
PENGANTAR REDAKSI

Puji syukur kami panjatkan ke hadirat Tuhan Yang Maha Esa karena atas perkenanNya **Jantra** Volume 14, No. 2, Desember 2019 dapat hadir kembali di hadapan pembaca. Edisi **Jantra** kali ini memuat 9 (sembilan) artikel di bawah tema “Seni Pertunjukan”. Tema ini dipandang penting karena Indonesia dengan wilayah yang luas memiliki beragam seni pertunjukan di berbagai pelosok daerah.

Adapun ke sembilan artikel ini adalah: 1). “Seniman dan Seni Pertunjukan di Kampung Kemlayan Surakarta 1930-1970,” tulisan Heri Priyatmoko menguraikan bahwa kelompok seniman istana Kasunanan Surakarta itu memaknai kampung bukan sekadar tempat tinggal, namun tempat berlatih sebelum memamerkan kebolehan di hadapan raja dan tampil di ruang publik; 2) “Refleksi Ketauhidan dalam Wayang Sadat Lakon Ki Ageng Pengging,” tulisan Hasan Ashari, Hermanu Joebagio, Musa Pelu menjelaskan bahwa lakon Ki Ageng Pengging memuat ajaran tauhid yang tersirat dalam *janturan*, dialog, syair *gerongan*, dan *cakepan sulukan*; 3) “Gamelan Soepra sebagai Rekontekstualisasi Gamelan Jawa,” tulisan Nugrahanstya Cahya Widyanta menguraikan bahwa gamelan Jawa sarat akan makna filosofis yang mengandung nilai luhur, namun makna tersebut kurang dihayati dalam gamelan Soepra; 4) “Tayuban dalam Tradisi Saparan di Kelurahan Tegalrejo, Kecamatan Argomulyo, Kota Salatiga,” tulisan Fandy Aprianto Rohman menguraikan bahwa unsur kesenian dalam pertunjukan tayuban meliputi *ledhek* (penari wanita), *pengrawit* (penabuh gamelan), *penjanggrung* (laki-laki yang menari bersama dengan *ledhek*), dan *sesajen*; 5) “Strategi Grup Gagak Rimang dalam Melestarikan Seni Kuda Lumping di Temanggung,” tulisan Hamidulloh Ibda dan Intan Nasution menguraikan bahwa upaya *Gagak Rimang* melestarikan seni kuda lumping dilakukan dengan enam cara. Hambatan *Gagak Rimang* melestarikan kuda lumping adalah masalah dana, latihan, personil, kurangnya penari *rampak putri*, dan lainnya; 6). “Tari Tumbu Tanah sebagai Jati Diri Masyarakat Suku Arfak di Manokwari, Papua Barat,” tulisan Iwan Dwi Aprianto menguraikan bahwa nilai utama atau nilai sosial dalam Tari Tumbu Tanah dapat dilihat ketika tarian ini harus dilakukan oleh banyak orang, yaitu setidaknya dilakukan oleh 10 orang, artinya bahwa masyarakat Arfak tidak dapat hidup seorang diri; 7) “Kiprah Sakdiah dalam Kancan Musik Pop Daerah Gayo,” tulisan Raudhatul Jannah, G.R. Lono Lastoro Simatupang, dan Wiwik Sushartami menguraikan bahwa Sakdiah adalah salah satu penyanyi perempuan yang paling populer. Ia memilih tampil menjadi penyanyi solo dengan segala konsekuensinya daripada menjadi penyanyi perempuan di bawah bayang-bayang patriarki; 8) “Pek Bung Kesenian Tradisional di Pandak Bantul,” tulisan Noor Sulistya Budi menguraikan bahwa kesenian musik *Pek Bung* memiliki beberapa fungsi dan nilai-nilai yang terkandung di dalamnya antara lain, fungsi keagamaan, hiburan, estetika, komunikasi, edukasi, pelestarian, lambang atau simbol; 9) “Representasi Identitas Orang Jawa dalam Cerita Panji Versi Wayang Gedhog,” tulisan Rudy Wiratama menguraikan bahwa wayang *gedhog* sebagai sebuah bentuk kesenian bukan hanya berfungsi sebagai hiburan dan sajian estetis saja, namun di dalamnya terekam pula pergulatan orang Jawa di keraton-keraton untuk terus menerus meredefinisi konsep identitas dirinya.

Dewan Redaksi mengucapkan terima kasih kepada para mitra bestari yang telah bekerja keras membantu dalam penyempurnaan tulisan dari para penulis naskah sehingga **Jantra** edisi kali ini bisa terbit.

Selamat membaca.

Redaksi

DAFTAR ISI

Pengantar Redaksi	i
Abstract	v
Abstrak	xi
Seniman dan Seni Pertunjukan di Kampung Kemlayan Surakarta 1930-1970 <i>Heri Priyatmoko</i>	117
Refleksi Ketauhidan dalam Wayang Sadat Lakon Ki Ageng Pengging <i>Hasan Ashari, Hermanu Joebagio, Musa Pelu</i>	129
Gamelan Soepra Sebagai Rekontekstualisasi Gamelan Jawa <i>Nugrahanstya Cahya Widyanta</i>	139
Tayuban dalam Tradisi Saparan di Kelurahan Tegaltrejo, Kecamatan Argomulyo, Kota Salatiga <i>Fandy Aprianto Rohman</i>	149
Strategi Grup Gagak Rimang dalam Melestarian Seni Kuda Lumping di Temanggung <i>Hamidulloh Ibda dan Intan Nasution</i>	159
Tari Tumbu Tanah Sebagai Jati Diri Masyarakat Suku Arfak di Manokwari, Papua Barat <i>Iwan Dwi Aprianto</i>	171
Kiprah Sakdiah dalam Kancan Musik Pop Daerah Gayo <i>Raudhatul Jannah, G.R. Lono Lastoro Simatupang, Wiwik Sushartami</i>	181
Pek Bung Kesenian Tradisional di Pandak Bantul <i>Noor Sulistya Budi</i>	193
Representasi Identitas Orang Jawa dalam Cerita <i>Panji</i> Versi <i>Wayang Gedhog</i> <i>Rudy Wiratama</i>	203
Biodata Penulis	213

ABSTRACT

No	Author Name	Title	Abstract	Page
1	Heri Priyatmoko	<i>Artists And Performing Arts In Kampong Kemlayan, Surakarta</i>	<i>This research departs from the assumption that generally the public only comprehend artists only when they appear on stage, They do not realize their creative activities while they are staying at home. The focus of this research is the community of gamelan musicians and dancers who settled in kampong Kemlayan, Surakarta from 1930-1970. The method used in this study is the historical method including heuristics, source verification, interpretation, and historiography. The results of the research showed that the palace artists in Kasunanan Surakarta considered that the kampong where they live was not only a place to live but also a place where they can practice and rehearse before they performed in the palace in front of their King or in other public spaces. It is in their small kampong that they cultivate creativity without strict rules like in the palace. New gendhings (gamelan songs) and choreographies were born in this kampong. This had strengthened the kampong's identity as the "breeder" of productive artists. For decades, lots of karawitan and dance activities in Kemlayan had changed its face. It was like a "stage" that invited the people's and local children's attention. The plenty activities had attracted and encouraged the local children to join the activities. In this way, regeneration process was taking place.</i>	117
2	Hasan Ashari, Hermanu Joebagio, Musa Pelu	<i>Tauhid In Wayang Sadat In The Lakon "Ki Ageng Pengging"</i>	<i>Firstly performed in 1985 by Suryadi (a religious figure of Trucuk), Wayang Sadat is a medium to teach Tauhid (tawheed), the message of Islam. This research analyzes the teaching of Tauhid within Wayang Sadat performance, in the lakon (story) "Ki Ageng Pengging". The sources of data were key informants, documents, and archives related to Wayang Sadat performance. The data were collected by interviews, the content of the performed lakon, depth examination of document and archives. The triangulation method was used to test the validity of the collected data. The data was analysed using the interactive model that consists of three stages: data reduction, data presentation, and data verification. The result of the research shows that the lakon "Ki Ageng Pengging" contains the teachings of Tauhid embedded in the janturan (narration), dialogues, lyrics of the music, and lyrics of sulukan (songs by the dalang – puppet master).</i>	129

3	Nugrahanstya Cahya Widyanta	<i>Gamelan Soepra As A Recontextualization Of Javanese Gamelan</i>	<i>Gamelan Soepra is an adaptation of Javanese gamelan. The difference lies in the tuning system and the physical form of the gamelan foot which is made higher. This difference has shifted the contextual meaning of Javanese gamelan. This descriptive qualitative research collected the data from field observations. Javanese gamelan has its own philosophical meanings which contain noble values. For example, the cross-legged sitting position on the floor for Javanese gamelan player implies the meaning of modesty. Gamelan Soepra does not have such meaning because of the higher physical form of its foot. The Gamelan has its own philosophical meaning.</i>	139
4	Fandy Aprianto Rohman	<i>Tayuban In Saparan Tradition In Tegalrejo Sub-District Of Argomulyo District, Salatiga</i>	<i>Tegalrejo is the only sub-district in Salatiga that still preserves the tayuban, a traditional dance where men dance directly with women. The dance is performed each year as the climax in the village cleansing ceremony of the Saparan festival. The tayuban, which is an important function in the ceremony, has been passed down from generation to generation is well maintained by the people of Tegalrejo sub-district. The tayuban also functions as an entertainment for the local people. This qualitative research aims to describe the tayuban and its elements. The data were collected from interviews, observation, and available documents. The research has found that the elements of the tayuban include ledhek (female dancers), pengrawit (gamelan musicians), penjanggrung (men who dance together with ledheks), and offerings.</i>	149
5	Hamidulloh Ibda, Intan Nasution	<i>The Strategy Of Gagak Rimang Group In Preserving Kuda Lumping Dance In Temanggung</i>	<i>Kuda Lumping is a Javanese traditional dance commonly called Jaran Kepang, Jathilan, Jaran Eblek, and others. Accompanied by gamelan music, the dance involves a group of dancers who "ride" on colourful flat horses made of bamboo. The data of this descriptive qualitative research were drawn from interviews and observation. The aim of this research describes how the Gagak Rimang group was established, its form of performance, and its strategies to preserve Kuda Lumping dance. The problems faced by the Gagak Rimang group are among others finance, rehearsals, personnel, lack of female dancers. However, there are circumstances which profit the group, such as, competition among groups of Kuda Lumping, support from the local government, the synergy that has developed between the group and mass organizations, societies, as well as free promotion on social media by its spectators.</i>	159

6	Iwan Dwi Aprianto	<i>Tumbu Tanah Dance As The Identity Of The Arfak Ethnic Group Of Manokwari, West Papua</i>	<i>Tumbu Tanah dance or Dansa Tumbu Tana is a typical traditional dance of the Arfak ethnic group who live in Manokwari, West Papua. Tumbu Tanah dance is usually performed in important events, such as, welcoming guests from outside the Arfak community, victory in a battle, and wedding celebrations. This research aims to present a general description of Tumbu Tanah dance which is also called the snake dance. The qualitative research qualitative drew the data from library research, observations, and available documents. This research shows that the main value found in Tumbu Tanah dance is that the Arfak community cannot live alone. This dance have to be performed by a number of people, at least by 10 persons. This indicates that in various activities they still need help from other people, both from their family and neighbors.</i>	171
7	Raudhatul Jannah, G.R. Lono Lastoro Simatupang, Wiwik Sushartami	<i>Sakdiah: A Pop Singer In The Land Of Sharia</i>	<i>Sakdiah is a woman from Gayo, Aceh. She has pursued her career as a pop singer in the land of Sharia Aceh, among the Gayo ethnic group that practice a patriarchal system. Pop music is mostly dominated by men and this situation determines the position of women in the world of music. Using the methods from ethnomusicology, this research looks at Sakdiah's position in the Gayo pop music and her journey in the world of music. The result of this research proves that Sakdiah is one of the most productive singers releasing albums. She has chosen to appear on stage as a solo singer. Her success is inseparable from music agents and producers.</i>	181
8	Noor Sulistya Budi	<i>Pek Bung: A Traditional Music Ensemble In Pandak, Bantul</i>	<i>Pek Bung is a traditional music ensemble in Pandak District under Bantul Regency. Pek is the sound of bamboo produced by hitting it with a beater and bung a membranophone, a one-sided membrane drum made of klenthing (a pottery water jar) whose mouth is covered by a membrane made of a piece of inner tube. The sound bung is produced by striking the drum head. Pek Bung is also a multi-timbre ensemble consisting of both traditional and modern instruments, such as klenthing drum, bass bamboo (wind instrument), kenthongan (bamboo chime), maracas, wood guiro shaker, triangle, keyboard, gambang (bamboo xylophone), flute, and ukelele. Using primary and secondary data, this descriptive research looks at the form of Pek Bung ensemble, its function, the values embedded in the ensemble. The results showed that the performance of Pek Bung ensemble is divided into three parts: opening, content, and closing. The songs are presented in keroncong style, campursari and sholawat or qosidah. Pek Bung ensemble has several functions, such as religious message, entertainment, communication, education, preservation of symbols. Pek Bung ensemble contains several values, such as religious, social and cultural values.</i>	193

9	Rudy Wiratama	<i>Representation Of Javanese Identities In Wayang Gedhog Depicting Panji Tales</i>	<i>Wayang Gedhog is a genre of puppetry which once ever enjoyed its popularity in Java, particularly in Surakarta and Yogyakarta until the beginning of 20th century. Its Panji-themed lakon is always for all time identified with court traditions. It implicitly reflects the social order and paradigm of the members of this political institution from its court aristocrats to low-ranked officials. Wayang Gedhog is undergoing an era of change where the life of performing arts is rapidly developing.</i> <i>Using Homi Bhabha's theory about Self Identification, this research aimed to reveal how far the lakon and artefacts of Wayang Gedhog represents today's Javanese thoughts and manners and the factors that have influenced the matters. The data were collected from: 1) the information gathered especially from the courtiers, as seen from the social, cultural, religious and political aspects, 2) library research, and 3) puppets of Wayang Gedhog of Surakarta style.</i> <i>This research has found that Wayang Gedhog as a performing art does not only function as an entertainment or aesthetical presentation, but also record the efforts of the Javanese living in the courts to redefine their concepts of self identity.</i>	203
---	---------------	---	---	-----

ABSTRAK

1	Heri Priyatmoko	Seniman Dan Seni Pertunjukan Di Kampung Kemlayan Surakarta 1930-1970	Penelitian ini berangkat dari pokok permasalahan bahwa publik selama ini memahami seniman hanya saat tampil di panggung, tidak melihat proses kreatif saat tinggal di rumah. Fokusnya adalah komunitas seniman yang bermukim di Kemlayan Surakarta periode 1930-1970. Metode yang digunakan dalam penelitian ini adalah metode sejarah meliputi heuristik, verifikasi sumber, interpretasi, dan historiografi. Hasil riset tersebut menunjukkan kelompok seniman istana Kasunanan Surakarta itu memaknai kampung bukan sekadar tempat tinggal, namun tempat berlatih sebelum memamerkan kebolehan di hadapan raja dan tampil di ruang publik. Justru di ruang sempit tersebut mereka berolah kreatif tanpa aturan ketat seperti di lingkungan keraton. Aneka gending dan tarian dilahirkan menguatkan identitas kampung sebagai gudangnya seniman produktif. Aktivitas karawitan dan tari di Kemlayan selama puluhan tahun mengubah wajah kampung seperti panggung yang menyedot perhatian masyarakat. Suburnya kegiatan kesenian juga menyebabkan para bocah di Kemlayan menggemari kesenian dan mempunyai mental panggung. Proses regenerasi akhirnya berjalan baik berkat pertunjukan seni di kampung, dengan bukti banyak keturunan para empu berkiprah di bidang seni.	117
2	Hasan Ashari, Hermanu Joebagio, Musa Pelu	Refleksi Ketauhidan Dalam Wayang Sadat Lakon Ki Ageng Pengging	Wayang Sadat mulai dipentaskan oleh Suryadi pada tahun 1985 sebagai medium dakwah tauhid. Penelitian ini mengkaji ajaran tauhid dalam pentas Wayang Sadat pada lakon Ki Ageng Pengging. Sumber data meliputi informan kunci dan dokumen atau arsip terkait Wayang Sadat. Data dihimpun dengan teknik wawancara mendalam dan analisis isi dokumen dan arsip. Untuk meningkatkan keterpercayaan data dilakukan triangulasi sumber dan review informan. Analisis data dalam penelitian ini mengacu pada model analisis interaktif yang terdiri dari tahapan reduksi data, penyajian data, dan verifikasi data. Hasil penelitian menunjukkan bahwa lakon Ki Ageng Pengging memuat ajaran tauhid yang tersirat dalam janturan, dialog, syair gerongan, dan cakepan sulukan. Penelitian ini menjadi penting untuk dikaji walaupun terdapat banyak wayang yang juga bertujuan sebagai dakwah Islam namun sejauh ini masih normatif dan belum mendasar seperti halnya dakwah tauhid, dikarenakan Tauhid merupakan dasar dalam ajaran Islam.	129

3	Nugrahanstya Cahya Widyanta	Gamelan Soepra Sebagai Rekontekstualisasi Gamelan Jawa	Gamelan Soepra merupakan adaptasi dari gamelan Jawa yang telah dimodifikasi. Perbedaan terletak pada sistem penalaan dan bentuk fisik kaki gamelan yang dibuat lebih tinggi. Perbedaan ini ternyata membuat tergesernya pula makna kontekstual yang terkandung dalam gamelan Jawa. Studi ini menggunakan metode deskriptif kualitatif, proses pengumpulan data dan analisis lebih menekankan pada observasi lapangan dalam kondisi yang alami. Gamelan Jawa sarat akan makna filosofis yang mengandung nilai luhur, namun makna tersebut kurang dihayati dalam gamelan Soepra. Sebagai salah satu contoh posisi duduk bersila di lantai pada gamelan Jawa menyiratkan makna andhap asor atau kerendahan hati, makna tersebut hilang karena bentuk fisik kaki gamelan Soepra yang lebih tinggi. Meski demikian, gamelan Soepra memiliki makna filosofisnya sendiri yang juga baik adanya.	139
4	Fandy Aprianto Rohman	Tayuban Dalam Tradisi Saparan Di Kelurahan Tegalrejo, Kecamatan Argomulyo, Kota Salatiga	Kelurahan Tegalrejo merupakan satu-satunya daerah di Kota Salatiga yang masih menjaga seni pertunjukan tayuban. Kesenian tersebut diselenggarakan ketika berlangsungnya tradisi saparan dan digelar sebagai puncak kegiatan dalam rangkaian merti desa atau bersih desa setiap tahunnya. Pertunjukan tayuban memang sudah turun-temurun dilaksanakan dan akan terus dijaga oleh masyarakat Kelurahan Tegalrejo. Selain memegang peranan penting sebagai bagian dari upacara bersih desa, tayuban juga digunakan sebagai hiburan masyarakat. Penelitian ini dilakukan untuk mendeskripsikan tentang pelaksanaan dan unsur kesenian pertunjukan tayuban dalam masyarakat Kelurahan Tegalrejo. Metode yang digunakan dalam penelitian ini adalah kualitatif dengan teknik pengumpulan data, yaitu wawancara, observasi, dan dokumentasi. Berdasarkan data yang diperoleh di lapangan menunjukkan bahwa unsur kesenian dalam pertunjukan tayuban meliputi ledhek (penari wanita), pengrawit (penabuh gamelan), penjanggrung (laki-laki yang menari bersama dengan ledhek), dan sesajen.	149

5	Hamidulloh Ibda, Intan Nasution	Strategi Grup Gagak Rimang Dalam Melestarian Seni Kuda Lumping Di Temanggung	Kuda lumping merupakan kesenian tradisional khas Jawa yang biasa disebut jaran kepang, jathilan, jaran eblek, dan lainnya. Kuda lumping disebut juga sebagai tarian menggunakan alat peraga utama kuda-kudaan yang diiringi musik gamelan. Tantangan era Revolusi Industri 4.0 dan Society 5.0 adalah adanya ketercerabutan masyarakat dari seni dan budaya lokal salah satunya kuda lumping. Penelitian ini merupakan penelitian kualitatif deskriptif yang berusaha mengungkap realitas sosial secara benar, sesuai kenyataan, dan didasarkan pada pengumpulan data-data yang dianalisis secara relevan. Metode pengumpulan data menggunakan wawancara dan observasi. Tujuan penelitian ini mendeskripsikan sejarah berdiri, pertunjukan, strategi melestarikan, hambatan dan peluang Gagak Rimang dalam melestarikan seni kuda lumping. Hasil penelitian, menunjukkan upaya Gagak Rimang melestarikan seni kuda lumping dilakukan dengan enam cara. Hambatan Gagak Rimang melestarikan kuda lumping adalah masalah dana, latihan, personil, kurangnya penari rampak putri, dan lainnya. Peluangnya meliputi persaingan antargrup, dukungan dan sinergi dengan pemerintah, ormas, dan masyarakat, serta publikasi gratis di media sosial dari penonton.	159
6	Iwan Dwi Aprianto	Tari Tumbu Tanah Sebagai Jati Diri Masyarakat Suku Arfak Di Manokwari, Papua Barat	Tari Tumbu Tanah atau Dansa Tumbu Tana merupakan tari tradisional khas masyarakat Arfak yang tinggal di Manokwari, Papua Barat. Tari Tumbu Tanah biasanya dipertunjukkan untuk menyambut acara-acara penting, yaitu penyambutan tamu dari luar lingkungan masyarakat Arfak, kemenangan perang, dan perayaan pesta pernikahan. Penelitian ini dilakukan untuk mendeskripsikan gambaran umum mengenai tari yang juga disebut dengan tarian ular ini. Metode yang digunakan dalam penelitian ini adalah penelitian kualitatif dengan teknik kepustakaan, pengamatan, observasi, dan dokumentasi. Hasil dari penelitian ini menunjukkan bahwa nilai utama atau nilai sosial dalam tari Tumbu Tanah dapat dilihat ketika tarian ini harus dilakukan oleh banyak orang, yaitu setidaknya dilakukan oleh 10 orang. Hal ini menunjukkan bahwa masyarakat Arfak tidak dapat hidup seorang diri. Mereka membutuhkan bantuan orang lain dalam berbagai aktivitas, baik dari keluarga maupun para tetangganya.	171

7	Raudhatul Jannah, G.R. Lono Lastoro Simatupang, Wiwik Sushartami	Kiprah Sakdiah Dalam Kancah Musik Pop Daerah Gayo	Kajian gender di ranah seni pertunjukan bisa dilihat melalui Sakdiah, seorang penyanyi pop asal daerah Gayo. Menariknya perempuan ini meniti karir di tanah Syariat Islam, Aceh dan di tengah suku Gayo yang tergolong patriarki. Kancah musik pop lazimnya didominasi oleh laki-laki, hal ini turut menentukan bagaimana posisi perempuan di dalam bermusik. Untuk itu, di dalam tulisan ini akan dipertanyakan, bagaimana posisi Sakdiah dalam kancah musik pop Gayo dan bagaimana perjalanan Sakdiah di dalam bermusik. Untuk menjawab persoalan tersebut, saya menggunakan metode penelitian Etnomusikologi. Adapun hasil yang ditemukan yakni, Sakdiah adalah salah satu penyanyi yang paling produktif mengeluarkan album. Ia memilih tampil sebagai penyanyi solo dan keberhasilan Sakdiah tidak terlepas dari agen-agen seperti kibot dan produser musik.	181
8	Noor Sulistya Budi	Pek Bung Kesenian Tradisional Di Pandak Bantul	Kesenian Pek Bung merupakan satu dari sekian jenis musik tradisional yang berada di Kecamatan Pandak Bantul. Asal nama musik Pek Bung dari suara bambu yang berbunyi pek dan suara karet ban yang dipasang pada tembikar (klenthing) dan mengeluarkan suara bung. Musik Pek Bung alat yang digunakan perpaduan peralatan lokal tradisional dengan alat musik modern seperti klenthing, bas sebul bambu, kentongan, marakas, kodok ngorek, triangle garputala, kendhang klenthing, keyboard, Gambang bambu, seruling serta cuk dan cak. Artikel ini mengkaji bagaimana jalannya pertunjukan, apa fungsinya, dan apa nilai-nilai yang terkandung di dalamnya. Kajian ini menggunakan metode deskriptif, dengan pengumpulan data primer dan sekunder. Hasil yang diperoleh, dalam penyajian musik Pek Bung ada tiga bagian, pembuka, isi, dan penutup. Pertunjukan lagu-lagu yang dinyanyikan keroncong, langgam, campursari, dan sholawat/qosidah. Kesenian musik Pek Bung memiliki beberapa fungsi dan nilai-nilai yang terkandung di dalamnya antara lain, fungsi keagamaan, hiburan, estetika, komunikasi, edukasi, pelestarian, lambang atau simbol. Adapun nilai-nilai yang terkandung dalam musik Pek Bung yakni, nilai agama, sosial, dan budaya. Fungsi dan nilai yang terdapat di dalam kesenian tradisional Pek Bung sebagai musik tradisional mampu menjadikan satu kesatuan untuk memberikan tanggapan yang positif dan baik dan menjadi bagian dari kekayaan kesenian budaya.	193

9	Rudy Wiratama	Representasi Identitas Orang Jawa Dalam Cerita Panji Versi Wayang Gedhog	Wayang gèdhog adalah sebuah pertunjukan boneka yang pernah populer di Jawa, khususnya wilayah Surakarta dan Yogyakarta hingga awal abad ke-20. Pertunjukan yang bertema cerita Panji ini selalu diidentikkan dengan tradisi Keraton dari waktu ke waktu, dan secara tidak langsung pula mencerminkan tatanan kehidupan berikut alam pemikiran anggota institusi politik ini mulai dari para aristokrat hingga abdi dalèm. Artikel ini bertujuan untuk mengungkap sejauh mana teks pertunjukan dan artefak wayang gèdhog merepresentasikan dunia pemikiran dan sikap orang Jawa, khususnya para warga Keraton baik secara sosial, kultural, religi dan politis terhadap fenomena perubahan zaman yang terjadi pada saat berkembang pesatnya kesenian ini dan apa saja faktor-faktor yang mempengaruhinya, dengan menggunakan pendapat Homi K. Bhabha tentang proses Identifikasi Diri. Artikel ini menggunakan data naskah dan boneka wayang gedhog gaya Surakarta sebagai objek material yang diobservasi dan diperbandingkan satu sama lain. Temuan dari kajian ini menunjukkan bahwa wayang gedhog sebagai sebuah bentuk kesenian bukan hanya berfungsi sebagai hiburan dan sajian estetis saja, namun di dalamnya terekam pula pergulatan orang Jawa di keraton-keraton untuk terus menerus meredefinisi konsep identitas dirinya.	203
---	---------------	--	---	-----

SENIMAN DAN SENI PERTUNJUKAN DI KAMPUNG KEMLAYAN SURAKARTA 1930-1970¹

Heri Priyatmoko

Prodi Sejarah, Fakultas Sastra, Universitas Sanata Dharma Yogyakarta
Jl. Affandi, Santren, Caturtunggal, Kec. Depok, Kabupaten Sleman, Daerah Istimewa Yogyakarta 55281
heripriyatmoko@usd.ac.id

Naskah masuk: 15-08-2019

Revisi akhir: 14-10-2019

Disetujui terbit: 15-11-2019

ARTISTS AND PERFORMING ARTS IN KAMPOONG KEMLAYAN, SURAKARTA

Abstract

This research departs from the assumption that generally the public only comprehend artists only when they appear on stage. They do not realize their creative activities while they are staying at home. The focus of this research is the community of gamelan musicians and dancers who settled in kampung Kemlayan, Surakarta from 1930-1970. The method used in this study is the historical method including heuristics, source verification, interpretation, and historiography. The results of the research showed that the palace artists in Kasunanan Surakarta considered that the kampung where they live was not only a place to live but also a place where they can practice and rehearse before they performed in the palace in front of their King or in other public spaces. It is in their small kampung that they cultivate creativity without strict rules like in the palace. New gendhings (gamelan songs) and choreographies were born in this kampung. This had strengthened the kampung's identity as the "breeder" of productive artists. For decades, lots of karawitan and dance activities in Kemlayan had changed its face. It was like a "stage" that invited the people's and local children's attention. The plenty activities had attracted and encouraged the local children to join the activities. In this way, regeneration process was taking place.

Keywords: *artists, Kemlayan, performing arts*

Abstrak

Penelitian ini berangkat dari pokok permasalahan bahwa publik selama ini memahami seniman hanya saat tampil di panggung, tidak melihat proses kreatif saat tinggal di rumah. Fokusnya adalah komunitas seniman yang bermukim di Kemlayan Surakarta periode 1930-1970. Metode yang digunakan dalam penelitian ini adalah metode sejarah meliputi heuristik, verifikasi sumber, interpretasi, dan historiografi. Hasil riset tersebut menunjukkan kelompok seniman istana Kasunanan Surakarta itu memaknai kampung bukan sekadar tempat tinggal, namun tempat berlatih sebelum memamerkan kebolehan di hadapan raja dan tampil di ruang publik. Justru di ruang sempit tersebut mereka berolah kreatif tanpa aturan ketat seperti di lingkungan keraton. Aneka gending dan tarian dilahirkan menguatkan identitas kampung sebagai gudangnya seniman produktif. Aktivitas karawitan dan tari di Kemlayan selama puluhan tahun mengubah wajah kampung seperti panggung yang menyedot perhatian masyarakat. Suburnya kegiatan kesenian juga menyebabkan para bocah di Kemlayan menggemari kesenian dan mempunyai mental panggung. Proses regenerasi akhirnya berjalan baik berkat pertunjukan seni di kampung, dengan bukti banyak keturunan para empu berkiprah di bidang seni.

Kata kunci: *seniman, Kemlayan, seni pertunjukan*

¹ Bagian dari tesis penulis berjudul "Sejarah Sosial Komunitas Seniman Di Kemlayan Surakarta 1930-an-1970-an" Pascasarjana Sejarah, FIB, UGM, 2013.

I. PENDAHULUAN

Dewasa ini, penulisan sejarah pelaku seni dan aktivitas kesenian di Surakarta relatif sedikit digarap oleh sejarawan. Perkembangan yang menggembirakan adalah beberapa tahun belakangan para akademisi yang berlatarbelakang seniman menulis dinamika seni budaya kota dan biografi tokoh seniman dengan pendekatan historis.² Artinya, perbendaharaan historiografi di Indonesia tidak hanya melulu didominasi oleh kaum sejarawan. Dengan turut andilnya pengamat kesenian melakukan kajian sejarah dengan perspektif kebudayaan di perkotaan tersebut, bukan berarti semua tema tentang seniman dan kegiatan kesenian telah habis ditulis, tidak ada celah lagi.

Kalau kita amati, justru kajian mengenai kehidupan seniman dan seni pertunjukan di kampung-kampung di perkotaan malah belum banyak orang yang menyentuhnya. Diakui atau tidak, hampir semua ilmuwan mengarahkan studinya pada lingkungan keraton dan kota, padahal studi mikro (kampung) secara kualitas belum tentu kalah. Bukti kajian di seputar keraton dapat diambilkan contoh dari karya Waridi, Rustopo, dan T Slamet Suparno yang ketiganya adalah ilmuwan seni.³ Hanya saja mungkin ini dikarenakan adanya wacana global dan konon yang memandang remeh kampung untuk bahan garapan sejarah. Selama ini kampung nyaris dilihat sebagai komunitas pelengkap kota. Kota dan kampung seperti koin, satu wujud, dua sisi. Kota hanya bisa hidup karena kampung-kampungnya, sementara kampung juga bisa hidup karena berada di *setting* kota.

Meminjam pernyataan Bakti Setiawan bahwa kampung merupakan sistem sosial yang kompleks

dan dinamis. Kampung menjadi semacam kolase mini warga kota yang memungkinkan mereka untuk terus mengembangkan prinsip-prinsip keragaman, toleransi, dan kesetiawakanan. Juga, warga kampung berpotensi menjadi aktor-aktor aktif dalam kegiatan budaya dan politik perkotaan.⁴ Karena itulah, tiba saatnya untuk melirik kampung sebagai ruang studi. Memberi tempat kepada komunitas kecil kampung untuk ditulis (bersuara), berarti membuat sejarah lebih demokratis.

Dalam konteks sejarah seni pertunjukan, penulis ingin menarasikan kembali perjalanan sejarah seniman di Kemlayan secara kronologis, berikut aktivitas mereka berkesenian di level kampung. Boleh dikatakan, sejarah seni pertunjukan warga Kemlayan di kampung tertutupi oleh narasi besar yang masih awet hingga sekarang, misalnya peneliti lebih suka memperbincangkan gerak sejarah kesenian keraton dan budaya perkotaan daripada kegiatan berkesenian orang kampung.⁵ Sekalipun Kemlayan dalam kacamata sejarah terhitung sebagai tulang punggung keraton dalam bidang kesenian, sayangnya tidak banyak dibahas dan ditempatkan sebagai komunitas yang otonom, keluar dari bayang-bayang kekuasaan keraton.

Kajian ini berawal dari periode 1930-an hingga penghujung 1970. Tahun 1930-an merupakan masa di mana Paku Buwana X memajukan bidang kesenian karawitan. Raja memperbesar jumlah *abdi dalem niyaga* menjadi tujuh golongan. Paku Buwana X juga memilih unsur kesenian sebagai alat untuk menunjukkan kebesarannya sampai dirinya memiliki atau mengoleksi 29 buah perangkat gamelan, kemudian *abdi dalem* yang tinggal di Kemlayan ikut andil dalam proses pertunjukan politik kekuasaan ini. Tahun 1950 ke atas,

2. Hal ini bisa dilihat dari judul karya ilmiah berupa tesis dan disertasi di Prodi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa di UGM. Sedikit memberi contoh tesis Waridi, *Martapangrawit Empu Karawitan Gaya Surakarta*. (Yogyakarta: Mahavhira, 2001). Kajian ini dilanjutkan dalam disertasi, *Gagasan dan Karya Tiga Empu Karawitan: Pilar Kehidupan Karawitan Jawa Gaya Surakarta 1950-1970-an* (Ki Martapangrawit, Ki Tjakrawarsita, Ki Nartasabda). Bandung: Etnoteater Publisher, BAAC, Pascasarjana ISI Surakarta, 2008). Haryono, S. *Ngaliman Tjondropangrawit: Dari Seorang Pengrawit Menjadi Empu Tari Sebuah Biografi* (Yogyakarta: Tesis Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan UGM, 1997).

3. Waridi (editor), *Kehidupan Karawitan Pada Masa Pemerintahan Paku Buwana X, Mangkunegaran IV, dan Informasi Oral* (Surakarta: ISI Press Surakarta, 2007), hlm. 273.

4. Bakti Setiawan, *Kampung Kota dan Kota Kampung: Tantangan Perencanaan Kota di Indonesia*, pidato pengukuhan jabatan guru besar dalam Ilmu Perencanaan Kota, (Yogyakarta: UGM, 2010), hlm. 6-15.

5. Pelajari karya Waridi (editor), *Kehidupan Karawitan pada Masa Pemerintahan Paku Buwana X, Mangkunegaran IV, dan Informasi Oral* (Surakarta: ISI Press Surakarta, 2007), hlm. 273.

kekuasaan atas nama negara Indonesia beruntun membangun lembaga pendidikan seni Konservatori Karawitan Indonesia Surakarta (1950), Akademi Seni Karawitan Indonesia Surakarta (1964), dan Pusat Kesenian Jawa Tengah (1970). Dalam implementasinya, negara memerlukan uluran tangan beberapa seniman Kemlayan demi lestariya kesenian Jawa. Tahun 1970-an, beberapa seniman-priyayi Kemlayan memasuki masa pensiun. Kendati purnatugas, mereka tetap eksis karena diminta berkesenian dan membantu mengajar di beberapa institusi kesenian.⁶ Oleh karenanya, era 1970-an itu yang dipakai sebagai batasan temporal akhir kajian ini guna melihat kiprah mereka dalam berkegiatan seni.

Adapun konsep yang digunakan, yakni “seniman”. Menurut penjelasan Arnold Hauser yang dikutip oleh Waridi,⁷ seniman ialah makhluk sosial, produk sosial, dan pembentuk masyarakatnya. Seorang seniman menjadi dirinya di dalam pergulatannya menghadapi tugas sosial historis yang dipahami dan dilaksanakan menurut caranya sendiri. Prestasi individu merupakan konvergensi antara kekuatan dan kecenderungan internal dan kondisi sosial sebagai lingkup keberadaan individu itu. Dalam konteks penelitian ini, bisa dijelaskan bahwa seniman Kemlayan merupakan makhluk sosial yang memiliki bakat seni dan menciptakan karya, yang di satu sisi juga mampu mengkonstruksi identitas kampungnya sebagai kampung seniman dan mempengaruhi lingkungan sosialnya untuk menggeluti dunia seni.

Permasalahan yang disoroti adalah melihat proses seniman menggelar pertunjukan seni di kampung yang ditinggalinya. Tidak seperti anggapan publik, karena panggung di mata mereka tidak melulu di istana dan gedung megah. Persoalan ini sekiranya penting dipahami sejarawan atau peneliti

untuk keluar dari dominasi kekuasaan wacana yang diproduksi oleh elite keraton dan pengelola ruang publik di perkotaan. Guna menjawab permasalahan tersebut, penelitian ini menggunakan metode sejarah, meliputi heuristik, kritik sumber, interpretasi, dan historiografi.⁸ Pengumpulan sumber dilakukan dengan studi arsip, studi pustaka, dan wawancara. Dari hasil pengumpulan sumber, kemudian diverifikasi dan diseleksi sesuai pokok persoalan yang diangkat dalam penelitian. Fakta-fakta yang tersaji diinterpretasi dan dituliskan menjadi bangunan cerita yang utuh.

II. SENIMAN DAN PERTUNJUKAN KARAWITAN

Semula, kampung bernama Kamulyan, dan hanya ditempati *abdi dalem* karawitan atau *pengrawit* dari keraton, yang terkenal dengan nama Mlaya. Berkat ketenaran figur Mlaya yang sukses melakukan regenerasi dan setia mengabdikan diri di bidang kesenian, seiring waktu kampung itu disebut Kemlayan. Mlaya dan *pangrawit* lainnya berdomisili di Kemlayan Kidul, di mana situs Ngampok berada.⁹ Di Kemlayan tidak hanya dihuni oleh *pangrawit* saja, tapi juga pembuat gamelan (*pradangga*) dan seniman tari. Kenyataan ini yang menjadi salah satu faktor pembeda antara Kampung Kemlayan dengan kampung lainnya di Solo, bahkan di wilayah kekuasaan Mataram Islam. Keseragaman atau titik persamaan perkampungan bisa dilihat dari nama yang sama, misalnya Sayangan, Kauman, Jagalan, Patangpuluhan, Ketandan, dan lainnya. Dalam sepanjang sejarah wilayah Mataram Islam, nama Kemlayan hanya dijumpai di Solo. Dalam kacamata teoritis Bakti Setiawan, warga Kemlayan menjadi aktor aktif dalam kegiatan budaya dan politik perkotaan. Sedangkan, dalam lingkup

6. Mengenai keterlibatan seniman tradisional dalam lembaga formal kesenian di Surakarta, bisa dipelajari Heri Priyatmoko, “Abdi Dalem dan Abdi Negara: Identitas Ganda Seniman-Priyayi Kemlayan Surakarta 1950-1970an,” dalam *Jurnal Literasi* Vol. 3 No. 2 2013 Fakultas Sastra Universitas Jember, hlm. 93-99.

7. Waridi, *Gagasan dan Kekarya Tiga Empu Karawitan: Pilar Kehidupan Karawitan Jawa Gaya Surakarta 1950-1970-an (Ki Martapengrawit, Ki Tjakrawarsita, Ki Nartasabda)* (Bandung: Etnoteater Publisher, BAAC, Pascasarjana ISI Surakarta, 2008), hlm. 9.

8. Kuntowijoyo, *Pengantar Ilmu Sejarah* (Yogyakarta: Bentang, 1995), hlm. 95.

9. Baca Heri Priyatmoko, “Gamelan di Kemlayan: Studi Sejarah Kampung Abdi Dalem Niyaga di Surakarta,” *Jurnal Patrawidya* Vol 19, No 2 (BPNB Yogyakarta, 2018), hlm. 113-124.

perkampungan di Surakarta, Kemlayan menjadi unsur pembeda dan menopang keberagaman dari segi aktivitas maupun identitas.

Meskipun Kemlayan adalah kampung kecil yang dipenuhi lorong sempit, namun sederetan nama seniman pernah hadir di Kemlayan. Antara lain: Mlayareksaka, Mlayadikromo, Nitipradangga, Mlayapuspita, Sutijo Tejopangrawit, Hadipangrawit, Ramapradangga, Tanupangrawit, Ndoyopradangga, Karyotaruna, Mlawiguna, Guna Pangrawit, Purwopangrawit, Yosopradangga, Gunamlaya, Hadipurwoko, Gitopangrawit, Djarwopangrawit atau Prawiropangrawit, Mlawitono, Darmopangrawit, Surapangrawit, Mlayasetiko, Trunamlaya, Mlayasumarto, Warsadiningrat, Mlayadipura atau Mlawidada, Mlayasudira, Warsapangrawit, Turahyo Harjomartono, Sastra Supadmo, Parsono, Wiryopangrawit, Trisnopangrawit, Projopusoro, Karyopradangga, Purwodarsono, Hardiman Sindhuatmojo, Samekto, Atmopradangga, Tirtopangrawit, Sastrawiguna, Gunarawita, dan Mlayadarsono.¹⁰

Informasi penting dari Krishono dan Bambang Tri Atmadja di atas, diperkuat dengan keterangan faktual yang tersaji dalam *Serat Kridha Pradangga*. Menilik keterangannya, arsip lama berupa pedoman bagi rombongan pemain gamelan tersebut disusun 1920 Masehi atau *Jumadilawal* tahun Jawa 1845. Peraturan ini dibuat saat Keraton Kasunanan mencapai puncak keemasan di bawah kekuasaan Paku Buwana X (1893-1939). Raja ini menempatkan karawitan sebagai unsur pokok dalam kebudayaan istana. Terekam beberapa nama *niyaga* Kemlayan, yaitu Mlayataruna, Sastrapangrawit, Karya Bremara, Karya Pangasih, Warnapangrawit, Jayadikara, Arjapangrawit, Trunarambu, Truna Pengasih, Truna Jari, Manguntanaya, Kartawitana, Cuwek, Nayaprawira, Reksapangrawit, Resaratna, serta Jayadikrama.¹¹

Sebagai pusat berdomisilinya para *abdi dalem niyaga* keraton, tidaklah berlebihan apabila era pemerintahan Paku Buwana X Kemlayan *digaduhi* (dipinjami) perangkat gamelan Jawa slendro dan pelog dari keraton. Selanjutnya gamelan tersebut ditempatkan di rumah K.R.T Warsadiningrat (1892-1975). Jabatannya selevel kepala daerah yang memimpin suatu kelompok petugas di lingkungan istana. Warsadiningrat memang orang yang paling dihormati di lingkungan Kemlayan karena terkenal sebagai seniman kreatif dan produktif dalam berkarya seni. Selain itu, mengarang *Serat Wedhapradangga* yang memuat informasi tentang penciptaan gending para empu, *jumenengan dalem*, perubahan jalannya gending dengan *bedhas* *Bedhaya Srimpi*, dan perkembangan karawitan di Surakarta.

Pertunjukan seni karawitan secara informal disaksikan oleh masyarakat sekitar. Di tempat Warsadiningrat, misalnya, pertunjukan seni *klenengan* dalam rangka latihan dilakukan setiap hari Rabu malam. Gending yang dilatih biasanya gending-gending yang akan disajikan untuk upacara “penghadapan” di keraton termasuk di dalamnya gending-gending *Bedhaya Srimpi*. Sekalipun bersifat informal, pertunjukan seni ini memberi ruang para pemain untuk selalu terjadi tukar-pendapat di bidang *garap*. Pertunjukan tersebut tanpa aturan yang ketat, dan lebih diutamakan untuk menggarap gending-gending dalam versi *garap* keraton. Warga setempat kian senang menyaksikan pertunjukan setelah gending untuk keperluan istana selesai disajikan, dan diteruskan dengan *klenengan manasuka*. Dalam *klenengan manasuka* ini lebih digunakan untuk kompetisi kepandaian dalam bermain instrumen dan kekayaan repertoar gending. Forum itu menjadi ajang “pertunjukan” atau memamerkan kemampuan seni.

Di Kemlayan, pembahasan dan pencarian *garap* terhadap suatu gending untuk bahan pertunjukan di luar juga dilakukan antarindividu. Pada waktu-

10. Ini berdasarkan catatan pendek Krishono, dan Bambang Tri Atmadja, *S. Ngaliman dan Kampung Kemlayan* (Surakarta: Tesis Program Studi Penciptaan Seni Minat Tari Nusantara STSI, 2004). hlm. 14. Bambang mengaku kepada penulis bahwa dalam melacak nama-nama seniman ini, ternyata juga berasal dari informasi Krishono.

11. *Serat Kridha Pradangga*.

waktu senggang antara *pengrawit* yang satu dengan lainnya saling berkunjung untuk bermain instrumen dan membahas aspek *garapnya*. Kegiatan seperti ini sering dilakoni Purwapengrawit, Warsadiningrat, Trunamlaya, dan Wirawiyaga II. Pembicaraan mereka tentang *garap gending* dan permainnya diperhatikan oleh pemuda yang bernama Sumardi yang kelak disebut Mlayawidada, dan Suyitno yang kelak disebut Martipangrawit.

Kemlayan sebagai kampung *pengrawit* dan ruang seni pertunjukan tingkat mikro merupakan *lokus* karawitan Jawa gaya Surakarta yang sangat memungkinkan tumbuhnya benih-benih para *pengrawit*. Panggung pertunjukan karawitan tidak pernah kehabisan pemain, sebab hampir semua anak muda Kemlayan kala itu dapat bermain gamelan dengan baik. Pergulatan intens *bocah-bocah* (anak-anak) Kemlayan dalam berkesenian merupakan potret usaha regenerasi, dan menambah terpupuknya identitas atau citra Kemlayan sebagai kampung kesenian di Jawa. Sampai timbul ungkapan: *bocah Kemlayan yen ora bisa nabuh gamelan utawa njoged, dudu bocah Kemlayan* (orang Kemlayan kalau tidak bisa memainkan gamelan atau menari, berarti bukan orang Kemlayan).¹² Ungkapan ini menjadi semacam kesepakatan sosial yang ditujukan kepada generasi muda detik itu agar menekuni dunia seni dan berani pentas dalam panggung pertunjukan di tingkat kota.

Pertunjukan seni tari istana melibatkan para empu karawitan seperti Warsadiningrat, Mlayareksaka, Jarwapangrawit, dan Purwapangrawit. Tarian membutuhkan iringan gamelan untuk memainkan gending tertentu. Maka, pada saat-saat senggang, mereka baik secara individu maupun bersama selalu memainkan instrumen-instrumen untuk menyajikan gending-gending yang diinginkan yang sekaligus dimanfaatkan untuk mencai *garap gending* yang

bersangkutan. Pertunjukan informal lainnya dilakukan di rumah Hadi Purwaka, dan sebelumnya menyuruh *kebayan* untuk menyebar undangan mengenai kapan waktunya. Di kediaman Hadi Purwaka yang hingga kini masih menyimpan seperangkat gamelan kuno tersebut, para empu bertemu dan terjadi “*kupu tarung*” (berkompetisi, memperlihatkan kemajuan masing-masing dengan melalui tebak-tebakan gending).¹³

Sebuah foto hitam putih yang dikoleksi beberapa warga Kemlayan yang ditempel di dinding rumah menunjukkan bahwa pada tahun 1924, seniman Kemlayan sudah mendirikan perkumpulan kesenian bernama Darmo Soeko, yang sering pentas dan berlatih tari di *Soos Habirapaya* yang letaknya persis di Singosaren, dan gedung ini habis terbakar pada bulan Desember 1948 ketika Belanda menduduki kota. Dalam foto sangat jelas bahwa seniman-seniman Kemlayan diapit oleh para priyayi atau bangsawan yang kerab berkumpul di *Soos Habipraya*.¹⁴ Pertunjukan karawitan di seputar Solo dipastikan semarak. Pernyataan ini mengacu pada fakta tahun 1932 di Kemlayan berdiri sebuah perkumpulan karawitan yang anggotanya para *abdi dalem* keraton di bawah pimpinan K.R.T. Warsadiningrat. Perkumpulan yang dinamai Ngesti Laras ini mengkhususkan diri untuk memperdalam gending-gending keraton.¹⁵

Di tahun yang sama atas gagasan Martapengrawit, Mlayasuteja, dan Mlayawidada para pemuda Kemlayan mendirikan perkumpulan karawitan yang diberi nama *Papaka* (Paguyupan Pramuda Kemlayan). Dua perkumpulan ini tidak melayani tanggapan, namun hanya digunakan untuk memenuhi kebutuhan para anggotanya. Di lain pihak Kemlayan dijadikan sebagai tempat pertama yang dikunjungi oleh para pemesan untuk menggunakan jasa para *pengrawit*. Semakin lama, pesanan *klenengan* di berbagai tempat dan keperluan kian banyak. Atas realitas ini kemudian muncul

12. Wawancara Suradi, Surakarta, 25 Desember 2010, Pk. 16.00 WIB.

13. Wawancara Suprpto Suryodarmo, Surakarta 18 Desember 2010 11.00 WIB.

14. Mengenai kegiatan priyayi di Habipraya bisa dipelajari dalam Kuntowijoyo, *Raja, Priyayi, dan Kawula* (Yogyakarta: Ombak, 2006), hlm. 49-70.

15. Waridi, *Karawitan Jawa Masa Pemerintahan PB X: Perspektif Historis dan Teoritis* (Surakarta: ISI Press, 2006), hlm. 251.

gagasan membentuk perkumpulan karawitan yang diorganisasi dan diatur untuk melayani masyarakat umum.

Akhirnya pada tahun 1932 berdiri perkumpulan para *niyaga* yang dikhususkan untuk melayani masyarakat disebut Panatadibya. Para anggota yang tergabung di dalamnya adalah sebagian anggota Ngesti Laras dan Papaka, sifatnya tidak mengikat. Nama Panatadibya hanya digunakan saat melayani masyarakat umum yang memiliki dampak finansial. Nama Ngesti Laras dan Papaka sama sekali tidak diperbolehkan disebut dalam *klenengan* yang bersifat *tanggapan*. *Klenengan tanggapan* adalah melakukan aktivitas karawitan yang para *pengrawit*-nya mendapat imbalan uang selesai melakukan tugasnya menyajikan gending-gending Jawa.

Terdapat sejumlah *pengrawit* yang terdaftar sebagai anggota, tetapi tidak mau tergabung ke dalam *klenengan tanggapan*, di antaranya R.L Martapengrawit. Ia memilih jalur untuk tidak mengkomersialisasikan kemampuannya dalam karawitan. Dia selalu menolak ketika diajak untuk *klenengan tanggapan*. Baginya, karawitan tidak sekedar untuk bersenang-senang, melainkan di dalamnya mengandung unsur estetika dan etik.¹⁶ Kenyataan ini menunjukkan bahwa dalam kalangan *abdi dalem niyaga* ketika berada di luar tembok keraton terdapat perbedaan dalam menyikapi *klenengan tanggapan*.

Pendapat pertama memandang bahwa seorang *abdi dalem niyaga* ialah golongan priyayi, maka mereka menganggap kurang pantas untuk menjajakan diri lewat kemampuan mereka berkarawitan. Sebagian para *abdi dalem niyaga* keraton berkeinginan tetap menjaga *image* kepriyayian mereka di luar tembok keraton. Pendapat kedua, menerima *tanggapan* ialah sesuatu yang wajar karena dengan demikian mereka dapat

mengabadikan kemampuan untuk keperluan masyarakat yang lebih luas dan bergaul dengan para *pengrawit* di luar istana. Di sisi lain, sekaligus menambah penghasilan keluarga.

Terbentuknya perkumpulan *niyaga Panatadibya* dapat ditafsirkan sebagai sebuah solusi untuk menjembatani adanya perbedaan pandangan itu. Dengan menggunakan nama *Panatadibya* saat melayani masyarakat umum, maka nama *Ngesti Laras* dan *Papaka* tetap terjaga. Kendatipun *Panatadibya* adalah melayani masyarakat umum, akan struktur penyajian gending-gending dalam kegiatan *klenengan* tetap menggunakan pola *klenengan* tradisional, yakni mempertimbangkan *pathet*, *laras*, dan *garap*-nya.

Ternyata kala itu Kemlayan bukan sebagai panggung pertunjukan seni dan ruang belajar bagi warga setempat saja, tapi laksana *kawah candradimuka* bagi seniman dari luar pula. Cokrohardjono, Panuju, dan Siswo Martono belajar kendangan gending ala keraton kepada Mlayareksaka, *abdi dalem niyaga*. Ia *pengrawit* kendang handal di keraton, tak pelak menjadi panutan bagi para *pengrawit* kendang generasi muda pada saat itu. Mlayareksaka dikenal sabar dan mudah diajak berbicara tentang berbagai macam kendangan dan *garap* karawitan.¹⁷ Bahkan, Tjakrawasita adalah empu karawitan yang tinggal di Yogyakarta sempat *mencecap* ilmu tentang gending-gending Jawa gaya Surakarta di Kemlayan dengan Warsadinigrat dan Mlayareksaka kisaran tahun 1932-1936.¹⁸ Dengan demikian, kegiatan berkesenian di Kemlayan kian mencuat sampai di kota-kota sekitarnya. Kemlayan tidak hanya dimaknai sebagai gudangnya seniman handal dan menjadi semacam pondok informal kesenian.

16. Waridi, R.L. Martapengrawit Empu Karawitan Gaya Surakarta (Yogyakarta: Mahavhira, 2001), hlm. 92-93.

17. Darsono, *Cokrodihardjo dan Sunarto Cipto Suwarno: Pengrawit Unggulan Luar Tembok Keraton* (Surakarta: Citra Etnika Surakarta, 2002), hlm. 103.

18. Waridi, *Gagasan dan Kekaryaan Tiga Empu Karawitan: Pilar Kehidupan Karawitan Jawa Gaya Surakarta 1950-1970-an (Ki Martapengrawit, Ki Tjakrawasita, Ki Nartasabda)* (Bandung: Etnoteater Publisher, BAAC, Pascasarjana ISI Surakarta, 2008), hlm. 28.

III. MERINTIS PERTUNJUKAN TARI DI KAMPUNG

Rintisan latihan seni atau pertunjukan seni secara informal dapat dilacak dari tokoh Mlayasemendi yang diyakini sebagai leluhur masyarakat Kemlayan. Mlayasemendi merupakan *abdi dalem* karawitan istana Kasunanan yang diberikan oleh raja Paku Buwana IV (1788-1820) untuk tinggal di Kemlayan bersama kawan-kawannya sesama niyaga keraton. Menjadi ciri sebuah komunitas seniman bahwa sering berolah seni dan memacu kreativitas di kampung sebelum tampil di panggung istana dan ruang hiburan lainnya.¹⁹

Kemudian di Kemlayan juga berkembang kegiatan kesenian tari dengan tokoh Hardiman Sindhuatmadja dan S Ngaliman. Kedua tokoh inilah yang merintis pertunjukan tari di kampung tersebut. Perlu dijelaskan kontribusi masing-masing seniman tari yang mumpuni ini. Hardiman Sindhuatmadja semasa hidupnya adalah *abdi dalem* yang menjadi guru tari. Ciri khas gaya tarinya terlihat gagah atau *bregas*, yang oleh Gendhon Humardani disebut sebagai suatu aliran seni tari dan karawitan yang termasyur di Surakarta. Kemlayan, menurut Gendhon Humardani merupakan pusat tari topeng sebelum perang dunia II.²⁰ Begitu menggembirakan tari gaya Sindhuatmadja yang lahir di *ndalem* Sindhuprajan itu memperoleh sambutan bagus di Surakarta, dan tersebar merata. Murid-murid yang membantu mengembangkan teknik perangan gaya Sindhuatmadja antara lain, Samekto, S Ngaliman, Soenarso Wongsonegoro, dan Soedjono.²¹

Sesuai dengan keahlian beliau dalam ilmu silat, beksan yang paling menonjol pada karyanya yang bernuansa kepahlawanan seperti tari bugis kembar, handaga bugis, dan sebagainya. Beliau berhasil

mengadakan perubahan-perubahan tari gaya Surakarta hingga menjadi kebanggaan masyarakat pada jaman itu. Dia sering mengeluarkan kritik, merasa kurang puas dengan teknik-teknik yang sejak dulu hanya begitu-begitu saja, kesannya berpura-pura. Seperti pukulan atau tusukan senjata yang selalu mengarah ke samping, bila dilihat dari arah penonton tampak seperti sengaja tidak mengenai sasaran. Hal itu mendorong Hardiman mengadakan perubahan dengan menawarkan teknik baru. Di samping perubahan teknik perangan juga mengembangkan variasi motif gerak *ebat ngancap* dengan motif gerak *naga wangsul*.

Ternyata teknik tersebut memperoleh sambutan bagus di Surakarta, dan tersebar merata. Bahkan di Solo teknik tari gaya²² Sindhuatmadja, terutama perangan menjadi model acuan oleh para tari pada waktu itu. Menggunakan senjata tajam seperti keris, tombak, pedang, tombak, dan lainnya menjadi kebanggaan semua penari yang mampu memainkan senjata itu dengan mahir. Hingga tahun 1960-an teknik perang itu masih di digemari, bahkan pada perkembangan selanjutnya teknik perangan gaya Sindhuatmadja memasukan unsur-unsur gerak akrobatik yang memang menyatu dengan teknik perang gaya Sindhuatmadja dan oleh generasi berikutnya sangat diminati untuk dikembangkan, sehingga tari menjadi lebih hidup dan dinamis.

Sementara tokoh yang lain adalah S Ngaliman, empu tari yang melanglang buana. Belajar menari dan gamelan karena terpengaruh lingkungan Kemlayan dan faktor keluarga, sebab semua saudara laki-laki dan termasuk kakak iparnya, pamannya, dan kakek serta leluhurnya ialah *pengrawit* keraton yang berdomisili di Kemlayan.²³ Ngaliman memadatkan tari keraton Bedhaya Srimpi

19. Baca Heri Priyatmoko, "Gamelan di Kemlayan: Studi Sejarah Kampung Abdi Dalem Niyaga di Surakarta" jurnal *Patrawidya* Vol 19, No 2 (BPNB Yogyakarta, 2018) hlm. 113-124.

20. Rustopo (editor), *Gendhon Humardani: pemikiran dan Kritiknya* (Surakarta: STSI Press 1991), hlm. 50.

21. Bambang Tri Atmadja, *op. cit.*, hlm. 28.

22. Gaya adalah kekhasan atau kekhususan yang ditandai oleh ciri fisik, estetik, dan/atau sistem bekerja yang dimiliki oleh atau yang berlaku pada perorangan, kelompok atau kawasan tertentu yang diakui eksistensinya oleh dan/atau berpotensi untuk mempengaruhi individu, kelompok atau kawasan lainnya, baik itu terbelakukannya dengan sengaja atau tidak, maupun yang terjadi atas hasil berbagai cara dan/atau bantuan dari berbagai sarana dan/atau media. Lihat Rahayu Supanggah, "Sistem Pendidikan Kesenian Dewa Ruci: Sebuah Tawaran," dalam *Dewa Ruci Jurnal Pengkajian & Penciptaan Seni* Vol.1.No.1 (Surakarta: Program Pascasarjana STSI Surakarta, 2002), hlm. 137.

23. Haryono, S. Ngaliman *Tjondropangrawit: Dari Seorang Pengrawit Menjadi Empu Tari Sebuah Biografi* (Yogyakarta: Tesis Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan UGM, 1997) dalam Anik Dwi Sukristyarini, *Metode Pengajaran Tari S. Ngaliman Tjondropangrawit* (Surakarta, Skripsi Program Studi Seni Tari STSI, 2002), hlm. 16.

yang semula berdurasi 50 menit menjadi 20 menit. Dalam pemadatannya itu, Ngaliman sempat ciut nyalinya karena kala itu disertai hujan deras. Dalam pikirannya, *ing kang kagungan* (yang punya tari) tidak mengijinkan. Namun, atas dukungan Gendon Humardani, akhirnya Ngaliman melanjutkannya. Ini terobosan yang sangat jenial dari Ngaliman, seorang pewaris kesenian tradisional yang tidak pernah lelah mengajarkan tari-tari klasik kepada siapapun, termasuk orang Barat.²⁴

Tari ini memang terbilang rumit dan membutuhkan waktu yang lama. Dalam penjelasan Claire Holt, awal dan akhir dari tarian ini sendiri terdiri, seperti pada semua tari istana yang lain, gerak-gerak maknawi penyembahan dari sembah yang ditujukan kepada seorang dewa, yaitu raja, dan tamu-tamu terhormat. Pada bentuk keseharian yang sederhana, tangan terkatup diangkat pada level hidung di depan wajah yang sedikit dicondongkan. Namun dalam versi tari, *sembah* adalah selalu merupakan urutan yang rumit dan indah dari kepala, lengan, tangan, dan gerak tubuh, sementara penari duduk di lantai. Bila mereka bangkit menari, penari tetap pada yang permulaan berada di satu tempat, terus berlanjut ke satu seri gerak mengalir dengan lembut yang dibumbui dengan permainan halus dari tangan-tangan molek yang menjimpit dan menjatuhkan, menerpa dan melemparkan ujung-ujung selendang tari mereka yang tergantung bebas.²⁵

Selain di *ndalem* Sindhuprajan, warga latihan menari di pendopo Projolukitan, suatu lokasi penting dalam tonggak tari topeng di Surakarta. Figur Prajolukita adalah seorang *abdi dalem* bidang arsitektur Keraton Kasunanan yang semasa hidupnya peduli dengan kesenian topeng yang berkembang di Kemlayan. Kepedulianya terhadap tari topeng diwujudkan dengan membebaskan pendapatanya untuk pertunjukan atau pentas tari topeng. Ketika Projolukita meninggal dunia

akhirnya kegiatan latihan dan pentas tari topeng menjadi terhenti karena tidak ada lagi yang peduli.²⁶

Pertunjukan seni di pendopo Projolukitan melahirkan banyak penari topeng yang hampir semuanya berasal dari Kemlayan. Antara lain: tari klana oleh Mlayadarsono, sembunglangu oleh Gitopangrawit, handaga oleh Suprana, bugis oleh Trunomlaya, penthul oleh Wiryosumarto, tembem oleh Tirtapangrawit, bancak oleh Redileksono, doyok oleh Kramamlaya, regol oleh Redipangrawit, dan gunungsari oleh Tisnopangrawit. Berkat pertunjukan seni yang rutin digelar oleh sesepuh seniman di kampung itu, maka banyak generasi penerus Kemlayan tahun 1970an yang mempunyai jiwa panggung dan lincah menari di panggung. Sebagai contoh, Bambang Tri Atmadja (dosen tari ISI Yogya), Supriyanto (dosen tari UNY), dan Suprpto Suryodarmo (penari dan budayawan). Sampai tulisan ini dibuat, mereka masih rutin menggelar pentas keliling Indonesia hingga dunia.

IV. AKTIVITAS BERKESENIAN PASCA KEMERDEKAAN

Selepas masa revolusi, aktivitas kesenian Kemlayan lambat laun kembali riuh. Para priyayi Kemlayan bersemangat menggairahkan kegiatan kesenian, sebab mereka dalam lingkungan sosialnya memiliki kepercayaan diri untuk terus bergerak aktif memajukan kesenian yang sudah menjadi "roh" Kemlayan. Tidak sedikit empu di Kemlayan yang menjadi pengajar di lembaga seni formal (Konservatori Karawitan) di Kepatihan yang berdiri tahun 1953. Artinya, mereka tidak lepas dari kehidupan seni. Tidak hanya di sekolah, pengajar ini terus berlatih maupun melatih seni karawitan dan tari di kampungnya. Murid Kokar juga mendatangi rumah sang guru di Kemlayan untuk mendalami bidang seni yang digelutinya. Kala itu lumrah seorang murid *ngenger* atau *ngangsu kawruh* kepada guru di luar kelas, dengan

24. Indra Tranggono dkk., *30 Profil Budayawan Indonesia* (Yogyakarta, TVRI, 1990), hlm. 82.

25. Claire Holt, *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia*. Penerjemah: Prof. R.M. Soedarsono (Bandung: MSPI, 2000), hlm. 146.

26. Wawancara Purwanto, Surakarta 11 Desember 2010 09.00 WIB. Cucu dari Prajalukito.

harapan guru tersebut mencurahkan ilmunya sebanyak mungkin kepadanya. Dengan kenyataan ini, gairah dan aktivitas kesenian di Kemlayan tetap terjaga, tidak hanya berlatih saat hendak pentas di istana dan tampil di acara Gerebeg Sekaten saja.

Tidak luput juga dinamika warga dalam berkesenian. Berkat rukunnya remaja dan orang tua di Kemlayan, sesepuh kampung membuat wadah yakni Asas (Angkatan Seni Anak Surakarta). Martopangrawit, salah satu penggagasnya. Latihan rutinnya di *ndalem* Cakrakusuman. Mereka yang aktif di Asas misalnya, Krishono, Hardjono (mantan lurah Kemlayan), dan Mintardjo Hs. Pertunjukan Asas acap digelar di *ndalem* Cokrosuman, gedung bioskop Sriwedari, gedung Srikaton dan siaran di RRI Surakarta pula.²⁷ Semangat berkesenian begitu menggelora di hati pemuda-pemuda Kemlayan, meski di kemudian hari angkatan ini tidak ada yang menjadi empu.

Ingin mencapai status empu tentunya tidaklah semudah membalikkan telapak tangan, sebab empu adalah predikat yang diberikan kepada seorang seniman yang mencapai kemampuan tertinggi, baik sebagai praktikus maupun komponis. Selain itu mempunyai wawasan yang luas tentang pengetahuan budaya yang terkait dengan bidang yang ia tekuni. Predikat empu tidak diperoleh dari sebuah lembaga pendidikan formal, melainkan pengakuan yang tulus dari mitra kesejawatan dan publik yang lebih luas atas kemampuan puncak, wawasan, jasa, reputasi, dan pengabdian seseorang terhadap bidang seni yang digelutinya.²⁸

Saat terjadi *gegeran* G30S di Surakarta dan sekitarnya, situasi kota mencekam. Pemuda Kemlayan ronda keliling setiap malam. Setelah kondisi aman dan kondusif, dibentuk perkumpulan Barada yang diprakasai Soeroto, Soeprapto, dan Mintardjo. Hs dengan disesepuhi S. Ngaliman, Parsono dan Poerwadi. Karena aktivitas yang

positif, Barada didorong Tandyopanitro dan R. Soepomo untuk lebih berkembang. Di sektor tari dipimpin S. Ngaliman, dan karawitan dipegang Parsono. *Ndalem* Mulyasumartan dipakai sebagai tempat latihan.²⁹ Barada berkali-kali siaran di RRI Surakarta dan TVRI Yogyakarta. Uniknya, masyarakat Kemlayan berbondong-bondong melihat Barada pentas sehingga mengakibatkan kondisi kampung sepi. Situasi ini oleh penduduk sekitar disebut *kerit lampit* atau *bedol desa* demi menyaksikan tokoh-tokoh seniman Kemlayan pentas.³⁰

Kian hari, Barada semakin surut kiprahnya. Lima tahun mengalami kevakuman. Kemlayan waktu silam merupakan *kedung* (kantong) kesenian Jawa yang beken, hingga terbit ungkapan: tidur jika tidak mendengarkan alunan gamelan yang ditabuh, terasa kurang nyenyak. Sungguh malang, tidur warga kurang pulas atas berhentinya aktivitas Barada. Melihat dan merasakan kenestapaan ini, S. Ngaliman yang sohor sebagai empu tari Kemlayan tidak sampai hati. Tak pelak, S. Ngaliman membuka pendidikan latihan tari Sanggar *Pamungkas* di pendapa Widjojosawarnan. Latihan ini diramaikan pemuda beserta anak-anak. Bahkan, ada orang luar negeri yang terpikat ikut belajar tari halus ciptaan S. Ngaliman, yaitu Theo Lohn dari negeri Kincir Angin dan Andreas berasal dari Jerman.³¹

Kini, sanggar itu masih, namun tidak seriu seperti dulu ketika penduduk kampung beramai-ramai belajar menari. Keberadaan *Pamungkas* dianggap oleh warga, mati tidak, hidup tidak. Hanya sesekali ketika perayaan hari ulang tahun kemerdekaan Republik Indonesia, anak-anak kecil di Kemlayan kembali dilatih menari untuk dipentaskan, memeriahkan kampung. Kemudian mengenai aktivitas *klenengan*, pada tahun 2005 berdiri kelompok *Marem (Marsudi Mernaning Manah)* yang diisi oleh golongan sepuh, sedangkan untuk golongan muda bernama Sekar Laras.

27. Wawancara Mintardjo Hs, Surakarta, 09 November 2010, Pk. 13.00 WIB.

28. Waridi, (2001) *Op. cit.*, hlm. 3.

29. Wawancara Suprpto Suryodarmo, Surakarta 18 Desember 2010 11.00 WIB.

30. Wawancara Noek Roesdiah Saparti, Surakarta, 09 November 2010, Pk. 10.00 WIB.

31. Wawancara Mintardjo Hs, Surakarta, 09 November 2010, Pk. 13.00 WIB.

Sayangnya mereka tiada lagi dapat latihan di kampung seperti leluhurnya *tempo doeloe* yang beberapa rumah memang memiliki gamelan. Mereka harus berjalan kaki keluar kampung demi bisa nabuh yaitu di Kampung Kauman, ada seorang warga sekitar yang baik hati meminjamkan seperangkat gamelan untuk latihan.

Kalau dimaknai, apa yang mereka lakukan itu bukan sekadar untuk hiburan dan melepas penat di sela-sela hiruk pikuk kota, melainkan berjuang agar mata rantai sejarah kesenian yang telah susah payah dibentuk oleh leluhurnya dulu tidak putus begitu saja. Meski aktivitas kesenian mereka tidak mampu membuat gaung Kemlayan meledak seperti dulu, namun secara batiniah minimal mereka telah melaksanakan pesan untuk melestarikan unsur kebudayaan Jawa, karawitan.

V. PENUTUP

Dalam perjalanan sejarah, Kemlayan telah menampilkan kekhasan sebagai kampung seniman di wilayah Solo. Aspek toleransi terlihat dalam relasi seniman dengan masyarakat luar saat pentas maupun berlatih seni. Seniman dengan toleran dan tangan terbuka menerima warga dari luar untuk belajar bersama di kampung itu. Identitas kampungnya seniman turut menyumbang keragaman dalam konteks perkampungan di Surakarta. Kemudian, aspek kesetiakawanan warga kampung terbukti makin terpupuk dengan adanya kegiatan kolektif berlatih seni yang digelar setiap saat. Ikatan solidaritas sesama seniman semakin kuat karena memiliki spirit dan hobi yang sama. Satu hal yang menarik, meski berstatus sosial sebagai priyayi dan empu, mereka tidak tertutup dengan lingkungan luar karena kesenian merupakan dunia yang terbuka.

Kemlayan dalam lintas sejarah lokal, bagaimanapun telah menorehkan tinta emas sebagai pengemban kesenian. Kontribusinya tidak bisa dipandang sebelah mata dalam memajukan dinamika kesenian di Kota Bengawan. Seniman-seniman yang hidup di kampung tua penuh dengan

lorong sempit itu ternyata meninggalkan kisah mengagumkan bagi para penerusnya maupun penghuni Kemlayan. Sejarah kecil ini sangat mungkin sulit ditemukan dalam catatan istana, apalagi *babad* yang berlembar-lembar. Riwayat Kemlayan malah tersimpan dalam memori kolektif warga, dan tentu saja rawan punah apabila tidak diwariskan turun-menurun.

Karena itulah, tujuan penulisan ini ialah memotret sejarah, dalam hal ini aktivitas berkesenian, dan juga berusaha mendokumentasikan cerita Kemlayan agar terbaca khalayak luas sekaligus menyelamatkannya dari kepunahan. Secara metodologis, selain mampu melepaskan sejarah kesenian kampung atau sejarah sosial masyarakat dari ketergantungan yang berlebihan pada narasi sejarah (bayang-bayang) keraton dan perkotaan, perubahan perspektif juga akan membawa sejarawan pada sumber-sumber sejarah yang terabaikan dan tidak konvensional, seperti yang terdapat pada memori kolektif, dokumen visual, dan benda simbolik (gamelan dan selendang).

Kemudian kalau dicermati, latihan kesenian di Kemlayan sebenarnya jauh lebih penting ketimbang pertunjukan kesenian di keraton maupun ruang publik di perkotaan. Sebab, latihan atau pertunjukan seni di kampung sesungguhnya tepat dimaknai sebagai peristiwa kebudayaan. Di situ terdapat proses pembinaan, dialog, pewarisan, dan pembelajaran nilai. Sebagai contoh, anak-anak ataupun para seniman muda-tua hendak belajar secara langsung tentang nilai kebersamaan atau kolektivitas berkesenian. Begitu luas kompleksitas nilai yang bisa dipelajari mereka. Itu jelas tidak mungkin didapatkan dalam pertunjukkan di keraton dan gedung kesenian di kota, yang sifatnya hanya peristiwa kesenian semata. Tampilnya mereka di keraton adalah hasil dari proses panjang peristiwa kebudayaan yang terjadi di kampung tersebut. Ibarat kata, sudah matang atau siap saji.

Lebih jauh lagi, peristiwa kebudayaan itu ternyata menjadi kesenangan bagi para *niyaga*. Pada dasarnya mereka leluasa menggarap

gending sesuai dengan kehendak hati dan tanpa terikat dengan keperluan upacara maupun untuk kepentingan jenis seni lainnya. Dalam situasi semacam ini kreativitas yang melekat pada diri mereka muncul, dan terjadilah interaksi musikal yang menarik antara *niyaga* yang satu dengan yang lainnya. Antara umpan dan tanggapan saling mengisi, akhirnya timbul dialog musikal yang menarik. Juga dalam peristiwa kebudayaan tersebut bersifat kompetitif yang positif dan tempat ajang mengasah keterampilan diri dalam bermusik karawitan. Kondisi ini mendorong *abdi dalem* karawitan untuk mempersiapkan diri agar tampil bagus dengan meningkatkan kemampuan yang telah dimilikinya.

Begitu pula dalam kegiatan menari yang dilakukan oleh warga Kemlayan bahwa latihan tersebut dimaknai sebagai ruang mengeksplorasi tarian dan meningkatkan keahlian, sehingga sampai melahirkan gaya tari yang *bregas* atau gagah. Wajar jika Gendhon Humardani menyebut Kemlayan sebagai suatu aliran seni tari dan karawitan yang termasyur di Surakarta, dan pusat tari topeng sebelum perang dunia II. Dalam konsepsi kebudayaan, latihan karawitan dan menari di Kemlayan ini boleh dikatakan sebagai wujud kebudayaan sebagai suatu kompleks aktivitas kelakuan berpola dari manusia dalam masyarakat. Selanjutnya, beberapa instrumen gamelan yang dihasilkan oleh *abdi dalem pradangga* (Yosopradangga dan Karyapradangga), mahakarya *Wedhapradangga* anggitan Warsadinigrat, dan naskah *Gending-gending Jawa Karawitan Gaya*

Surakarta yang dikumpulkan Mlayawidada merupakan wujud kebudayaan sebagai benda-benda hasil karya manusia.

Pembahasan ini setidaknya dapat dikemukakan saran yang sifatnya konseptual terhadap kajian sejarah di Indonesia sampai detik ini. Pertama, cakupan tempat dalam sejarah kesenian Indonesia seolah-olah terbatas pada masa lalu yang terjadi secara geografis di daerah kota dan keraton, tidak termasuk kampung. Kampung merupakan cakupan tempat yang seakan-akan terlupakan. Padahal para sejarawan Indonesia juga menyadari tentang peran kampung yang sangat penting seiring dengan perkembangan perkotaan dan keraton. Kedua, kehidupan sehari-hari warga kampung dianggap bukan merupakan sejarah karena sejarah hanya masa lalu yang dapat dikaitkan dengan sesuatu secara institusional, politis, ideologis dan struktur saja.

Ketiga, aktivitas kesenian di kampung hanya dilihat dalam konteks struktural keraton dan kota dengan melupakan hal-hal yang bersifat kultural, emosi, perasaan, atau pengetahuan individu atau kelompok. Keempat, pertunjukan seni pada masa lalu seolah-olah hanya berhubungan dengan masalah patron atau raja dengan melupakan sebuah kenyataan lain dari proses peristiwa kebudayaan, seperti berbagai kegiatan latihan kesenian yang dilakukan warga Kemlayan di kampungnya. Dalam konteks Kemlayan, ruang kampung ibaratnya panggung pertunjukan yang tiada batas bagi para seniman yang hendak tampil di keraton atau ruang publik perkotaan.

DAFTAR PUSTAKA

- Darsono, 2002. *Cokrodihardjo dan Sunarto Cipto Suwarno: Pengrawit Unggulan Luar Tembok Keraton*. Surakarta: Citra Etnika Surakarta.
- Holt, Claire, 2000. *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia*, penerjemah: Prof. R.M. Soedarsono. Bandung: MSPI.
- Kuntowijoyo, 2006. *Raja, Priyayi, dan Kawula*. Yogyakarta: Ombak.
- _____, 1995. *Pengantar Ilmu Sejarah*. Yogyakarta: Bentang.

- Rustopo (editor), 1991. *Gendhon Humardani: pemikiran dan Kritiknya*. Surakarta: STSI Press.
- Sayid, RM, 2001. *Babad Sala*. Surakarta: Reksopustoko Mangkunegaran.
- Setiawan, Bakti, 2010. *Kampung Kota dan Kota Kampung: Tantangan Perencanaan Kota di Indonesia*. Yogyakarta: UGM, pidato pengukuhan jabatan guru besar dalam Ilmu Perencanaan Kota.
- Sukristyarni, Anik Dwi, 2002. *Metode Pengajaran Tari S. Ngaliman Tjondropangrawit*. Surakarta, Skripsi Program Studi Seni Tari STSI.
- Supanggah, Rahayu, 2002. "Sistem Pendidikan Kesenian Dewa Ruci: Sebuah Tawaran," dalam *Dewa Ruci Jurnal Pengkajian & Penciptaan Seni* Vol.1.No.1. Surakarta: Program Pascasarjana STSI Surakarta
- Tranggono, Indra dkk., 1990. *30 Profil Budayawan Indonesia*. Yogyakarta, TVRI.
- Tri Atmadja, Bambang, 2004. *S. Ngaliman dan Kampung Kemlayan*. Surakarta: Tesis Program Studi Penciptaan Seni Minat Tari Nusantara STSI.
- Waridi, 2008. *Gagasan dan Karya Tiga Empu Karawitan: Pilar Kehidupan Karawitan Jawa Gaya Surakarta 1950-1970-an (Ki Martapengrawit, Ki Tjakrawarsita, Ki Nartasabda)* (Bandung: Etnoteater Publisher, BAAC, Pascasarjana ISI Surakarta.
- _____, 2008. *Karawitan Jawa Masa Pemerintahan PB X: Perspektif Historis dan Teoritis*. Surakarta: ISI Press.
- _____, 2001. *R.L. Martapengrawit Empu Karawitan Gaya Surakarta*. Yogyakarta: Mahavhira.
- Priyatmoko, Heri, 2013. "Sejarah Sosial Komunitas Seniman di Kemlayan Surakarta 1930-an-1970-an," *tesis* Pascasarjana Sejarah, FIB, UGM,
- Priyatmoko, Heri, 2013. "Abdi Dalem dan Abdi Negara: Identitas Ganda Seniman-Priyayi Kemlayan Surakarta 1950-1970an," dalam *Jurnal Literasi* Vol. 3 No. 2, Fakultas Sastra Universitas Jember, hlm. 93-99.
- Priyatmoko, Heri, 2018. "Gamelan di Kemlayan: Studi Sejarah Kampung Abdi Dalem Niyaga di Surakarta," *Jurnal Patrawidya*. Vol. 19, No. 2, BPNB Yogyakarta. Hlm. 113-124.

Daftar informan

No	Nama Narasumber	Umur	Pendidikan	Alamat	Pekerjaan
1.	Bambang Tri Atmadja	63	Pascasarjana	Jurusan Seni Tari, ISI Yogya	Dosen
2.	Krishono	82	SMP	Kartotiyasan, Solo	Swasta
3.	Purwanto	60	SMP	Kemlayan, Solo	Swasta
4.	Mintardjo HS	83	SMA	Kemlayan, Solo	Pensiunan PNS
5.	Noek Roesdiah S	58	SMA	Kemlayan, Solo	Swasta
6.	Suprpto Suryodarmo	70	Sarjana	Plesungan, Mojosongo	Budayawan
7.	Suradi	78	SMP	Kemlayan, Solo	Swasta

REFLEKSI KETAUHIDAN DALAM WAYANG SADAT LAKON KI AGENG PENGGING

Hasan Ashari, Hermanu Joebagio, Musa Pelu

Mahasiswa Pascasarjana Pendidikan Sejarah, Universitas Sebelas Maret Surakarta

Alamat: Jl. Ir. Sutami 36a, Kentingan, Jebres, Surakarta

hasan.ashari@student.uns.ac.id

Naskah masuk: 05-09-2019

Revisi akhir: 26-10-2019

Disetujui terbit: 15-11-2019

TAUHID IN WAYANG SADAT IN THE LAKON “KI AGENG PENGGING”

Abstract

Firstly performed in 1985 by Suryadi (a religious figure of Trucuk), Wayang Sadat is a medium to teach Tauhid (tawheed), the message of Islam. This research analyzes the teaching of Tauhid within Wayang Sadat performance, in the lakon (story) “Ki Ageng Pengging”. The sources of data were key informants, documents, and archives related to Wayang Sadat performance. The data were collected by interviews, the content of the performed lakon, depth examination of document and archives. The triangulation method was used to test the validity of the collected data. The data was analysed using the interactive model that consists of three stages: data reduction, data presentation, and data verification. The result of the research shows that the lakon “Ki Ageng Pengging” contains the teachings of Tauhid embedded in the janturan (narration), dialogues, lyrics of the music, and lyrics of sulukan (songs by the dalang – puppet master).

Keywords : *Tauhid, Wayang Sadat, “Ki Ageng Pengging”*

Abstrak

Wayang Sadat mulai dipentaskan oleh Suryadi pada tahun 1985 sebagai medium dakwah tauhid. Penelitian ini mengkaji ajaran tauhid dalam pentas Wayang Sadat pada lakon Ki Ageng Pengging. Sumber data meliputi informan kunci dan dokumen atau arsip terkait Wayang Sadat. Data dihimpun dengan teknik wawancara mendalam dan analisis isi dokumen dan arsip. Untuk meningkatkan keterpercayaan data dilakukan triangulasi sumber dan review informan. Analisis data dalam penelitian ini mengacu pada model analisis interaktif yang terdiri dari tahapan reduksi data, penyajian data, dan verifikasi data. Hasil penelitian menunjukkan bahwa lakon Ki Ageng Pengging memuat ajaran tauhid yang tersirat dalam janturan, dialog, syair gerongan, dan cakapan sulukan. Penelitian ini menjadi penting untuk dikaji walaupun terdapat banyak wayang yang juga bertujuan sebagai dakwah Islam namun sejauh ini masih normatif dan belum mendasar seperti halnya dakwah tauhid, dikarenakan Tauhid merupakan dasar dalam ajaran Islam.

Kata Kunci : *Tauhid, Wayang sadat, Lakon Ki Ageng Pengging*

I. PENDAHULUAN

Representasi cipta budaya dalam ajaran Islam di Nusantara bukan hanya sebagai pembentuk identitas komunitas muslim semata. Realitas di masyarakat menunjukkan bahwa agama dalam struktur sosial merupakan sebuah praktik keseharian. Secara teoritik, praktik sosial tidak akan dapat dipisahkan dari proliferasi sebuah pengajaran keagamaan yang memberikan ruang bagi insemniasi dialog antara budaya dan tatanan lama yang telah ada. Konteks ini sekaligus menunjukkan bahwa dalam sebuah pengajaran keagamaan tidak pernah mampu terlepas dari kemampuan memproduksi (*agency*) dan mengartikulasikan sebuah sumber keagamaan, dan kemudian mentransformasikannya dalam tatanan struktur masyarakat yang telah ada. Maka sejak itulah nilai agama (tauhid) menjadi bagian dari sistem mentalitas dan mempengaruhi preferensi serta kesadaran individu dalam memproduksi dunia sosialnya.

Produksi sebuah ajaran keagamaan dilakukan dengan dukungan berbagai sarana komunikasi yang sudah ada dan mudah diterima oleh masyarakat lokal. Transformasi pengajaran juga tidak terlepas dari peran agen (*agency*). *Agency* memiliki cara untuk memengaruhi masyarakat dengan menggunakan pendekatan sosio-kultural agar mudah diterima oleh lingkungan masyarakat. Contoh kasus yang menunjukkan peranan agen dapat diamati dari seni Wayang Sadat yang tumbuh dan berkembang di wilayah Trucuk Kabupaten Klaten.

Wayang Sadat mulai dipentaskan pada tahun 1985 di Desa Trucuk. Wayang Sadat dibuat oleh seorang seniman sekaligus mubaligh bernama Suryadi yang saat tulisan ini dibuat (2019) telah berusia 85 tahun. Secara etimologis, kata Sadat berasal dari kalimat “*syahadat*”¹ yang merupakan rukun iman yang pertama bagi pemeluk agama

Islam. Iman yaitu meyakini sepenuh hati bahwa Allah adalah Tuhan yang Maha Esa dan Muhammad adalah *Rosullullah*. Suryadi memiliki dua tujuan dalam pementasan Wayang Sadat. Pertama, Wayang Sadat digunakan untuk berdakwah ajaran tauhid ke-Islaman. Sejauh ini para penyebar agama Islam sudah menggunakan seni pewayangan sebagai dakwah namun dapat diamati bahwa hanya terdapat sedikit porsi dakwah di dalam pagelaran wayang tersebut. Selain itu, pertunjukan wayang yang telah ada sebelumnya umumnya bersumber dari Epos *Mahabarata* dan *Ramayana* yang kental nuansa Hindu-Budha. Kedua, melalui pertunjukan Wayang Sadat, Suryadi ingin merangsang apresiasi umat Islam, khususnya masyarakat Trucuk dan sekitarnya pada tahun 1980-an, yang dinilai masih rendah terhadap seni tradisi.²

Dengan berdasarkan pada kreativitas seni dan landasan dakwah Islam, Suryadi membuat lakon-lakon yang terlepas dari epos Hindu-Budha. Lakon-lakon baru muncul dari rekonstruksi cerita dakwah Walisongo. Selain bersumber dari karya sastra kuno berupa *babad* dan *serat*, Suryadi menguatkan citra Wayang Sadat sebagai wayang dakwah Islam dengan menciptakan tokoh-tokoh wayang yang mengadopsi Walisongo, yaitu Sunan Bonang, Sunan Ampel, Sunan Kudus, Sunan Kalijaga, dan para tokoh dari zaman kerajaan Islam Demak yaitu Raden Patah, Ki Ageng Pengging, dan Joko Tingkir.³

Mengamati kembali perspektif budaya, wayang adalah perwujudan sinkretisme dan serpihan dari beragam budaya yang mengkonstruksinya. Sifat ini menunjukkan pluralitas dan sifat eklektik budaya sebagai akibat budaya Jawa yang terbuka dan toleran terhadap berbagai budaya lain.⁴ Selaras dengan hal tersebut, Wayang Sadat hadir dari produksi akulturasi Jawa-Islam untuk menjadi sarana penyampaian ajaran tauhid ke-Islaman. Perlu

1. Syahadat yaitu salah satu rukun Islam yang harus dilaksanakan pertama kali. Kata syahadat yang bermakna kesaksian terhadap Tuhan dan Nabi Muhammad disingkat menjadi *sadat* dan dijadikan sebagai salah satu nama pertunjukan wayang kulit, yaitu Wayang Sadat. Murtana, I Nyoman, *Dakwah Islam dalam Wayang Sadat Lakon Ki Ageng Pengging* (Surakarta: ISI Press, 2011), hlm. 14.

2. Wawancara dengan Suryadi pada tanggal 27 Desember 2018 mengenai asal mula, perkembangan dan tujuan wayang sadat.

3. *Ibid*.

4. Bambang Nurgiyanto, “Wayang dan Perkembangan Karakter Bangsa,” *Jurnal Pendidikan Karakter*, Vol. 1, No 1, 2011. Hlm. 23.

digarisbawahi bahwa sejauh ini banyak wayang yang telah lahir dan berkembang memiliki nilai religiuitas namun hanya dalam tataran normatif dan belum menyentuh ke aspek mendasar dari esensi keagamaan Islam yaitu Tauhid. Tauhid dalam ajaran Islam merupakan fondasi dasar dan inti keimanan seorang muslim.⁵ Maka dari itu, dapat dikatakan bahwa Wayang Sadat muncul menyempurnakan ajaran-ajaran sebelumnya dengan misi pengajaran tauhid ke-Islaman.

Berdasarkan uraian tersebut, tulisan ini fokus mengkaji ajaran Tauhid dalam pergelaran Wayang Sadat. Dari berbagai lakon dalam pementasan Wayang Sadat, tulisan ini hanya akan menyoroiti pada lakon Ki Ageng Pengging yang memiliki muatan ajaran tauhid ke-Islaman. Analisis akan dipusatkan pada nilai simbolik dalam pergelaran baik dalam *janturan*, dialog, syair-syair *gerongan*, dan *cakepan sulukan*. Pemilihan simbol sebagai jalan analisis mengacu pada kerangka Clifford Geertz. Menurut Clifford Geertz, budaya merupakan jejaring simbol-simbol yang bisa dianalogikan sebagai teks. Langkah menemukan makna dapat menggunakan langkah menafsirkan terus menerus untuk memperjelas dan memahami sebuah fenomena budaya atau simbol tertentu.⁶ Penelitian ini menggunakan pendekatan deskriptif kualitatif dengan sumber data meliputi informan kunci dan dokumen atau arsip terkait Wayang Sadat. Data dihimpun dengan menggunakan teknik wawancara mendalam, analisis isi dokumen dan arsip. Untuk meningkatkan keterpercayaan data yang didapat dilakukan triangulasi sumber dan review informan. Analisis data dalam penelitian ini mengacu pada

model analisis interaktif yang terdiri dari tahapan reduksi data, penyajian data, dan verifikasi data.

Kajian mengenai wayang sebagai dakwah Islam sudah cukup banyak dilakukan oleh para peneliti. Kun Zachrun Istanti (1996) mengkaji Wayang Golek Menak sebagai Media Dakwah Islam.⁷ Masror Ch. Jb. (2015) mengkaji tentang spiritualitas Islam dalam budaya Wayang Kulit masyarakat Jawa dan Sunda. Hendrawan dan Yuliyanti (2018) menganalisis nilai-nilai dakwah Islam dan budaya Sunda dalam Wayang Golek pada tokoh Astrajingga Lakon Cepot Kembar melalui analisis semiotika Umberto Eco.⁸ Otok Herum Marwoto (2014) meneliti mengenai nilai-nilai Islam pada Wayang Kulit dan mengemukakan bahwa wayang memiliki peranan penting dalam perkembangan Seni Islami di Indonesia.⁹

Sementara itu, Wayang Sadat juga telah mendapatkan perhatian di kalangan akademisi. Subiyantoro mengaji tentang nilai religius gunung wayang sadat dan relevansinya dalam pembelajaran seni rupa.¹⁰ Masturoh mengkaji tentang proses evolusi multilinier wayang kulit dan wayang sadat.¹¹ Mukti yang mengkaji tentang resistensi Wayang Sadat dalam hegemoni Muhammadiyah.¹²

Kajian-kajian terdahulu telah mengungkapkan peranan wayang sebagai dakwah Islam dan Wayang Sadat sebagai produksi seni pertunjukan. Akan tetapi, dalam pembahasannya terutama dalam wayang sebagai dakwah Islam hanya sebatas normatif saja dan belum menyentuh ke ranah Tauhid, sementara Tauhid dalam ajaran Islam merupakan dasar ajaran yang dibutuhkan oleh muslim. Oleh karena itu, penelitian ini berupaya untuk menguak pesan ajaran tauhid dalam simbol-

5. Abdul Hadi, "Metode Pengajaran Ilmu Tauhid," *Jurnal Al 'Ulum*, Vol. 56, No. 2, 2013. Hlm. 29.

6. Clifford Geertz, *Abangan, Santri, Priyayi dalam Masyarakat Jawa* (Jakarta: Pustaka Jaya, 1981), hlm. 21.

7. Kun Zachrun Istanti, "Wayang Golek Menak sebagai Dakwah Islam," *Jurnal Humaniora*, Vol. 1, No. 3, 1996. Hlm. 57.

8. Andri Hendrawan & Rizka Yuliyanti, "Nilai-nilai Dakwah Islam dan Budaya Sunda dalam Wayang Golek pada Tokoh Astrajingga Lakon Cepot Kembar (Analisis Semiotika Umberto Eco)," *Syntax Literate Jurnal Ilmiah Indonesia*, Vol. 3, No. 10, 2018. Hlm. 16.

9. Otok Herum Marwoto, "Nilai-nilai Islam pada Wayang Kulit, Menjadikan Peran Penting dalam Perkembangan Seni Islami di Indonesia," *Corak Jurnal Seni Kriya*, Vol. 3, No. 1, 2014. Hlm 75.

10. Slamet Subiyantoro & Hasan Zainnuri, "Gunungan Wayang Sadat: The Study of Its Religious Values and Its Relevance in Fine Art Learning in High School," *Journal of Social Science & Humanities*, Vol. 25, No. s, 2017. Hlm. 273.

11. Titin Matsuroh, "Evolusi Multilinier Wayang Kulit dan Wayang Sadat," *Harmonia: Jurnal of Art Research and Education*, Vol. 4, No. 3, 2003. Hlm. 1-24.

12. Muhammad Mukti, "Resistensi Wayang Sadat dalam Menghadapi Hegemoni Muhammadiyah," *Jurnal Penelitian Humaniora*, Vol. 13, No. 1, 2010. Hlm. 111.

simbol yang termuat dipagelaran Wayang Sadat pada lakon Ki Ageng Pengging. Penelitian ini menjadi penting sebagai pendahuluan dari kajian berikutnya mengenai ajaran tauhidan ke-Islam dalam Wayang Sadat, mengingat masih sedikit juga yang mengkaji tentang Wayang Sadat.

II. REFLEKSI TAUHID

Wayang Sadat memiliki esensi Tauhid yang termuat dalam lakon, ketokohan, dan simbol-simbol di dalamnya. Secara harfiah Tauhid dari bahasa Arab yaitu *Wahhada Yuwahhidu – tauhid* yang artinya “meng-Esakan”. Jadi bertauhid artinya meng-Esakan Tuhan pencipta semesta yang tidak ada sesuatu bagi-Nya dengan keyakinan yang bulat sehingga yakin semakin-yakinnya bahwa Allah Mahakuasa tidak ada tandingannya.¹³ Tauhid merupakan suatu pegangan, pengilmuan, dan sesuatu yang bersabit dengan penghayatan tentang pengesaan dan Keesaaan Allah Ta’ala. Konsep tauhid terdiri dari tiga asas yaitu iman (kepercayaan), ilmu (pengetahuan) dan amal (perlakuan).¹⁴ Dalam tauhid terdapat enam rukun iman, yaitu: Iman kepada Allah, Iman kepada Malaikat, Iman kepada Kitab Tuhan, Iman kepada Rasul, Iman kepada Hari Akhir, dan Iman kepada Takdir Tuhan. Keenam rukun iman tersebut terdapat pada pementasan Wayang Sadat dalam Lakon Ki Ageng Pengging.

A. Iman Kepada Allah

Iman kepada Allah merupakan rukun iman yang pertama dan menunjukkan kewajiban bagi pemeluk agama Islam untuk percaya kepada keesaan Allah dengan segala kebesarannya. Lakon Ki Ageng Pengging ini dapat terefleksikan pada vokal tunggal dalang yang berbunyi:

“Niyatingsun amiwiti, anyebut asmaning Allah, ingkang sipat rahman-rahiim, Mahamurah Mahaasih, (mengucapkan doa: Bismillahir rahmaanir rahiim...) maratani jagad raya.”¹⁵

Lantunan doa tersebut diucapkan oleh dalang ketika mengawali babak pertama pagelaran Wayang Sadat yang menunjuk adanya rasa keimanan kepada Allah yang hukumnya wajib. Dalam ajaran Islam setiap awal kegiatan harus dimulai dengan mengucap *Basmallah* sebagaimana sabda Nabi Muhammad:

“Semua perkara yang baik yang tiada dimulai mengerjakannya dengan bacaan *Bismillah hir rahman nir rahiim*, maka akan terputus (sia-sisa belaka) (H.R. Abu Dawud dari Abu Hurairah).”¹⁶

Ucapan *Basmallah* memberi tuntunan kepada Islam, bahwa setiap langkah dan gerak baik yang dilakukan oleh tangan, kaki maupun ucapan yang menuju ke arah perbuatan yang baik dan terpuji. Tujuan dari pengucapan tersebut adalah agar hasil pekerjaan itu betul-betul atas ridha-Nya, sebab pada hakikatnya alat yang digunakan untuk mencapai semua itu adalah milik Allah SWT dan hasil yang diharapkan juga atas kodrat dan irodad Allah semata.

Iman kepada Allah terefleksi dalam dialog penduduk Tingkir antara seorang ayah dengan puterinya. Isi dialognya menyarankan selalu ingat kepada Allah:

“Bapak, Iki ngene ya sing diarani wog duwe akal, sing akale ganep kui tegese sepisan: wayatku... tansah eling marang Gusti Allah, tansah bekti marang Gusti Allah, lagi mlekar, lagi lungguh, lagi mlaku, tegese saben wanci kudu tansah eling marang Gusti Allah. Lha dhawuh supaya tansag eling ngene iki gumelare njur dadi ngibadah. Ana salat, ana pasa, ana zakat, sapiturute, dzikir, kejaba kui Waya... lan tansah mikir-mikirake samubarang kang dititahake dening Gusti Allah, ya kui tumindake langit lan bumi.”¹⁷

13. Ahmad Jafar, *Ilmu Tauhid* (Solo: CV. Siti Syamsiah, 1974), hlm. 11.

14. Yusuf Al-Qardawi, *Pengertian Tauhid* (Kuala Lumpur: Pustaka Salam Sdn. Bhd, 1993), hlm. 12.

15. Wawancara dengan Suryadi pada 27 Desember 2018 mengenai asal mula, perkembangan, dan tujuan wayang sadat.

16. Ahmad Mustafa, *Tafsir Al-Maraghi Juz XV* (Semarang: CV Toha Putra, 1985), hlm. 11.

17. I Nyoman Murtana, *Dakwah Islam dalam Wayang Sadat Lakon Ki Ageng Pengging* (Surakarta: ISI Press, 2011), hlm. 62-63.

Tema yang terkandung di dalam kutipan tersebut ialah supaya selalu ingat kepada Allah. Ajaran tersebut mengandung makna keimanan, yaitu iman kepada Allah, yang hukumnya wajib. Hal ini seperti ajaran dalam Agama Islam, sesuai yang tercantum dalam Surat Ali Imran ayat 191 yang artinya sebagai berikut:

“(Yaitu) Orang-orang yang mengingat Allah sambil berdiri atau duduk atau dalam keadaan berbaring dan mereka memikirkan penciptaan langit dan bumi (seraya berkata): “Ya Tuhan kami, tidaklah engkau ciptakan semua ini sia-sia, mahasuci Engkau, lindungilah kami dari adzab neraka”¹⁸.

Selain itu, refleksi iman kepada Allah juga ditemukan di dalam garap gending *Istighfar*. Gending *Istighfar* dipergunakan pada *pocapan* adegan Nyi Ageng Tingkir dengan Kasan.¹⁹ *Istighfar* berarti permohonan ampun kepada Allah SWT, setelah melakukan dosa-dosa, baik batin maupun lahir. Dengan *istighfar* itu orang muslim dapat membersihkan diri dari dosa-dosa yang telah dilakukan. Dosa-dosa itu akan membawa akibat negatif, di dunia dan akhirat. Itulah sebabnya perbuatan perlu dikontrol dan bila terlanjur berbuat dosa segeralah mohon ampun kepada-Nya.

Permohonan ampun itu dapat dipanjatkan kepada Allah dengan bahasa apa pun, Allah telah memberikan petunjuk melalui perantara Nabi Muhammad SAW berupa ucapan *Istighfar*. Antara lain ucapan (lafal) *Istighfar* adalah: *Astaghfirullahal’adhim* yang artinya: “Aku bermohon ampun kepada Allah dzat yang Maha Agung”. Masih banyak contoh lafal *istighfar*.

Refleksi terhadap iman kepada Allah terdapat juga dalam *Gendhing Sapujagad* dalam Wayang Sadat. Berikut ini kutipan syair-syairnya:

Rabbana ya rabbana—Rabbana ya rabbana

Rabbana, ya Allah, rabbana atina fid dunnya khasanah

Wa fil akhirati khasanatan ya Allah Waqina adzbannar

*Gusti Pangeran Kula, Dhuh Gusti Pangeran kawula,
Kula nyewun wonten donya kasaenan,
Dumugi akhirat kasaenan,
Lan mugi-mugi tinebihna saking siksa neraka,
Oooo tinebihna saking siksa neraka*

Syair *gendhing* tersebut menggunakan dua bahasa yaitu Arab dan Jawa. Penggunaan bahasa Jawa dimaksudkan sebagai penjelas arti. Dengan demikian, pesan yang tersurat dan tersirat dapat disampaikan ke pendengar dari pagelaran wayang sadat.²⁰

Umat Islam begitu yakin akan kebesaran Tuhan di atas segala hal. Oleh karena itu, manusia mengajukan berbagai permohonan demi kelangsungan hidupnya, sebagai contoh memohon panjang umur, selalu dalam lindungan-Nya, dan lain-lain, karena Allah dipahami sebagai dzat yang Pengasih dan Penyayang. Permohonan tersebut juga dimainkan di dalam dialog antara Ki Ageng Pengging dan Sunan Kudus dalam Wayang Sadat, sebagaimana percakapan kedua tokoh sebagai berikut:

Ki Ageng Pengging : *Kanjeng Sunan, nyewun pengestu mugi lampah kula tuwin gesan kula ing papan enggal mangke tansah pikantuk pangayomaning Gusti ingkang Maha Agung. Kosok-wangsulipun kula tansah mugi ing ngarsanipun Gusti mugi Kanjeng Sunan pinaringan panjang yuswa satemah mbenjang saged pinanggih malih, Kanjeng Sunan.*

Sunan Kudus : *Ya, Ki ageng andum slamet, wis enggal budhala mundhak selak kadenangan para santrimu*²¹.

18. Departemen Agama RI, Al-Quran dan Tafsirnya. Jilid II (Jakarta: Lentera Abadi, 2010), hlm. 95.

19. I Nyoman Murtana, *Dakwah Islam dalam Wayang Sadat Lakon Ki Ageng Pengging* (Surakarta: ISI Press, 2011), hlm. 63.

20. *Ibid.*, hlm. 64.

21. I Nyoman Murtana, *Dakwah Islam dalam Wayang Sadat Lakon Ki Ageng Pengging* (Surakarta: ISI Press, 2011), hlm. 65.

Panjang umur menjadi dambaan setiap orang. Namun demikian, panjang umur bukan berarti umur bertambah sebab Allah SWT sudah memberi jatah umur bagi semua makhluk-Nya yaitu berupa ajal. Dalam kata lain, jika saat kematian sudah tiba manusia tidak dapat menghindarinya.

Dialog tersebut merefleksikan amanat bahwa diharapkan seseorang saling mendoakan keselamatan dan panjang umur satu sama lain. Amanat ini juga terdapat dalam ajaran Islam. Untuk memperoleh hal tersebut Rasulullah SAW memberi resep kepada pengikutnya. Resep tersebut berisi ajaran agar bersilaturahmi kepada sanak saudara, handai-taulan dan sahabat karib. Dengan bersilaturahmi diharapkan dapat mempererat tali persaudaraan. Hikmat lain yang bermanfaat di dalam silaturahmi itu di antaranya memperoleh pandangan-pandangan baru tentang berbagai hal. Sehubungan dengan hal tersebut Rasulullah pernah bersabda:

Barang siapa yang menginginkan diperluas rejekinya dan diperpanjang umurnya, maka baiklah ia bersilaturahmi. (H.R. Buchari dan Muslim dari Abu Huraira)²².

B. Iman Kepada Kitab Tuhan

Umat Islam percaya bahwa dogma yang tersurat dalam Al-Quran merupakan firman Allah SWT. Oleh karena itu, umat Islam ditekankan untuk mempelajari, mendalami, dan mengamalkan perintah-larangan yang tersurat dalam *kitabullah* baik secara pribadi maupun sosial kemasyarakatan.

Dalam lakon Ki Ageng Pengging, ketiga tataran di atas digarap dalam adegan pertama melalui tokoh Ki Ageng Pengging, Nyi Ageng Pengging, dan Nyi Ageng Tingkir. Berikut ini kutipan dialog yang menyebut istilah *kataman*.

Ki Ageng Pengging : *Ngaten mbakyu, anggen kula badhe ngawontenaken perpisahan kaliyan anak kula Mas Karebet mangke, Kula sarengaken kalian upacara kataman santri angkatan taun menika. Mila lajeng menika wonten pahargyan saben taun mbakyu*²³.

Percakapan antara Ki Anggeng Pengging dengan Nyi Ageng Tingkir tersebut menyampaikan akan mengadakan upacara perpisahan antara Ki Ageng Pengging (bapak) dengan anaknya yaitu Mas Karebet. Upacara perpisahan tersebut dibarengkan dengan acara *Kataman*. *Kataman* adalah tes membaca AL Quran dari juz 1 sampai dengan juz 30 secara baik dan benar sesuai dengan *tajwid* yaitu panjang – pendek pengucapan, pelafalan, intonasi, jeda, dan pemberhentian.

C. Iman Kepada Nabi

Percaya kepada nabi dalam pertunjukan Wayang Sadat lakon Ki Ageng Pengging, dimunculkan dalam *jineman* (rangkaian akhir dari sulukan jejer pertama). Syair *jineman* dalam *sulukan* diambil dari syair salawatan. Syair salawatan ini juga dipakai dalam bagian akhir *sulukan pathet sanga wantah*.²⁴ Berikut ini kutipan syair salawatan: “*Laillah haillallah, Laillah haillallah, Muhammadar rasullullah, Muhammadar rasullullah*.”²⁵

Makna yang tersirat di dalam syair salawatan itu adalah mengagungkan nabi, khususnya Nabi Muhammad SAW. Di dalam ajaran Islam, membaca salawatan itu bermaksud untuk mengagungkan nama Allah dan Nabi Muhammad SAW. Ajaran itu terdapat dalam Al Quran Surat Al Ahzab ayat 44 dan 56 yang artinya:

22. Ahmad Mustafa, *Tafsir Al-Maraghi Juz XV* (Semarang: CV Toha Putra, 1985), hlm. 103.

23. I Nyoman Murtana, *Dakwah Islam dalam Wayang Sadat Lakon Ki Ageng Pengging* (Surakarta: ISI Press, 2011), hlm. 65.

24. Wawancara dengan Suryadi, pada 27 Desember 2018 mengenai asalmula, perkembangan dan tujuan wayang sadat.

25. I Nyoman Murtana, *Dakwah Islam dalam Wayang Sadat Lakon Ki Ageng Pengging* (Surakarta: ISI Press, 2011), hlm. 67.

“Menyatakan bahwa Dialah yang memberi rahmat (salawat) kepadamu dan malaikat-Nya (44). (memohonkan ampunan untukmu), supaya dia mengeluarkan kamu dari kegelapan kepada cahaya yang terang (56)”²⁶

Di dalam ayat di atas digunakan kata salawat. Ucapan salawat itu berasal dari Allah SWT dan malaikatnya. Orang-orang beriman dianjurkan untuk bersalawat kepada Nabi. Ucapan salawat dari malaikat berarti permohonan ampun untuk Nabi Muhammad SAW walaupun Nabi SAW terbebas dari dosa-dosa. Demikian juga orang-orang yang beriman mengucapkan salawat untuk Nabi sebagai penghormatan kepada Nabi.

D. Iman Kepada Hari Akhir

Manusia beragama tidak akan takut terhadap kematian. Mereka menyebutnya sebagai hari akhir dan percaya bahwa sebagai makhluk hidup perlu mengingat akan akhirat, karena pada hakikatnya semua makhluk hidup akan mengalami mati.

Setiap pementasan Wayang Sadat lakon Ki Ageng Pengging diselipkan juga refleksi tentang akhirat. Hal ini terlihat pada dialog lakon Ki Ageng Pengging dengan Mengkreng, yang berbunyi sebagai berikut:

Mengkreng : *O anu, menika piwulang ingkang kula tampi menika dhasaripun Surat Ibrahim ayat kawanlikur kalian selangkung.*

Ki Ageng Pengging : *Unine piye?*

Mengkreng : *Ngaten,
“Angudubillahiminassya ita nira j i m .
Bismillahirrahmanirrahiim.
Alamtara kaifadharaba-
llahumatsalan kalimatan*

*thayyibatan kasyajaratin
hayyibatin ashluhaa
tsaabituw wafaruhaa fissama.*

Ki Ageng Pengging : *Ya bener, tegese?*

Mengkreng : *Tegesipun, apa kowe apa sira kepriye Gusti Allah nganakake perlambang tumrap kalimah Toyibah Lailahaiillallah. Pepindhane kaya dene wit kang gedhe, oyote kukuh bakuh tumanem ing bumi, pucuke rumangsang langit.*

Ki Ageng Pengging : *Ya terjemahane wis bener, njur tegese maknane-maknane kepiye?*

Mengkreng : *Ngaten Ki Ageng, tiyang gesang menika sanadyan mawi gegebengan agami, tujuan ingkang pungkasan menika kamulyan mbenjang wonten ing akherat samawiyah mrika, nanging menika kedah tumapak ing bumi, liripun kedah alandhesan realitas ngaten lho Ki Ageng²⁷.*

Apabila direfleksikan, dialog tersebut mempunyai makna yang sangat dalam yaitu semua makhluk hidup apabila berusaha dengan sungguh-sungguh maka Allah akan selalu memberi petunjuk dan mengabulkan permohonannya. Hal ini sesuai dengan Surat Ibrahim ayat 25 yang artinya sebagai berikut:

“Pohon itu memberikan buahnya pada setiap musim dengan seizin Tuhannya. Allah membuat perumpamaan-perumpamaan itu untuk manusia supaya mereka selalu ingat.”²⁸

26. Quraish Shihab, *Tafsir Al-Misbah Pesan, Kesan dan Keserasian Al-Quran* (Jakarta: Lentera Hati, 2006), hlm. 71.

27. I Nyoman Murtana, *Dakwah Islam dalam Wayang Sadat Lakon Ki Ageng Pengging* (Surakarta: ISI Press, 2011), hlm. 70.

28. Departemen Agama RI, *Al-Qur'an dan Terjemahannya* (Jakarta: Yayasan Penerjemah/Penafsir Al-Qur'an, 1990), hlm. 383.

Di samping itu, dialog tersebut juga mengandung makna bahwa orang hidup itu meskipun sudah beragama diwajibkan mengingat akan kematian. Hal ini sesuai dengan Al Quran Surat At-Taubat ayat 35 yang berbunyi: “*Kullu nafs dzaaiqatil mauut*” yang artinya: “Tiap-tiap jiwa (yang bernyawa) akan merasai mati”. Oleh karena itu, manusia hidup patut mempersiapkan diri menghadapi mati itu tanpa memohon kematian sebab setiap orang sudah punya ajal masing-masing. Kematian orang lain hendaknya menjadi pelajaran. Oleh karena itu, Nabi bersabda:

“Cukuplah sudah dengan kematian itu, menjadi peringatan dan pelajaran di mana kematian tak mengenal usia seseorang di mana dan kapan saja. Tua-muda, kaya-miskin semuanya akan mati”²⁹.

Tujuan akhir dari kehidupan adalah mencapai kebahagiaan di akhirat. Oleh karena itu, bekal untuk menghadapi proses perjalanan ke akhirat perlu dipersiapkan di dunia ini karena dunia ini merupakan tanaman di akhirat kelak. Salah satu caranya adalah berziarah ke kubur seperti yang dianjurkan oleh Rasulullah. Harapannya agar ingat akan akhirat, yang merupakan proses perjalanan: mati, alam kubur (alam barzah), pertanyaan dalam kubur, hari Qiamat, bangkit dari kubur, dikumpulkan di padang *Mahzyar*, *Miizan* (timbangan amal),

telaga *kautsar*, *titian shirath mustaqiem*, syurga dan neraka. Seperti sabda Nabi:

“Berziarahlah kamu sekalian ke kuburan (makam) karena sesungguhnya ziarah kubur itu dapat mengingatkan kamu tentang kampong akherat. (Ibnu Majah dari Abu Hurairah)”³⁰.

Dari refleksi di atas, dapat digarispawahi bahwa pagelaran Wayang Sadat khususnya dalam lakon Ki Ageng Pengging memuat ajaran Tauhid yang tampak dari berbagai ketokohan, percakapan, dan simbolisasi di dalamnya. Ajaran ketauhidan yang termuat dalam Wayang Sadat yaitu: iman kepada Allah, iman, kepada Rosullullah, iman kepada kitab (Al Quran) dan iman kepada hari akhir.

III. PENUTUP

Wayang Sadat merupakan salah satu wayang modifikasi yang dibuat oleh Suryadi pada tahun 1985. Suryadi pembuat sekaligus juga dalang Wayang Sadat itu sendiri. Diciptakannya Wayang Sadat guna sarana dakwah Islam (ketauhidan). Walaupun banyak wayang juga digunakan sebagai dakwah Islam namun hanya bersifat normatif, belum masuk ke ranah ketauhidan. Sedangkan tauhid merupakan dasar dalam ajaran Islam. Maka dari itu, Suryadi membuat Wayang Sadat sebagai sarana dakwah ketauhidan. Fokus dalam lakon

Ki Ageng Pengging adalah simbol-simbol tauhid yang tampak secara fisik/tampak (bisa dilihat secara visual, diraba dan dirasakan) dan non fisik/tidak tampak. Tulisan ini menemukan refleksi ketauhidan yang tampak dalam Wayang Sadat pada *janturan*, dialog, syair *gerongan*, dan *cakepan sulukan*. Refleksi tauhid merepresentasikan rukun iman, di antaranya iman kepada Allah, iman kepada *Rasulullah*, iman kepada kitab dan iman kepada hari akhir.

DAFTAR PUSTAKA

- Al-Qardawi, Yusuf, 1993. *Pengertian Tauhid*. Kuala Lumpur: Pustaka Salam Sdn. Bhd.
- Cahya, 2016. “Nilai, Makna, dan Simol dalam Pertunjukan Wayang Golek sebagai Representasi Media Pendidikan Budi Pekerti,” *Jurnal Panggung*, 26 (2) 118-127.

29. Ahmad Mustafa, *Tafsir Al-Maraghi Juz XV* (Semarang: CV Toha Putra, 1985), hlm. 86.

30. *Ibid.*, hlm. 105.

- Ceunfin, Frans, 1986. *Agama dan Kehidupan Sosial*. Yogyakarta: Basis No. XXXV-2
- Departemen Agama RI, 1990. *Al-Qur'an dan Terjemahannya*. Jakarta: Yayasan Penerjemah/Penafsir Al-Qur'an
- Geertz, C., 1981. *Abangan, Santri, Priyayi dalam Masyarakat Jawa*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Hadi, A., 2013. "Metode Pengajaran Ilmu Tauhid," *Jurnal Al 'Ulum*, 56 (2) 29-38
- Hendrawan, A. & Yuliyanti, R., 2018. "Nilai-nilai Dakwah Islam dan Budaya Sunda dalam Wayang Golek pada Tokoh Astrajingga Lakon Cepot Kembar (Analisis Semiotika Umberto Eco)," *Syntax Literate Jurnal Ilmiah Indonesia*, 3 (10) 16-29.
- Istanti, Kun Z., 1996. "Wayang Golek Menak sebagai Dakwah Islam," *Jurnal Humaniora*, 1 (3) 57-62
- Jafar, A., 1974. *Ilmu Tauhid*. Solo: CV. Siti Syamsiah.
- Marwoto, O. H., 2014. "Nilai-nilai Islam pada Wayang Kulit, Menjadikan Peran Penting dalam Perkembangan Seni Islami di Indonesia," *Corak Jurnal Seni Kriya*, 3 (1) 75-85.
- Matsuroh, Titin.. 2003. "Evolusi Multilinier Wayang Kulit dan Wayang Sadat," *Harmonia: Jurnal of Art Research and Education*, 4 (3) 1-24.
- Mukti, M.. 2008. "Resistensi Wayang Sadat dalam Menghadapi Hegemoni Muhammadiyah," *Jurnal Penelitian Humaniora*, 13 (1) 111-120.
- Murtana, I Nyoman, dkk., 2011. *Dakwah Islam dalam Wayang Sadat Lakon Ki Ageng Pengging*. Surakarta: ISI Press
- Nurgiyanto, Burhan, 2011. "Wayang dan Pengembangan Karakter Bangsa," *Jurnal Pendidikan Karakter*, 1 (1) 18-34.
- Mustafa, Ahmad, 1985. *Tafsir Al-Maraghi Juz XV*. Semarang: CV Toha Putra.
- _____.1987. *Tafsir Al-Maraghi Juz XVI*. Semarang: CV Toha Putra.
- Rukiyah, Yayah, 2015. "Makna Warna dan Wajah Wayanag Golek," *Jurnal Desain*, 2 (3) 117-202.
- Shihab, Quraish, 2006. *Tafsir Al-Misbah Pesan, Kesan dan Keserasian Al-Quran*. Jakarta: Lentera Hati.
- Subiyantoro, S. & Zainuri, H., 2017. *Gunungan Wayang Sadat: The Study of Its Religious Values and Its Relevance in Fine Art Learning in High Schools*. *Journal of Social Sciences & Humanities*, 25 (S) 273-280.

Informan

No	Nama	Umur	Pendidikan	Alamat	Pekerjaan
1.	Suryadi	86 tahun		Desa Mireng, Trucuk, Klaten.	pembuat wayang sadat sekaligus dalang Wayang Sadat.

GAMELAN SOEPRA SEBAGAI REKONTEKSTUALISASI GAMELAN JAWA

Nugrahanstya Cahya Widyanta

Program Studi Seni Musik, Fakultas Bahasa dan Seni,
Universitas Kristen Satya Wacana
Jl. Diponegoro 52-60 Salatiga
nugrahanstya_cahya@yahoo.com

Naskah masuk: 29-08-2019

Revisi akhir: 11-10-2019

Disetujui terbit: 15-11-2019

GAMELAN SOEPRA AS A RECONTEXTUALIZATION OF JAVANESE GAMELAN

Abstract

Gamelan Soepra is an adaptation of Javanese gamelan. The difference lies in the tuning system and the physical form of the gamelan foot which is made higher. This difference has shifted the contextual meaning of Javanese gamelan. This descriptive qualitative research collected the data from field observations. Javanese gamelan has its own philosophical meanings which contain noble values. For example, the cross-legged sitting position on the floor for Javanese gamelan player implies the meaning of modesty. Gamelan Soepra does not have such meaning because of the higher physical form of its foot. The Gamelan has its own philosophical meaning..

Keywords: *Gamelan Soepra, Javanese gamelan, recontextualization*

Abstrak

Gamelan Soepra merupakan adaptasi dari gamelan Jawa yang telah dimodifikasi. Perbedaan terletak pada sistem penalaan dan bentuk fisik kaki gamelan yang dibuat lebih tinggi. Perbedaan ini ternyata membuat tergesernya pula makna kontekstual yang terkandung dalam gamelan Jawa. Studi ini menggunakan metode deskriptif kualitatif, proses pengumpulan data dan analisis lebih menekankan pada observasi lapangan dalam kondisi yang alami. Gamelan Jawa sarat akan makna filosofis yang mengandung nilai luhur, namun makna tersebut kurang dihayati dalam gamelan Soepra. Sebagai salah satu contoh posisi duduk bersila di lantai pada gamelan Jawa menyiratkan makna andhap asor atau kerendahan hati, makna tersebut hilang karena bentuk fisik kaki gamelan Soepra yang lebih tinggi. Meski demikian, gamelan Soepra memiliki makna filosofisnya sendiri yang juga baik adanya.

Kata kunci : *Gamelan Soepra, diatonis, rekontekstualisasi*

I. PENDAHULUAN

Seni pertunjukan senantiasa memuat makna baik secara tekstual maupun kontekstual. Dalam hal musik, makna tekstual berkaitan dengan bentuk musikalnya, sedangkan makna kontekstual berkaitan dengan fungsi maupun filosofis yang terkandung di dalamnya. Dalam studi ini penulis akan mengulas mengenai rekontekstualisasi dari gamelan Soepra terhadap gamelan Jawa. Rekontekstualisasi merupakan pembaharuan terhadap makna kontekstual yang telah ada sebelumnya. Makna kontekstual yang dimaksud adalah makna kontekstual yang terkandung dalam gamelan Jawa yang akan diadaptasikan oleh gamelan Soepra menjadi rekontekstualisasi.

Gamelan Jawa sendiri kaya akan makna kontekstual yang terkandung di dalamnya. Dalam kesempatan ini penulis hanya akan mengulas bagian kecil dari makna kontekstual yang terkandung gamelan Jawa yakni makna filosofis yang berkaitan dengan *gugon tuhon*. *Gugon tuhon* merupakan suatu kepercayaan yang berisi tentang ajaran-ajaran yang beredar di masyarakat Jawa yang disampaikan secara lisan. Gamelan Jawa bukan hanya tentang hal-hal musikal saja, namun juga sarat akan ajaran makna-makna kehidupan, sehingga *gugon tuhon* juga terkandung di dalam gamelan Jawa. Seiring perkembangan zaman, *gugon tuhon* ini mulai ditinggalkan. Gamelan Soepra sendiri merupakan gamelan yang telah dimodifikasi yang merupakan adaptasi dari gamelan Jawa. Penulis ingin menelusuri apakah makna kontekstual dalam gamelan Jawa yang telah disebutkan di atas masih diterapkan dalam gamelan Soepra.

Gamelan Soepra merupakan seperangkat gamelan lengkap yang diadaptasi dari gamelan Jawa. Hal yang membedakan gamelan Soepra dengan gamelan Jawa adalah sistem penalaannya yang memiliki sistem penalaan diatonis layaknya musik Barat, selain itu bentuk fisiknya pun

juga terdapat sedikit perbedaan yakni pada kaki instrumen yang dibuat tinggi sehingga memainkannya dengan duduk di atas kursi, pada instrumen bonang memainkannya dengan berdiri. Gamelan Soepra dimiliki oleh SMA Kolese Loyola, gamelan Soepra tersebut menjadi ikon SMA Kolese Loyola hingga saat ini. Gamelan Soepra dicetuskan oleh Henricus Constant Van Deinse pada tahun 1957. Henricus Constant Van Deinse yang waktu itu juga merupakan pengajar di SMA Kolese Loyola memiliki latar belakang pendidikan musik Barat di conservatory Swiss. Tujuan dibuatnya gamelan Soepra awalnya adalah untuk menarik minat anak-anak muda mengenal gamelan.

Gamelan Soepra semula bernama gamelan kromatis sebelum diberi nama gamelan Soepra. Soepra sendiri berasal dari kepanjangan Soegijapranata. Nama gamelan Soegijapranata diberikan langsung oleh presiden Soekarno pada 22 Juli 1965 saat acara penutupan kongres 'Front Katolik' dan kongres WKRI (Wanita Katolik Republik Indonesia) di Istora Senayan. Presiden Soekarno memberi nama gamelan Soegijapranata sebagai penghormatan kepada mendiang Mgr. Soegijapranata yang juga merupakan sahabat presiden Soekarno. Pada waktu acara yang dihadiri oleh presiden Soekarno tersebut, SMA Kolese Loyola berkesempatan memainkan lagu-lagu nasional dengan gamelan kromatisnya. Rupanya hal tersebut membuat presiden Soekarno terkesan. Bung Karno yang hadir dalam penutupan kongres itu sangat berkenan dan berkesan atas gubahan gamelan yang indah itu. Bung Karno turun dari tempat duduknya kemudian naik ke atas panggung gamelan. Van Deinse meminta Bung Karno untuk memberi nama gamelan itu. Jawab Bung Karno dengan singkat, "*Kuberi nama Soepra singkatan dari Soegijapranata,*" lalu terdengarlah tepuk tangan meriah.¹ Van Deinse selaku pencetus gamelan kromatis tersebut diberi tawaran hadiah oleh presiden Soekarno. Hal yang mengejutkan para hadirin waktu itu adalah Van Deinse meminta untuk

1. Iswanti, *Jalan Emansipasi: Perempuan Katolik Pionir dari Mendut 1908-1943* (Yogyakarta: 2008), hlm. 297.

menjadi WNI (warga Negara Indonesia), seketika itu juga dikabulkan oleh presiden Soekarno.

Kini gamelan Soepra tidak hanya sebagai ekstrakurikuler namun juga sebagai intrakurikuler yang wajib diikuti semua siswa. Tujuannya adalah sebagai pembelajaran pengolahan rasa untuk para siswa. Seperti yang diungkapkan oleh Pater Antonius Vico, S.J., M. Hum., selaku kepala sekolah SMA Kolese Loyola. “Ilmu bila diimbangi dengan rasa, maka akan menjadi lebih baik. Kemampuan untuk mengolah rasa yang baik akan dapat membuat lebih bijaksana dalam menggunakan ilmu terhadap sesama manusia, lingkungan dan segala ciptaan Tuhan.”²

Sistem musik selalu memiliki struktur, namun struktur tersebut harus dipandang sebagai produk tingkah laku. Sementara tingkah laku tersebut muncul karena didasari oleh suatu konsep tertentu. Alhasil tanpa konsep musik, tingkah laku tidak akan ada dan tanpa tingkah laku, suara musik tidak akan dihasilkan. Sebaliknya produk tingkah laku (musik) dapat memberi masukan atau sebagai referensi terhadap konsep-konsep tersebut sesuai yang dirasakan oleh masyarakatnya terhadap nilai musik mereka sendiri.³ Oleh karena itu, gamelan Soepra yang akan dipandang sebagai produk tingkah laku bermusik dapat ditinjau melalui tiga tingkat analisis yang dikembangkan oleh Alan P. Merriam yaitu konseptualisasi musik dan bunyi musiknya.⁴ Teori gaya musikal ini dimaksudkan untuk menyoroti aspek-aspek materi musikal maupun praktik kontekstual yang mendukungnya.

Studi ini menggunakan metode analisis kualitatif. Pengumpulan data menggunakan teknik pengamatan berpartisipasi (*participant observation*). Dalam hal ini penulis terlibat langsung dalam proses pembelajaran gamelan Soepra yakni sebagai pendamping pelatih. Untuk

mendapatkan data musikal dari gamelan Soepra dapat dilakukan dengan cara menganalisis bentuk musikal (*musical form*) dari repertoar gamelan Soepra melalui media *score*/partitur. Data musikal dapat juga diperoleh dari rekaman video. Dari data video tersebut kemudian ditranskripsikan ke dalam bentuk notasi musik. Penulisan sistem notasi menggunakan sistem penulisan notasi musik Barat.

II. ANTARA GAMELAN SOEPRA DENGAN GAMELAN JAWA

A. Makna Filosofis Gamelan

Kita tentu pernah mendengar mengenai mitos-mitos yang ada pada gamelan Jawa. Sebagai contoh gamelan tidak boleh dilangkahi, bila melangkahi gamelan biasanya anak-anak akan ditakut-takuti dengan hal mistis seperti akan terjadi semacam kutukan yang akan mengancam diri orang tersebut. Hal semacam ini dalam budaya Jawa disebut *gugon tuhon*. *Gugon tuhon* merupakan sebuah nasihat-nasihat yang terkadang bersifat irasional. Kata *gugon* berasal dari kata *gugu+an*, artinya mudah sekali percaya pada perkataan orang lain atau *dedongengan* atau cerita dongeng. Kata *tuhon* dari kata *tuhu+an*, artinya nyata; setia; sifat yang mudah percaya atau percaya kepada ucapan atau dongeng orang lain.⁵ Kebiasaan berpikir tentang hal mistis pada setiap benda dan peristiwa membentuk sebuah upaya untuk menghindari dan melakukan hal-hal konyol. *Gugon tuhon* diteruskan kepada anak turunya supaya kelak memiliki akal budi yang baik, berperilaku sesuai tatanan masyarakat sehingga tidak seperti hewan yang melakukan sesuatu sesuai keinginannya.⁶

Terlepas dari alasan dan akibat yang terkesan irasional terhadap larangan yang terkait dengan sebuah benda yakni gamelan. Sesungguhnya

2. Wawancara dengan Vico, Mei 2019.

3. Nugrahanstya Cahya Widyanta, “Efektivitas Keroncong Garapan Orkes Keroncong Tresnawara terhadap Audiensi Generasi Muda,” dalam *Jurnal Kajian Seni*, Vol. 03 Nomor 02, 2017, hlm. 165-180.

4. Alan P. Merriam, *The Antropology of Music* (Chicago North: 1964), hlm. 32-33.

5. Poerwadarminta, *Baoesastra Djawa* (Batavia: Penerbit J.B. Wolters, 1939), hlm. 611.

6. Khairunnisa Noor Arifah, “Gugon Tuho dalam Masyarakat Jawa pada Wanita Hamil dan Ibu Balita di Kecamatan Tingkir Kota Salatiga,” dalam *Skripsi Universitas Sebelas Maret Surakarta* 2011, hlm. 2.

terdapat makna filosofis yang mendalam terhadap *gugon tuhon* tersebut. Kita sebagai masyarakat Jawa diajak untuk menghargai suatu jerih payah orang lain. Gamelan sendiri merupakan sebuah alat yang dibuat dengan proses yang panjang, mulai dari memilih bahan, membakar, menempa, hingga menala setiap bilahnya. Proses pembuatan gamelan yang tidak mudah tersebut tentu memang seharusnya diapresiasi, sehingga jika kita melangkahi gamelan itu sama artinya dengan tidak menghargai gamelan termasuk orang yang membuatnya.

Di era yang semakin maju ini banyak masyarakat yang mengabaikan tradisi. Tak sedikit orang yang menganggap tradisi Jawa hanya sebagai warisan dan *gugon tuhon* hanya sebagai takhayul. Terlepas dari takhayul atau tidak, nasihat *gugon tuhon* dapat dikatakan sebagai bakat manusiawi dalam tradisi lisan. Para leluhur kita menggunakan *gugon tuhon* sebagai sarana pendidikan anak-anaknya sebelum ada pendidikan formal seperti saat ini. Seringkali bentuknya berupa larangan yang sifatnya apabila dilanggar akan mendapat semacam kutukan, akan tetapi dibalik larangan tersebut termuat makna yang luhur.

Pada gamelan Soepra, rupanya makna filosofis ini kurang begitu dihayati. Hal ini bukan dikarenakan para siswanya yang tidak ingin menghayati ataupun ingin melanggar makna filosofis gamelan Jawa, melainkan hal ini terjadi karena ketidaktahuan para siswa. Diketahui dari riwayat para pengajar gamelan Soepra, mereka tidak ada yang memiliki latar belakang sebagai pengrawit tradisi. Mereka kebanyakan berasal dari latar belakang musik Barat. Sebenarnya hal ini tidak begitu menjadi masalah, toh juga bentuk gamelannya pun sudah berubah, lagu yang dibawakan pun juga bukan lagu tradisi melainkan lagu modern. Tetapi biar bagaimana pun gamelan ini merupakan adaptasi dari gamelan Jawa, orang yang melihat pun masih dapat mengenali bahwa itu adalah gamelan Jawa meskipun tidak memainkan lagu tradisi. Pada awalnya penulis tidak menganggap bahwa hal ini merupakan hal yang serius, namun setelah ada kritikan dari penonton yang mengatakan, “itu penabuh gamelannya kok

menaruh botol minum di atas saron ya?” Dari kejadian tersebut dapat disimpulkan bahwa *gugon tuhon* bagi masyarakat Jawa masih dianggap hal penting dan masih perlu dipertahankan.

Berdasarkan hasil jajak pendapat dari para siswa setelah diberi pertanyaan bagaimana menurut pendapatmu apakah gamelan Soepra masih perlu mempertahankan makna filosofis dari gamelan Jawa. Rupanya seluruh siswa menjawab bahwa makna filosofis gamelan Jawa masih perlu dipertahankan pada gamelan Soepra dengan alasan yang beragam. Seperti yang diungkapkan oleh Adventianna Ruem Cordeo salah seorang siswa kelas X:

“Gamelan Soepra masih perlu mempertahankan makna filosofis yang terkandung dalam gamelan Jawa. Hal ini secara tidak langsung akan juga melestarikan kebudayaan Jawa yang ada dan memperkenalkan gamelan Soepra itu sendiri. Meskipun gamelan Soepra adalah modifikasi dari gamelan Jawa namun hal ini tidak merubah keseluruhan dari gamelan Jawa, hanya menambah alat baru dan merubah system nada menjadi diatonis. Hal-hal tersebut hanyalah sebagai pelengkap saja untuk gamelan Soepra, yang terpenting yaitu gamelan Jawa itu sendiri meski telah termodifikasi. Jadi kita harus mempertahankan makna filosofis yang ada karena hal tersebut adalah inti dari gamelan Soepra itu sendiri” (Cordeo, wawancara, Mei 2019).

Sejalan dengan pendapat Cordeo, Alfred Saputra yang juga merupakan salah satu siswa kelas X berpendapat:

“Jika makna filosofis tersebut hilang dalam gamelan Soepra, maka gamelan Soepra tidak berasa seperti kebudayaan yang kita miliki. Ciri khas yang ada di gamelan Soepra yang membuat gamelan Soepra menjadi alat yang spesial, jika hilang maka gamelan Soepra tidak lagi spesial. Jika tidak ada makna filosofis tersebut, maka tidak akan ada gamelan Soepra” (Saputra, wawancara, Mei 2019).

Selain dua pendapat tersebut, masih banyak lagi pendapat para siswa lainnya yang seluruhnya memiliki pendapat yang sama bahwa makna filosofis gamelan Jawa masih perlu dipertahankan

di gamelan Soepra, hanya alasannya saja yang beragam.

B. Perbedaan Gamelan Soepra dan Gamelan Jawa

1. Bentuk Fisik

Pada dasarnya bentuk fisik gamelan Soepra tidak jauh berbeda dengan gamelan Jawa. Gamelan Soepra terbuat dari perunggu, bentuk bilah dan *pencon*⁷ sama persis dengan gamelan Jawa. Letak perbedaan pada penataan bilah-bilah dan *pencon-pencon* tersebut. Saron memiliki jangkauan nada tiga oktaf, peletakan bilah berjajar secara kromatis sehingga ukuran satu set *saron* tersebut panjang dan dimainkan tiga orang. Demikian halnya dengan *gender* namun *gender* hanya memiliki jangkauan nada dua oktaf. Berbeda dengan *saron* dan *gender* pada *gambang*, *bonang*, *kenong* penataan nada kromatis terletak di atas seperti halnya dengan tuts hitam pada piano, sehingga jangkauan jaraknya tidak terlalu panjang. Selain penataan bilah dan *pencon*, perbedaan lainnya terletak pada bentuk kaki gamelan yang dibuat agak tinggi sehingga penabuh gamelan memainkannya sambil duduk di atas kursi. Pada kaki *bonang* dibuat lebih tinggi lagi sehingga penabuh memainkannya dengan berdiri, hal ini mampu membuat kesan energik pada penabuh *bonang*.



Gambar 1. Saron Gamelan Soepra
(sumber: dokumentasi SMA Kolese Loyola)



Gambar 2. Gender Gamelan Soepra
(sumber: dokumentasi SMA Kolese Loyola)



Gambar 3. Bonang Gamelan Soepra
(sumber: dokumentasi SMA Kolese Loyola)

2. Idiom Musik

Pada gamelan Jawa dikenal balungan yang terdiri dari *peking*, *demung*, dan *saron* yang ketiganya memiliki fungsinya masing-masing. *Bonang* juga memiliki divisi yakni *bonang barung* dan *bonang penerus*. *Bonang barung* adalah salah satu di antara instrumen yang fungsinya sebagai pemimpin, sedangkan *bonang penerus* sesuai namanya fungsinya adalah sebagai penerus dari *bonang barung* yakni dimainkan dua kali lebih cepat dari *bonang barung*. Hal ini tidak ditemukan pada gamelan Soepra, pada gamelan Soepra *saron* menjadi satu rangkaian tiga oktaf, meskipun bisa saja disebut oktaf pertama sebagai *demung* karena bentuk bilahnya yang paling besar, oktaf tengah sebagai *saron* dan oktaf tinggi sebagai *peking* karena bentuknya yang paling kecil dan suaranya yang melengking layaknya *peking*. Namun *saron*

7. *Pencon* adalah gamelan yang terbuat dari logam dan berbentuk cekungan. Di bagian tengahnya dibuat menonjol untuk ditabuh atau dipukul, contohnya *gong*, *bonang*, *ketuk*, dan *kenong*.

yang telah menjadi satu rangkaian tersebut tidak memiliki fungsi masing-masing layaknya *demung*, *saron* dan *peking* sehingga pada gamelan Soepra hanya disebut *saron* saja. *Bonang* pada gamelan Soepra juga tidak memiliki pembagian divisi seperti *bonang barung* dan *bonang penerus*. Pembagian suara hanya didasarkan pada pembagian harmonisasi suara satu, dua, dan tiga.

Idiom musik yang sering dimainkan gamelan Soepra adalah idiom musik Barat. Dalam setiap penampilannya sangat jarang bahkan hampir tidak pernah dijumpai gamelan Soepra memasukkan idiom musik gamelan Jawa. Idiom musik yang paling terlihat adalah pada irama. Sebagaimana yang diungkapkan oleh Supanggah (dalam Sumarsam, 2018) konsep ritme tidak terlalu dikenal dengan baik dalam karawitan (seni musik dan vokal gamelan Jawa).⁸ Sindusawarno kemudian menggunakan istilah *matra* untuk menjelaskan irama gending dalam musik dan karya sastra. Jika istilah itu diterapkan untuk sebuah unit empat nada dalam komposisi gamelan maka digunakan istilah Bahasa Jawa, *gatra*. Menurut Sindusawarno, *matra* atau *gatra* adalah pengaturan momen-momen musikal bolak-balik yang dipahami sebagai ringan-berat-ringan, dan seterusnya, atau lemah-keras-lemah, dan seterusnya.⁹ Hal yang paling mencolok dalam komposisi musik gamelan Jawa adalah pola yang diulang-ulang layaknya *basso continuo* dalam musik Barat yang saling bersahutan antar instrument gamelan tersebut. Pola tersebut dapat dikatakan sebagai pola *over locking* karena sahut-menyahut pengulangannya berlangsung secara terus menerus sehingga interaksi antar pola musikal tersebut seolah-olah mengunci. Pola inilah yang tidak dijumpai dalam repertoar gamelan Soepra.

Menurut pandangan tradisi kemaharajaan, harmoni dan ritual menghubungkan antara penguasa dan rakyat. Dengan menunjukkan suatu analogi masyarakat Jawa dalam tatanan

kosmik, penguasa dianggap sebagai bintang utama di sekitar mana seluruh masyarakat berputar. Paradigma ini memerlukan kekuasaan raja yang menguasai semua dan mutlak terhadap kawulanya dan karena itulah raja sering diidentifikasi sebagai dewa atau dalam isitilah Jawa sebagai wakil Tuhan di bumi.¹⁰ Secara kontekstual penetapan seorang anggota sebagai ‘pemimpin’ dalam sebuah ensambel mengimplikasikan yang lain sebagai ‘pengikut,’ meskipun pada kenyataannya dalam banyak konteks ini tidaklah sesuai, karena para pemusik bisa merupakan bawahan secara musikal atau sosial dari seorang pemimpin dan berinteraksi dengan pemimpin tersebut sama sekali tanpa mengikutinya.¹¹ Para musisi dan teoritis Jawa sepakat dalam menempatkan rebab sebagai pemimpin ensambel. Hal lain mengenai hilangnya rebab ketika ensambel memainkan gaya bermain yang keras tentu harus dipahami lebih lanjut lagi pada hubungan antara musik dan tatanan sosial politik.¹² Terlepas dari itu semua, penulis ingin mengatakan bahwa dalam ensambel gamelan Soepra tidak ada instrumen yang dijadikan pemimpin maupun pengikut. Tidak ada ‘bintang utama,’ semua instrumen memiliki ‘kasta’ yang sama meskipun perannya berbeda-beda, bahkan tidak terdapat konduktor layaknya pada musik Barat meski idiom musiknya menggunakan idiom musik Barat. Secara kontekstual tersirat bahwa dalam ensambel gamelan Soepra semuanya memiliki kedudukan yang sama, tidak memiliki kekuasaan yang mutlak namun saling membantu satu sama lain.

C. Makna Kontekstual Gamelan Soepra

SMA Kolese Loyola memiliki semboyan yakni 4C. Semboyan tersebut selalu ditanamkan kepada para siswa sebagai pijakan untuk menjadi manusia seutuhnya. Kepanjangan dari 4C tersebut

8. Sumarsam, *Memaknai Gamelan dan Wayang: Temu Silang Jawa, Islam, dan Global*, (Yogyakarta: 2018), hlm. 187.

9. *Ibid.*, hlm. 188.

10. *Ibid.*, hlm. 176.

11. *Ibid.*, hlm. 180.

12. *Ibid.*, hlm. 175-176.

adalah *competence*, *conscience*, *compassion*, dan *commitment*. Bila dipadankan dalam bahasa Jawa maka padanan katanya adalah *kepinteran*, *kalbu*, *katresnan* dan *prasetya*. Semboyan 4C ini dapat juga diperoleh melalui proses pembelajaran gamelan Soepra. *Competence* yang memiliki arti kompetensi atau dalam bahasa Jawa adalah *kepinteran* merupakan kemampuan intelektual atau wawasan yang disertai sikap tanggung jawab, kemampuan untuk mengubah diri sendiri dan orang lain. Dalam proses pembelajaran gamelan Soepra para siswa dituntut untuk dapat menguasai materi lagu yang diberikan meskipun lagu tersebut sukar. Setiap kali pertemuan latihan diharapkan para siswa memiliki *progress* dari latihan sebelumnya. Inilah yang disebut latihan pembentukan karakter *competence* karena para siswa dituntut untuk dapat merubah diri yang tadinya belum bisa menjadi bisa. Selain diri sendiri, para siswa diharapkan dapat membantu (mengajari) temannya yang belum bisa karena ensambel gamelan merupakan permainan yang bersifat komunal dalam satu kelompok sehingga jika ada salah satu anggota yang belum mahir maka satu kelompok tersebut dianggap jelek.

Conscience merupakan kemampuan hati nurani untuk membedakan mana yang benar dan yang salah, dalam bahasa Jawa padanan katanya adalah *kalbu*. *Conscience* dekat dengan hal-hal yang berkaitan dengan nurani, oleh karena itu fungsi pembelajaran gamelan Soepra sebagai pelatihan olah rasa akan sangat bermanfaat. Gamelan Soepra tidak hanya sekedar membunyikan nada dengan benar saja, namun juga tentang bagaimana menginterpretasikan lagu tersebut sesuai dengan maknanya. Penjiwaan terhadap lagu akan sangat dikedepankan, sehingga siswa terasah nuraninya untuk merasakan dan menahan ego masing-masing. Setiap instrumen memiliki perannya masing-masing, tidak ada yang lebih penting maupun tidak penting. Ketika salah satu instrumen menjadi peran utama dalam bagian lagu tertentu maka instrumen lain akan mendukungnya dengan tidak menonjolkan

suaranya, begitu sebaliknya ketika instrumen lainnya berganti menjadi peran utama. Selain hal musikal pengasahan nurani ini juga dapat terjadi ketika teman yang satu mengajari teman yang lainnya dengan cara yang baik. Tidak diperbolehkan seorang yang lebih unggul menyombongkan diri dan tidak mau membantu temannya.

Compassion yang berarti kasih sayang atau dalam padanan kata bahasa Jawa adalah *katresnan* merupakan bentuk kepedulian terhadap sesama. Dari kepedulian tersebut akan membentuk persatuan yang solid. Tanpa adanya kepedulian satu sama lain, sebuah ensambel yang bersifat komunal ini tidak akan berhasil memainkan lagu dengan baik. Di luar hal musikal pun *compassion* ini harus tetap ada, jika tidak tim gamelan Soepra akan runtuh. Seperti yang selalu ditekankan oleh pelatih gamelan Soepra Iwan Santoso bahwa “bila ada seorang teman yang tidak hadir latihan, teman yang lain harus tahu alasannya karena Soepra ini adalah satu keluarga. Solid merupakan kunci utama untuk kesuksesan sebuah penampilan.”¹³

Commitment yang berarti komitmen atau dalam padanan kata bahasa Jawa adalah *prasetya* merupakan janji kepada diri sendiri maupun orang lain mengenai hal yang hendak atau sedang dilakukan. Dari semua penjelasan di atas, yang terpenting adalah saat mengimplementasikannya dengan komitmen. Untuk menjadi tim inti gamelan Soepra, siswa yang berminat akan mengikuti sebuah seleksi, kemudian siswa yang lolos akan kembali ditanyakan mengenai komitmen bergabung dalam tim Soepra. Maka ketika mereka telah menyanggah komitmen dan terus ingin bergabung dengan tim Soepra, apabila gamelan Soepra sedang menghadapi proses latihan persiapan untuk penampilan, dengan didasari komitmen para anggota akan mengedepankan kepentingan tim. Sebagai contoh ketika hari libur bersamaan dengan persiapan konser, maka para anggota tim Soepra yang berasal dari luar kota rela untuk tidak pulang kampung demi dapat mengikuti latihan.

13. Wawancara dengan Iwan Santoso, Maret 2019.

III. PENUTUP

Pada gamelan Soepra makna filosofis dari gamelan Jawa memang telah memudar, namun bukan berarti gamelan Soepra tidak memiliki makna filosofis. Gamelan Soepra memiliki makna filosofisnya sendiri. Diambil dari semboyan 4C (*competence, conscience, compassion, dan commitment*) gamelan Soepra memiliki tujuan sebagai pembentukan karakter kepada para siswa. Gamelan sendiri pada mulanya dibuat hanya sebagai alat musik tanpa makna-makna filosofis yang melatarbelakanginya. Makna filosofis tersebut diperoleh dari tradisi kerajaan setelah gamelan masuk ke keraton. Makna filosofis tersebut memuat makna-makna luhur kehidupan, seperti *andhap asor* (rendah hati) diwujudkan dengan penggambaran posisi duduk di lantai (lesehan) layaknya seorang *abdi dalem*, saling menghargai dan saling menghormati yang diterapkan dalam *gugon tuhon* cara memperlakukan gamelan misalnya dengan tidak melangkahnya. Hal ini diterapkan untuk menghargai empu pembuat gamelan yang telah melalui proses panjang dan susah payah untuk membuat gamelan. Tiap instrumen gamelan pun memiliki makna filosofis antara lain seperti *bonang* yang menghasilkan suara '*nanng*,' kata '*nanng*' ini bagi masyarakat Jawa diartikan sadar yang memiliki makna filosofis setelah manusia terlahir harus dapat berfikir dengan hati yang jernih sehingga keputusan yang diambil dengan penuh kesadaran; *kethuk* yang menghasilkan bunyi '*thuk*' bagi masyarakat Jawa

diartikan sebagai *manthuk* yang berarti setuju, dimaksudkan agar manusia haruslah setuju dengan semua perintah dan larangan Sang Pencipta; *kendhang* yang menghasilkan bunyi '*dang*' yang diartikan bersegeralah dalam beribadah kepada Sang Pencipta; *gambang* yang berasal dari kata *gambang* yang berarti jelas dan seimbang yang bermakna filosofis tentang keseimbangan antara hidup di dunia dan akhirat.

Makna filosofis dari gamelan Soepra yang memasukkan 4C sebagai pembentukan karakter siswa yakni *competence, conscience, compassion, dan commitment* mengandung makna yang sangat baik. *Competence, conscience, compassion, dan commitment* bila dipadankan dalam bahasa Jawa adalah *kepinteran, kalbu, katresnan, dan prasetya*. Keempat kata tersebut mengandung makna luhur yang sangat baik diterapkan untuk membentuk karakter siswa. Bukan suatu masalah ketika SMA Kolese Loyola menciptakan makna filosofisnya sendiri untuk gamelan Soepra karena makna tersebut juga baik adanya. Namun, masyarakat Jawa khususnya dan masyarakat secara umum telah mengenal makna filosofis gamelan Jawa secara turun temurun, termasuk *gugon tuhon* yang terkandung di dalamnya. Sebagai sebuah saran dari penulis, ada baiknya gamelan Soepra tetap mempertahankan makna filosofis yang terkandung dalam gamelan Jawa untuk melengkapi makna filosofis dari gamelan Soepra itu sendiri. Dengan demikian upaya untuk pengenalan kebudayaan Jawa menjadi lebih lengkap lagi.

DAFTAR PUSTAKA

- Arifah, Khairunnisa Noor, 2011. "Gugon Tuhon dalam Masyarakat Jawa pada Wanita Hamil dan Ibu Balita di Kecamatan Tingkir Kota Salatiga (Suatu Tinjauan Etnolinguistik)." *Skripsi Universitas Sebelas Maret*, Surakarta.
- Iswanti, 2008. *Jalan Emansipasi: Perempuan Katolik Pionir dari Mendut 1908-1943*. Yogyakarta: Kanisius.
- Koentjaraningrat, 1984. *Kebudayaan Jawa*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Merriam, Alan P., 1964. *The Antropology of Music*. Chicago North: Western University Press.
- Poerwadarminta, W.J.S., 1939. *Baoesastra Djawa*. Batavia: J.B. Wolters.
- Soedarsono, R.M., 2010. *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Sumarsam, 2018. *Hayatan Gamelan: Kedalaman Lagu, Teori dan Perspektif*. Yogyakarta: Gading.
- _____, 2018. *Memaknai Gamelan dan Wayang: Temu Silang Jawa, Islam, dan Global*. Yogyakarta: Gading.
- _____, 2018. *Peta dan Arkeologi Gamelan Nusantara*. Yogyakarta: Gading.
- Widyanta, Nugrahanstya Cahya, 2017. "Efektivitas Keroncong Garapan Orkes Keroncong Tresnawara terhadap Audiensi Generasi Muda," *Jurnal Kajian Seni*, Vol. 03 Nomor 02, 165-18.

Daftar Informan

No	Nama	Pendidikan	Pekerjaan
1.	Antonius Vico Christiawan, S.J., M. Hum.	S2	Kepala Sekolah SMA Kolese Loyola
2.	Iwan Santosa	S1	Pelatih Gamelan Soepra
3.	Adventianna Ruem Cordeo	SLTA	Pelajar SMA Kolese Loyola
4.	Alfred Saputra	SLTA	Pelajar SMA Kolese Loyola

TAYUBAN DALAM TRADISI SAPARAN DI KELURAHAN TEGALREJO, KECAMATAN ARGOMULYO, KOTA SALATIGA

Fandy Aprianto Rohman

Prodi Ilmu Sejarah Universitas Negeri Yogyakarta
Jalan Colombo No. 1, Karangmalang, Caturtunggal, Depok, Sleman
e-mail: apriantofandy47@gmail.com

Naskah masuk: 13-09-2019

Revisi akhir: 18-10-2019

Disetujui terbit: 15-11-2019

TAYUBAN IN SAPARAN TRADITION IN TEGALREJO SUB-DISTRICT OF ARGOMULYO DISTRICT, SALATIGA

Abstract

Tegalrejo is the only sub-district in Salatiga that still preserves the tayuban, a traditional dance where men dance directly with women. The dance is performed each year as the climax in the village cleansing ceremony of the Saparan festival. The tayuban, which is an important function in the ceremony, has been passed down from generation to generation is well maintained by the people of Tegalrejo sub-district. The tayuban also functions as an entertainment for the local people. This qualitative research aims to describe the tayuban and its elements. The data were collected from interviews, observation, and available documents. The research has found that the elements of the tayuban include ledhek (female dancers), pengrawit (gamelan musicians), penjanggrung (men who dance together with ledheks), and offerings.

Keywords: *tayuban, Saparan, Tegalrejo, Salatiga.*

Abstrak

Kelurahan Tegalrejo merupakan satu-satunya daerah di Kota Salatiga yang masih menjaga seni pertunjukan tayuban. Kesenian tersebut diselenggarakan ketika berlangsungnya tradisi saparan dan digelar sebagai puncak kegiatan dalam rangkaian merti desa atau bersih desa setiap tahunnya. Pertunjukan tayuban memang sudah turun-temurun dilaksanakan dan akan terus dijaga oleh masyarakat Kelurahan Tegalrejo. Selain memegang peranan penting sebagai bagian dari upacara bersih desa, tayuban juga digunakan sebagai hiburan masyarakat. Penelitian ini dilakukan untuk mendeskripsikan tentang pelaksanaan dan unsur kesenian pertunjukan tayuban dalam masyarakat Kelurahan Tegalrejo. Metode yang digunakan dalam penelitian ini adalah kualitatif dengan teknik pengumpulan data, yaitu wawancara, observasi, dan dokumentasi. Berdasarkan data yang diperoleh di lapangan menunjukkan bahwa unsur kesenian dalam pertunjukan tayuban meliputi ledhek (penari wanita), pengrawit (penabuh gamelan), penjanggrung (laki-laki yang menari bersama dengan ledhek), dan sesajen.

Kata kunci: *tayuban, saparan, Tegalrejo, Salatiga.*

I. PENDAHULUAN

Indonesia memiliki ragam bahasa, kesenian, tradisi, pola hidup, dan falsafah hidup yang menjadi ciri khas. Hal itu juga terdapat di Kota Salatiga, tepatnya di Kelurahan Tegalrejo, yang memiliki kesenian berupa pertunjukan tayuban.¹ Kesenian tersebut diselenggarakan ketika berlangsung tradisi saparan, sebuah tradisi warisan leluhur yang masih dilakukan sampai saat ini² dan berfungsi sebagai pedoman hidup dalam bermasyarakat.³

Saparan sendiri berasal dari kata “sapar”, yaitu bulan kedua dalam penanggalan Jawa. Hal inilah yang menyebabkan tradisi saparan hanya dilakukan sekali dalam setahun, yaitu pada bulan Sapar di tiap-tiap daerah.⁴ Kegiatan saparan identik dengan *merti desa*, sehingga saparan dapat diartikan memelihara desa. Dalam kegiatan tersebut masyarakat akan menjalankan ritual mistik, baik berupa selamat, pertunjukan spiritual, dan membersihkan tempat-tempat khusus yang dianggap sakral.⁵ Pelaksanaan tradisi saparan di setiap daerah memiliki makna dan nilai yang berbeda-beda di setiap kegiatannya.⁶ Adapun kegiatan dalam tradisi saparan di Kelurahan Tegalrejo sudah tersusun sedemikian rupa dan mengikuti perkembangan saat ini tanpa meninggalkan makna yang sesungguhnya. Kegiatan saparan di Kelurahan Tegalrejo diawali dengan kerja bakti dan bersih kubur pada hari Senin sampai

dengan Kamis, doa bersama dan *dandan kali* pada hari Jumat, serta selamat pada hari Sabtu.⁷

Dalam pelaksanaannya, tradisi saparan di Kelurahan Tegalrejo turut menyajikan penampilan kesenian tayuban yang wajib dilaksanakan pada hari Sabtu malam.⁸ Dari berbagai wilayah di Kota Salatiga, hanya Kelurahan Tegalrejo saja yang masih mementaskan tayuban.⁹ Tayuban digelar sebagai puncak kegiatan dalam rangkaian tradisi *merti desa* setiap tahunnya. Kepala Lurah Tegalrejo, Edhi Suyatno, menjelaskan jika pertunjukan tayuban memang sudah turun-temurun dilaksanakan dan terus dijaga masyarakat, meskipun pertunjukannya sudah tidak utuh seperti di masa lalu.¹⁰

Kata tayub sendiri belum memiliki arti yang definitif, tetapi ada beberapa pengertian yang saling melengkapi. Menurut tradisi lisan, kata “tayub” berasal dari kata “tata” dan “guyub” yang *dikiratha basa* menjadi sebuah kalimat Jawa *ditata sikek ben guyub*.¹¹ Maksudnya, tarinya diatur secara baik agar terwujud menjadi kerukunan. Sementara itu, menurut ahli bahasa, kata “tayub” dalam Kamus Baoesastra Djawa diberi makna *kasukan jejogedan nganggo dijogedi ing ledhek*, yang berarti “bersenang-senang menari dengan diiringi *ledhek* (penari wanita)”.¹² Dalam pementasan tayuban, penari wanita akan mengalungkan selendang kepada penonton yang dikehendaki, terutama penonton laki-laki.¹³

1. N. Fajar Febriansah, dkk., “Tradisi Tayub Kelurahan Tegalrejo,” dalam *Hati Beriman (Majalah Berita Warga Kota Salatiga)*, (Vol. X, Edisi 6, Nopember 2016), hlm. 22.

2. Kelurahan Tegalrejo, “Video Saparan Tegalrejo”, dalam <http://tegalrejo.salatiga.go.id/2019/02/21/video-saparan-tegalrejo>. Diakses pada tanggal 22 Juni 2019.

3. Anthony Y.M. Tumimomor, “Perancangan Film Dokumenter Makna dan Nilai dalam Tradisi Saparan (Studi Kasus Kelurahan Tegalrejo Salatiga),” dalam *Tanra (Jurnal Desain Komunikasi Visual Fakultas Seni dan Desain Universitas Negeri Makasar)*, (Vol. 5, No. 1, Mei 2018), hlm. 46.

4. *Ibid.*

5. Suwardi Endraswara, “Mistisisme dalam Seni Spiritual Bersih Desa di Kalangan Penghayat Kepercayaan,” dalam *Kejawen (Jurnal Kebudayaan Jawa)*, (Vol. 1, No. 2, Agustus 2006), hlm. 39-40.

6. Sisca Dwi Suryani, “Tayub As A Symbolic Interaction Medium In Sedekah Bumi Ritual In Pati Regency,” dalam *Harmonia (Journal of Arts Research and Education)*, (Vol. 14, No. 2, Nopember 2014), hlm. 97.

7. Antok Denias, “Kirab Budaya Merti Desa Tegalrejo Salatiga,” dalam http://www.youtube.com/watch?v=vG8JSOAlj_U. Diakses pada tanggal 22 Juni 2019.

8. N. Fajar Febriansah, dkk., *Loc. cit.*

9. Suara Merdeka, “Tari Tayub Meriahkan Merti Desa Tegalrejo,” dalam <http://www.suaramerdeka.com/smcetak/baca/47575/tari-tayub-meriahkan-merti-desa-tegalrejo>. Diakses pada tanggal 22 Juni 2019.

10. Wawancara dengan Edhi Suyatno tanggal 30 Juni 2019.

11. Sisca Dwi Suryani, *Loc. cit.*

12. Sukari, “Tanggapan Masyarakat terhadap Sebuah Tarian Pertunjukan Rakyat ‘Tayub’ di Daerah Kabupaten Pati, Jawa Tengah,” dalam *Jantra (Jurnal Sejarah dan Budaya)*, (Vol. 4, No. 7, Juni 2009), hlm. 564.

13. Zain Zainudin, “Penari Tayub Perempuan Harus dari Luar Dusun,” dalam <http://radarsemarang.com/2017/08/22/penari-tayub-perempuan-harus-dari-luar-dusun>. Diakses pada tanggal 20 Juni 2019.

Menurut Isminingsih, tayuban merupakan tarian tradisional yang akrab dengan kehidupan masyarakat di daerah pedesaan Jawa.¹⁴ Sekilas, tayuban sangat mirip dengan Jaipong, kesenian tradisional asal Jawa Barat. Kehadirannya erat berkaitan dengan tempatnya berasal serta menyatu dengan adat istiadat setempat, tata masyarakat, dan pandangan hidup masyarakat.¹⁵ Surur menambahkan bahwa pada awal kelahirannya tayuban merupakan ritual untuk kesuburan pertanian. Penyajian tayuban diyakini memiliki kekuatan magis. Melalui upacara bersih desa, aparat desa mengajak warganya untuk melakukan tarian di sawah dengan harapan tanaman menjadi subur dan terhindar dari hama.¹⁶

Pada saat ini, tayuban adalah tari pergaulan, tetapi dalam perwujudannya dapat bersifat romantis atau erotis. Tayuban yang biasa ditarikan oleh *ledhek* selalu melibatkan *penjanggrung* (penari laki-laki untuk menari bersama). Salah satu hal yang menjadi perhatian dalam setiap pertunjukan tayuban adalah didominasi para penonton laki-laki. Hal ini disebabkan karena mereka adalah objek bagi para *ledhek* untuk dapat menari bersama dan diharapkan memberi imbalan berupa uang saweran.¹⁷ Dalam perkembangannya, upah atau saweran dalam tayuban juga telah menggeser maknanya yang bersifat sakral menjadi sangat profan.¹⁸

Fungsi hiburan dari pertunjukan tayuban memang sudah melekat dalam kehidupan masyarakat pedesaan. Bentuk pengungkapan rasa nikmat dalam pertunjukan tayuban diaktualisasikan dengan menonton dan terlibat aktif dalam gerak tari mengiringi *ledhek*. Adapun seni pertunjukan tayuban di Kelurahan Tegalrejo tidak hanya mempunyai fungsi sebagai tari ritual maupun tari pertunjukan saja, tetapi juga pernah dijadikan sebagai sarana pemilihan kepala desa. Dalam penyelenggaraan upacara bersih desa, seni

pertunjukan tayuban memegang peranan penting sebagai salah satu bagian utama dari prosesi upacara ritual yang berkaitan dengan kesuburan tanah garapan – dalam hal ini adalah sawah yang dimiliki oleh masyarakat setempat. Upacara tersebut diselenggarakan dengan harapan hasil dari bercocok tanamnya akan melimpah.

Bertitik tolak dari uraian di atas, peneliti hendak mengkaji tentang bentuk pertunjukan tayuban dalam pelaksanaan tradisi saparan dan aspek-aspek kesenian yang terdapat dalam pertunjukan tayuban di Kelurahan Tegalrejo, Kecamatan Argomulyo, Kota Salatiga. Melalui penelitian ini juga pertunjukan tayuban diharapkan dapat lebih dikenal oleh masyarakat luas serta masyarakat menjadi lebih sadar untuk tetap menjaga dan melestarikan keberadaannya.

II. TAYUBAN TRADISI SAPARAN DI KALURAHAN TEGALREJO, KECAMATAN ARGOMULYO, KOTA SALATIGA

A. Asal-Usul Tayuban dan Penamaan Kelurahan Tegalrejo

Kelurahan Tegalrejo terbentuk sekitar tahun 1800-an, yaitu setelah pecahnya Perang Diponegoro (1825-1830). Pada waktu itu, pasukan Kasunanan Surakarta yang dipimpin oleh Sri Susuhan Pakubuwono VI mendukung perjuangan Pangeran Diponegoro, tetapi mereka kewalahan menghadapi pasukan Hindia-Belanda, bahkan banyak prajurit yang gugur dalam peperangan tersebut dan melarikan diri untuk mengungsi.

Dalam pelariannya, banyak prajurit yang menggunakan nama samaran untuk menghindarkan diri dari kejaran prajurit Hindia-Belanda. Salah satu prajurit yang melakukan penyamaran itu adalah

14. Dwi Yuli Isminingsih, "Makna Simbolik Prosesi Ritual Tari Tayub Pada Hari Jadi Kota Tuban." *Skripsi* (Yogyakarta: Universitas Negeri Yogyakarta, 2015), hlm. 14.

15. Sukari, *Op. cit.*, hlm. 563-564.

16. Miftahus Surur, *Srinthil 2: Media Perempuan Multikultural* (Depok: Desantara, 2003), hlm. 9.

17. N. Fajar Febriansah, dkk., *Loc. cit.*

18. Sukari, *Op. cit.*, hlm. 564.

Kyai Sufi, yang memiliki nama asli Pangeran Purbaya atau Kertapati. Dia adalah seorang prajurit Kasunanan Surakarta yang berasal dari Desa Nguwangga, desa yang berada di perbatasan antara Klaten dan Kartasura. Pangeran Purbaya yang kelelahan dalam upaya pelariannya memutuskan untuk beristirahat di bawah pohon beringin, hingga akhirnya dia memilih menetap di daerah tersebut. Daerah itu lantas diberi nama Desa Selara yang berasal dari kata *kesel* (lelah) dan *lara* (sakit).

Setelah berusia lanjut, Pangeran Purbaya akhirnya meninggal dan jasadnya dimakamkan di desa tersebut. Sebelum meninggal dia sempat berpesan kepada anaknya bahwa makamnya tidak boleh dibuatkan cungkup. Hal inilah yang menyebabkan makam para keturunannya sampai sekarang juga tidak ada yang dicungkup.

Seiring berjalannya waktu, penduduk yang mendiami Desa Selara semakin bertambah banyak. Salah seorang keturunan dari Pangeran Purbaya kemudian memiliki gagasan untuk memilih seorang pemimpin agar pemerintahan desa dapat berjalan dengan baik. Sehubungan dengan hal inilah, akhirnya dilakukan pemilihan kepala desa pertama di Desa Selara. Dalam pemilihan itu, Singayudha (cucu dari Pangeran Purbaya) terpilih sebagai kepala desa dan mengusulkan agar Desa Selara diganti namanya menjadi Desa Tegalrejo. Dia berpendapat bahwa nama tersebut disesuaikan dengan keadaan desa yang berupa tanah ladang (Jawa: *tegalan*) yang telah menjadi ramai (Jawa: *rejo*). Adapun untuk menghormati kakeknya sebagai pendiri desa, Singayudha mengganti nama Makam Tegalrejo dengan nama Makam Sufi.¹⁹

Sebagai kepala desa yang baru, Singayudha tetap meneruskan berbagai kebiasaan yang telah dilakukan oleh Pangeran Purbaya sebagai leluhurnya, yaitu menjaga sumber air, menjaga keamanan lingkungan, melaksanakan kerja bakti, dan menjaga kerukunan dengan mengumpulkan warga di balai desa melalui hiburan kesenian tayub. Kesenian ini harus ada setidaknya setahun sekali

dan tidak boleh digantikan oleh kesenian yang lain karena konon ceritanya tayub merupakan kesenian yang disukai oleh Pangeran Purbaya. Kebiasaan-kebiasaan dari kakeknya itulah yang sampai saat ini dilaksanakan setahun sekali pada bulan Sapar, yang disebut dengan tradisi saparan atau *merti desa* oleh masyarakat Kelurahan Tegalrejo.²⁰

Tradisi saparan merupakan pengungkapan rasa syukur masyarakat Kelurahan Tegalrejo kepada Tuhan Yang Maha Esa serta bentuk penghormatan kepada leluhur yang telah menjadikan Kelurahan Tegalrejo. Masyarakat Kelurahan Tegalrejo sadar bahwa mereka mendapatkan kehidupan baik dan berkecupan dari Tuhan. Hal inilah yang menyebabkan mereka menjaga lingkungan tempat tinggalnya agar terhindar dari nasib jelek dalam mempertahankan dan mengembangkan kehidupannya melalui tradisi saparan yang diselenggarakan setiap tahun.

B. Rangkaian Kegiatan Saparan Di Kelurahan Tegalrejo, Kecamatan Argomulyo, Kota Salatiga

1. Kerja Bakti dan Bersih Kubur

Kegiatan saparan di Kelurahan Tegalrejo diawali dengan kerja bakti dan bersih kubur pada hari Senin sampai dengan Kamis, yang meliputi seluruh wilayah Kelurahan Tegalrejo di bawah pimpinan ketua RT dan RW masing-masing. Kerja bakti dilaksanakan pada hari Minggu Wage dan dimulai sejak pagi sekitar pukul 07.00 WIB sampai selesai, mulai dari membersihkan rumah masing-masing warga, seluruh jalan desa, dan selokan.

Adapun bersih kubur yang dimaksud adalah kerja bakti membersihkan Makam Sufi, yaitu makam yang terletak di RT 04/RW 04. Makam tersebut memiliki luas $\pm 800 \text{ m}^2$. Di dalam kompleks makam ini terdapat makam Kyai Sufi atau Pangeran Purbaya beserta keturunannya. Kyai Sufi seperti telah disebutkan sebelumnya adalah tokoh yang pertama kali *babat alas* di Kelurahan Tegalrejo. Makam Kyai Sufi terletak di sebelah kiri pintu

19. Anthony Y.M. Tumimomor, *op.cit.*, hlm. 48.

20. *Ibid.*, hlm. 46.

masuk makam. Makam ini berbeda dengan makam lain karena tidak dikijing maupun dicungkup.

Tidak jauh dari makam Kyai Sufi dikuburkan juga anak cucunya, di antaranya Eyang Beruk dan Eyang Singayudha (kepala desa Tegalrejo pertama). Makam anak-cucu Kyai Sufi juga dibangun mendatar tanpa cungkup.²¹ Di dalam kompleks makam ini juga terdapat petilasan berupa tiga buah batu yang diyakini pernah digunakan oleh Kyai Sufi untuk beristirahat ketika kesakitan dalam pelariannya. Batu ini berada di bawah pohon beringin dan tidak dibuatkan bangunan atau tanda secara khusus, dibiarkan begitu saja secara alamiah.

Bersih kubur ini pada awalnya dilakukan oleh masyarakat yang memiliki ahli waris yang dikuburkan di Makam Sufi, terutama keturunan dari Kyai Sufi. Namun, lama-kelamaan kegiatan ini dipandang baik oleh masyarakat setempat dan diikuti oleh masyarakat Kelurahan Tegalrejo yang lain. Makna dari bersih kubur ini menurut Wijaya adalah bentuk penghormatan kepada leluhur yang sudah meninggal. Dengan membersihkan makamnya secara berkala dan mendoakan, masyarakat *mikul dhuwur mendhem jero* (mengubur dalam-dalam segala keburukan serta menjunjung tinggi segala kebaikan dan amanatnya). Adapun makna sosial dari bersih desa adalah terjalinnya komunikasi dan kerukunan di antara warga yang saling berjumpa.²² Setelah bersih desa selesai dilaksanakan, pada Kamis malam sekitar pukul 19.00 WIB diadakan salat hajat di Masjid Sufi Tegalrejo.

2. *Dandan Kali* dan Doa Bersama

Dandan kali dilaksanakan pada hari Jumat. *Dandan kali* adalah kegiatan membersihkan Sumur Bandung. Sumur Bandung juga disebut dengan nama Sumur Gandhul oleh masyarakat Kelurahan Tegalrejo karena lokasinya berada di atas sungai. Sumur tersebut terletak di wilayah RT 03/RW 03 dan memiliki kedalaman $\pm$ 10 meter. Menurut

Siswoyo (juru kunci Makam Sufi), sumur ini dulunya merupakan sumber air satu-satunya yang ada di Kelurahan Tegalrejo, tetapi saat ini jarang digunakan lagi setelah PDAM (Perusahaan Daerah Air Minum) masuk ke Kelurahan Tegalrejo.²³

Dandan kali diawali dengan membersihkan lingkungan dan sungai di sekitar Sumur Bandung. Sampah-sampah dan rerumputan yang tumbuh liar dibersihkan dengan alat yang sudah dipersiapkan. Tembok dan bibir Sumur Bandung dibersihkan dari lumut-lumut yang menempel serta dicat dengan warna putih. *Dandan kali* merupakan bentuk partisipasi masyarakat terhadap penyelamatan sumber daya alam di Kelurahan Tegalrejo, terutama pelestarian sumber air.

Setelah kebersihan lingkungan sekitar Sumur Bandung dirasa cukup, kegiatan diteruskan dengan menyiapkan perlengkapan sesajen untuk doa bersama. Kegiatan ini diawali dengan menyembelih ayam jantan oleh *modin*. Sebagian darah dari ayam tersebut lantas dipercikan di Sumur Bandung, sedangkan sisa darahnya dikubur. Perakitan sesajen dilakukan oleh *modin* dan juru kunci Makam Sufi. Sesajen Sumur Bandung meliputi *sego golong* (nasi berbentuk bulat) 15 buah, pisang raja dua sisir, ikan sungai yang dimasak sambal goreng, kerupuk atau peyek kacang/kedelai, *ingkung* ayam panggang, ketupat, jajan pasar (jenang, *jadah*, *krasikan*, *wajik*, *brondong*, klepon, tape ketan, kedondong, jeruk, timun, jambu biji, kacang rebus, *cethil*, dan bengkuang), *kinangan* (tembakau, sirih yang digulung, gambir, dan rokok), sepotong tebu wulung, serta *kembang telon* (mawar, kanthil, dan kenanga).

Rakitan sesajen tersebut ditempatkan dalam sebuah wadah yang bernama *ancak*, *tampah*, atau *tambir*. Sesajen kemudian dibagi dalam porsi yang lebih kecil menjadi delapan bagian sebagai sesajen buangan. Masing-masing bagian harus mengandung unsur-unsur sesajen di atas. Tujuh bagian dibuang di sepanjang sungai yang ada di Kelurahan

21. *Ibid.*, hlm. 48.

22. Wawancara dengan Musmin Wijaya tanggal 29 Juni 2019.

23. Wawancara dengan Siswoyo tanggal 29 Juni 2019.

Tegalrejo, sedangkan satu lagi ditempatkan di Sumur Bandung. Setiap melaksanakan sesajen buangan selalu disertai dengan rapal atau mantra yang diucapkan oleh juru kunci.²⁴

Ketika sesaji Sumur Bandung selesai, kegiatan dilanjutkan dengan kenduri bersama yang dilakukan di Sumur Bandung. Sekitar pukul 10.00 WIB, beberapa warga yang ditunjuk oleh panitia Saparan untuk datang dengan membawa *ambengan* (nasi dengan lauk-pauk). Upacara kenduri dipimpin oleh lurah Tegalrejo dengan pembacaan doa yang diamini oleh warga yang datang. Selesai berdoa, kegiatan dilanjutkan dengan makan *ambengan* bersama yang dibawa oleh masing-masing warga yang hadir.

C. Selamatan dan Tayuban

Kegiatan terakhir dalam rangkaian kegiatan saparan di Kelurahan Tegalrejo adalah selamatan dan tayuban yang dilaksanakan pada hari Sabtu. Sebelum diadakan selamatan, sekitar pukul 11.00 WIB juru kunci dan *modin* menyiapkan dua buah sesajen yang akan diletakkan di ruang kepala desa dan panggung (dekat gamelan) untuk pertunjukan tayuban serta sesajen buangan. Adapun beberapa sesajen buangan diletakkan di perempatan-perempatan jalan dan tempat lain yang dianggap wingit. Bahan sesajen buangan dengan sesajen yang ditempatkan di ruang kepala desa dan gamelan sebenarnya sama, tetapi porsinya saja lebih sedikit. Bahan-bahan dalam sesajen tersebut harus lengkap. Hal ini disebabkan apabila kurang lengkap akan ada kejadian yang tidak diinginkan, misalnya warga kesurupan.²⁵

Pada sore hari sekitar pukul 15.00 WIB, beberapa warga yang ditunjuk oleh panitia membawa *ambengan* ke kantor kelurahan. Sementara itu, kepala desa melalui panitia juga telah menyiapkan *ambengan* berupa *tumpeng*

lancip dan *papak*, *tumpeng robyong*, *tumpeng mong-mong*, *sekul golong*, *sekul liwet*, bubur, jajan pasar, dan pisang raja. Semua *ambengan* ditata di atas panggung yang akan digunakan untuk tayuban. Setelah semua siap, selamatan dimulai dengan pembacaan doa secara Islam oleh takmir Masjid Sufi dan dilanjutkan dengan makan *ambengan* bersama.



Gambar 1. Kepala Lurah Tegalrejo menari bersama dengan *ledhek*.

Sumber: <http://www.salatigakota.go.id/InfoBerita.php?id=1198&>. Diakses pada tanggal 20 Juni 2019.

Puncak dari rangkaian kegiatan saparan di Kelurahan Tegalrejo adalah tayuban yang dimulai pada pukul 20.00 WIB. Masyarakat Kelurahan Tegalrejo beranggapan jika tidak menyelenggarakan tayuban dalam tradisi saparan akan terjadi hal-hal yang tidak diinginkan. Pertunjukan tayuban dipercaya sebagai upacara kesuburan yang berpengaruh pada melimpahnya hasil panen.²⁶

Menurut Ngadimin selaku Ketua RW III, tujuan masyarakat menyelenggarakan tradisi saparan dengan pertunjukan tayuban pada dasarnya adalah untuk mencari ketenangan dengan memahami tatanan alam dan kehidupan yang harmonis.²⁷ Kegiatan tersebut merupakan warisan nilai-nilai luhur dan menjadi proses masyarakat untuk lebih memahami dan menghayati kehidupan serta mendekatkan diri dengan alam dan Tuhan. Selain itu, tayuban sebagai tari ritual juga diharapkan

24. Wawancara dengan Siswoyo tanggal 29 Juni 2019.

25. Wawancara dengan Siswoyo tanggal 29 Juni 2019.

26. Wawancara dengan Siswoyo tanggal 29 Juni 2019.

27. Wawancara dengan Ngadimin tanggal 29 Juni 2019.

menumbuhkan budaya spiritual masyarakat dan menjadi sarana dalam membersihkan desa.²⁸

Secara garis besar, struktur pertunjukan tayuban diatur dengan urutan sebagai berikut.

- Gendhing-gendhing, yang dilantunkan dengan karawitan dan dimaksudkan untuk mengawali tayuban. Penyajian gending juga bertujuan untuk menyambut tamu yang mulai berdatangan. Gendhing yang disajikan adalah Ladrang Sri Wadada dan Ladrang Mugi Rahayu.
- Kirab, yang dimulai dari kantor kelurahan menuju panggung pertunjukan. Pasukan kirab terdiri dari *cucuk lampah* (manggala yuda), pejabat kelurahan, penari tayuban, dan para panitia.
- *Gambyongan*, yang berfungsi sebagai pembuka pertunjukan tayuban. Dalam *gambyongan* para penari saling memperlihatkan keterampilan, keluwesannya, dan kecantikannya.
- Tayuban, yang dimulai dengan urutan *penjanggrung*, yaitu kepala lurah Tegalrejo, pegawai kelurahan dan panitia, tamu undangan, dan masyarakat umum.
- Penutup, yang dilaksanakan pada pukul 24.00 WIB dengan gendhing Ladrang Mugi Rahayu.²⁹

C. Unsur Seni Dalam Pertunjukan Tayuban

1. *Ledhek*

Penari tayuban lebih dikenal dengan sebutan *ledhek*. *Ledhek* berperan sebagai penari yang menjadi daya tarik pertunjukan tayuban agar para penonton (terutama laki-laki) tertarik berpartisipasi menari sebagai *penjanggrung*.³⁰ *Ledhek* dalam tradisi Saparan di Kelurahan Tegalrejo biasanya berjumlah empat orang dan tidak memiliki

keterikatan dengan pengrawit. Mereka mandiri dan bebas bermain dengan siapa pun.

Rias muka yang dikenakan oleh para *ledhek* umumnya hanya untuk memperindah muka saja, bukan untuk menampilkan watak-watak tertentu. Kesan ini terlihat pada pemberian bedak yang rata pada wajah *ledhek* tanpa adanya garis-garis tertentu pada wajah. Penebalan garis pada alis hanya untuk menutupi garis alis yang sebenarnya. Pemilihan alat rias yang tepat mampu menghasilkan rias yang bagus dan mempercantik wajah para *ledhek*.

Adapun busana yang dipakai oleh para *ledhek* harus dapat menampilkan segi estetis dan memperkuat ekspresi gerak tari. Pada dasarnya, pemakaian busana para *ledhek* memiliki tiga fungsi, yaitu kenyamanan (melindungi tubuh), kesopanan (menutupi tubuh), dan pertunjukan (model yang sedang berkembang). Busana yang beraneka warna dengan paduan kebaya motif batik serta selendang yang beraneka warna pula akan menimbulkan kesan kegembiraan, keramaian, dan kedinamisan. Sesuai dengan fungsi tarian itu sendiri yang berfungsi untuk menghibur, busana yang dipakai oleh para *ledhek* juga harus dapat menimbulkan kesan kegembiraan.

2. *Pengrawit*

Pengrawit adalah sekelompok orang yang bertugas menabuh gamelan dalam mengiringi pertunjukan tayuban. Para *pengrawit* ini umumnya memiliki pekerjaan tetap sebagai petani dan buruh. Untuk meningkatkan keterampilan dan penguasaan *gendhing-gendhing* baru, para *pengrawit* mengadakan latihan bersama pada hari-hari tertentu sebelum digelar tayuban berdasarkan kesepakatan mereka. Biaya pementasan dibayarkan secara kelompok kepada ketua *pengrawit*. Ketua *pengrawit* lantas membagikan kepada anggotanya.

28. Bagus Ferry Permana, "Merti Desa Nggaras", dalam <http://scientiarum.com/2008/02/20/merti-desa-nggaras-sebuah-eksistensi-budaya-lokal-di-tengah-hegemoni-budaya-populer>. Diakses pada tanggal 20 Juni 2019.

29. Wiyono, "Pertunjukan Tayub dalam Tradisi Saparan di Desa Tegalrejo, Kota Salatiga," *Skripsi*, (Semarang: Universitas Negeri Semarang, 2009), hlm. 60-61.

30. Dinas Kearsipan dan Perpustakaan Provinsi Jawa Tengah, "Tari Tayub," dalam <http://perpus.jatengprov.go.id/versi1/tari-jateng/842-tari-tayub>. Diakses pada tanggal 19 Juni 2019.

Pembayaran *pengrawit* ini juga berdasarkan keahliannya dalam memainkan gamelan.³¹

3. *Penjanggrung*

Penjanggrung adalah satu dari sekian tamu undangan yang mendapatkan kesempatan untuk menari bersama *ledhek* di atas panggung. Sebelum menari bersama, para *ledhek* akan mengalungkan *sampur* kepada satu di antara tamu. Adapun jumlah *penjanggrung* yang tampil dalam setiap *gendhing* disesuaikan dengan jumlah *ledhek*, misalnya jumlah *ledhek* dalam *gendhing* itu ada tiga, jumlah *penjanggrung* yang tampil di atas panggung juga harus tiga. *Penjanggrung* harus menyelesaikan tariannya sepanjang satu gending selesai dinyanyikan secara berpasang-pasangan.

4. Tata Hias atau Dekorasi

Pada panggung tayuban bagian belakang terdapat latar belakang berupa lembaran-lembaran kain yang disusun secara vertikal, sehingga menutupi sisi panggung bagian belakang. Selain berfungsi sebagai latar belakang, kain tersebut juga berfungsi sebagai hiasan atau tempat menata dekorasi dua dimensi pada panggung. Latar belakang panggung sendiri memiliki ukuran $\pm$ 8 meter x 3,5 meter. Kain yang digunakan sebagai hiasan dimulai dari sisi kiri warna kuning, merah muda, biru, dan hijau yang membentuk bidang segitiga. Layar yang ditata secara vertikal itu juga akan menimbulkan kesan garis-garis tegak. Kesan garis tegak ini muncul dari pertemuan keempat warna yang berbeda pada layar yang disusun secara vertikal.

5. *Ancak* atau *Nyiru*



Gambar 2. *Ancak* atau *nyiru*.

Sumber: Dokumentasi pribadi.

Untuk meletakkan sesajen pada tradisi saparan, diperlukan wadah yang dinamakan dengan *ancak* atau *nyiru*. *Ancak* terbuat dari anyaman bambu yang *diirat* menjadi lembaran-lembaran tipis, kemudian dianyam longar berbentuk segi empat, kemudian pada keempat sisinya diberi *wengku* yang biasa terbuat dari pelepah pisang atau bambu yang sudah dibentuk pipih. *Nyiru* juga terbuat dari bambu yang *diirat* menjadi lembaran-lembaran tipis sesuai dengan kebutuhan, kemudian dianyam secara rapat membentuk lingkaran. Anyaman *nyiru* berpola keluar satu-masuk satu. Terakhir, lingkaran tersebut diberi *wengku* dengan tujuan agar lebih kuat. *Ancak* atau *nyiru* kira-kira memiliki ukuran 40 sentimeter x 40 sentimeter. Barang-barang seperti *ancak* atau *nyiru* dihasilkan dari keterampilan tangan dan lebih mengutamakan aspek kegunaan. Barang seperti ini dapat digolongkan ke dalam seni kria.³²

III. PENUTUP

Kelurahan Tegalrejo, Kecamatan Argomulyo, Kota Salatiga merupakan satu-satunya daerah di Kota Salatiga yang menjaga tradisi tayuban. Tayuban digelar sebagai puncak kegiatan dalam rangkaian bersih desa setiap tahunnya. Tayuban adalah tari pergaulan yang biasa ditarikan oleh

³¹. *Ibid.*, hlm. 62-63.

³². *Ibid.*, hlm. 78-79.

penari wanita yang disebut dengan *ledhek*. Tayuban juga selalu melibatkan penonton laki-laki untuk menari bersama *ledhek*. Tradisi Saparan merupakan pengungkapan rasa syukur masyarakat Kelurahan Tegalrejo kepada Tuhan Yang Maha Esa serta bentuk penghormatan kepada leluhur yang telah menjadikan Kelurahan Tegalrejo, yaitu Pangeran Purbaya atau Kyai Sufi.

Kegiatan Saparan di Kelurahan Tegalrejo diawali dengan kerja bakti dan bersih kubur pada

hari Senin sampai dengan Kamis, *dandan kali* pada hari Jumat, serta selamat dan tayuban yang dilaksanakan pada hari Sabtu. Adapun unsur seni dalam pertunjukan tayuban terletak pada gerak tari, rias muka, dan busana yang dikenakan oleh para *ledhek*, *pengrawit* yang menabuh gamelan, *penjanggrung* (tamu yang mendapatkan kesempatan menari bersama *ledhek* di atas panggung), dekorasi panggung, serta *ancak* atau *nyiru*.

DAFTAR PUSTAKA

- Badan Pusat Statistik Kota Salatiga, 2018. *Kota Salatiga dalam Angka 2018*. Salatiga: BPS Kota Salatiga.
- Denias, Antok, 2019. "Kirab Budaya Merti Desa Tegalrejo Salatiga," http://www.youtube.com/watch?v=vG8JSOIj_U. Diakses pada tanggal 22 Juni 2019.
- Dinas Kearsipan dan Perpustakaan Provinsi Jawa Tengah, 2019. "Tari Tayub," <http://perpus.jatengprov.go.id/versi1/tari-jateng/842-tari-tayub>. Diakses pada tanggal 19 Juni 2019.
- Endraswara, Suwardi, 2006. "Mistisisme dalam Seni Spiritual Bersih Desa di Kalangan Penghayat Kepercayaan," dalam *Kejawen (Jurnal Kebudayaan Jawa)* (Vol. 1, No. 2, Agustus 2006).
- Febriansyah, N. Fajar, dkk., 2016. "Tradisi Tayub Kelurahan Tegalrejo," dalam *Hati Beriman (Majalah Berita Warga Kota Salatiga)* (Vol. X, Edisi 6, Nopember 2016).
- Isminingsih, Dwi Yuli, 2015. "Makna Simbolik Prosesi Ritual Tari Tayub Pada Hari Jadi Kota Tuban." *Skripsi*. Yogyakarta: Universitas Negeri Yogyakarta.
- Kecamatan Argomulyo Kota Salatiga, 2019. "Kelurahan Tegalrejo," <http://argomulyo.salatiga.go.id/kelurahan/kelurahan-tegalrejo>. Diakses pada tanggal 22 Juni 2019.
- Kelurahan Tegalrejo, 2019. "Video Saparan Tegalrejo," <http://tegalrejo.salatiga.go.id/2019/02/21/video-saparan-tegalrejo>. Diakses pada tanggal 22 Juni 2019.
- Pemerintah Kota Salatiga. "Meriah, Merti Desa di Tegalrejo", <http://www.salatigakota.go.id/InfoBerita.php?id=1198&>. Diakses pada tanggal 20 Juni 2019.
- Permana, Bagus Ferry, 2019. "Merti Desa Nggaras," <http://scientiarum.com/2008/02/20/merti-desa-nggaras-sebuah-eksistensi-budaya-lokal-di-tengah-hegemoni-budaya-populer>. Diakses pada tanggal 20 Juni 2019.
- Suara Merdeka, 2019. "Tari Tayub Meriahkan Merti Desa Tegalrejo," <http://www.suaramerdeka.com/smcetak/baca/47575/tari-tayub-meriahkan-merti-desa-tegalrejo>. Diakses pada tanggal 22 Juni 2019.
- Sukari, 2009. "Tanggapan Masyarakat Terhadap Sebuah Tarian Pertunjukan Rakyat 'Tayub' di Daerah Kabupaten Pati, Jawa Tengah," dalam *Jantra (Jurnal Sejarah dan Budaya)* (Vol. 4, No. 7, Juni).
- Surur, Miftahus, 2003. *Srinthil 2: Media Perempuan Multikultural*. Depok: Desantara.

- Suryani, Sisca Dwi, 2014. "Tayub As A Symbolic Interaction Medium In Sedekah Bumi Ritual In Pati Regency," dalam *Harmonia (Journal of Arts Research and Education)* (Vol. 14, No. 2, Nopember).
- Tumimomor, Anthony Y.M., 2018. "Perancangan Film Dokumenter Makna dan Nilai dalam Tradisi Sapan (Studi Kasus Kelurahan Tegalrejo Salatiga)," dalam *Tanra (Jurnal Desain Komunikasi Visual Fakultas Seni dan Desain Universitas Negeri Makasar)* (Vol. 5, No. 1, Mei).
- Wiyono, 2009. "Pertunjukan Tayub dalam Tradisi Sapan di Desa Tegalrejo, Kota Salatiga". *Skripsi*. Semarang: Universitas Negeri Semarang.
- Zainudin, Zain. "Penari Tayub Perempuan Harus dari Luar Dusun," <http://radarsemarang.com/2017/08/22/penari-tayub-perempuan-harus-dari-luar-dusun>. Diakses pada tanggal 20 Juni 2019.

Daftar Informan

No.	Nama	Umur	Pendidikan	Pekerjaan	Alamat
1.	Edhi Suyatno	63 tahun	S1	Kepala Lurah Tegalrejo	Kelurahan Tegalrejo, Kecamatan Argomulyo, Kota Salatiga
2.	Musmin Wijaya	60 tahun	SMA	Petani	Kelurahan Tegalrejo, Kecamatan Argomulyo, Kota Salatiga
3.	Ngadimin	55 tahun	SMA	Ketua RW III	Kelurahan Tegalrejo, Kecamatan Argomulyo, Kota Salatiga
4.	Siswoyo	67 tahun	SMP	Juru kunci Makam Sufi	Kelurahan Tegalrejo, Kecamatan Argomulyo, Kota Salatiga

STRATEGI GRUP GAGAK RIMANG DALAM MELESTARIAN SENI KUDA LUMPING DI TEMANGGUNG

Hamidulloh Ibda dan Intan Nasution
STAINU Temanggung, Jawa Tengah
Jl. Suwandi-Suwardi Km. 01 Temanggung
Email: h.ibdaganteng@stainutmg.ac.id

Naskah masuk: 25-09-2019
Revisi akhir: 20-10-2019
Disetujui terbit: 15-11-2019

THE STRATEGY OF GAGAK RIMANG GROUP IN PRESERVING KUDA LUMPING DANCE IN TEMANGGUNG

Abstract

Kuda Lumping is a Javanese traditional dance commonly called Jaran Kepang, Jathilan, Jaran Eblek, and others. Accompanied by gamelan music, the dance involves a group of dancers who “ride” on colourful flat horses made of bamboo. The data of this descriptive qualitative research were drawn from interviews and observation. The aim of this research describes how the Gagak Rimang group was established, its form of performance, and its strategies to preserve Kuda Lumping dance. The problems faced by the Gagak Rimang group are among others finance, rehearsals, personnel, lack of female dancers. However, there are circumstances which profit the group, such as, competition among groups of Kuda Lumping, support from the local government, the synergy that has developed between the group and mass organizations, societies, as well as free promotion on social media by its spectators.

Keywords: *preservation, Kuda Lumping, Gagak Rimang.*

Abstrak

Kuda lumping merupakan kesenian tradisional khas Jawa yang biasa disebut jaran kepang, jathilan, jaran eblek, dan lainnya. Kuda lumping disebut juga sebagai tarian menggunakan alat peraga utama kuda-kudaan yang diiringi musik gamelan. Tantangan era Revolusi Industri 4.0 dan Society 5.0 adalah adanya ketercerabutan masyarakat dari seni dan budaya lokal salah satunya kuda lumping. Penelitian ini merupakan penelitian kualitatif deskriptif yang berusaha mengungkap realitas sosial secara benar, sesuai kenyataan, dan didasarkan pada pengumpulan data-data yang dianalisis secara relevan. Metode pengumpulan data menggunakan wawancara dan observasi. Tujuan penelitian ini mendeskripsikan sejarah berdiri, pertunjukan, strategi melestarikan, hambatan dan peluang Gagak Rimang dalam melestarikan seni kuda lumping. Hasil penelitian, menunjukkan upaya Gagak Rimang melestarikan seni kuda lumping dilakukan dengan enam cara. Hambatan Gagak Rimang melestarikan kuda lumping adalah masalah dana, latihan, personil, kurangnya penari rampak putri, dan lainnya. Peluangnya meliputi persaingan antargrup, dukungan dan sinergi dengan pemerintah, ormas, dan masyarakat, serta publikasi gratis di media sosial dari penonton.

Kata kunci: *Pelestarian Seni, Kuda Lumping, Gagak Rimang.*

I. PENDAHULUAN

Sebagai satu dari sekian khazanah budaya di Nusantara atau *local genius*, kuda lumping harus dilestarikan. Pasalnya, tantangan era Revolusi Industri 4.0 dan Society 5.0 tidak hanya ketercerabutan di dunia teknologi, namun juga seni dan budaya termasuk seni pertunjukan seperti kuda lumping. Pasalnya, sebagai bangsa yang kaya akan seni dan budaya, tantangan kita saat ini adalah banyaknya paham transnasional yang mempertentangkan kebenaran agama dengan negara.

Satu di antara bentuk munculnya organisasi dan ideologi radikal yang cenderung puritan, kaku, dan mereka hanya berpegang pada satu pemahaman dengan menolak Pancasila sebagai dasar negara yang sah serta mempertentangkan nasionalisme, budaya dengan agama Islam. Cirinya mereka cenderung mengafirkan (*takrifi*), membidahkan (*tabdi'*), dan menyirikkan (*tasyri'*) pada budaya atau kesenian lokal yang dilestarikan umat Islam di Jawa.¹ Selain tantangan ini, banyak klaim terhadap seni pertunjukan atau kesenian lain yang dimiliki Indonesia. Seperti contoh negara Malaysia yang beberapa waktu lalu telah mengklaim 10 budaya Indonesia sebagai seni khas Malaysia. Sebanyak 10 budaya Indonesia tersebut dibajak, mulai dari batik, tari pendet, wayang kulit, angklung, reog Ponorogo, kuda lumping, lagu rasa sayange, bunga raflesia arnoldi, keris, dan rendang padang.² Jika kuda lumping saja sudah diklaim bangsa lain, dan ketika masyarakat maupun pemerintah diam, maka hilangnyalah kesenian warisan leluhur ini.

Seni merupakan segala sesuatu yang diciptakan manusia yang mengandung unsur keindahan dan dapat membangkitkan perasaan atau kesenangan

pada diri sendiri maupun orang lain. Seni berasal dari bahasa Sanskerta yaitu *sani* yang berarti sebuah pemujaan, persembahan dan pelayanan yang erat dengan upacara keagamaan yang biasa dinamakan kesenian. Seni erat kaitannya dengan identitas lokal dari sebuah daerah yang dapat menunjang perkembangan masyarakat dari berbagai bidang. Sebagai salah satu identitas yang menunjukkan sebagaimana daerah tersebut dipandang oleh masyarakat daerah lain.³

Satu di antara jenis kesenian daerah khususnya di Jawa adalah kuda lumping. Kesenian ini telah melekat dan menyatu dalam kehidupan masyarakat yang berkaitan dengan upacara-upacara adat atau acara hajatan lainnya dan sebagai pertunjukan hiburan dan tontonan. Dalam kesenian ini terdapat *uba rampe* atau sesaji dan masing-masing *uba rampe* memiliki makna di dalamnya.⁴

Kuda lumping biasa disebut kuda *kepeng*, *jaran kepeng*, *jathilan*, *jaran eblek*, atau *ebeg*. Kuda lumping adalah salah satu seni pertunjukan masyarakat Jawa. Berdasarkan cerita rakyat Jawa, kesenian kuda *kepeng* adalah bentuk apresiasi dan dukungan rakyat jelata pada pasukan berkuda Pangeran Diponegoro dalam menghadapi penjajah Belanda, dalam Perang Diponegoro tahun 1825-1830 masehi. Pendapat lain, menyebut seni berkuda adalah menggambarkan kisah perjuangan Raden Patah yang dibantu Sunan Kalijaga dalam melawan penjajah Belanda. Versi lain juga menyatakan seni *jaran kepeng* merupakan kesenian yang mengisahkan latihan perang pasukan Mataram yang dipimpin Sultan Hamengku Buwono I, Raja Mataram, untuk menghadapi pasukan Belanda. Ketiga versi cerita rakyat itu berkaitan erat dengan perang rakyat Jawa menentang penjajah Belanda di masa Mataram Islam. Terlepas dari asal-usulnya,

1. Achmad Zainal Arifin, "Defending Traditions, Countering Intolerant Ideologies Re-Energizing The Role Of Modin In Modern Java," *Al-Jami'ah Journal of Islamic Studies* 55 (2017), hlm. 288, <http://www.aljamiah.or.id/index.php/AJIS/article/view/55202>.

2. Auliya Burhanuddin, "Plagiat, Batik Dan Perkembangannya," *Siedoo.Com*, October 2017, <https://siedoo.com/berita-2205-plagiat-batik-dan-perkembangannya/>.

3. Ana Irhandyaningsih, "Pelestarian Kesenian Tradisional Sebagai Upaya Dalam Menumbuhkan Kecintaan Budaya Lokal Di Masyarakat Jurang Blimbing Tembalang," *ANUVA* 2 (2018), hlm. 22-23, <https://ejournal2.undip.ac.id/index.php/anuva/article/view/2733>.

4. Fransiskus Indra Udhi Prabowo, "Pelestarian Kesenian Kuda Lumpung Oleh Paguyuban Sumber Sari Di Desa Pandansari Kecamatan Sruweng Kabupaten Kebumen," *ADITYA - Pendidikan Bahasa Dan Sastra Jawa* 6 (2015), hlm. 105, <http://ejournal.umpwr.ac.id/index.php/aditya/article/view/2080>.

kuda lumping merefleksikan spirit kepahlawanan, heroisme, dan aspek kemiliteran sebuah pasukan berkuda atau kavaleri. Hal ini tampak dari gerakan-gerakan ritmik, dinamis, dan agresif, melalui kibasan anyaman bambu, menirukan gerakan lainnya seekor kuda di tengah peperangan.⁵

Kesenian ini merupakan seni Jawa populer yang biasa disebut *jaran kepeng* atau *jathilan*. *Jaran kepeng* merupakan sebuah tarian tradisional Jawa dengan memperlihatkan sekelompok pejuang menunggang kuda yang kuda-kudanya terbuat dari kulit kerbau kering atau dari anyaman bambu yang kemudian diberi motif atau ornamen dan didesain seperti kuda.⁶

Kesenian dengan menggunakan kuda tersebut merupakan kesenian daerah yang biasa disebut *jaran kepeng*, yaitu salah satu unsur kebudayaan Jawa dan Indonesia yang mengandung nilai etis dan estetis yang berharga untuk dipelajari. Kesenian tradisional kuda lumping memiliki kontribusi banyak bagi pendidikan masyarakat, pasalnya di dalam setiap pementasan kuda lumping menyampaikan nilai-nilai pesan normatif yang dapat mengedukasi masyarakat (penonton) karena memuat nilai-nilai kehidupan.⁷

Seni berkuda yang disebut dengan kuda lumping berasal dari bahasa Jawa yang terdiri dari dua kata yaitu, kuda yang berarti kuda, dan *kepeng* yang berarti ayaman dari bambu yang *dikepeng* sehingga menyerupai bentuk kuda. Secara istilah, kesenian kuda *kepeng* merupakan anyaman dari bambu yang *dikepeng* sehingga menyerupai bentuk kuda yang di dalamnya mengandung unsur seni musik, tarian, upacara, kesurupan dan berfungsi sebagai hiburan.⁸ Kesenian kuda lumping adalah kesenian rakyat tradisional Jawa yang merupakan

salah satu unsur kebudayaan peninggalan nenek moyang yang diwariskan dari generasi ke generasi. Kesenian ini disebut juga tarian tradisional Jawa yang dilakukan dengan memakai kuda-kudaan yang terbuat dari anyaman bambu sehingga menyerupai kuda yang kemudian ditunggangi oleh pelaku kuda lumping.⁹

Di setiap daerah di Jawa memiliki kesenian kuda lumping yang beragam. Secara umum, kuda lumping ini dipentaskan saat kegiatan bersih desa (*merti dusun*), selamatan, *sedhekah bumi*, *sedhekah laut*, dan lainnya. Banyak upacara ritual di Jawa menghadirkan kuda lumping sebagai bentuk budaya lokal.

Pertunjukan kesenian *jaran kepeng* dalam upacara lokal menjadi pelengkap dalam keselamatan. Pertunjukan itu memiliki tujuan untuk membersihkan desa dari segala mara bahaya yang akan menimpa. Biasanya, bersih desa selalu diadakan pada bulan *Sela*, bulan ini merupakan bulan kesebelas dalam penanggalan Jawa, sedangkan dalam penanggalan hijriyah dikenal dengan nama *Dzulqo'dah*. Kata *sela* diartikan sebagai *seselan ala* atau *kesesel barang ala*, selanjutnya bulan *selo* memiliki makna bulan yang berkaitan dengan barang *ala* (kejelekan/keburukan) sehingga masyarakat terutama Jawa mempercayai bahwa bulan *Sela* yakni bulan terlarang untuk untuk menggelar acara hajatan besar baik pernikahan atau khitanan. Pada umumnya masyarakat menggunakan bulan ini untuk melakukan bersih desa lengkap dengan *sedhekah bumi* dan upacara adat lainnya, tetapi masing-masing desa berbeda dalam mengambil harinya, yang ingin dibersihkan dari desa ini adalah roh yang membahayakan desa. Upaya ini diawali dengan selamatan pada pagi hari dimakam pendiri desa, kemudian dilanjutkan

5. Dika Rustiawan, "Analisis Visual Properti Kesenian Kuda Lumping Di Kampung Kebon Waru Desa Gunung Batu Kecamatan Ciracap Kabupaten Sukabumi" (Universitas Pendidikan Indonesia, 2015), hlm. 2, <http://repository.upi.edu/18202/>.

6. Erna Anggraini; Agus Cahyono, "Forms of Show Kuda Lumping Ronggo Budoyo in The Village of Lematang Jaya, Lahat, South Sumatera," *Catharsis* 7 (2018), hlm. 11, <https://journal.unnes.ac.id/sju/index.php/catharsis/article/view/21886>.

7. Indra Yunita Setyorini, "Kesenian Kuda Lumping Ditinjau Dari Perspektif Norma-Norma Masyarakat," *Jurnal Pendidikan Kewarganegaraan Universitas Negeri Malang* 1 (2012): 2, <http://jurnal-online.um.ac.id/data/artikel/artikel3E729291C48DF587768D2F44DD87AF69.pdf>.

8. Irini Dewi Wanti Ratna, *Seni dalam Dimensi Sejarah di Sumatera Utara*, 1st ed. (Banda Aceh: Balai Pelestarian Sejarah dan Nilai Tradisional Banda Aceh, 2008), hlm. 31–32.

9. Annisa Dwi Cahya, "Seni Kuda Lumping di Desa Perkebunan Maryke Kecamatan Kutambaru Kabupaten Langkat (Studi Q.S. Al-an'am: 100 Menurut Tafsir Al-Azhar)" (Universitas Islam Negeri Sumatera Utara, 2017), 3, <http://repository.uinsu.ac.id/4954/1/Yang Baru pdf.pdf>.

dengan pembacaan doa-doa bagi arwah leluhur serta membawa hidangan dan *sesajen*. Pada malam hari diadakan seni pertunjukan *jaran kepeng* yang menarik banyak penonton sehingga menambah semaraknya pertunjukan.¹⁰

Perkembangan seni berkuda tidak hanya di Nusantara, namun juga di luar negeri. Seperti yang dilakukan imigran Jawa di Singapura, mereka melestarikan kuda *kepeng* sebagai salah satu tarian trans hobi yang diperkenalkan dan dilokalkan oleh para praktisi Melayu Singapura, serta telah menjadi ekspresi unik dari identitas Melayu Singapura. Kuda *kepeng* di Singapura mencerminkan pemahamannya yang berubah tentang identitas etnis, sosial, dan agama mereka di Singapura.¹¹ Jika para imigran di luar negeri saja melestarikan kuda lumping, maka menjadi keniscayaan bagi masyarakat di negeri sendiri untuk melestarikan kuda lumping, baik secara individual atau terorganisasi.

Dari penjelasan di atas, dapat disimpulkan bahwa kuda lumping merupakan suatu kesenian tradisional Jawa berupa tarian dengan menggunakan alat peraga yakni kuda-kudaan dengan diiringi musik gamelan. Kuda lumping dalam bahasa Jawa disebut dengan *jaran kepeng*, *jathilan*, *jaran eblek*, karena kuda yang digunakan dibuat dari kulit bambu yang dianyam sedemikian rupa sehingga berbentuk kuda-kudaan.

Istilah Kuda Lumpung tidak asing bagi semua masyarakat Jawa Tengah, seperti di Kabupaten Temanggung. Masyarakat Temanggung khususnya di Dusun Tarukan, Desa Candisari Kecamatan Bansari, menganggap kuda lumping merupakan suatu kesenian yang sudah mendarah daging di hati mereka, salah satunya grup *Gagak Rimang*. Kuda *kepeng* bukan hanya menari di atas kuda dengan diiringi musik gamelan saja, melainkan ada rasa atau *sawan* yang tidak biasa, jika kita menyaksikan kuda lumping dengan penuh penghayatan kita pasti akan larut dalam musik gamelan tadi, dan

terkadang menimbulkan kejadian yang dinamakan *kesurupan*.¹²

Jaran kepeng yang ada di Dusun Tarukan, Desa Candisari, Kecamatan Bansari dikenal dengan nama *Gagak Rimang*. *Gagak Rimang* merupakan seni berkuda yang memiliki anggota sebanyak 28 orang. Pemain laki-laki berjumlah 10 orang, penari berjumlah 5 orang dan 13 penabuh musik iringan. *Gagak Rimang* ini berbeda dengan seni kuda *kepeng* lainnya, rata-rata seni yang ada di Dusun Tarukan lebih condong ke Tari Leak Bali, akan tetapi *Gagak Rimang* dominan ke tari prajuritan yang memiliki karakter berbeda dengan grup lain.

Berdasarkan latar belakang dan kajian literatur di atas maka dapat dirumuskan masalah dalam penelitian ini ke dalam beberapa poin. Pertama, bagaimana sejarah berdirinya grup *Gagak Rimang*? Kedua, bagaimana pertunjukan seni kuda lumping yang dilakukan *Gagak Rimang*? Ketiga, bagaimana strategi *Gagak Rimang* dalam melestarikan seni kuda lumping? Keempat, bagaimana hambatan dan peluang *Gagak Rimang* dalam melestarikan seni kuda lumping?

Penelitian ini merupakan penelitian kualitatif deskriptif. Penulis mengambil jenis penelitian ini karena berusaha mengungkap realitas sosial secara benar atau sesuai dengan kenyataan, dan didasarkan pada pengumpulan data-data yang akan dianalisis secara relevan. Dalam penulisan data selain merujuk pada literatur, penulis menjadikan Dusun Tarukan sebagai objek penelitian. Data penelitian ini terbagi atas data primer dan sekunder. Data primer digali dari pengurus *Gagak Rimang*, dan perangkat desa. Sedangkan data sekunder diambil dari anggota dan tokoh masyarakat setempat. Metode pengumpulan data dalam penelitian ini menggunakan wawancara dan observasi. Wawancara yang dilakukan peneliti didasarkan pada penyelenggara seni kuda lumping. Sedangkan observasi dilakukan pada beberapa kegiatan *Gagak Rimang*.

10. Setyorini, "Kesenian Kuda Lumpung Ditinjau dari Perspektif Norma-Norma Masyarakat," hlm. 3.

11. Patricia A. Hardwick, "Horsing Around Melayu: Kuda Kepang, Islamic Piety, and Identity Politics at Play in Singapore's Malay Community," *Journal of the Malaysian Branch of the Royal Asiatic Society* 87 (2014): 1, <https://muse.jhu.edu/article/544057>.

12. Wawancara dengan Sarmesdi, 20 Mei 2019.

II. GRUP GAGAK RIMANG

1. Profil Grup Gagak Rimang

Dusun Tarukan, Desa Candisari, Kecamatan Bansari, merupakan daerah yang terletak di bawah kaki gunung Sindoro yang berada di Kabupaten Temanggung, Jawa Tengah. Daerah ini memiliki beberapa kesenian yang sampai saat ini masih tetap berjalan, kesenian kuda lumping, *kubro siswo*, *lenggeran*, *wayang kulit*, *topeng ireng*.

Di Temanggung sendiri hampir seluruh Desa yang ada di kota maupun yang benar-benar ada di daerah pelosok mempunyai kesenian kuda lumping. Akan tetapi, lain halnya dengan desa tersebut, Dusun Tarukan merupakan dusun yang memiliki kesenian kuda lumping dengan ciri khas tersendiri dan beda dari yang lain. Salah satunya grup atau kelompok seni kuda lumping *Gagak Rimang*.

Gagak Rimang merupakan grup kesenian kuda lumping yang memiliki anggota sebanyak 28 orang. Pemain laki-laki berjumlah 10 orang, penari berjumlah 5 orang dan 13 *penabuh* musik iringan. Seni berkuda ini berbeda pada seni pada umumnya, dikarenakan *Gagak Rimang* lebih ke tari prajuritan bukan pada tari leak pada umumnya. Kesenian kuda lumping di Dusun Tarukan yang bernama *Gagak Rimang* yang lahir atau berdiri pada tanggal 26 Juni 1975 yang tahun 2019 ini genap berusia 44 tahun.

Berdirinya *Gagak Rimang* ini berawal dari permintaan Pemerintah Kabupaten Temanggung. Pada tahun 1974, Kabupaten Temanggung diminta untuk mengirim pasukan kuda lumping untuk dipentaskan di Taman Mini Indonesia Indah (TMII) yang dipimpin petinggi Temanggung, Raden Subagyo, sendiri yang berjumlah 1000 personil. Setelah adanya *event* tersebut akhirnya seluruh masyarakat Dusun Tarukan kembali bermusyawarah untuk menghidupkan kembali kuda lumping pada waktu itu.

Setelah ditelusuri, beberapa masyarakat menginginkan nama kuda lumping ini diberi nama *Turonggo Seto*. Sebab, pada waktu itu masyarakat

banyak yang tidak tahu akan arti dari *Turonggo Seto*. Usulan tersebut akhirnya dibantah penggagas *Gagak Rimang* Sarmen Supodo. Ia menjelaskan bahwa *Turonggo Seto* artinya kuda dengan seluruh elemen warnanya putih bahkan nama *Turonggo Seto* tersebut sudah dipakai oleh salah satu desa yang ada di bawah kaki Gunung Sumbing, sehingga Sarmen Supodo tidak menginginkan adanya kesamaan dalam hal nama, karena kesenian yang ada di Dusun Tarukan berbeda nuansa dengan kesenian lainnya. Kemudian nama itu pun tidak dijadikan sebagai nama kuda lumping.¹³

Mengambil nama Gagak Rimang, berawal dari ajakan kakeknya menonton ketoprak Indrajaya dengan lakon *Aryo Penangsang*. Dalam cerita itu ada perang yang dilakukan Aryo Penangsang dengan menggunakan kuda yang bernama Gagak Rimang melawan Danang Sutowijoyo sehingga kemenangan berhasil direbut oleh Danang Sutowijoyo dengan kemenangan tersebut akhirnya menjadi Panembahan Senopati Raja Mataram 1.

Berawal dari ketoprak tadi, Supodo mendapatkan inspirasi dari nama kuda titisan Aryo Penangsang yaitu Gagak Rimang. Meskipun *Gagak Rimang* diartikan sebagai pemberontak namun Sarmen Supodo meyakini bahwa kuda yang bernama *Gagak Rimang* mempunyai arti keras, kuat serta mampu mengalahkan siapa saja yang ingin menghancurkannya. Dengan demikian harapan Supodo bahwasannya *Gagak Rimang* akan menjadi seni kuda *kepeng* yang keras, kuat serta mampu mengalahkan serta menandingi seni kuda *kepeng* lainnya.

Setelah itu Bapak Supodo mengadakan musyawarah kembali dengan tujuan mengajukan nama *Gagak Rimang* dan berhasil diterima dengan baik oleh masyarakat sampai sekarang ini. Pemilihan nama *Gagak Rimang* memiliki alasan logis dengan mengambil spirit ketegasan, kekompakan, dan keterampilan berjoget (menunggang kuda). Tepat pada tanggal 26 Juni 1975 hari Rabu *Kliwon*, *Gagak*

13. Wawancara dengan Sarmen Supodo, 16 Mei 2019.

Rimang di Dusun Tarukan, Candisari, Bansari, Temanggung resmi berdiri sampai saat ini.



Gambar 1: Grup *Gagak Rimang*. (Dok-pribadi).

Sejak berdirinya tahun 1975, *Gagak Rimang* telah banyak melahirkan prestasi dan inovasi. Meski umurnya berkisar antara 44 tahun tidak membuat *Gagak Rimang* patah semangat, bahkan dari generasi ke generasi semakin terlihat jiwa seni yang menempel pada hati mereka. Hal ini membuktikan bahwa *Gagak Rimang* dari setiap tahunnya memiliki generasi yang kental akan seni, dan diyakini membuat *Gagak Rimang* ke depannya bisa lebih baik lagi. *Gagak Rimang* sendiri terdiri atas beberapa pasukan penunggang kuda yang terdiri atas laki-laki dan penari putri dari kalangan pemuda, remaja, dan orangtua.



Gambar 2: Salah satu tarian *Gagak Rimang*. (Dok-pribadi).

Seiring berkembangnya zaman, banyak tari-tarian yang dihasilkan *Gagak Rimang*. Satu di antaranya *Tari Rampak* yang merupakan tari kreasi

Jawa yang menceritakan semangat prajurit untuk maju ke medan perang yang dipadupadankan dengan *tabuhan* gendang sebagai alat musik utama. Masih banyak beberapa inovasi *Gagak Rimang* dalam memadukan tari modern dan tradisional yang dikembangkan para anggota grup. Sampai saat ini, grup ini masih eksis di tengah kemajuan zaman.

2. Pertunjukan Seni Kuda Lumpung *Gagak Rimang*

Dari berbagai pendapat informan, mereka mayoritas menyatakan seni kuda lumping *Gagak Rimang* yang ada di Dusun Tarukan ini merupakan seni yang dimainkan oleh penunggang kuda yang diringi dengan musik gamelan. Seni kuda lumping ini merupakan seni tradisional rakyat yang diwariskan oleh nenek moyang terdahulu dari generasi ke generasi.

Pendiri *Gagak Rimang* sekaligus anggota Badan Perwakilan Desa (BPD) yang menyatakan bahwa seni kuda lumping merupakan tarian dengan menggunakan alat peraga yaitu kuda-kudaan yang diringi dengan musik gamelan. Kuda lumping sangat identik dengan suatu kejadian yang dinamakan *kesurupan*.¹⁴ Sedangkan menurut Bendahara Dusun Tarukan menjelaskan seni kuda lumping merupakan tarian yang dimainkan dengan menunggang kuda kemudian berjoget dengan musik gamelan. Pertunjukan seni kuda lumping *Gagak Rimang* yang ada di Dusun Tarukan ini diadakan setiap ada kegiatan desa, namun yang rutin adalah setiap satu tahun sekali dan bertepatan dengan Maulid Nabi Muhammad SAW, hal ini dilakukan karena permintaan masyarakat yang memiliki kendala dalam faktor ekonomi jika diadakan beberapa bulan sekali, selain itu jika diadakan satu tahun sekali akan menghemat biaya dalam menggelar acara tersebut. Pada dasarnya dalam menggelar acara seperti itu, masyarakat Dusun Tarukan tidak pernah meminta bantuan sama sekali kepada pemerintah ataupun pariwisata, sehingga murni dari hasil kerukunan masyarakat Dusun Tarukan. Adapun pelengkap

14. Wawancara dengan Sarmen Supodo, 16 Mei 2019.

dalam acara seni pertunjukkan kuda lumping yaitu rutin dilaksanakannya pengajian akbar.¹⁵

Meskipun *Gagak Rimang* diadakan di desa hanya satu tahun sekali, tetapi *Gagak Rimang* tidak pernah sepi *job* artinya banyak yang mempercayai adanya *Gagak Rimang*, sehingga sering diundang dalam acara kesenian di desa orang ataupun festival kesenian.

Gagak Rimang dalam perjalanannya sudah melalui pahit manisnya kehidupan. *Gagak Rimang* pernah mengikuti ajang kompetisi 6 kali, yaitu di festival Temanggung, Keraton Yogyakarta, Taman Air Minum Parakan, festival desa di Tanubayan Bansari, UTY Yogyakarta, serta ajang kompetisi di Gandu Tembarak Temanggung.

Dalam perjalanannya *Gagak Rimang* tidak selalu ada diatas, dari sekian ajang kompetisi yang pernah dilaluinya, *Gagak Rimang* mendapat juara yakni diajang kompetisi kesenian Gandu Tembarak mendapat juara tiga, dan langsung berangkat ke Candi Borobudur Magelang dalam acara *Dwi Windu Ruwa Rawat Borobudur* dan meraih juara harapan 1 dari 170 peserta.

Demikian *Gagak Rimang* tidak pernah mendapat juara satu bukan karena segi kualitas tidak bagus, melainkan dari segi kekompakan dalam menari kurang tegas, *sigrak*, serta terkadang *Gagak Rimang* latihan hanya satu minggu sebelum hari-H, sehingga timbul adanya kurang kompak dan menyebabkan kekalahan. Namun *Gagak Rimang* tidak pernah berkecil hati justru dari kekalahan menjadi kunci kesuksesan.

Dalam seni pertunjukkan kuda lumping juga tidak lepas dengan adanya seni *kesurupan*. Sebenarnya *kesurupan* bukanlah fenomena kerasukan makhluk gaib, namun hanya bagian dari seni untuk menunjukkan bahwa kuda lumping adalah sakral. *Kesurupan* identik dengan segala sesuatu yang berkaitan dengan makhluk tidak *kasat* mata. Dengan adanya *kesurupan* ini membuat suasana kuda lumping menjadi terlihat nyata.

Sebab, pada dasarnya seni pertunjukkan kuda lumping kental akan hal-hal yang berbau gaib.¹⁶

Pendapat tokoh agama Temanggung, mengatakan *kesurupan* dalam pandangan agama tidak dapat dilihat secara *kasat* mata. Pasalnya, letak syirik tidak pada *kesurupan* atau “berperilaku aneh” para seniman kuda lumping, melainkan pada hati dan pikiran seniman tersebut. Semua orang tidak tahu isi hati dan pikiran seniman saat *kesurupan*. Maka tidak bisa secara sepihak orang mengatakan hal itu sebagai syirik atau menyekutukan Allah. Apalagi dalam pentas kuda lumping selalu diawali dan diakhiri dengan doa dan tata cara Islam dan tujuannya jelas untuk menyeimbangkan hubungan dengan Allah (*hablumminallah*), hubungan dengan manusia (*hablumminnas*), dan hubungan dengan alam (*hablumminalalam*).¹⁷

Setiap bangsa memiliki budaya, bahasa, dan tradisi tersendiri yang menjadi jatidiri dan keunikan dari bangsa lain. Islam sebagai agama *rahmatal lillalamin* sangat menjunjung tinggi kesejukan, dan menerima segala hal sesuai prinsip kondisi di masing-masing negara. Salah satu bentuknya melestarikan tradisi-tradisi yang murni dari budaya maupun yang sudah dimasuki nilai-nilai agama.

Tradisi-tradisi Islam dan budaya di Nusantara bukan sekadar tradisi, melainkan menjadi salah satu kekayaan bangsa ini yang tidak dimiliki bangsa lain. Teori kebenaran yang dimiliki Nahdliyin cukup ilmiah, yaitu memiliki kebenaran beragama dengan prinsip *rahmatal lillalamin*, dan teori kebenaran bernegara dengan spirit nasionalisme dan *hubbul wathan minal iman* yang termanifestasikan dalam tradisi-tradisi Islami tersebut. Seperti *nyadran*, *tahlilan*, *berjanzen*, *manaqiban*, *kenduri*, *selawatan*, *ziarah kubur*, *kuda lumping*, *kubro siswo*, dan lainnya, semua itu merupakan wahana mendekatkan diri pada Allah, tidak ada maksud lain.¹⁸

15 Wawancara dengan Parjono, 18 Mei 2019.

16 Wawancara dengan Parjono, 18 Mei 2019.

17 Wawancara dengan Khamim Saifuddin, 30 Mei 2019.

18 Puji Rahayu dkk., *Tradisi-Tradisi Islam Nusantara Perspektif Filsafat dan Ilmu Pengetahuan*, ed. Hamidulloh Ibda, 1st ed. (Semarang: Formaci, 2019), hlm. v–vi.

Dari dasar itu, maka sangat ilmiah, jika Indonesia sampai hari ini tetap religius, jaya, maju, berkarakter, berbudaya, karena tidak mempertentangkan antara spirit nasionalisme dengan religiusitas dengan menghargai tradisi dan budaya lokal. Semua ini tidak lain hanya ada di Indonesia, meski di belahan dunia ada, namun saya yakin masih unggul dan unik di negeri ini.

Warga Dusun Tarukan juga meyakini tidak ada hal-hal syirik (menyekutukan Tuhan) dalam pertunjukan kuda lumping. Pasalnya, dari awal sampai akhir pertunjukan, semua anggota juga mengawalinya dengan doa dan cara-cara Islam seperti membaca basmalah, Surat Al-fatihah, selawat, dan doa-doa lain untuk melancarkan pentas seni tersebut.

Meskipun kesenian kuda lumping dianggap kuno, akan tetapi sampai sekarang di Dusun Tarukan masih tetap berjalan dan berkembang dengan baik dan digemari masyarakat. Hal ini dibuktikan dukungan seluruh elemen masyarakat yang ikut berpartisipasi dalam melestarikan kuda lumping, seperti pemuda yang ikut sebagai pemain penunggang kuda dan pemuda sebagai penari ditengah-tengah pertunjukan kuda lumping. Selain itu tokoh masyarakat juga sangat mendukung adanya kesenian kuda lumping ini.

Masyarakat dalam dan luar sangat antusias jika ada pertunjukkan kuda lumping. Bahkan seperti pertunjukkan di Dusun Tarukan tidak pernah sepi pengunjung atau penonton. Mereka beramai-ramai dan berbondong-bondong menyaksikan kesenian kuda lumping. Hal ini menunjukkan bahwa kuda lumping sampai sekarang masih tetap diterima oleh semua kalangan masyarakat baik itu di Dusun Tarukan maupun di Desa dan Dusun lainnya.



Gambar 3: Pertunjukan Kuda Lumping *Gagak Rimang* di Candi Pawon.

3. Strategi Gagak Rimang dalam Melestarikan Seni Kuda Lumping

Dalam rangka mempertahankan kesenian lokal ini, banyak sekali upaya yang sudah dilakukan pemerintah, dewan kesenian, pegiat seni atau seniman, akademisi, maupun yang dilakukan grup atau kelompok seni itu sendiri.

Upaya melestarikan kuda lumping yang ada di Dusun Tarukan, Candisari, Bansari antara lain dengan beberapa tindakan. Pertama, mengadakan pentas kuda lumping setiap tahun sekali yang bertepatan dengan Maulid Nabi Muhammad SAW. Dengan begitu akan mengundang rasa penasaran warga sekitar Dusun Tarukan, Candisari, Bansari, Temanggung. Warga di Dusun Tarukan dan di luar Kecamatan Bansari selalu hadir dan memenuhi pertunjukan tersebut. Terbukti setiap tahunnya antusias masyarakat baik dalam maupun luar semakin meningkat. Bahkan setiap ada pertunjukan seni kuda lumping baik itu di panggung, pinggir panggung, bahkan di tepi jalan sekitar panggung dipenuhi ratusan penonton.

Kedua, *Gagak Rimang* mengikuti *event-event* yang diadakan Dinas Kebudayaan dan Pariwisata Temanggung ataupun pegiat seni. Seperti tahun 2019 ini, *Gagak Rimang* telah mengikuti lomba tiap daerah yang dilaksanakan di Gandu, Kecamatan Tembarak, Temanggung dan berhasil mendapatkan juara 3. Kemudian berlanjut di acara Dwi Windu Ruwat Rawat Borobudur dan berhasil mendapatkan juara harapan 1 dari 170 peserta yang

ikut meramaikan acara ini. Meskipun demikian hal itu merupakan prestasi yang luar biasa bagi *Gagak Rimang* sendiri.

Ketiga, grup *Gagak Rimang* dalam menjalankan pentasnya, lebih mengutamakan khas Temanggung atas dasar ingin menunjukkan jati diri dan tidak plagiasi. Karena pada dasarnya ciri khas Temanggung ialah seni dengan nuansa keprajuritan berperang yang berbeda dengan nuansa tari yang pada umumnya. Misalnya tari *leak* atau *barong* yang identik dengan ciri khas kesenian di Bali. Sehingga sudah sepantasnya seniman dan warga Temanggung *nguri-uri kabudayane wong Temanggung* (menjaga/melestarikan budaya Temanggung). Mereka juga berpedoman jangan sampai orang Temanggung melupakan Khas dari Temanggung sendiri.

Keempat, *Gagak Rimang* telah menggandeng salah satu pelatih seni profesional yang ada di Yogyakarta yaitu Ibu Paramita Suryani. Beliau merupakan pemain sekaligus pelatih seni yang terkenal di Yogyakarta. Dengan adanya kerjasama tersebut *Gagak Rimang* sendiri berharap ke depannya bisa lebih maju dan pastinya dapat dikenal oleh seluruh dunia.

Kelima, kerjasama dengan perangkat desa, organisasi pemuda, dan beberapa tokoh masyarakat dan ketua kuda lumping lain untuk *sharing* atau bergantian pentas saat ada kegiatan desa. Seperti *merti dusun*, *nyadran*, *sedhekah bumi*, panen tembakau, dan lainnya. Hal ini bermanfaat bagi kedua belah pihak karena sama-sama mendapatkan keuntungan materiil dan non materiil seperti pengenalan grup kuda lumping dan tari-tariannya.

Keenam, pentas *Gagak Rimang* berkonversi dari manual menuju digital, baik disebar melalui *Youtube*, dan media sosial lainnya. Hal ini bertujuan agar semua masyarakat utamanya generasi muda menonton dan akrab dengan seni kuda lumping, baik di wilayah Temanggung atau di luar daerah.

Strategi yang telah dilakukan *Gagak Rimang* dalam melestarikan kesenian kuda lumping ini

sudah sesuai dengan teori fungsionalisme struktural yang dikembangkan Talcott Parsons. Alasannya, dikarenakan teori Talcott Parsons ini diawali dengan empat skema pokok tentang fungsi untuk semua sistem tindakan dalam konteks budaya dan sosial. Teori atau skema itu dikenal dengan sebutan skema *adaptation, goalattainment, integration, latent-pattern-maintenance* (AGIL) yang dapat dilakukan untuk melestarikan sebuah kebudayaan atau kesenian tertentu di suatu daerah.¹⁹ Keempat skema AGIL ini sudah diimplementasikan oleh grup *Gagak Rimang* dalam melestarikan dan menjaga keberadaan kuda lumping di tengah-tengah masyarakat dan gelombang perkembangan zaman.

Pertama, *adaptation* (adaptasi). Grup *Gagak Rimang* ini sudah beradaptasi dalam mempertahankan seni kuda lumping. Kedua, *goal* (tujuan). Setelah beradaptasi dengan sistem sosial, grup *Gagak Rimang* merumuskan tujuan sosial untuk melestarikan kuda lumping. Ketiga, *integration* (integrasi). Bentuknya, grup *Gagak Rimang* telah mengatur hubungan di antara personel, seniman, pelatih, perangkat desa, ormas, tokoh masyarakat dan agama untuk melestarikan kuda lumping. Keempat, *latency* atau pemilihan pola-pola yang sudah ada (*pattern maintance*). Hal ini terwujud grup *Gagak Rimang* telah mempertahankan, memperbaiki, baik motivasi individu maupun pola budaya yang menciptakan dan mempertahankan kesenian kuda lumping di Dusun Tarukan. Kebutuhan dasar pemuda maupun anak-anak di Temanggung tidak hanya melihat atau menonton kuda lumping dalam pentas secara langsung, namun juga membutuhkan pentas kuda lumping dalam bentuk *audio-visual* di *Youtube* maupun media sosial.

Konsep AGIL ini lebih menekankan adanya fungsi sosial, yaitu sebuah aktivitas yang diarahkan untuk memenuhi satu atau beberapa kebutuhan sistem. Perkembangan masyarakat berkaitan erat dengan perkembangan keempat unsur subsistem

19. George Ritzer, *Sosiologi Ilmu Pengetahuan Berparadigma Ganda*, 1st ed. (Jakarta: Rajawali Pers, 1992), hlm. 102–105.

utama yaitu kultural (pendidikan), kehakiman (integrasi), pemerintahan (pencapaian tujuan) dan ekonomi (adaptasi).²⁰

Apa yang dilakukan *Gagak Rimang* ini, mampu mengintegrasikan sistem kultural, integrasi, pemerintahan dan ekonomi warga Tarukan. Tidak hanya berorientasi pada pelestarian budaya, akan tetapi anggota grup juga didorong untuk mandiri dan mendapat materi dari pertunjukan mereka. Melalui sinergi dengan perangkat desa, pemerintah daerah, ormas, tokoh masyarakat dan agama, kesenian akan selalu ada karena masyarakat selalu membutuhkan kegiatan hiburan atau pentas seni. Dari sini, selain mendapatkan pundi-pundi rupiah, secara otomatis juga promosi kuda lumping di tengah-tengah masyarakat.

4. Hambatan dan Peluang

Kendala atau hambatan yang dihadapi setiap grup seni sangat memengaruhi seberapa baik hasil perubahan yang diupayakan oleh grup tersebut. Begitu juga dengan kendala yang dialami oleh masyarakat Dusun Tarukan, Candisari, Bansari, Temanggung dalam upaya pelestarian seni kuda lumping *Gagak Rimang*.

Kendala yang dialami oleh *Gagak Rimang* dalam melestarikan kuda lumping yang paling utama adalah masalah dana. Pendanaan tentunya menjadi kebutuhan dasar bagi setiap organisasi atau grup apapun. Dana yang dibutuhkan dalam biaya operasional untuk perawatan peralatan dan perlengkapan tentunya tidak sedikit. Terlebih beberapa alat gamelan atau perangkat penunggang kuda yang setiap tahun harus diganti agar *Gagak Rimang* tetap memiliki kharisma tersendiri dan tidak membosankan bagi masyarakat yang melihat langsung seni pertunjukkan kuda lumping.

Selain itu pembinaan dan pelatihan dari pelatih tari yang tentunya membutuhkan dana. Selanjutnya kendala dalam masalah personil. Berhubung masyarakat Dusun Tarukan, Candisari, Bansari, setelah lulus SMA rata-rata mereka melanjutkan

studi pendidikannya ke jenjang yang lebih tinggi dan harus keluar dari Dusun Tarukan, personil baik untuk penunggang kuda maupun penari *rampak putri* sering mengalami kekurangan. Selain itu tidak sedikit dari mereka yang pergi merantau untuk mencari kerja. Hal itu tidak dapat dipungkiri, karena setiap orang tentunya mempunyai kegiatan atau keinginan dalam melakukan perjalanan hidup ini.

Dalam menghadapi hambatan yang ada, *Gagak Rimang* baru-baru ini mencoba mengajukan proposal dana kepada Dinas Pariwisata agar supaya mendukung terlaksananya *Gagak Rimang* menjadi lebih baik dan lebih dikenal oleh masyarakat luas.

Selanjutnya dalam menghadapi hambatan personil yang semakin mengikis, ialah dengan cara melatih anak-anak generasi kita belajar menari agar, mereka dapat menggantikan serta dapat menyalurkan apa yang mereka kuasai ke generasi selanjutnya.

Adapun peluang seni kuda lumping *Gagak Rimang* dalam menghadapi persaingan di pasar yang semakin meningkat. Peluang tersebut sangat ditentukan beberapa aspek, di antaranya bagaimana tingkat kemampuan sumber daya alam dan manusia, kesempatan mengikuti perkembangan yang ada di pasar, dan bagaimana memenuhi kebutuhan dipasar sebagai penunjang eksistensi dari seni kuda lumping itu sendiri.

Dalam kaitan ini peran seluruh elemen yang tergabung dalam seni kuda lumping *Gagak Rimang* sangatlah besar dalam upaya untuk memberikan sajian yang sesuai dengan kebutuhan masyarakat. Kemudian aspek kreativitas sangat diperlukan, sehingga penyajian lebih terkesan menarik dan indah. Oleh karena itu diperlukan garapan seni tradisional yang menarik dan apik agar menghasilkan kemasan yang memiliki ciri khas tersendiri.

Dukungan dari perangkat desa, pemerintah daerah, penggiat seni, ormas pemuda, dan tokoh masyarakat/agama dalam melestarikan kesenian kuda lumping. Wujudnya berbentuk dukungan

20. Dwi Narwoko; Bagong Suyanto, *Sosiologi Teks Pengantar Dan Terapan*. 1st ed. (Jakarta: Prenada Media, 2004), hlm. 350.

moril, materiil, atau kontrak kerja ketika ada *sedhekah bumi*, *merti dusun*, dan lainnya. Hal ini menjadikan grup *Gagak Rimang* selalu tampil di *event-event* tersebut.

Peluang selanjutnya, banyaknya media sosial seperti *Facebook*, *Twitter*, *Instagram*, dan layanan pesan seperti *WhatsApp* yang mempromosikan secara gratis pada saat pentas kuda lumping. Meski yang mengunggah di *Youtube* masih sedikit, akan tetapi ketika pentas, banyak warga (penonton) yang mengunggah secara masif meskipun tidak ada dorongan/anjuran dari grup *Gagak Rimang*. Hal ini menjadi publikasi gratis atau promosi gratis dalam mengenalkan *Gagak Rimang* bagi generasi muda yang didominasi pengguna gawai.

III. PENUTUP

Sebagai kesenian tradisional Jawa, *local genius*, berupa tarian dengan menggunakan alat peraga kuda-kudaan dengan diiringi musik gamelan, kuda lumping perlu dilestarikan. Dalam bahasa Jawa, kuda lumping disebut dengan *jaran kepeng*, *jathilan*, *jaran eblek*, dan lainnya. Kuda yang digunakan dibuat dari kulit bambu yang dianyam sedemikian rupa sehingga berbentuk kuda-kudaan.

Sebagai warisan budaya dan *local genius*, grup *Gagak Rimang* sebagai salah satu kelompok seni kuda lumping telah melakukan beberapa strategi dalam melestarikan seni kuda lumping. Pertama, mengadakan pentas kuda lumping setiap tahun sekali yang bertepatan dengan Maulid

Nabi Muhammad SAW. Kedua, *Gagak Rimang* mengikuti *event-event* yang diadakan Dinas Kebudayaan dan Pariwisata Temanggung ataupun penggiat seni.

Ketiga, grup *Gagak Rimang* dalam menjalankan pentasnya, lebih mengutamakan khas Temanggung atas dasar ingin menunjukkan jati diri dan tidak plagiasi. Keempat, *Gagak Rimang* telah menggandeng salah satu pelatih seni profesional yang ada di Yogyakarta yaitu Ibu Paramita Suryani. Kelima, kerjasama dengan perangkat desa, organisasi pemuda, dan beberapa tokoh masyarakat dan ketua kuda lumping lain untuk *sharing* atau bergantian pentas saat ada kegiatan desa. Keenam, pentas *Gagak Rimang* berkonversi dari manual menuju digital, baik disebar melalui *Youtube*, dan media sosial lainnya.

Dalam rangka menjaga kesenian kuda lumping, ada hambatan dan peluang yang ditemukan grup *Gagak Rimang*. Hambatannya, masalah dana, latihan, masalah personil, kurangnya penari *rampak putri*, dan lainnya. Sedangkan peluangnya, persaingan antargrup yang semakin ketat, dukungan dan sinergi dengan pemerintah, ormas, dan masyarakat, serta adanya publikasi gratis di media sosial dari penonton saat kuda lumping pentas.

Kuda lumping perlu dilestarikan sebagai salah satu khazanah budaya Nusantara. Tidak hanya di Temanggung, semua daerah yang memiliki kesenian ini perlu melestarikannya dengan berbagai strategi yang berangkat dari kelompok atau grup kuda lumping di masing-masing daerah.

DAFTAR PUSTAKA

- Arifin, Achmad Zainal, 2017. "Defending Traditions, Countering Intolerant Ideologies Re-Energizing The Role Of Modin In Modern Java." *Al-Jami'ah Journal of Islamic Studies* *mi'ah: Journal of Islamic Studies* 55 (2017), hlm. 265-292. <http://www.aljamiah.or.id/index.php/AJIS/article/view/55202>.
- Burhanuddin, Auliya, 2017. "Plagiat, Batik Dan Perkembangannya." *Siedoo.Com*. October 2017. <https://siedoo.com/berita-2205-plagiat-batik-dan-perkembangannya/>.

- Cahya, Annisa Dwi, 2017. "Seni Kuda Lumping Di Desa Perkebunan Maryke Kecamatan Kutambaru Kabupaten Langkat (Studi Q.S. Al-an'am : 100 Menurut Tafsir Al-Azhar)." Universitas Islam Negeri Sumatera Utara, 2017. <http://repository.uinsu.ac.id/4954/1/Yang Baru pdf.pdf>.
- Cahyono, Agus; Anggraini, Erna, 2018. "Forms of Show Kuda Lumping Ronggo Budoyo in The Village of Lematang Jaya, Lahat, South Sumatera." *Catharsis* 7 (2018), hlm. 11–22. <https://journal.unnes.ac.id/sju/index.php/catharsis/article/view/21886>.
- Hardwick, Patricia A., 2014. "Horsing Around Melayu: Kuda Kepang, Islamic Piety, and Identity Politics at Play in Singapore's Malay Community." *Journal of the Malaysian Branch of the Royal Asiatic Society Malaysian Branch of the Royal Asiatic Society* 87 (2014), hlm. 1–19. <https://muse.jhu.edu/article/544057>.
- Irhandayaningsih, Ana, 2018. "Pelestarian Kesenian Tradisional Sebagai Upaya dalam Menumbuhkan Kecintaan Budaya Lokal di Masyarakat Jurang Blimbing Tembalang." *ANUVA* 2 (2018), hlm. 19–27. <https://ejournal2.undip.ac.id/index.php/anuva/article/view/2733>.
- Prabowo, Fransiskus Indra Udhi, 2015. "Pelestarian Kesenian Kuda Lumping oleh Paguyuban Sumber Sari Di Desa Pandansari Kecamatan Sruweng Kabupaten Kebumen." *ADITYA - Pendidikan Bahasa Dan Sastra Jawa* 6 (2015): 104–12. <http://ejournal.umpwr.ac.id/index.php/aditya/article/view/2080>.
- Rahayu, Puji, dkk., 2019. *Tradisi-Tradisi Islam Nusantara Perspektif Filsafat Dan Ilmu Pengetahuan*. Edited by Hamidulloh Ibd. 1st ed. Semarang: Formaci, 2019.
- Ratna, Irini Dewi Wanti, 2008. *Seni dalam Dimensi Sejarah di Sumatera Utara*. 1st ed. Banda Aceh: Balai Pelestarian Sejarah dan Nilai Tradisional Banda Aceh, 2008.
- Ritzer, George, 1992. *Sosiologi Ilmu Pengetahuan Berparadigma Ganda*. 1st ed. Jakarta: Rajawali Pers, 1992.
- Rustiawan, Dika, 2015. "Analisis Visual Properti Kesenian Kuda Lumping Di Kampung Kebon Waru Desa Gunung Batu Kecamatan Ciracap Kabupaten Sukabumi." Universitas Pendidikan Indonesia, 2015. <http://repository.upi.edu/18202/>.
- Setyorini, Indra Yunita, 2012. "Kesenian Kuda Lumping Ditinjau Dari Perspektif Norma-Norma Masyarakat." *Jurnal Pendidikan Kewarganegaraan Universitas Negeri Malang* 1 (2012): 1–17. <http://jurnal-online.um.ac.id/data/artikel/artikel3E729291C48DF587768D2F44DD87AF69.pdf>
- Suyanto, Bagong; Narwoko, J. Dwi, 2004. *Sosiologi Teks Pengantar dan Terapan*. 1st ed. Jakarta: Prenada Media, 2004.

Daftar Informan

No	Nama	Umur	Pekerjaan
1.	Sarmen Supodo	58	Pendiri <i>Gagak Rimang</i> , anggota Badan Perwakilan Desa (BPD)
2.	Parjono	45	Bendahara Dusun Tarukan
3.	Sarmesdi	51	Ketua Grup <i>Gagak Rimang</i>
4.	Khamim Saifuddin	40	Dosen

TARI TUMBU TANAH SEBAGAI JATI DIRI MASYARAKAT SUKU ARFAK DI MANOKWARI, PAPUA BARAT

Iwan Dwi Aprianto

Prodi Ilmu Sejarah Universitas Negeri Yogyakarta
Jalan Colombo No. 1, Karangmalang, Caturtunggal, Depok, Sleman
e-mail: iwandwiaprianto24@gmail.com

Naskah masuk: 09-09-2019

Revisi akhir: 01-11-2019

Disetujui terbit: 15-11-2019

TUMBU TANAH DANCE AS THE IDENTITY OF THE ARFAK ETHNIC GROUP OF MANOKWARI, WEST PAPUA

Abstract

Tumbu Tanah dance or Dansa Tumbu Tana is a typical traditional dance of the Arfak ethnic group who live in Manokwari, West Papua. Tumbu Tanah dance is usually performed in important events, such as, welcoming guests from outside the Arfak community, victory in a battle, and wedding celebrations. This research aims to present a general description of Tumbu Tanah dance which is also called the snake dance. The qualitative research qualitative drew the data from library research, observations, and available documents. This research shows that the main value found in Tumbu Tanah dance is that the Arfak community cannot live alone. This dance have to be performed by a number of people, at least by 10 persons. This indicates that in various activities they still need help from other people, both from their family and neighbors.

Keywords: *dance, Tumbu Tanah, Arfak, Manokwari.*

Abstrak

Tari Tumbu Tanah atau Dansa Tumbu Tana merupakan tari tradisional khas masyarakat Arfak yang tinggal di Manokwari, Papua Barat. Tari Tumbu Tanah biasanya dipertunjukkan untuk menyambut acara-acara penting, yaitu penyambutan tamu dari luar lingkungan masyarakat Arfak, kemenangan perang, dan perayaan pesta pernikahan. Penelitian ini dilakukan untuk mendeskripsikan gambaran umum mengenai tari yang juga disebut dengan tarian ular ini. Metode yang digunakan dalam penelitian ini adalah penelitian kualitatif dengan teknik kepustakaan, pengamatan, observasi, dan dokumentasi. Hasil dari penelitian ini menunjukkan bahwa nilai utama atau nilai sosial dalam tari Tumbu Tanah dapat dilihat ketika tarian ini harus dilakukan oleh banyak orang, yaitu setidaknya dilakukan oleh 10 orang. Hal ini menunjukkan bahwa masyarakat Arfak tidak dapat hidup seorang diri. Mereka membutuhkan bantuan orang lain dalam berbagai aktivitas, baik dari keluarga maupun para tetangganya.

Kata kunci: *tari, Tumbu Tanah, Arfak, Manokwari.*

I. PENDAHULUAN

Secara universal, setiap kelompok etnis yang mendiami muka bumi ini memiliki kebudayaan, yang di dalamnya terdapat tujuh unsur yang menunjukkan ciri khas dari setiap etnis. Ketujuh unsur budaya yang bersifat universal tersebut menurut Koentjaraningrat, yaitu sistem mata pencarian hidup, sistem teknologi, sistem religi, sistem kekerabatan atau organisasi kemasyarakatan, sistem pengetahuan, bahasa, dan kesenian.¹

Sebagai salah satu unsur kebudayaan, kesenian juga memberikan ciri khas yang menjadi identitas bagi setiap kelompok atau etnis yang dapat membedakannya dengan kelompok lainnya. Kesenian terdiri dari beberapa sub, yaitu seni rupa, seni suara, seni tari, seni sastra, dan seni drama. Semuanya selalu menonjolkan sifat dan ciri khas kebudayaan suatu etnis atau suku bangsanya.

Kesenian pada masyarakat Papua secara tradisional juga tidak dapat dilepaskan dari kehidupan mereka. Hal ini disebabkan karena melalui kesenian masyarakat Papua dapat berkomunikasi dengan masyarakat lain dan kekuatan-kekuatan supranatural yang selalu memberikan harapan bagi mereka.² Artinya, melalui kesenian mereka dapat menyalurkan atau mengekspresikan pengalaman, perasaan, dan ide-ide mereka kepada masyarakat lain. Selain itu, dalam kesenian terdapat makna dan simbol-simbol yang dianggap sakral dalam kehidupan mereka dan sering dikatakan sebagai rahasia-rahasia hidup mereka.³

Setiap suku bangsa yang ada di tanah Papua pun memiliki berbagai jenis kesenian tari tradisional yang menjadi bagian dari identitas kebudayaan mereka, mulai dari tari perang, tari perdamaian, tari pemujaan, tari panen, tari pergaulan, dan tari tradisional lainnya. Setiap gerakan dalam tarian tersebut memiliki makna atau simbol yang berhubungan dengan sistem religi, lingkungan sosial, dan lingkungan alam mereka. Adapun salah satu pertunjukan tarian tradisional yang masih dipertahankan sampai saat ini adalah Tari Tumbu Tanah yang berasal dari masyarakat suku Arfak yang berada di Provinsi Papua Barat.⁴

Tari Tumbu Tanah atau Dansa Tumbu Tana merupakan tari tradisional khas masyarakat Arfak yang tinggal di Manokwari. Tarian ini juga dikenal dengan nama Tarian Ular karena formasi tarian ini membentuk seekor ular yang melilitkan badannya di atas pohon.⁵ Tari Tumbu Tanah biasanya dilakukan untuk menyambut acara-acara penting, yaitu penyambutan tamu dari luar lingkungan masyarakat Arfak, kemenangan perang, dan perayaan pesta pernikahan.⁶ Selain itu, Tari Tumbu Tanah juga merupakan sebuah tarian puji-pujian masyarakat Arfak bagi alam raya.⁷ Tari tersebut merupakan jati diri masyarakat Arfak karena semua gerakan, formasi, lagu pengiring, alat musik, serta aksesoris dalam Tari Tumbu Tanah merupakan ciri khas masyarakat Arfak yang membedakannya dengan tarian suku-suku lain di daerah Papua.⁸

Tari Tumbu Tanah merupakan jenis tarian yang dikenal oleh hampir semua suku yang berada di wilayah Kepala Burung Papua,⁹ masing-masing

1. Sujarwa, *Manusia dan Fenomena Budaya: Menuju Perspektif Moralitas Agama* (Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2005), hlm. 11.

2. Sri Nurani Kartikasari, dkk., *Seri Ekologi Indonesia Jilid VI: Ekologi Papua* (Jakarta: Yayasan Pustaka Obor Indonesia dan Conservation International, 2012), hlm. 634.

3. Agung Djojosoekarto, dkk., *Nilai-Nilai Dasar Orang Papua dalam Mengelola Tata Pemerintahan: Studi Reflektif Antropoligis* (Yogyakarta: Centre for Learning and Advancing Experimental Democracy, 2012), hlm. 16.

4. Antara News, "Tari Tumbu Tanah", dalam <https://papuabarat.antaranews.com/foto/402/tari-tumbuk-tanah>. Diakses pada tanggal 1 Juli 2019.

5. Arfak News, "Tari Tumbu Tanah, Tarian Khas Suku Arfak", dalam <https://arfaknews.com/read/1086/Wisata-dan-Kuliner/Tari-Tumbuk-Tanah-Tarian-Khas-Suku-Arfak>. Diakses pada tanggal 2 Juli 2019.

6. Veibe Ribka Assa dan Windy Hapsari, *Peranan Perempuan Hattam dalam Beberapa Aspek* (Yogyakarta: Balai Pelestarian Nilai Budaya Papua dan Kepel Press, 2015), hlm. 31.

7. Komunitas Detik Travel, "Tarian Tumbu Tanah Pegunungan Arfak", dalam https://travel.detik.com/dtravelers_photos/u-1520107/tarian-tumbu-tanah-pegunungan-arfak. Diakses pada tanggal 2 Juli 2019.

8. Enrico Yory Kondologit dan Andi Thompson Sawaki, *Tarian Tumbu Tanah (Tari Tradisional Masyarakat Arfak di Pegunungan Arfak, Provinsi Papua Barat)* (Yogyakarta: Balai Pelestarian Nilai Budaya Papua dan Amara Books, 2016), hlm. 589.

9. Perpustakaan Digital Budaya Indonesia, "Tari Tumbu Tanah", dalam <https://budaya-indonesia.org/Tari-Tumbu-Tanah>. Diakses pada tanggal 2 Juli 2019

suku menyebut tarian ini dengan nama yang berbeda-beda sesuai dengan bahasanya sendiri-sendiri, misalnya masyarakat yang berada di daerah Sorong Raya (suku Maybrat, suku Tehit, suku Moi, dan suku Imeko) menyebut tarian ini dengan nama Tari Srar. Menurut Kondologit dan Sawaki, idealnya tari ini dibawakan secara berpasangan (laki-laki dan perempuan), sedangkan berdasarkan koreografinya Tari Tumbu Tanah termasuk ke dalam *group choreography* (tari berkelompok) karena diperagakan dan dipertunjukkan oleh lebih dari dua orang.¹⁰

Bertitik tolak dari uraian di atas, peneliti ingin membahas mengenai gambaran komprehensif mengenai Tari Tumbu Tanah dan nilai kearifan yang terkandung di dalamnya agar dapat lebih dikenal oleh masyarakat luas serta meningkatkan kesadaran masyarakat untuk tetap menjaga dan melestarikan keberadaannya. Selain itu, Tari Tumbu Tanah kiranya sangat perlu untuk dikaji supaya simbol-simbol yang memberikan nilai-nilai serta norma-norma budaya dalam semua jenis dan bentuk seni yang sifatnya sakral atau rahasia dapat digali dan dikembangkan agar tetap memberikan pedoman dalam kehidupan masyarakat, khususnya suku Arfak.

suku terbesar di Kabupaten Manokwari adalah suku Arfak, yaitu orang-orang yang tinggal di sepanjang Pegunungan Arfak yang berarti “pegunungan besar”. Menurut Koentjaraningrat, penduduk yang tinggal di pegunungan ini secara umum memang disebut dengan suku Arfak, tetapi secara khusus mereka terdiri atas empat suku bangsa yang hampir sama kebudayaannya. Keempat suku tersebut adalah suku Hattam, suku Meyakh, suku Sough, dan suku Moile.¹¹ Suku-suku tersebut menggunakan bahasa yang berbeda-beda, sehingga keempat suku tersebut tidak dapat saling

berkomunikasi dengan bahasa mereka masing-masing.¹²

Suku-suku itu telah menghuni kawasan Pegunungan Arfak dengan pembagian wilayah yang jelas. Suku Hattam yang menjadi penghuni terbesar kawasan Pegunungan Arfak bagian selatan mendiami Distrik Oransbari dan Distrik Ransiki, suku Meyakh – sering disebut dengan “orang Arfak asli” – mendiami bagian timur Pegunungan Arfak atau Distrik Warmere dan Distrik Prafi, suku Moile mendiami bagian barat Pegunungan Arfak atau Distrik Minyambouw, serta suku Sough yang mendiami bagian utara Pegunungan Arfak atau Distrik Anggi.¹³

II. KESENIAN TRADISIONAL TARI TUMBU TANAH



Gambar 2. Tari Tumbu Tanah yang juga dikenal dengan nama tarian ular.

Sumber: https://id.wikipedia.org/wiki/Berkas:Tarian_Tumbu_Tanah_Pegunungan_Arfak.jpg. Diakses pada tanggal 20 Juni 2019.

A. Gambaran Suku Di Kabupaten Manokwari

Keempat suku tersebut memiliki kesenian tari yang sama, yang dinamakan dengan Tari Tumbu Tanah. Suku-suku itu menyebut tarian ini dengan nama Tari Tumbu Tanah karena mereka menyebutnya dengan bahasa yang berbeda-beda.

10. *Ibid.*, hlm. 10.

11. Koentjaraningrat, dkk., *Irian Jaya: Membangun Masyarakat Majemuk* (Jakarta: Penerbit Djambatan, 1994), hlm. 139.

12. Enrico Yory Kondologit dan Andi Thompson Sawaki, *op.cit.*, hlm. 18-19.

13. Muhammad Hujairin, dkk., “Revitalisasi Kearifan Lokal Suku Arfak di Papua Barat dalam Rangka Mendukung Ketahanan Pangan Wilayah”, dalam *Manajemen Pertahanan (Jurnal Pemikiran dan Penelitian Manajemen Pertahanan)*. Vol. 3 No. 1. April 2017), hlm. 58.

Masyarakat suku Hattam menyebutnya dengan nama Ibihim, suku Moile menyebutnya dengan nama Isim, suku Meyakh menyebutnya dengan nama Mugka, dan suku Sough menyebutnya dengan nama Manyohora.¹⁴

Penyebutan nama Tari Tumbu Tanah berawal ketika agama Kristen yang dibawa oleh dua misionaris asal Jerman, yakni Carl Wilhelm Ottow dan Johann Gottlob Geissler,¹⁵ pertama kali masuk Papua melalui Pulau Mansinam pada tanggal 5 Februari 1855.¹⁶ Mereka berdua tidak hanya membawa misi penginjilan saja, tetapi juga membangun berbagai sarana dan prasarana kemasyarakatan yang mengubah peradaban bagi masyarakat Papua, khususnya Manokwari.¹⁷ Untuk mempermudah penyebutan tarian ini, keduanya lantas menggunakan bahasa Indonesia untuk menyebut tarian masyarakat Arfak tersebut dengan nama Tari Tumbu Tanah agar dapat dikenal oleh masyarakat lain di luar keempat subsuku itu.¹⁸

B. Sejarah tari Tumbu Tanah

Adapun berdasarkan asal-usulnya, Tari Tumbu Tanah tidak terlepas dari mitologi asal-usul masyarakat Arfak mengenai cerita/legenda Jambu Mandatjan yang bermula di Kampung Ndui. Legenda Jambu Mandatjan adalah cerita tentang perebutan penguasaan kepemilikan terhadap salah satu pohon jambu yang telah dibagi menurut *keret* (marga)¹⁹ yang ada di Manokwari oleh anak-anak dari salah satu *keret*. Seorang anak melepaskan anak panah dalam perebutan tersebut, tetapi meleset dan mengenai seekor burung. Tindakan tersebut lantas dicela oleh anak lain yang menjadi

lawanannya, bahkan semakin berkepanjangan hingga melibatkan orang tua dari masing-masing *keret*. Masing-masing *keret* mengklaim kebenaran yang dilakukan oleh anaknya. Hal ini menyebabkan rusaknya hubungan harmonis yang telah terbangun di antara *keret* tersebut.²⁰

Konflik itu menyebabkan masing-masing pihak menyatakan sumpah untuk tidak hidup bersama lagi. Sejak saat itulah masing-masing *keret* meninggalkan tempat yang selama itu mereka diami dan membangun hunian baru di wilayah lain.²¹ Kelompok yang bergerak menuju daerah Anggi selanjutnya menurunkan masyarakat Arfak berbahasa Sough, sedangkan kelompok yang bergerak ke arah timur laut menuju daerah Minyambouw menurunkan masyarakat Arfak berbahasa Hattam. Kelompok orang Sough lantas menyebar ke arah selatan, yaitu Dataran Isim, Beimes, Chatubouw, Sururey, sebagian dari Kota Ransiki, hingga wilayah Kabupaten Teluk Bintuni. Adapun orang Hattam menyebar ke Pegunungan Arfak, terutama di Hingk, Awibehel, Beganpei, dan Pinibut.

Setelah berpisah sekian lama, suku-suku tersebut memiliki keinginan untuk berkumpul kembali. Hal inilah yang menyebabkan mereka membuat *cintakuek* (acara pesta makan) dengan mengundang berbagai suku yang tersebar di wilayah Arfak. Selain untuk menjalin hubungan kembali dengan suku-suku lain, maksud diadakannya pesta makan ini juga untuk menunjukkan kekayaan yang dimiliki oleh masing-masing suku, terutama yang berhubungan dengan kekayaan hasil bumi.

Menurut cerita yang berkembang di masyarakat, ketika makanan yang telah disajikan

14. Enrico Yory Kondologit dan Andi Thompson Sawaki, *op.cit.*, hlm. 96.

15. J. Budi Hernawan, "Gereja-Gereja di Papua: Menjadi Nabi di Tanah Sendiri?", *Makalah Seminar Sekretariat Keadilan dan Perdamaian Keuskupan Jayapura*, 30 Maret 2002, hlm. 2.

16. Windy Hapsari, *op.cit.*, hlm. 153.

17. Pebriansyah Ariefana, "Masyarakat Peringati 161 Tahun Injil Masuk Papua", dalam <https://www.suara.com/news/2016/02/05/114253/masyarakat-peringati-161-tahun-injil-masuk-papua>. Diakses pada tanggal 1 Juli 2019.

18. Veibe Ribka Assa dan Windy Hapsari, *op.cit.*, hlm. 35.

19. Setiap marga dalam masyarakat Arfak sejak dahulu hingga saat ini dikepalai oleh seorang *nibou nimpung* (kepala suku). Seorang kepala suku besar Arfak menjadi pemimpin dari keempat subsuku atau etnis, yaitu Hattam, Sough, Meyakh, dan Moile. Masing-masing *nibou nimpung* menguasai satu *mmu* (wilayah), yang artinya dusun atau kampung dengan sejumlah orang yang dipimpinnya yang disebut dengan *limuanya* atau *tungwatunya* (masyarakat biasa). Lihat: *Ibid.*, hlm. 25.

20. Enrico Yory Kondologit dan Andi Thompson Sawaki, *op.cit.*, hlm. 41-42.

21. Koentjaraningrat, dkk., *op.cit.*, hlm. 145.

itu habis, beberapa orang lantas berdiri untuk menghargai tuan rumah (suku Hattam) yang sudah menyiapkan segalanya bagi para tamu. Tanpa disadari, beberapa dari mereka kemudian melompat-lompat di tempat. Hal ini diikuti oleh semua undangan hingga terbentuklah gerakan menghentakkan kaki di tanah. Selain melompat-lompat, mereka juga berteriak sebagai ungkapan perasaan bahagia dapat berkumpul kembali. Mereka akhirnya bersepakat untuk menari dengan gerakan melompat-lompat seperti itu sambil menggandeng tangan sesama penari lain dalam berbagai acara untuk terus mempererat hubungan di antara empat subsuku tersebut.²²

C. Tujuan Tari Tumbu Tanah

Tari Tumbu Tanah merupakan tari yang dibawakan secara massal dan tidak terbatas pada jumlah peserta tari, sedangkan berdasarkan koreografinya tari Tumbu Tanah termasuk ke dalam tari kelompok karena diperagakan dan dipertunjukkan oleh lebih dari dua orang. Tarian ini dapat melibatkan warga satu kampung ataupun gabungan warga dari beberapa kampung. Artinya, Tari Tumbu Tanah bisa diikuti secara berkelompok oleh semua lapisan masyarakat, baik tua maupun muda berbaur menjadi satu dalam tarian.²³



Gambar 3. Masyarakat suku Arfak melakukan Tari Tumbu Tanah di atas Rumah Kaki Seribu untuk menyambut tamu dari luar.

Sumber: <https://travel.tribunnews.com/2018/08/21/ada-destinasi-tersembunyi-di-papua-pegunungan-arfak-tawarkan-petualangan-tak-terduga-bagi-traveler>.

Diakses pada tanggal 20 Juni 2019.

Tari Tumbu Tanah dilakukan dan dipertunjukkan untuk menyambut berbagai acara penting dalam masyarakat,²⁴ antara lain perayaan ulang tahun orang yang berpengaruh dalam masyarakat Arfak, penyambutan tamu dari luar lingkungan masyarakat Arfak atau kunjungan para pejabat daerah, peresmian pembangunan, perayaan pesta pernikahan, perayaan kemenangan perang, serta pujian kepada roh leluhur.²⁵

D. Ragam Tari Tumbu Tanah

Secara umum, Tari Tumbu Tanah memiliki tiga ragam utama, yaitu *igemu keyam* (kemenangan perang), *igemu ngakeyam* (pencarian jodoh), dan *yaum* (penyambutan tamu dari luar).²⁶

1. *Igemu Keyam*

Ragam tarian ini dilakukan pada masa lalu ketika masyarakat Arfak masih sering melakukan peperangan dengan suku lain. Para laki-laki yang pulang berperang akan mengucapkan syair-syair tentang keperkasaan dan kelincahan dalam perang yang diikuti oleh laki-laki lainnya. Setelah

22. Enrico Yory Kondologit dan Andi Thompson Sawaki, *op.cit.*, hlm. 98-99.

23. Papua untuk Semua, "Dansa Tumbu Tana, Tarian dari Suku Arfak yang Kian Terkenal", dalam <https://www.papua.us/2015/06/dansa-tumbuk-tanah-tarian-dari-suku.html>. Diakses pada tanggal 1 Juli 2019.

24. Badan Pemeriksa Keuangan Republik Indonesia Perwakilan Provinsi Papua Barat, "Provinsi Papua Barat", dalam <http://manokwari.bpk.go.id/?p=385>. Diakses pada tanggal 1 Juli 2019.

25. Nadine Chandrawinata, *Nadrenaline: Catatan Petualangan Nadine Candrawinata* (Yogyakarta: Bentang Pustaka, 2012), hlm. 34.

26. Enrico Yory Kondologit dan Andi Thompson Sawaki, *op.cit.*, hlm. 99-102.

sampai di kampung, mereka akan disambut oleh keluarganya yang melakukan Tari Tumbu Tanah bersama-sama. Pada saat ini, ragam tarian ini masih tetap dilakukan walaupun sudah jarang ada peperangan. Ragam tarian ini lantas diganti dengan ungkapan syukur suatu pembangunan, seperti jalan, penerangan, kesehatan, dan pendidikan.

2. *Igemu Ngakeyam*

Ragam tarian ini masih tetap dilakukan sampai saat ini walaupun tempat dan intensitasnya tidak sebanyak pada masa lampau. Ragam ini ditarikan ketika berlangsung acara pesta makan karena di situlah terbuka ruang untuk menjalin hubungan kekeluargaan maupun ekonomi. Setiap anak yang sudah dewasa juga diberikan kesempatan untuk mencari pasangan hidupnya. Adapun prosesnya adalah para laki-laki terlebih dahulu menari, apabila di antara para laki-laki tersebut ada yang disukai oleh salah satu wanita, dia akan masuk dalam formasi tarian dan menggandeng tangan lelaki itu. Tarian juga biasanya diakhiri dengan sang wanita menggantungkan noken pada sang laki-laki sebagai tanda telah terjadi ikatan di antara mereka berdua. Setelah selesai acara, para keluarga dari kedua belah pihak akan saling bertemu dan mengatur proses selanjutnya.

3. *Yaum*

Sejak dahulu, dalam pesta adat yang dilakukan oleh masyarakat Arfak, para tamu yang datang akan disambut dengan sebuah tarian. Hal ini terus dipertahankan sampai saat ini. Apabila ada kunjungan yang dilakukan oleh pejabat pemerintahan ke daerah, mereka pasti akan disambut dengan Tari Tumbu Tanah. Perbedaan antara Tari Tumbu Tanah sebagai penyambutan tamu pada saat ini dengan yang dilakukan pada masa lalu adalah syair-syair yang dilantunkan ketika menari.

E. Gerak Dasar Tari Tumbu Tanah

Secara umum, gerak dasar Tari Tumbu Tanah di antara masyarakat Arfak tidak memiliki perbedaan satu sama lain. Perbedaan dasarnya terletak pada pasangan tari, lagu yang dinyanyikan, serta tujuan tarian.²⁷ Selain itu, tarian ini tidak memiliki banyak ragam gerakan. Tari Tumbu Tanah hanya mengenal dua gerak dasar, yaitu *bihim ifiri kai cut* (melompat sambil menghentakkan kaki di tanah) dan *yam* (bergandengan tangan). Adapun lagu yang dinyanyikan dalam Tari Tumbu Tanah harus berbau lagu pujian kepada roh leluhur masyarakat Arfak.²⁸

1. *Bihim ifiri kai cut*

Bihim ifiri kai cut adalah gerakan melompat sambil menghentakkan kaki di tanah. Selain berawal dari kegiatan pesta makan untuk berkumpul kembali, gerakan ini juga diadopsi masyarakat Arfak dari *kuskus* (dalam bahasa Hattam disebut dengan *mieya*) yang melompat-lompat dan *namdur* atau burung pintar (dalam bahasa Hattam disebut dengan *mbreicew*, *urinyai*, atau *undebaicing*) yang sedang membuat sarang. Masyarakat Arfak meniru gerakan kedua binatang tersebut karena dirasa mudah dilakukan untuk sebuah tarian.



Gambar 4. Gerakan *Bihim ifiri kai cut* pada tari Tumbu Tanah.

Sumber: [https://id.wikipedia.org/wiki/Berkas:TARIAN_TUMBU_TANAH_\(TUMBU_TANAH_TRIBAL_DANCE\).jpg](https://id.wikipedia.org/wiki/Berkas:TARIAN_TUMBU_TANAH_(TUMBU_TANAH_TRIBAL_DANCE).jpg).
Diakses pada tanggal 20 Juni 2019.

27. Veibe Ribka Assa dan Windy Hapsari, *op.cit.*, hlm. 33.

28. Enrico Yory Kondologit dan Andi Thompson Sawaki, *op.cit.*, hlm. 102-104.

Gerakan melompat sambil menghentakkan kaki di tanah dilakukan pada pertengahan lagu. Pada gerakan ini, kedua kaki para penari menjadi kekuatan untuk melompat. Dengan menekuk lutut sedikit ke depan dan mendorong tubuh agar terangkat ke atas menggunakan tumpuan, para penari harus mendarat dengan kaki sejajar. Maksud gerakan ini selalu dimulai pada pertengahan lagu agar para penari tidak terlalu lelah. Satu lagu dalam Tari Tumbu Tanah biasanya berlangsung selama 3-5 menit, sedangkan dalam satu Tari Tumbu Tanah biasanya menyanyikan 7-10 lagu. Masyarakat Arfak berpendapat jika gerakan melompat pada Tari Tumbu Tanah dimulai sejak awal lagu, para penari akan cepat kelelahan dan hanya dapat membawakan 3-5 lagu.

2. Yam

Yam adalah gerakan bergandengan tangan sambil terus melompat-lompat. Gerakan ini bukanlah bergandengan tangan biasa, tetapi melompat-lompat dengan memasukkan tangan melewati bagian lengan atau siku dari penari lain. Maksud dari gerakan ini agar pada waktu melompat tidak mengenai wajah dan dada dari penari lain.

F. Syair Pengiring Tari Tumbu Tanah

Dalam sistem religi, masyarakat Arfak memiliki kepercayaan yang berpusat kepada roh nenek moyang dan *sema* (perantara roh nenek moyang). *Sema* dipercaya sedang pergi meninggalkan mereka dan sedang berada di Pulau Roswar karena tidak menghendaki kehidupan yang kotor. Hal inilah yang menyebabkan harus terdapat lagu-lagu berbau pujian kepada roh nenek moyang maupun *sema* dalam Tari Tumbu Tanah. Adapun lagu pengiring yang dilantunkan dalam Tari Tumbu Tanah antara lain *diun*, *nihet duwei*, dan *isiap*.²⁹ Ketiga lagu tersebut dinyanyikan sambil melompat, menghentakkan kaki ke tanah, dan bergandengan tangan. Menurut Assa dan Hapsari, syair dalam lagu kedua dan ketiga ini pada umumnya dikarang

sendiri sebagai ungkapan tujuan dilaksanakannya Tari Tumbu Tanah.³⁰

1. Diun

Jenis lagu ini hanya dapat dinyanyikan oleh para sesepuh di kampung karena berisi syair-syair atau ungkapan dalam bahasa Hattam tua. *Diun* diwariskan kepada generasi penerus yang dirasa tepat untuk menggantikan kepala suku. Jenis lagu ini berisi kejadian-kejadian masa lampau yang pernah dialami oleh masyarakat Arfak maupun pujian yang terkait dengan kepercayaan mereka, seperti mitologi asal-usul, tempat-tempat keramat, musuh-musuh, dan sahabat mereka. Selain itu, syair dalam lagu *diun* juga menceritakan keindahan alam dan rahasia-rahasia hidup masyarakat Arfak.

Berikut contoh syair dalam *diun* yang menceritakan tentang tingkah laku burung *namdur*, yang dapat meniru suara hewan lain maupun manusia:

Lirik Asli	Terjemahan
Di kwei ba kep diun wim Mbier fai...aaa... Dikwei biwim kep hacum nihet haris nihet Mbreicew nitow nyai Udong ung tow bwegei ug yem <i>Ningoi yam - ningrei yamti</i> <i>Di Kungoi - Syoungoi</i> <i>mikwei ncu ke yam ei nicin</i> <i>Bey - niwer bey</i> <i>Wey ngkenut - wey ngken</i> <i>boy nigwan ro big - ningon</i> <i>minsien</i> <i>Buguu - mingon na'ceua</i> <i>Bicum nihet tut - miris</i> <i>nihet tut utom babou</i> <i>sriua -</i> <i>Utom babu figeu</i>	Mbreicew sangat pandai meniru suara-suara, baik hewan lain maupun manusia Ketika orang-orang sedang mencari kembang anggrek di sebuah tempat yang teramat jauh di Kungoi - Syoungoi burung pintar itu membawa kembang anggrek yang kami cari ke sarangnya Saat kembang itu telah berada di sarangnya, mbreicew terlihat begitu senang dan meniru suara-suara hewan lain, termasuk suara anjing yang menggonggong Hal inilah yang membuat kami tertipu ketika melangkah kembali menyusuri hutan

29. Adat Nusantara, "6 Tari Tradisional Papua Barat Terlengkap", dalam <https://www.adatnusantara.web.id/2018/09/6-tari-tradisional-papua-barat.html>. Diakses pada tanggal 1 Juli 2019.

30. Veibe Ribka Assa dan Windy Hapsari, *op.cit.*, hlm. 32-33.

2. *Nihet duwei*

Jenis lagu ini dikenal sebagai lagu yang berkembang dalam masyarakat Arfak saat ini. Perbedaan jenis lagu pada *diun* dan *nihet duwei* terletak pada syair yang dilantunkan. Syair yang terdapat dalam lagu ini adalah syair yang bersifat situasional. Artinya, apabila Tari Tumbu Tanah dilakukan untuk menyambut tamu dari luar lingkungan masyarakat Arfak, syair dalam *nihet duwei* akan memuji tamu tersebut. Sebaliknya, apabila Tari Tumbu Tanah dilakukan sebagai perayaan pesta pernikahan, syair dalam *nihet duwei* akan memuji kedua pasangan (kecantikan, ketampanan, dan kerja keras). Syair dalam *nihet duwei* juga mencakup lagu sebagai tanda kemenangan dalam perang.

Berikut contoh syair dalam *nihet duwei*:

Syair 1	Syair 2
Solo: Tidak semua laki-laki mencintaimu Semua: Taimu taimu.... taimu taimu....	Solo: Selamat datang bapak Jawa Semua: Jawa ya.... Jawa ya.... Jawa ya.... Jawa ya....

Syair pertama dinyanyikan dalam perayaan pesta pernikahan, sedangkan syair kedua sebagai penyambutan tamu dari luar lingkungan masyarakat Arfak. Kata *taimu* merupakan suku kata dan akhiran dari kata “mencintaimu”, sedangkan kata *Jawa ya* merupakan pengulangan dari kata “Jawa”. Dalam syair penyambutan tamu, seharusnya disebutkan nama seseorang yang berkunjung, tetapi karena mereka tidak mengetahui namanya, para penari menyebut saja dengan “orang Jawa”.

3. *Isiap*

Jenis lagu ini tidak memiliki syair, hanya teriakan-teriakan dari para penari, baik teriakan yang kuat, sedang, maupun lemah. *Isiap* muncul secara spontan dari para penari sebagai penyemangat kepada para penari lain yang dirasa mulai kelelahan.

III. NILAI-NILAI DALAM TARI TUMBU TANAH

Dalam kajian antropologi, semua unsur yang terdapat dalam suatu seni memiliki makna, simbol, fungsi, dan diatur dalam sistem budaya ataupun norma budaya yang dimiliki oleh kelompok pemilik kesenian tersebut.³¹ Sejalan dengan pendapat tersebut, Anderson mengemukakan bahwa suatu tarian memiliki kekuatan untuk membangkitkan sebuah respon kinestetik pada sebagian penontonnya. Dalam salah satu artikelnya, Waterman turut menambahkan bahwa semua pola dalam suatu tarian memiliki makna tersendiri.³²

Seperti halnya tarian di daerah lain, Tari Tumbu Tanah juga memiliki nilai-nilai yang tersimpan di dalamnya. Masyarakat Arfak memandang Tari Tumbu Tanah sebagai jati diri mereka karena berasal dari nenek moyang. Menurut mereka, ragam, gerak dasar, dan syair pengiring dalam Tari Tumbu Tanah merupakan ciri khas masyarakat Arfak yang membedakannya dengan tarian di daerah Papua lain. Apabila ada seseorang yang melihat atau mendengarkan ada Tari Tumbu Tanah yang sedang dilakukan, dapat dipastikan bahwa tarian tersebut dilakukan oleh masyarakat Arfak.

Nilai sosial dalam Tari Tumbu Tanah dapat dilihat ketika tarian ini harus dilakukan oleh banyak orang, yaitu setidaknya dilakukan oleh sepuluh orang. Hal ini menunjukkan bahwa masyarakat Arfak tidak dapat hidup seorang diri. Mereka membutuhkan bantuan orang lain, baik dari keluarga maupun para tetangganya, untuk membantu dalam berbagai aktivitas. Selain itu, salah satu gerak dalam Tari Tumbu Tanah adalah bergandengan tangan. Hal tersebut merupakan simbol kekeluargaan dan persahabatan di antara masyarakat.

Secara religius, Tari Tumbu Tanah dilakukan sebagai ungkapan rasa syukur kepada para leluhur karena atas perlindungan roh-roh tersebut masyarakat Arfak berhasil dalam memperoleh

31. Sujarwa, *op.cit.*, hlm. 26.

32. Royce Anya Peterson, *Antropologi Tari* (Bandung: Sunan Ambu Press, 2007), hlm. 211-212.

buruan, menang dalam perang, dan mendapatkan hasil panen yang melimpah. Adapun nilai ekonomi dalam Tari Tumbu Tanah dapat dilihat sebelum tari tersebut dilaksanakan. Masyarakat Arfak akan membuat suatu acara makan bersama yang disebut dengan *cintakuek*. Kegiatan inilah yang digunakan oleh masyarakat Arfak sebagai ajang untuk menunjukkan kemampuan mereka memberi makan banyak orang yang mempunyai hubungan kekerabatan dalam jumlah yang banyak serta ajang mencari jodoh.³³

IV. PENUTUP

Masyarakat Arfak terdiri dari empat suku, yaitu suku Hattam yang mendiami Distrik Oransbari dan Distrik Ransiki, suku Meyakh yang mendiami Distrik Warmere dan Distrik Prafi, suku Moile yang mendiami Distrik Minyambouw, serta suku Sough yang mendiami Distrik Anggi.

DAFTAR PUSTAKA

- Adat Nusantara. “6 Tari Tradisional Papua Barat Terlengkap”, <https://www.adatnusantara.web.id/2018/09/6-tari-tradisional-papua-barat.html>. Diakses pada tanggal 1 Juli 2019.
- Antara News. “Tari Tumbu Tanah”, <https://papuabarat.antaranews.com/foto/402/tari-tumbuk-tanah>. Diakses pada tanggal 1 Juli 2019.
- Arfak News. “Tari Tumbu Tanah, Tarian Khas Suku Arfak”, <https://arfaknews.com/read/1086/Wisata-dan-Kuliner/Tari-Tumbuk-Tanah-Tarian-Khas-Suku-Arfak>. Diakses pada tanggal 2 Juli 2019.
- Ariefana, Pebriansyah. “Masyarakat Peringati 161 Tahun Injil Masuk Papua”, <https://www.suara.com/news/2016/02/05/114253/masyarakat-peringati-161-tahun-injil-masuk-papua>. Diakses pada tanggal 1 Juli 2019.
- Assa, Veibe Ribka dan Windy Hapsari. 2015. *Peranan Perempuan Hattam dalam Beberapa Aspek*. Yogyakarta: Balai Pelestarian Nilai Budaya Papua dan Kepel Press.
- Badan Pemeriksa Keuangan Republik Indonesia Perwakilan Provinsi Papua Barat. “Provinsi Papua Barat”, dalam <http://manokwari.bpk.go.id/?p=385>. Diakses pada tanggal 1 Juli 2019.
- Badan Pusat Statistik Kabupaten Manokwari. 2018. *Kabupaten Manokwari dalam Angka 2018*. Manokwari: Badan Pusat Statistik Kabupaten Manokwari.

33. Enrico Yory Kondoligit dan Andi Thompson Sawaki, *op.cit.*, hlm. 124-126.

- Chandrawinata, Nadine. 2012. *Nadrenaline: Catatan Petualangan Nadine Candrawinata*. Yogyakarta: Bentang Pustaka.
- Djojosoekarto, Agung, dkk. 2012. *Nilai-Nilai Dasar Orang Papua dalam Mengelola Tata Pemerintahan: Studi Reflektif Antropolgis*. Yogyakarta: Centre for Learning and Advancing Experimental Democracy.
- Hapsari, Windy. "Iwim (Tato) Orang Hatam di Kabupaten Manokwari", dalam *Jurnal Penelitian Sejarah dan Nilai Tradisional* (Vol. 23, No. 1, Maret 2016).
- Hernawan, J. Budi. "Gereja-Gereja di Papua: Menjadi Nabi di Tanah Sendiri?", dalam *Makalah Seminar Sekretariat Keadilan dan Perdamaian Keuskupan Jayapura* (30 Maret 2002).
- Hujairin, Muhammad, dkk. "Revitalisasi Kearifan Lokal Suku Arfak di Papua Barat dalam Rangka Mendukung Ketahanan Pangan Wilayah", dalam *Manajemen Pertahanan. Jurnal Pemikiran dan Penelitian Manajemen Pertahanan*. Vol. 3, No. 1. April 2017.
- Kartikasari, Sri Nurani, dkk. 2012. *Seri Ekologi Indonesia Jilid VI: Ekologi Papua*. Jakarta: Yayasan Pustaka Obor Indonesia dan Conservation International.
- Koentjaraningrat, dkk. 1994. *Irian Jaya: Membangun Masyarakat Majemuk*. Jakarta: Penerbit Djambatan.
- Komunitas Detik Travel. "Tarian Tumbu Tanah Pegunungan Arfak", https://travel.detik.com/dtravelers_photos/u-1520107/tarian-tumbu-tanah-pegunungan-arfak. Diakses pada tanggal 2 Juli 2019.
- Kondologit, Enrico Yory dan Andi Thompson Sawaki. 2016. *Tarian Tumbu Tanah (Tari Tradisional Masyarakat Arfak di Pegunungan Arfak, Provinsi Papua Barat)*. Yogyakarta: Balai Pelestarian Nilai Budaya Papua dan Amara Books.
- Papua Untuk Semua. "Dansa Tumbu Tana, Tarian dari Suku Arfak yang Kian Terkenal", dalam <https://www.papua.us/2015/06/dansa-tumbuk-tanah-tarian-dari-suku.html>. Diakses pada tanggal 1 Juli 2019.
- Perpustakaan Digital Budaya Indonesia. "Tari Tumbu Tanah", dala <https://budaya-indonesia.org/Tari-Tumbu-Tanah>. Diakses pada tanggal 2 Juli 2019.
- Peterson, Royce Anya. 2007. *Antropologi Tari*. Bandung: Sunan Ambu Press, 2007.
- Sujarwa. 2005. *Manusia dan Fenomena Budaya: Menuju Perspektif Moralitas Agama*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

KIPRAH SAKDIAH DALAM KANCAH MUSIK POP DAERAH GAYO

**Raudhatul Jannah
G.R. Lono Lastoro Simatupang
Wiwik Sushartami**

Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa
Sekolah Pascasarjana Lintas Disiplin Universitas Gadjah Mada
Jl. Teknika Utara, Pogung, Sleman, DI Yogyakarta
e-mail: raudhatuljannah@mail.ugm.ac.id

Naskah masuk: 11-09-2019

Revisi akhir: 29-11-2019

Disetujui terbit: 15-11-2019

SAKDIAH: A POP SINGER IN THE LAND OF SHARIA

Abstract

Sakdiah is a woman from Gayo, Aceh. She has pursued her career as a pop singer in the land of Sharia Aceh, among the Gayo ethnic group that practice a patriarchal system. Pop music is mostly dominated by men and this situation determines the position of women in the world of music. Using the methods from ethnomusicology, this research looks at Sakdiah's position in the Gayo pop music and her journey in the world of music. The result of this research proves that Sakdiah is one of the most productive singers releasing albums. She has chosen to appear on stage as a solo singer. Her success is inseparable from music agents and producers.

Keywords: regional pop music, Gayo, the land of Sharia

Abstrak

Kajian gender di ranah seni pertunjukan bisa dilihat melalui Sakdiah, seorang penyanyi pop asal daerah Gayo. Menariknya perempuan ini meniti karir di tanah Syariat Islam, Aceh dan di tengah suku Gayo yang tergolong patriarki. Kancah musik pop lazimnya didominasi oleh laki-laki, hal ini turut menentukan bagaimana posisi perempuan di dalam bermusik. Untuk itu, di dalam tulisan ini akan dipertanyakan, bagaimana posisi Sakdiah dalam kancah musik pop Gayo dan bagaimana perjalanan Sakdiah di dalam bermusik. Untuk menjawab persoalan tersebut, saya menggunakan metode penelitian Etnomusikologi. Adapun hasil yang ditemukan yakni, Sakdiah adalah salah satu penyanyi yang paling produktif mengeluarkan album. Ia memilih tampil sebagai penyanyi solo dan keberhasilan Sakdiah tidak terlepas dari agen-agen seperti kibot dan produser musik.

Kata Kunci: Musik Pop Daerah, Gayo, Syariat Islam, dan Kibot.

I. PENDAHULUAN

“Like most other aspects of public life, the realm of Indonesian popular music performance and production is dominated by men”¹

Pada tahun 1990-an di wilayah etnik Gayo² terdapat 10 penyanyi musik pop daerah—baik grup ataupun solo—yang cukup dikenal masyarakat. Sepuluh penyanyi tersebut, yakni: Saba Group, Atu Tulu, Kabri Wali, Ujang Lakiki, Yaman, Arita, Moese, Damora, Bintang Pitu, dan Sakdiah. Jika ditelusuri lebih lanjut, sembilan dari sepuluh penyanyi pop daerah tersebut adalah laki-laki, sedangkan satu lainnya adalah perempuan. Ia bernama Sakdiah, seorang penyanyi yang berasal dari Kabupaten Bener Meriah, Aceh. Berdasarkan perbandingan jumlah penyanyi tersebut, pernyataan dari seorang pengkaji musik, Jeremy Wallach tentang musik populer di Indonesia yang didominasi oleh laki-laki, benar adanya. Hal ini juga terjadi pada musik pop Gayo.

Pembahasan mengenai Sakdiah sebagai penyanyi pop Gayo memiliki daya tarik tersendiri. Misalnya saja, jika dilihat secara gender Sakdiah memang tergolong penyanyi pop daerah yang paling minoritas di Gayo. Namun melihat karier yang telah dijajaknya, penyanyi yang satu ini pantas diperhitungkan. Pasalnya sejak terjun ke dunia musik pop, Sakdiah selalu produktif mengeluarkan album-albumnya. Tercatat ada sejumlah 70 judul lagu yang ia nyanyikan dan telah diproduksi hingga tahun 2014.

Karya Sakdiah masih dinikmati masyarakat pencinta musik pop Gayo sejak dulu hingga kini. Bedanya, jika dulu dinikmati melalui kaset pita dan cakram padat, di tahun 2013 telah beralih ke media *streaming Youtube*. Melalui akun *Youtube* I Love Gayo Musik, lagu Sakdiah yang berjudul “Uwes”

telah ditonton sebanyak 123.210 kali dan lagu yang berjudul “Abang” ditonton sebanyak 74.115 kali (data diakses pada tanggal 10 Juni 2019). Jumlah penonton tersebut terbilang banyak dibandingkan dengan lagu-lagu pop keluaran 1990-an lainnya, seperti lagu yang berjudul “Manuk” dari Saba yang hanya ditonton sebanyak 10.385 kali atau lagu “Mayakku” dari Atu Tulu Group yang ditonton sebanyak 8.673 kali. Belum lagi apabila kita turut mempertimbangkan jumlah pencinta musik pop Gayo yang juga terbatas.³

Dari perbandingan jumlah penonton media *streaming* di atas dapat dilihat bahwa Sakdiah sebagai perempuan mempunyai penonton lebih banyak dari dua penyanyi laki-laki lainnya, Saba dan Atu Tulu. Kasus Sakdiah di atas seolah membuka tabir baru bahwasanya perempuan juga mempunyai siasat untuk mendapatkan posisi di kancah musik pop dengan cara yang berbeda. Dominasi laki-laki yang berlangsung dalam musik pop Gayo memang merupakan salah satu wujud dari kekuasaan pada gender tertentu. Namun kita juga harus mempertanyakan kembali, apakah kekuasaan itu tunggal?

Di dalam hal ini Foucault justru menolak ketunggalan tersebut. Ia mengatakan bahwa, kekuasaan bukanlah hak istimewa yang didapat atau dipertahankan oleh kelas dominan, tetapi juga sebagai akibat dari keseluruhan posisi strategisnya.⁴ Dengan itu kajian gender dalam musik pop daerah nantinya tidak kebal terhadap ketunggalan, ketidakadilan dan diskriminasi yang menyebar ke area-area lain. Walaupun penulis menyadari hal semacam ini juga turut dipengaruhi oleh konteks kelompok sosial yang lebih luas seperti: kelas, ras, tingkat kemiskinan, etnisitas, agama, umur, kebutuhan khusus, dan status pernikahan. Pada tahap tertentu keseluruhan hal tersebut akan

1. Jeremy Wallach, *Musik Indonesia 1997-2001-Kebisingan & keberagaman Aliran Lagu* (Depok: Komunitas Bambu, 2008), hlm. 17.

2. Wilayah etnik Gayo meliputi kabupaten Aceh Tengah, kabupaten Bener Meriah, dan kabupaten Gayo Lues. Selebihnya adalah mereka yang menetap di tiap kecamatan di Aceh Tenggara dan bermukim di empat kecamatan di kabupaten Aceh Tamiang yaitu, Kecamatan Tamiang Hulu, Bandar Pusaka, Sekerak, dan Kejurun Muda dan di tiga kecamatan di Kabupaten Aceh Timur yaitu kecamatan Serba Jadi, Peunaron, dan Simpang Jernih (Jannah, 2016:18-19).

3. <https://www.youtube.com/channel/UCPNjffI3Sux4Pvw6MMhVOcJg/videos> diakses 18 Maret 2019.

4. Haryatmoko, *Membongkar Rezim Kepastian, Pemikiran Kritis Post-Strukturalis* (Yogyakarta: PT. Kanisius, 2016), hlm. 14-15.

menjadi bias dan menumpuk ketidakberuntungan pada gender tertentu.

Pembahasan mengenai gender dalam musik pop Gayo semakin menarik, ketika penulis mengetahui hal tersebut terjadi di tanah Syariat Islam, Aceh.⁵ Berbagai kalangan yang menjunjung tinggi nilai-nilai Islam justru menganggap suara perempuan sebagai aurat. Selain itu Sakdiah adalah penyanyi yang hadir di tengah suku Gayo yang tergolong patriarki⁶ yang segala sesuatunya dipimpin oleh laki-laki.

Kedua faktor tersebut sangat menentukan bagaimana posisi perempuan dan laki-laki di dalam bermusik. Oleh karena itu, sebagai langkah awal, penulis ingin menelusuri dua hal dalam tulisan ini. *Pertama*, “bagaimana posisi Sakdiah di dalam lanskap musik pop Gayo?” dan *kedua*, “bagaimana perjalanan hidup dan proses yang ia hadapi hingga ia menjadi Seorang penyanyi pop Gayo?” Untuk menjawab kedua persoalan tersebut, penulis menggunakan metode penelitian etnomusikologi. Bruno Nettl dalam bukunya yang berjudul *Theory and Method in Ethnomusicology* menjelaskan bahwa penekanan disiplin etnomusikologi adalah pada bagaimana melihat fenomena yang terjadi dalam musik yang dihubungkan dengan latar belakang budaya atau kelompok yang melingkupinya.⁷ Dengan itu penelitian ini akan berangkat dari penelusuran terhadap fenomena yang terjadi di dalam lanskap musik pop Gayo dan mempertanyakan bagaimana posisi Sakdiah di dalamnya. Posisi Sakdiah yang seperti itu tentu tidak terlepas dari alasan-alasan khusus. Untuk itu, di dalam artikel ini penulis akan lebih spesifik membahas latar belakang Sakdiah hingga proses yang telah dilalui Sakdiah sebagai pelaku musik. Berbagai cara tentu penulis lakukan guna mendapatkan data-data yang bersangkutan,

di antaranya adalah mewawancarai narasumber, menonton pertunjukan secara langsung, mengumpulkan lagu-lagu Sakdiah dan lagu pop Gayo lainnya, dan yang terakhir adalah kajian pustaka melalui buku, artikel, jurnal, tulisan ilmiah.

II. SAKDIAH DI DALAM LANSKAP MUSIK POP GAYO

Memperoleh tempat di dalam lanskap musik pop yang didominasi laki-laki tentu bukan hal yang mudah bagi seorang penyanyi perempuan. Mengenai hal ini pernah disinggung oleh seorang peneliti musik, Sean Williams. Ia mengatakan “*The stage is not a neutral territory*”⁸ Bahwasanya, panggung (dalam hal ini diartikan lanskap musik pop Gayo) bukanlah tempat yang adil dan tidak timpang. Oleh karena itu untuk mendapatkannya dibutuhkan perjuangan.

Alih-alih Sakdiah hilang di dalam peredaran musik pop Gayo yang didominasi laki-laki, ia justru berjuang untuk muncul ke permukaan. Hal ini bisa dilihat dari pencapaiannya di dalam bermusik. Di antaranya adalah penampilan Sakdiah pada 7 Januari 2019 di acara *pacuen kude* (kuda pacu). Acara tersebut dihelat dalam rangka memperingati HUT Bener Meriah yang ke-15. Acara *pacuen kude* tersebut diikuti oleh empat Kabupaten yang notabene penduduknya mayoritas bersuku Gayo. Selain itu, pada 16 Februari 2019, Sakdiah tampil di acara “Milenial Gayo Festival” dalam rangka memeriahkan HUT Kota Takengon yang ke-442. Ia adalah satu dari dua penyanyi yang disebut ‘artis Gayo papan atas’.⁹ Pada 5 Februari 2019, Sakdiah tampil menyanyikan lagu Gayo dalam acara Abu International Dance Festival (AIDF) mewakili Radio Republik Indonesia ke India. Bukan hanya

5. Di dalam Islam laki-laki digambarkan lebih superior dari pada perempuan. Lebih lanjut baca artikel Tanzeel Rana tentang “*Are men superior to women according to Islam? If so, why? In which cases?*” <https://www.quora.com/Are-men-superior-to-women-according-to-Islam-If-so-why-In-which-cases> diakses pada 4 Februari 2019.

6. Sistem kekerabatan di Gayo mengusung sistem Patrilineal yaitu ayah ditunjuk sebagai pemimpin atau sebagai kepala keluarga, begitu juga secara adat dipimpin oleh Reje, Imem dan kepala kampung yang keseluruhannya adalah laki-laki.

7. Bruno Nettl, *Theory and Method in Ethnomusicology* (London: Collier Macmillan, 1964), hlm. 230.

8. Sean Williams, *The Garland Handbook of Southeast Asian Music* (New York: Routledge, 1998) hlm. 76

9. <https://www.mediaadvokasi.com/2019/02/milenial-gayo-festival-meriahkan-hut.html> diakses pada 10 Oktober 2019

itu, Ia juga pernah dijuluki sebagai Diva Gayo melalui salah satu laman berita Gayo pada 6 Agustus 2016¹⁰. Pencapaian ini tentu saja dilakukan dengan perjuangan, mengingat Sakdiah bukanlah satu-satunya perempuan yang berprofesi sebagai penyanyi pop di daerah Gayo. Namun, ada dua hal yang menarik ketika membahas di dalam lanskap musik pop Gayo selain pencapaiannya di atas.

Pertama, setiap penyanyi—perempuan maupun laki-laki—hadir dari latar belakang yang berbeda serta di era yang berbeda pula. Sakdiah mulai berkarir sebagai penyanyi pop sejak tahun 1992. Sedangkan Albumnya yang terakhir diproduksi pada tahun 2014 lalu. Di dalam rentang waktu tersebut tentu saja perubahan yang terjadi di Aceh. Salah satunya adalah ketika Mahkamah Syariat diresmikan di setiap kabupaten yang ada di Aceh pada tahun 2002.¹¹ Syari'at Islam kemudian dijadikan hukum resmi di bawah tatanan pemerintahan serta dinaungi oleh dinas-dinas tertentu yang siap menegakkannya.

Seiring dengan dijalankannya *qanun*¹² Aceh, provinsi ini menjadi ladang subur untuk sasaran dakwah Islam. Banyak hal yang berubah, mulai dari aturan wajib berhijab untuk perempuan, jam malam untuk perempuan, termasuk perubahan dalam memandang musik. Sakdiah sebagai penyanyi perempuan telah melewati dua masa tersebut, yaitu masa pra-syari'at Islam dan masa sesudah Syariat Islam. Tidak jarang praktik menyanyinya dikatakan haram. Padahal di dalam adat Gayo tidak ada larangan untuk bernyanyi¹³. Namun para ulama dan ustaz lazimnya menggunakan ayat Al Quran sebagai dalil. Di antaranya adalah surat Al Ahzab ayat 32 yang berbunyi,

“Hai istri-istri Nabi, kamu sekalian tidaklah seperti wanita yang lain jika kamu bertakwa. Maka janganlah kamu tunduk dalam berbicara dengan mendayu-dayu sehingga berkeinginanlah orang yang ada penyakit dalam hatinya.”

Ayat tersebut menjelaskan bahwa umat Muslim, khususnya perempuan untuk lebih berhati-hati dalam mengeluarkan suara. Allah juga melarang wanita untuk berkata dengan lemah lembut dengan laki-laki yang bukan mahramnya. Maka dari itu, lebih baik Muslimah berbicaralah seperlunya saja dengan laki-laki yang bukan mahram.¹⁴ Mengenai kejadian seperti ini, Doubleday menjelaskan bahwa gender bukan hanya terpaut urusan politik dan sosial saja, melainkan agama juga telah dijadikan ruang yang berbau ritus¹⁵ dan Al-Quran dijadikan sebagai sesuatu yang tidak bisa dipertanyakan¹⁶. Hal tersebut dipakai untuk melanggengkan posisi gender tertentu serta membangun kepercayaan masyarakat bahwa memang sudah begitu seharusnya.

Kedua, Sakdiah juga merupakan sosok yang penting dalam konstelasi musik pop Gayo karena ia hadir sebagai penyanyi solo. Artinya ia hadir untuk menyuarakan dirinya sendiri bukan sebagai sebuah grup ataupun berduet. Selain menyanyi, penulis juga mendapati sepuluh lagu yang diciptakan langsung oleh Sakdiah. Perempuan yang menjadi penyanyi sekaligus pencipta lagu memiliki ‘suara’ lebih dalam menentukan bagaimana ia terlihat dan terdengar. Terkait pengalamannya sebagai penyanyi Solo, Sakdiah mengatakan:

“Seniman yang lain tu dia nggak menonjol, kalau bibik kan harus menonjol... Bibik dis ne urum anu, tikik keber anu pe mencuat renye ntah kusi-kusi”¹⁷

10. <https://lintasgayo.co/2016/06/08/misdhalina-penyanyi-bersuara-merdu-talenta-peniup-suling-gayo>

11. Taufik Adnan dan Samsu Rizal Pangabean, *Politik Syariat Islam* (Jakarta: Pustaka Alvabet, 2004), hlm. 28.

12. Qanun adalah peraturan perundang-undangan sejenis peraturan daerah yang mengatur penyelenggaraan pemerintah dan kehidupan masyarakat di Provinsi Aceh (<https://www.acehprov.go.id/hukum/category/2.html> diakses pada 2 Oktober 2019).

13. *Sa'er* (salah satu kesenian vokal tradisional Gayo) yang biasa dibawakan oleh grup perempuan (Melalatoa, 1981:20) dan sejak tahun 1970 *didong* (kesenian vokal tradisional Gayo) sudah mulai dimainkan oleh para gadis (Melalatoa, 1982:140).

14. <https://www.republika.co.id/berita/dunia-islam/islam-nusantara/pxd9he320/benarkah-suara-perempuan-aurat-begini-penjelasan-ulama> diakses pada 5 Agustus 2019.

15. Ritus merujuk pada ritual, dalam hal ini Doubleday membahas secara spesifik ritus dalam agama Islam yang selalu mengedepankan gender tertentu sebagai pemimpinnya dan yang lain sebagai pengikut.

16. Veronica Doubleday, “The Frame Drum in the Middle East- Women, Musical Instruments, and Power” di dalam *Etnomusicology - A Contemporary Reader*, (London : Routledge, 2006), hlm. 115

17. Wawancara dengan Sakdiah pada tanggal 26 Mei 2019 di Pendhapa Bupati Bener Meriah.

“Seniman lain itu tidak menonjol, sedangkan saya kan harus menonjol (karena nama Sakdiah)..... Sehingga bisa dikatakan seperti ini, apabila ada sedikit kabar yang terdengar di masyarakat mengenai saya nantinya akan mencuat ke mana-mana”

Dari perkataan Sakdiah tersebut dapat diartikan bahwa menjadi penyanyi perempuan solo akan menghadapi tantangan tersendiri. Tidak dipungkiri, tampil sebagai penyanyi solo memang mendapatkan keuntungan yang lebih besar. Namun, di sisi lain menampilkan kedirian seperti ini juga sekaligus menjadi bumerang bagi Sakdiah. Semisal pengalaman Sakdiah pada tahun 2015. Waktu itu Sakdiah diputuskan resmi bercerai dengan suaminya. Lambat laun kabar perceraianya mulai terdengar ke ruang publik. Sejak itu pula lagu-lagu Sakdiah yang bertema keluarga mulai dicemoohkan.

Tidak sama dengan Sakdiah, penyanyi perempuan yang hadir sebelum Sakdiah tidak pernah membawa nama mereka sendiri. Sebut saja Ramlah, Ramlah selalu hadir dengan suaminya, Mahlil. Pada Era 70-an masyarakat Gayo sudah mengenal nama keduanya. Mereka adalah pasangan suami istri yang berprofesi sebagai penyanyi. Jauhari Samalanga mengatakan bahwa Mahlil dan Ramlah bisa dikatakan sebagai artis pertama yang mengawali lagu-lagu Gayo dimusikkan dan yang memulai Industri musik di Gayo.¹⁸

Selain Mahlil dan Ramlah, masa-masa setelahnya sekitar tahun 1980-an muncul berbagai macam penyanyi pop Gayo. Di antaranya adalah penyanyi yang membentuk grup. Salah satunya adalah grup Atu Tulu. Grup ini dikenal dengan pimpinannya yang bernama Azman MA. Atu Tulu juga kerap membawa sosok penyanyi perempuan yang bernama Susi. Musik pop milik Atu Tulu juga berbeda dengan karakter musik pop Gayo pada umumnya. Atu Tulu sering kali menggabungkan

antara unsur musik rock dan musik pop. Hal ini bisa dilihat dari *cover* kaset pita di bawah ini:



Gambar 1: Foto kaset pita grup Atu Tulu

Selain Atu-Tulu ada juga grup Saba. Grup ini dirintis oleh Kandar SA yang tutup usia pada akhir tahun 2018 silam. Kandar SA semasa hidupnya telah beberapa kali mengeluarkan album, baik melalui nama grup (Saba) maupun melalui namanya pribadi (Kandar SA). Salah satu lagunya yang paling populer di Gayo adalah lagu yang berjudul “Kisah”. Jika penyanyi pop Gayo umumnya tinggal di tanah Gayo, tidak demikian dengan Kandar SA. Ia menghabiskan banyak waktunya di Jakarta. Tidak heran jika ia pernah tampil di Taman Ismail Marzuki dan diiringi oleh Dwiki Darmawan. Kandar juga pernah bernyanyi sekaligus menari di layar kaca Indosiar dalam acara Akademi Dangdut Asia.¹⁹ Album lain milik Kandar SA baik yang solo maupun grup selalu dibantu penyanyi perempuan, sehingga ketika berduet mereka terdengar layaknya pasangan yang sedang bernyanyi. Beberapa di antaranya adalah Khairani, Syamsiar dan Fauzi.

Di tahun-tahun yang sama (1980-an) lanskap musik pop Gayo juga diisi dengan beberapa penyanyi solo. Di antaranya adalah A.R Moese. Penyanyi satu ini mempunyai nama yang cukup besar di Gayo. Hampir bisa dipastikan tidak ada orang Gayo yang tidak mengenal namanya. Hal ini tidak lain karena salah satu lagunya yang berjudul

18. <http://www.lintasgayo.com/22252/karya-kerdil-di-industri-lagu-gayo.html>, diakses pada 7 September 2019.

19. <https://www.goole.co.id/amp/s/aceh.tribunnews.com/amp/2018/12/08/penyanyi-gayo-kandar-sa-tutup-usia-di-jakarta> diakses pada 23 September 2019.

“*Tawar Sedenge*” pernah dijadikan lagu wajib di daerah Aceh Tengah. Ia bahkan disebut-sebut sebagai seorang maestro dalam judul buku yang memuat biografi tentangnya.²⁰

Selanjutnya adalah Damora, nama seorang penyanyi laki-laki. Meskipun Damora memilih memakai namanya sendiri ternyata tidak jarang albumnya diisi dengan para penyanyi perempuan. Di antaranya adalah Amat Tamala, Wahdini, Asmawati, Jumiati dan juga Sakdiah. Damora sebenarnya tergolong penyanyi pop lama, Ia sudah berkarier di dunia musik pop Gayo sebelum Sakdiah menjadi penyanyi solo. Namun nama Damora benar-benar memuncak di tahun 2000-an yaitu ketika ia mengeluarkan lagu yang berjudul “*Dunie Mukelong*” yang berarti dunia berlubang.

Lagu tersebut dicetak dalam bentuk *VCD*. Sehingga ada cuplikan video klip yang bisa disaksikan penonton. Sebenarnya dari segi tema, lagu ini juga tergolong sama dengan lagu pop lain yaitu menceritakan tentang alam. Namun, yang membuatnya berbeda adalah keterlibatan seorang anak. Lagu ini diawali dengan dialog antara anak laki-laki dan seseorang yang ia panggil *ama* (Ayah). Kemudian musik terdengar dan sang Ayah mulai bernyanyi. Unikny, di setiap bagian *reff* anak laki-laki tersebut ikut bernyanyi dan mengambil vokal yang dominan (yang paling keras terdengar dibanding Ayah). Menyaksikan hal tersebut, semua anak-anak pada masa itu terkena ‘demam’ lagu Dunie Mukelong.²¹ Kejadian tersebut membuat nama Damora menjadi sangat semakin populer.

Selain penyanyi Solo, musik pop Gayo juga menjadi incaran para *ceh* (seniman) *didong*. Salah satunya adalah Ceh To’et. Ia adalah seorang *ceh* legendaris yang lahir pada tahun 1922. Sejak ia duduk di tingkat Sekolah Rakyat (SR), To’et sudah sering bolos karena kegemarannya terhadap *didong*.²² Namun, ketika musik pop masuk ke daerah Gayo akhirnya To’et juga sempat rekaman

dalam bentuk musik pop. Ia mengadopsi syair-syair *didong* miliknya dan diiringi dengan alat musik Barat. Di antaranya ada lagu yang berjudul “*Bunge*” dan lagu yang berjudul “*idem-idem*”.

Selain To’et ada juga M. Isa Arita atau yang lebih dikenal dengan nama Arita. Beliau juga *ceh didong* yang cukup disegani di Gayo. Salah satu alasan kenapa lagu Arita sangat digemari karena lirik lagunya selalu berisi *berakah* (senda gurau/*sense of humor*). Selain itu, lagu Arita juga sering mengambil nada-nada lagu India yang telah populer di Indonesia, Kemudian ia membuat versi baru yang liriknya berbahasa Gayo. Seperti lagu “*Ligat-ligat*”. Perbendaharaan nada yang sudah pernah terdengar di telinga masyarakat seperti itu, membuat lagu-lagu Arita lebih mudah lagi untuk diingat.

Selain penyanyi laki-laki pada tahun 1990-an mulai muncul penyanyi perempuan yaitu Zuhra. Satu-satunya penyanyi perempuan yang cukup dikenal selain Sakdiah adalah Zuhra. Zuhra juga muncul dengan namanya sendiri namun sayang kariernya di dalam musik pop tidak seproduktif Sakdiah. Dua lagunya yang cukup terkenal adalah lagu “*Jempung*” dan lagu “*Laut tenelen*”. Dari data yang didapat, Zuhra juga sudah menggunakan rekaman jenis *VCD*. Ini berarti bahwa Zuhra hadir di masa-masa Sakdiah menyanyi. Belakangan ini lagu-lagu Zuhra tidak lagi terdengar.

Di masa yang sama, sekitar tahun 1992 Sakdiah sudah mulai rekaman lagu pop Gayo. Namun baru sekitar tahun 2000-an Sakdiah hadir dengan album solo miliknya. 6000 keping kasetnya habis di pasaran, meskipun baru pertama kali mengeluarkan album namun nama Sakdiah sudah tidak asing lagi di dunia musik pop. Ia sudah dikenal terlebih dahulu melalui album-album penyanyi pop lain. Sakdiah juga masih berprofesi sebagai penyanyi pop hingga kini. Salah satu lagunya yang paling digemari adalah lagu *Ara Tene*. Lagu tersebut banyak yang

20. A.R Moese Sabdin Perjalanan Sang Maestro yaitu judul buku yang ditulis oleh Yusradi Usman Al-Gayoni.

21. Sekitar tahun 2003, ketika itu penulis duduk di bangku Sekolah Dasar (SD). Setiap hari penulis mendengar anak-anak melantunkan lagu tersebut terutama pada bagian *reff*.

22. Kurniawan, dkk., *Potret Jejak Langkah Seniman Gayo* (Yogyakarta: Pusat Studi Kebijakan Daerah, 2006), hlm. 47.

discover di Youtube. Sedangkan albumnya yang terakhir, dikeluarkan pada tahun 2014.



Gambar 2: Cover album Solo perdana Sakdiah

Masa-masa setelah Sakdiah, menjelang akhir tahun 2000-an muncul seorang penyanyi bernama Gumara. Sama halnya dengan Sakdiah, Gumara juga sudah dikenal melalui album pop milik Arita (Ayah kandung Gumara). Ia sering mengisi album milik ayahnya. Gumara bisa dikatakan bukan orang yang baru di dunia produksi musik. Sebelum Gumara memproduksi album pop miliknya, ia banyak terlibat dalam pembuatan album milik Sakdiah. Tidak tanggung-tanggung, Gumara juga memiliki sebuah studio rekaman yang diberi nama *Gayo Music Production*. Tahun 2019 album Gumara menjadi incaran penikmat musik pop, lantaran lagunya yang berjudul “Pelakor” (Perebut laki orang).

Setelah sekian lama, akhirnya musik pop Gayo muncul dengan wajah yang baru di tahun 2012. Hal ini ditandai dengan munculnya penyanyi pop seperti Ervan Ceh Kul (ECK). Jika dulu musik pop cenderung memakai instrumen barat kini ECK mengusung sentuhan elemen-elemen musik tradisi yang ia sebut sebagai *world musik*.²³ Penyanyi satu ini muncul pada tahun 2012 dengan album pertamanya yang diberi judul album “Muniru”. Setelah sukses dengan album pertamanya ECK

kembali meluncurkan album keduanya yang bertajuk “*Kupi Gayo*” pada hari Rabu, 30 November 2016. Selain itu ada juga penyanyi perempuan yang baru hadir setelah ECK sebagai penyanyi solo yaitu Misdhalina dan Iru. Deretan nama penyanyi pop Gayo yang penulis sebutkan di atas hanya sebagian saja. Tentu masih banyak penyanyi-penyanyi pop Gayo lain yang tidak penulis jelaskan satu persatu.

III. PERJALANAN BERMUSIK SAKDIAH

Bukan tanpa usaha, Sakdiah menjadi penyanyi pop Gayo. Tidak banyak kalangan yang tahu cerita hidup Sakdiah sebelum ia menjadi seorang penyanyi. Perempuan ini dilahirkan pada tanggal 1 Februari 1978 di Jaluk, sebuah desa kecil yang berada di Kecamatan Ketol, Kabupaten Aceh Tengah, Aceh. Ayah Sakdiah, Ibrahim, mengais rezeki dari beberapa hektar tanah yang berisi pohon kopi. Sedangkan ibunya, Karnasih atau yang sering dipanggil dengan *Inen*²⁴ Serimurni adalah seorang ibu rumah tangga yang sehari-hari juga ikut membantu sang ayah ke kebun. Sakdiah sendiri adalah anak ke dua dari lima bersaudara. Terlahir dari keluarga yang sederhana sudah menjadi proses hidup yang harus ia jalani. Kendati demikian, keadaan tersebut tidak lantas menghalangi jalan Sakdiah untuk menjadi seorang penyanyi.

Berbeda dengan penyanyi pop Gayo lain, Sakdiah mengaku bahwa dirinya tidak pernah sedikit pun berpikir untuk bisa menjadi seorang penyanyi. Apa lagi sampai bercita-cita mengeluarkan album seperti saat ini. Hidup di sebuah desa kecil nan jauh di pedalaman membuat Sakdiah jauh dari mimpi-mimpi tersebut. Tidak banyak kegiatan yang bisa ia lakukan di kampung yang terpelosok seperti Jaluk. Sejak kecil ia hanya ditugaskan dua hal oleh kedua orang tuanya, yaitu pergi ke sekolah dan mengaji. Kedua hal tersebut selalu dilakukan, sampai fase di mana Sakdiah merasa jenuh.

23. <https://lintasgayo.co/2016/12/01/album-kupi-gayo-ervan-ceh-kul-luncur>, diakses pada tanggal 1 Oktober 2019.

24. *Inen* Serimurni adalah panggilan kepada seorang ibu berdasarkan anak sulungnya. Secara bahasa *Inen* berarti Ibu, sedangkan Serimurni adalah nama anak sulung dari ibu tersebut. Hal semacam ini disebut *perinen* dalam tutur (istilah kekerabatan) Gayo. *Perinen* itu sendiri penting untuk diketahui, karena di Gayo jika kita menyebut nama orang tua orang lain secara langsung akan dianggap tidak sopan dan dapat menyebabkan pertikaian (Al-Gayoni, 2012: 12).

Sekitar tahun 1990-an, Sakdiah masih duduk di bangku Sekolah Menengah Pertama (SMP) di Jaluk. Setiap pulang sekolah dan mengaji sering kali Sakdiah memperhatikan penyanyi-penyanyi di *kibot*.²⁵ Lambat laun pengalaman tersebut menghantarkan Sakdiah pada rasa penasaran. Ia mulai berlatih bernyanyi meski hanya bermodalkan pengalaman menonton *kibot*. Pada akhirnya kerja keras Sakdiah dalam berlatih bernyanyi tidak sia-sia. Sakdiah mulai mendapatkan kesempatannya. Suatu hari di dekat tempat tinggal Sakdiah, tepatnya di desa Arul Kumer, tengah dihelat sebuah pesta pernikahan. Sakdiah masih ingat betul saat itu pihak *besinte*—tuan rumah/penyelenggara pesta—menyewa sebuah *kibot*. *Kibot* tersebut bernama *kibot* Gunung Singit. Nama *kibot* yang tidak akan pernah terlupakan olehnya. Di atas panggung *kibot* tersebut pertama kali Sakdiah menginjakkan kakinya untuk bernyanyi di atas panggung.

Di Gayo, kesempatan untuk menyanyi di panggung *kibot* sangat terbuka. Meskipun tim *kibot* telah membawa penyanyi khusus, tetapi mereka selalu memberi peluang—atau lebih tepatnya mereka mendahulukan—bagi siapa saja yang ingin bernyanyi di atas panggung. Penyanyi dari tim *kibot* hanya akan bernyanyi ketika tidak ada tamu yang ingin bernyanyi di atas panggung. Dengan demikian dapat dikatakan penyanyi *kibot* dalam hal ini bertugas untuk mengisi panggung dari kekosongan penyanyi dari tamu/keluarga. Sedangkan pemain *kibot* harus selalu siap mengiringi siapa pun yang ingin bernyanyi.

Di Gayo posisi paling utama untuk menyanyi di *kibot* adalah para tamu undangan atau keluarga, setelahnya disusul oleh posisi penyanyi *kibot*. Terkadang penyanyi *kibot* saja tidak memiliki banyak kesempatan untuk bernyanyi, bahkan bisa sampai tidak bernyanyi sama sekali. Hal tersebut terjadi apabila tuan rumah memiliki kerabat dan tamu yang jago bernyanyi sehingga tidak pernah membiarkan panggung kosong. Namun meski

demikian, perlu diketahui bahwa ketika kita menyewa *kibot* di Gayo, lazimnya sudah termasuk dengan penyanyi yang mereka siapkan.

Selain itu, cara seseorang untuk dapat menyanyi di atas panggung juga tergolong mudah. Seorang tersebut—tamu atau kerabat yang ingin bernyanyi—hanya perlu menuliskan namanya di secarik kertas lalu memberikannya kepada tim *kibot*, beberapa saat kemudian tim *kibot* akan memanggil nama yang tertulis. Hal ini berarti bahwa setiap orang—bisa atau tidak bisa bernyanyi—memiliki kesempatan yang sama untuk bisa tampil di atas panggung. Mereka yang tidak terlalu menguasai lagu juga bisa meminta bantuan penyanyi *kibot* untuk bernyanyi bersama.

Lantas, kesempatan tersebut dimanfaatkan Sakdiah untuk memperoleh panggung pertamanya. Memang benar bahwa kesempatan seperti itu terbuka bagi siapa saja, namun untuk tetap diingat tentu dibutuhkan faktor penunjang lainnya, semisal: berupa suara yang bagus, penampilan yang unik, dan lain sebagainya. Secara sadar atau tidak, Sakdiah telah menggunakan kesempatan tersebut dengan baik. Terbukti dari kiat Sakdiah dalam berlatih dan mempersiapkan diri untuk bernyanyi. Alhasil ketika kesempatan itu datang, Sakdiah berhasil menampilkan nyanyian dengan baik.

Keberhasilan dari penampilan Sakdiah bisa dilihat dari apa yang terjadi setelah ia tampil. Simatupang dalam buku yang berjudul *Pergelaran* mengatakan bahwa keberhasilan sebuah pertunjukan bisa dilihat dari aktivitas penonton (partisipasi hadirin non-penyaji) di luar ruang dan waktu pertunjukan.²⁶ Contoh sederhana, sejak penampilan pertama yang menyanyi sebagai tamu, beberapa undangan untuk menyanyi mulai dilayangkan kepadanya. Di dalam masyarakat juga demikian, penampilan Sakdiah mendapat sambutan baik dari masyarakat. Banyak pihak yang mulai membicarakan nama gadis yang masih kecil tersebut. Ada yang mengatakan suaranya merdu,

25. *Kibot* atau *keyboard* adalah sebutan untuk alat musik *keyboard* dan seperangkat *sound*. *Kibot* biasa digunakan sebagai musik hiburan di berbagai acara, seperti pesta pernikahan, acara sunatan, dan acara pacuan kuda.

26. Simatupang, *Pergelaran Sebuah Mozaik Penelitian Seni-budaya* (Yogyakarta: Jalasutra, 2013), hlm. 68-69.

ada yang mengatakan suaranya sangat khas dengan suara Gayo, dan ada pula yang menyukai nyanyian karena ia cenderung mengambil nada tinggi. Sebagaimana kita ketahui, bernyanyi dengan nada yang sangat tinggi bukanlah hal yang mudah, tidak semua orang bisa melakukannya.

Pada saat Sakdiah duduk di kelas 3 SMP, ia hanya menyanyi di *kibot* pada pesta pernikahan apabila diminta oleh orang terdekatnya. Itu pun posisinya sebagai tamu atau kerabat bukan sebagai penyanyi *kibot*. Lambat laun hal tersebut sering terjadi, hingga Sakdiah rutin menyanyi dari satu panggung ke panggung lain. Pada akhirnya Sakdiah ditawarkan oleh tim *kibot* untuk bernyanyi dan Sakdiah memutuskan untuk menjadi penyanyi *kibot*.

Seiring perjalanannya menjadi penyanyi *kibot*, jam terbang Sakdiah dalam menyanyi di *kibot-kibot* semakin hari semakin padat. Oleh karena itu, setelah Sakdiah lulus Sekolah Menengah Pertama (SMP), ia memutuskan untuk tidak melanjutkan pendidikan ke tingkat SLTA/PGA. Walaupun demikian, kini perempuan yang telah berumur 41 tahun tersebut turut menyayangkan perihal dirinya yang putus sekolah. Menurut pengakuannya, saat itu Sakdiah terlalu asyik menyanyi dan terlalu cepat disuguhkan dengan bayaran/uang. Padahal di saat yang sama Sakdiah belum punya pemikiran yang matang mengenai arti penting pendidikan. Saat itu jika bersekolah ia merasa tidak mendapat apa-apa sedangkan dengan bernyanyi, ia akan mendapatkan bayaran setiap kali selesai manggung. Sekolah selalu memakan waktu, sering kali hasilnya baru bisa dipetik belakangan. Hal tersebutlah yang menyebabkan Sakdiah hingga sekolah. Nasib Sakdiah mujur, meski tak bersekolah tinggi Sakdiah bisa hidup dari hasil bernyanyi. Hasil keringatnya juga dirasakan pihak keluarga. Setiap kali pulang dari menyanyi di *kibot*, Sakdiah selalu menyempatkan diri membeli buah tangan untuk

keluarganya di rumah. Lazimnya berupa kebutuhan-kebutuhan pangan seperti ikan, beras dan sayur-mayur. Dengan demikian bernyanyi tidak hanya menjadi penopang hidup bagi Sakdiah namun juga telah membantu ekonomi keluarganya.

Konsistensi Sakdiah yang berpegang teguh menjadi seorang penyanyi *kibot* dari panggung ke panggung berbuah manis. Perempuan satu ini mulai dikenal di Gayo lantaran suara emasnya. Populernya Sakdiah tidak terlepas dari campur tangan agen-agen²⁷ di sekitar Sakdiah. Semisal tim *kibot* sebagai agen utama yang membawanya ke tempat-tempat dan acara-acara yang berbeda setiap harinya. Melalui panggung tersebut suara Sakdiah diperdengarkan. Gaung suara Sakdiah melalui *kibot* akhirnya terdengar sampai ke telinga seorang produser musik di Gayo.

Pada tahun 1992, Sakdiah ditawarkan rekaman dan bergabung dalam pengerjaan sebuah album oleh Gurdi. Saat itu Sakdiah digaji sebesar Rp. 250.000,00 dengan perannya sebagai penyanyi solo dan duet. Gurdi, sebagai produser yang mengajak Sakdiah rekaman serta memproduksi kaset dapat dikatakan sebagai seorang agen. Pasalnya dengan kaset yang ia produksi, Gurdi memiliki kapasitas lebih dalam mempopulerkan Sakdiah dengan cara yang berbeda. Jika semula Sakdiah diperkenalkan melalui pertunjukan langsung, kini produser musik memperkenalkan Sakdiah melalui format media rekam (kaset pita dan cakram padat). Kedua cara tersebut tentu memiliki kekurangan dan kelebihan masing-masing, karena wahana²⁸ yang digunakan juga berbeda.

Album tersebut laku keras di pasaran. Keadaan tersebut membuat nama Sakdiah tambah dikenal. Beberapa penyanyi lain mulai tertarik untuk mengajaknya rekaman di dalam pembuatan album mereka, baik untuk bernyanyi solo maupun duet. Akhirnya Sakdiah sempat rekaman dengan

27. Agen merujuk pada entitas atau individu yang memiliki kapasitas untuk mempengaruhi budaya di sekitar mereka dengan kekuatan untuk bertindak secara bertanggungjawab dalam suatu lingkungan sosial tertentu (Simatupang, 2013: xxiii).

28. Wahana adalah alat untuk membawa dan memindahkan sesuatu dari satu tempat ke tempat lain. 'Sesuatu' yang bisa dialih-alihkan itu bisa berwujud gagasan, amanat, perasaan, atau 'sekadar' suasana (Damono, 2012: 1).

beberapa penyanyi seperti Tosa Reitem²⁹ dan Damora.³⁰

Setelah berkali-kali duet dan menyaksikan kesuksesan album-album tersebut populer. Sakdiah mulai enggan bergabung dalam proyek album berikutnya, karena Sakdiah menyadari bahwa ada potensi di dalam dirinya yang disukai masyarakat Gayo. Ia berpikir bahwa suaranya bisa menjadi salah satu alasan kaset tersebut laku di pasaran “bukankah penyanyi mempunyai andil besar dalam keberhasilan sebuah album musik pop Gayo yang selalu menonjolkan vokalis” Meski demikian, tidak bisa dipungkiri tetap ada sebab lain yang membuat “kaset”³¹ tersebut “meledak” di pasaran, seperti: pemilihan lagu, pemilihan musik, dan lain sebagainya.

Penuh dengan dugaan dan dilanda rasa penasaran, akhirnya Sakdiah menginginkan satu pembuktian. Hal tersebut bisa terwujud jika ia masuk dapur rekaman dan membuat album solo. Di umurnya yang ke-19, Sakdiah mengakhiri masa lajangnya. Ia menikah dengan Amris Sayuti, seorang pemuda yang berprofesi sebagai polisi hutan. Tak lama berselang, Sakdiah dikaruniai seorang anak yang diberi nama Edi atau yang kerap dipanggil sebagai *Win/Uwin*.³² Usai memiliki anak pertamanya, Sakdiah berencana mewujudkan niatnya untuk memproduksi album yang sempat tertunda.

Sakdiah kemudian membeli sebanyak 10 lagu dan memutuskan untuk rekaman di Studio Harco. Album pertamanya diberi judul “Album Solo Perdana Sakdiah Vol. 1”. Menurut informasi yang penulis dapatkan, saat itu Sakdiah mencetak sebanyak 6.000 keping *VCD* dan setiap *VCD* dihargai Rp 20.000,00 kepada toko kaset.³³ Ini adalah jumlah rata-rata kaset yang ia cetak setiap

mengeluarkan album. Kaset Sakdiah selalu mendulang kesuksesan di pasaran. Sakdiah yang semula tidak pernah bermimpi menjadi penyanyi, kini penyanyi telah menjadi penghasilan utamanya di samping usaha lain (seperti kebun kopi yang banyak ditekuni masyarakat Gayo).

Pada tahun 1998 Sakdiah melahirkan anak keduanya yang diberi nama Tari atau kerap dipanggil *Ipak*.³⁴ Namun sayang pada tahun 2015 rumah tangganya bersama Amris harus berujung kandas. Sakdiah diputuskan resmi bercerai. Kabar ini terdengar hingga ke telinga masyarakat dan berakibat buruk pada kariernya. Sakdiah mulai digunjingkan karena lagu-lagunya bertemakan keluarga. Satu tahun setelah perceraian Amris, mantan suami Sakdiah, kembali menikah dengan seorang janda yang memiliki empat *anak mah*³⁵ dan satu anak dari pernikahan mereka. Hal tersebut menyebabkan Amris harus menafkahi kelima anaknya. Sejak saat itu juga Sakdiah harus membanting tulang menghidupi kedua anaknya melalui bernyanyi atau sering disebut sebagai orang tua tunggal. Menjadi orang tua tunggal bukan perkara yang mudah, ia tidak hanya menghadapi stigma dari masyarakat tetapi di saat yang sama ia juga harus menopang kebutuhan keluarganya yang baru (tanpa kehadiran sosok Ayah).

IV. PENUTUP

Di tengah masyarakat Gayo yang patriarki dan Provinsi Aceh yang bertolak pada hukum Islam (Syariat Islam) tidak membuat Sakdiah berhenti menyuarakan lagunya. Dari dulu hingga kini, ia masih berprofesi sebagai penyanyi. Di dalam lanskap penyanyi pop Gayo yang dimulai sejak 1970-an, musik pop tersebut sudah didominasi

29. Raitem adalah nama sebuah grup penyanyi pop di Gayo. Mereka juga sangat terkenal pada masa-masa sebelum munculnya Sakdiah. Sedangkan Tosa adalah salah satu personil dari grup Reitem. Tosa juga aktif menciptakan lagu-lagu pop Gayo.

30. Damora adalah nama seorang laki-laki yang juga berprofesi sebagai penyanyi pop Gayo sebelum Sakdiah.

31. Di Gayo kaset tidak selalu berarti kaset pita. Masyarakat Gayo lazimnya menyebut kaset untuk semua jenis format rekaman. Mereka menyebut kaset (untuk kaset pita) dan juga menyebut kaset untuk *CD/DVD*.

32. Sebutan untuk anak laki-laki dalam bahasa Gayo.

33. Wawancara dengan *Win* (anak kandung Sakdiah) pada 2 Juni 2019 di Desa Teritit.

34. Panggilan untuk anak perempuan dalam bahasa Gayo.

35. Sebutan untuk anak yang dibawa dari mantan suami atau mantan istri.

oleh penyanyi laki-laki. Kendati demikian beberapa perempuan juga turut berkecimpung di dalamnya, salah satunya adalah Sakdiah. Adalah penting mencatat nama Sakdiah karena, (1) ia hadir sebagai penyanyi perempuan Solo dan produktif mengeluarkan album dan (2) Sakdiah melewati dua era yang yaitu sebelum dan sesudah dijalankan syari'at Islam di Aceh. Kedua hal di atas memberikan tantangan tersendiri bagi

Sakdiah yang berprofesi sebagai seorang penyanyi. Perjalanan hidup Sakdiah mulai dari keluarganya yang sederhana, bertempat tinggal di sebuah desa terpencil, meninggalkan pendidikan demi menjadi penyanyi *kibot*, pernikahan hingga berujung pada perceraian serta menjadi orang tua tunggal (*single mom*) adalah bagian dari seni pertunjukan dan bagaimana lanskap musik pop Gayo terbentuk.

DAFTAR PUSTAKA

- Amal, Taufik Adnan dan Samsu Rizal Pangabea, 2004. *Politik Syariat Islam*. Jakarta: Pustaka Alvabet.
- Damono, Spardi Djoko, 2012. *Alih Wahana*. Jakarta: Editum.
- Doubleday, Veronica. 2006. "The Frame Drum in the Middle East- Women, Musical Instruments, and Power" di dalam *Etnomusicology - A Contemporary Reader*. London : Routledge.
- Eda, Fikar W., 2018. "Penyanyi Gayo Kandar SA Tutup usia di Jakarta" dalam <https://www.goole.co.id/amp/s/aceh.tribunnews.com/amp/2018/12/08/penyanyi-gayo-kandar-sa-tutup-usia-di-jakarta> diakses pada 23 September 2019.
- Haryatmoko, 2016. *Membongkar Rezim Kepastian, Pemikiran Kritis Post-Strukturalis*. Yogyakarta: PT. Kanisius.
- Jannah, Raudhatul, 2016. "Sining di dalam Tari *Guel* pada Masyarakat Gayodi Desa Kemili Aceh Tengah: Kajian Tari, Musik dan Teks" di dalam *Skripsi* jurusan Etnomusikologi, Universitas Sumatera Utara.
- Kurniawan, dkk., 2006. *Potret Jejak Langkah Seniman Gayo*. Yogyakarta: Pusat Studi Kebijakan Daerah.
- Melalatoa M.J., 1982. *Kebudayaan Gayo*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Nettl, Bruno, 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*. London: Collier Macmillan.
- Rana, Tanzeel, 2017. "Are men superior to women according to Islam? If so, why? In which cases," <https://www.quora.com/Are-men-superior-to-women-according-to-Islam-If-so-why-In-which-cases> diakses pada 4 Februari 2019
- Qelanaputra, Diurnanta, 2016.** "Industri Rekaman Lesu Dihantam Media Teknologi Digital". Diambil dari: <http://harian.analisadaily.com/home> (28 Februari 2019).
- Wallach, Jeremy, 2017. *Musik Indonesia 1997-2001-Kebisingan & Keberagaman Aliran Lagu*. Depok: Komunitas Bambu.
- Samalanga, Jauhari, 2012. "AR Moese, Catatanku dan Lagu Tangke Nate," dalam <https://archives.portalsatu.com/uncategorized/ar-moese-sosok-sejarah-musik-gayo/> diakses pada 8 September 2018.
- Simatupang, Lono, 2013. *Pergelaran Sebuah Mozaik Penelitian Seni-budaya*. Yogyakarta: Jalasutra.

PEK BUNG KESENIAN TRADISIONAL DI PANDAK BANTUL

Noor Sulistya Budi

Balai Pelestarian Nilai Budaya Daerah Istimewa Yogyakarta

Jalan Brigjen Katamso 139 Yogyakarta

E-mail: *noorsulist@gmail.com*

Naskah masuk: 15-09-2019

Revisi akhir: 07-11-2019

Disetujui terbit: 15-11-2019

PEK BUNG: A TRADITIONAL MUSIC ENSEMBLE IN PANDAK, BANTUL

Abstract

Pek Bung is a traditional music ensemble in Pandak District under Bantul Regency. Pek is the sound of bamboo produced by hitting it with a beater and bung a membranophone, a one-sided membrane drum made of klenthing (a pottery water jar) whose mouth is covered by a membrane made of a piece of inner tube. The sound bung is produced by striking the drum head. Pek Bung is also a multi-timbre ensemble consisting of both traditional and modern instruments, such as klenthing drum, bass bamboo (wind instrument), kenthongan (bamboo chime), maracas, wood guiro shaker, triangle, keyboard, gambang (bamboo xylophone), flute, and ukelele. Using primary and secondary data, this descriptive research looks at the form of Pek Bung ensemble, its function, the values embedded in the ensemble. The results showed that the performance of Pek Bung ensemble is divided into three parts: opening, content, and closing. The songs are presented in keroncong style, campursari and sholawat or qosidah. Pek Bung ensemble has several functions, such as religious message, entertainment, communication, education, preservation of symbols. Pek Bung ensemble contains several values, such as religious, social and cultural values.

Keywords: *Pek Bung ensemble, performance, function, value*

Abstrak

Kesenian Pek Bung merupakan satu dari sekian jenis musik tradisional yang berada di Kecamatan Pandak Bantul. Asal nama musik *Pek Bung* dari suara bambu yang berbunyi pek dan suara karet ban yang dipasang pada tembikar (*klenthing*) dan mengeluarkan suara bung. Musik *Pek Bung* alat yang digunakan perpaduan peralatan lokal tradisional dengan alat musik modern seperti *klenthing*, *bas sebul bambu*, *kenthongan*, *marakas*, *kodok ngorek*, *triangle garputala*, *kendhang klenthing*, *keyboard*, *Gambang bambu*, *seruling serta cuk dan cak*. Artikel ini mengkaji bagaimana jalannya pertunjukan, apa fungsinya, dan apa nilai-nilai yang terkandung di dalamnya. Kajian ini menggunakan metode deskriptif, dengan pengumpulan data primer dan sekunder. Hasil yang diperoleh, dalam penyajian musik Pek Bung ada tiga bagian, pembuka, isi, dan penutup. Pertunjukan lagu-lagu yang dinyanyikan keroncong, langgam, campursari, dan sholawat/qosidah. Kesenian musik *Pek Bung* memiliki beberapa fungsi dan nilai-nilai yang terkandung di dalamnya antara lain, fungsi keagamaan, hiburan, estetika, komunikasi, edukasi, pelestarian, lambang atau simbol. Adapun nilai-nilai yang terkandung dalam musik *Pek Bung* yakni, nilai agama, sosial, dan budaya. Fungsi dan nilai yang terdapat di dalam kesenian tradisional *Pek Bung* sebagai musik tradisional mampu menjadikan satu kesatuan untuk memberikan tanggapan yang positif dan baik dan menjadi bagian dari kekayaan kesenian budaya.

Kata kunci: *Musik Pek Bung, pertunjukan, fungsi, nilai*

I. PENDAHULUAN

Kesenian *Pek Bung* adalah satu dari sekian jenis musik tradisional dengan menggunakan alat musik dari bambu dan tembikar. Nama kesenian musik *Pek Bung* berasal dari suara bambu menghasilkan nada yang berbunyi *pek* dan suara karet ban yang dipasang pada tembikar (*klenthing*) dan mengeluarkan suara *bung*. Maka kemudian jenis musik ini disebut dengan nama musik *Pek Bung*.¹

Kesenian *Pek Bung* ini merupakan musik untuk berdakwah terutama agama Islam yang disajikan dalam bentuk kesenian. Sajian pada kesenian ini ditunjukkan dengan lagu-lagu yang diiringi dengan musik yang mengumandangkan dakwah Islam dan sholawat Nabi Muhammad SAW. Sajian lagu dan musik yang ditampilkan dalam kesenian sangat menarik, dengan busana tradisional yang dipakai oleh para pemain, sehingga akan memikat bagi penonton untuk menikmati kesenian ini. Kesenian *Pek Bung* ini sering tampil dalam acara-acara seperti pesta pernikahan, khitanan, hajatan tradisi merti dusun, tampil dalam memperingati hari besar agama Islam, hari besar nasional, dan penyambutan tamu.²

Artikel ini mengkaji prosesi jalannya pertunjukan kesenian *Pek Bung*. Kemudian nilai dan fungsi apa saja yang terdapat di dalam pertunjukan kesenian *Pek Bung* di Desa Wijirejo, Kecamatan Pandak, Kabupaten Bantul ini. Kajian ini bersifat deskriptif kualitatif, dengan alasan kemandirian peneliti dan berdasarkan pengalaman serta sifat dari masalah yang diteliti.

Konsum yang digunakan pada kesenian *Pek Bung* di Desa Wijirejo, Kecamatan Pandak, Kabupaten Bantul memakai pakaian tradisional khas Jawa yakni laki-laki memakai *surjan* (motif maupun lurik) dan perempuan memakai kain dan baju kebaya. Pemain musik memakai baju surjan

lurik atau motif, mengenakan celana panjang berwarna hitam yang dibalut dengan *jarik* sampai paha. Sedangkan penyanyi laki-laki memakai baju surjan, mengenakan celana panjang berwarna hitam yang dibalut dengan *jarik* sampai bawah lutut. Pada bagian kepala baik setiap pemain musik dan penyanyi laki-laki memakai blangkon yang menggunakan *sliwir* panjang di belakang, sedangkan kostum untuk penyanyi perempuan adalah kebaya dan *jarik*.

Pada prosesi pertunjukan, sebelum pertunjukan dimulai terlebih dahulu para pemain melakukan doa bersama yang dipimpin oleh ketua kesenian *Pek Bung* dengan membaca Basmalah kemudian dilanjutkan dengan membaca surat Alfatekhah secara bersama-sama. Dalam setiap pertunjukan, kesenian *Pek Bung* ini menyanyikan lagu keroncong, langgam, dan sholawat atau Qosidah. Lagu sholawat yang dinyanyikan seperti *tamba ati*, *pepeling*, dan sholawat Nabi Muhammad dengan menggunakan bahasa Arab yang diiringi instrumen musik tradisional dan modern. Dalam lagu yang dinyanyikan, terdapat beberapa pesan-pesan dakwah. Pesan yang diharapkan adalah agar mampu mempengaruhi segi kognitif para pemain dan penontonnya, terutama dalam hal pengetahuan keagamaan.

Musik *Pek Bung* di Desa Wijirejo Pandak Bantul, menggunakan alat musik tradisional dan modern yang berupa *klenthing*, *bas sebul* bambu, kentongan, *marakas*, *kodhok ngorek*, *triangle garputala*, *kendhang klenthing*, keyboard, gambang bambu, seruling serta *cuk* dan *cak*. Di dalam pertunjukan kesenian *Pek Bung* terkandung nilai-nilai dan fungsi bagi masyarakat. Mengutip dari Sulikah nilai-nilai yang ada antara lain adalah nilai religi (Islam), nilai sosial, dan nilai budaya. Sedangkan fungsinya adalah fungsi agama, fungsi ekonomi, fungsi edukasi, fungsi hiburan, dan fungsi sosial.³

1. Sulikah, "Kesenian Pek Bung Tri Manunggal Sari Di Dusun Gedongan Kelurahan Wijirejo Kecamatan Pandak Kabupaten Bantul." *Skripsi*, Jurusan Sejarah dan Kebudayaan Islam, Fakultas Adab dan Ilmu Budaya. (Yogyakarta: UIN Sunan Kalijaga, 2016), hlm. 8.

2. Agus Wijanarko, Tri Manunggal Sari, "Musik Pek Bung Bisa Diterima Semua Kalangan." (Wijirejo Pandak Bantul: Brosur Tri Manunggal Sari, 2016), hlm. 3.

3. Sulikah, *Op. Cit.*, hlm. 22.

II. KESENIAN TRADISIONAL PEK BUNG WIJIREJO PANDAK BANTUL

A. Sejarah Kesenian *Pek Bung*

Kesenian *Pek Bung* merupakan budaya asli dari masyarakat Jawa yang menggunakan peralatan tradisional. Bermula dari musik “tuklik” yang seluruhnya menggunakan alat musik bambu. Seiring perkembangan jaman, dari “tuklik” menjadi kesenian musik *Pek Bung*. Peralatan musik yang digunakan adalah *klenthing* dari tembikar yakni sebagai bas dan kendang, seruling untuk melodi, kentongan, marakes, besi berbentuk garputala, *etek eser*, serta bunyi-bunyian lain untuk mengisi dan melengkapi perpaduan irama.⁴

Di Desa Wijirejo, Pandak Bantul kesenian musik *Pek Bung* ini mulai dikenal pada tahun 1947, dan musik ini berjaya pada tahun 1960 sampai dengan tahun 1965. Dengan berjalannya waktu serta dengan tidak adanya kestabilan kondisi negara di tahun 1965 karena muncul G30S-PKI, maka berdampak mati surinya kesenian *Pek Bung* ini.⁵ Kesenian *Pek Bung* di Desa Wijirejo Pandak Bantul mulai dihidupkan kembali agar dapat dinikmati oleh berbagai kalangan masyarakat kurang lebih pada tahun 2009. Hingga saat ini sudah bermunculan kelompok atau paguyuban seni *Pek Bung*, di antaranya paguyuban *Pek Bung* Laras Wijisewu, paguyuban *Pek Bung* Dakon Margo Budoyo serta paguyuban seni *Pek Bung* Tri Manunggal Sari.⁶

Pek Bung yang selama ini masih didominasi oleh para pemain kelompok tua, akan tetapi sekarang sudah ada paguyuban atau kelompok seni *Pek Bung* dari generasi muda (anak-anak maupun remaja) yakni *Pek Bung* Ansambel yang sangat cocok dimainkan oleh kalangan muda. *Pek Bung* Ansambel ini akan tampak dan terlihat lebih kreatif

dan energik karena paduan alat musik yang selama ini relatif ritmis, akan menjadi sebuah musik yang sangat harmonis dan dinamis. *Pek Bung* yang selama ini menggunakan *klenthing* sebagai bas, bambu *bumbung* sebagai bas/gong, seruling untuk melodi, kentongan, besi berbentuk garputala, serta marakas, akan dipadukan dengan alat musik modern seperti *key board*, gitar, ketipung, dan jenis musik modern lainnya.⁷

Kesenian *Pek Bung* adalah selain sebagai musik hiburan juga alat untuk berdakwah agama (Islam) yang disajikan dalam bentuk kesenian. Sajian kesenian ini ditunjukkan dengan lagu-lagu yang diiringi dengan musik yang mengumandangkan dakwah Islam dan sholawat Nabi Muhammad SAW. Pada saat ini sudah dikembangkan *Pek Bung* religi. Ungkapan informan Agus Wijanarko ketua *Pek Bung* Manunggal Sari, bahwa untuk memaksimalkan peran kesenian musik *Pek Bung* sekaligus sebagai wadah bagi kalangan muda yang mempunyai banyak aktivitas keagamaan, maka saat ini dikembangkan musik *Pek Bung* religi.⁸

Sajian lagu dan musik yang ditampilkan dalam kesenian sangat menarik dengan busana yang memikat para penonton untuk menikmati kesenian ini. Kesenian *Pek Bung* saat ini sering tampil dalam acara-acara, seperti dalam pesta pernikahan, khitanan, merti dusun, acara hari besar Islam maupun nasional dan sering tampil di berbagai ajang *event* seni tradisional.⁹

B. Komposisi Pertunjukan Kesenian Tradisional *Pek Bung*

Menurut Yanti Heriyawati pertunjukan adalah segala bentuk sajian yang berotasi pada kesatuan ruang, waktu, dan peristiwa maka seni pertunjukan merujuk pada sebuah karya seni yang diciptakan

4. Kompas.com. “Bang Bung Mulai Hidup Lagi.” <https://entertainment.kompas.com/read/2018/04/28/18115955/bang.bung.mulai.hidup.lagi>. Diunduh 1 Juli 2019.

5. Sulikah. *Op. Cit.*, hlm. 4.

6. Arya Dani Setyawan, “Strategi Pengelolaan Kesenian Kerakyatan Indonesia Studi Kasus pada Kesenian Kerakyatan *Pek Bung* Desa Wijirejo Kabupaten Bantul Yogyakarta,” *Tesis Program Studi Megister Tatakelola Pascasarjana*. (Yogyakarta: Institut Seni Indonesia, 2014), hlm. 12.

7. Tri Manunggal Sari, <http://trimanunggalsari.blogspot.com/2014/09/pek-bung-ansambel-keharmonisan-paduan.html>.

8. Agus Wijanarko (44 tahun) Ketua *Pek Bung* Manunggal Sari. Wawancara 9 Agustus 2019.

9. Nur Iswantara dan Raudal Tanjung Banua, *Ragam Seni pertunjukan Musik Tradisional di Daerah Istimewa Yogyakarta* (Yogyakarta: UPTD Taman Budaya, 2017), hlm. 19.

oleh seniman, sebagai bentuk ekspresi dari cara berpikir atau gagasannya. Seni pertunjukan merupakan peristiwa atau kejadian yang wujudnya hasil olahan atau garapan dari seniman sehingga karya seni pertunjukan merepresentasikan kreativitas senimannya.¹⁰

Sementara seni pertunjukan mengutip dari Arya Dani Setyawan meliputi: seni musik, seni tari dan seni teater. Satu dari sekian bentuk seni pertunjukan adalah seni musik. Seni musik yaitu ungkapan batin yang dinyatakan dengan irama nada yang melodis. Musik daerah atau musik tradisional adalah musik yang lahir dan berkembang di daerah-daerah di seluruh Indonesia. Ciri khas pada jenis musik ini terletak pada isi lagu dan instrumen (alat musiknya). Musik tradisi memiliki karakteristik yang khas, yakni syair dan melodinya menggunakan bahasa dan gaya daerah setempat.¹¹

Adapun bentuk komposisi kesenian tradisional *Pek Bung* Desa Wijirejo Pandak Bantul antara lain adalah sebagai berikut:

1. Irama

Irama membuat pendengar menjadi terhanyut dalam musik yang disajikan. Misalnya bisa tersenyum, mengangguk-angguk, atau menggoyangkan kaki dan badan. Dalam kesenian tradisional *Pek Bung* di Desa Wijirejo, Kecamatan Pandak, Kabupaten Bantul, jenis irama musik lebih cenderung untuk membuat 'beat' yang sederhana. Hal ini karena yang paling sering dibawakan adalah irama yang mudah dan ringan untuk dinikmati dan didengarkan. Contohnya pada pola irama instrumental saat intro (bagian awal dari suatu lagu).

2. Harmoni

Pada setiap membawakan lagunya, kesenian tradisional *Pek Bung* di Desa Wijirejo, Kecamatan Pandak, Kabupaten Bantul selalu memperhatikan bagian-bagian dari unsur musik yang disebut

harmonis. Hal ini dilakukan supaya terjadi kesesuaian antara irama dan melodi vokal.

3. Vokal

Di dalam kesenian tradisional *Pek Bung* di Desa Wijirejo, Kecamatan Pandak, Kabupaten Bantul vokal menjadi satu-satunya yang berfungsi sebagai melodisnya. Sehingga dengan adanya melodi, maka bentuk dan nada-nada yang dihasilkan akan terasa enak didengar oleh para penikmat atau penonton pertunjukan.

4. Bentuk Lagu

Dengan adanya bentuk lagu yang sederhana, makna yang terkandung dalam lirik akan lebih mudah diterima oleh para pendengar. Tema dalam lagu pun akan jelas dan mudah dipahami oleh pendengar. Adapun lirik lagu yang dimiliki oleh kelompok kesenian tradisional *Pek Bung* di Desa Wijirejo, Kecamatan Pandak, Kabupaten Bantul mengandung unsur pesan dan anjuran serta kritik yang amat baik. Lagu dengan pesan-pesan dan ajakan serta kritikan ini berkaitan dengan kehidupan moral dan sosial di masyarakat, terutama tema dakwah. Lagu sederhana yang berisikan pesan dan ajakan yang membangun bagi masyarakat inilah yang merupakan salah satu ciri khas yang ada pada Kesenian Tradisional *Pek Bung*, Desa Wijirejo, Kecamatan Pandak, Kabupaten Bantul.

5. Ekspresi

Ekspresi adalah suatu ungkapan dan perasaan untuk penggambaran cakupan dari tempo, dinamika, warna nada serta bentuk atau struktur lagu seperti halnya lirik lagu, yang menjadikan sebuah karakter dalam lagu dimaksudkan untuk disampaikan terhadap para penonton ataupun pendengar. Pada saat pertunjukan, kesenian musik *Pek Bung* Wijirejo Pandak Bantul ekspresi sesuai dengan lagu yang dibawakan, misalnya lagu islamis dibawakan benar-benar penuh ekspresi sejuk, bersikap merendah di hadapan Allah SWT. Namun

10. Yanti Heriyawati, *Seni Pertunjukan dan Ritual* (Yogyakarta: Ombak Tiga, 2016), hlm. 4.

11. Arya Dani Setyawan, *Op. Cit.*, hlm. 15.

karena grup kesenian musik ini memiliki tema religi yang ceria sehingga mudah diterima masyarakat.

C. Bentuk Pertunjukan Kesenian Tradisional Pek Bung

Sebuah pertunjukan musik mempunyai beberapa unsur, begitu juga pertunjukan Kesenian Tradisional *Pek Bung* Desa Wijirejo, Kecamatan Pandak, Kabupaten Bantul Daerah Istimewa Yogyakarta. Ada beberapa unsur pokok untuk mendukung berjalannya sebuah pertunjukan *Pek Bung* antara lain:

1. Tempat Pentas atau Panggung

Panggung adalah salah satu sarana penting dalam berlangsungnya suatu pertunjukan musik. Letak atau posisi panggung ditata sesuai dengan suasana pertunjukan tradisional, sederhana, dengan maksud agar pemain ataupun penonton benar-benar masuk dalam situasi yang ada dalam sebuah karya musik tradisional yang disuguhkan, sehingga penonton bisa sangat menikmati karya dan sangat terhibur. Adanya letak posisi pemain juga dapat menjadikan pemain lebih bebas berekspresi, sehingga mampu menunjang *performance* pemain agar lebih baik dan lebih rapi.

Untuk setiap pertunjukan kesenian *Pek Bung* yang diadakan biasanya memakai panggung yang pendek (tidak tinggi) atau tanpa panggung. Boleh dikata pertunjukan musik *Pek Bung* ini sangat *fleksible*. Untuk atap menggunakan deklit/tenda atau *tratag* yang sederhana, di teras atau bahkan terbuka tanpa atap.

2. Pemain

Pemain musik *Pek Bung* terdiri atas 12 personil instrumen musik dan 1 vokal. Untuk mewujudkan sebuah suara yang lebih meriah Kesenian Tradisional *Pek Bung* di Desa Wijirejo, Kecamatan Pandak, Kabupaten Bantul Daerah Istimewa Yogyakarta menambah 3 vokalis pendukung. Di

setiap pertunjukan para pemain *Pek Bung* bermain dengan kompak dan bagus.

3. Penonton

Suatu pertunjukan belum bisa dikatakan berhasil tanpa adanya reaksi dari penonton. Semua penonton kesenian *Pek Bung* memang dibuat bisa melihat dari sekeliling arena pertunjukan. Penonton bahkan bisa bernyanyi bersama atau berjoged bersama dengan pemain. Jarak antara penonton dan pemusik memang sangat dekat. Menurut Pak Suryatmadi,¹² penonton dekat dengan pemain dimaksudkan ini memang hiburan untuk penonton dan untuk melambangkan kekeluargaan atau *guyub rukun warga*, persatuan dan kesatuan warga.

4. Materi Penyajian

Mengutip dari pernyataan informan, materi penyajian yang sering di dimainkan para pemain Kesenian Tradisional *Pek Bung* Desa Wijirejo, Kecamatan Pandak, Kabupaten Bantul adalah musik keroncong, campursari, langgam, dan sholawat atau qosidahan yang menggunakan unsur ceria dan mengandung pesan-pesan kemasyarakatan yang baik dan islami. Adanya materi penyajian yang terkonsep maka pertunjukan akan berlangsung dengan baik. Materi penyajian yang bertema islamis, tentang kemasyarakatan berada pada lirik dan tata busana yang mereka gunakan. Selain itu, cara berkomunikasi para pemain juga mengandung unsur gambaran rakyat Jawa yang sebenarnya yang sudah ada sejak jaman dahulu. Di mana para pemain khususnya vokal selalu menyapa para penonton dengan bahasa Jawa krama dan Bahasa Indonesia. Hal ini dilakukan agar masuk dalam tata kesopanan yang baik atau dalam bahasa Jawa yang disebut *unggah-ungguh* kepada penonton. Selain itu, pemain juga mengabulkan permintaan penonton misalnya ada yang ingin bernyanyi bersama dengan vokalis.

12. Wawancara dengan Suryatmadi (59 tahun) masyarakat atau pemerhati seni, tanggal 8 Juni 2019.

5. Tata Suara (*sound system*)

Dalam Kesenian Tradisional *Pek Bung* Desa Wijirejo, Kecamatan Pandak, Kabupaten Bantul tata suara (*sound system*) merupakan sarana pengeras suara baik vokal maupun instrument. *Sound system* yang digunakan saat pementasan sesuai dengan apa yang disediakan para tim penyelenggara. Untuk pertunjukan yang sederhana, kelompok musik ini biasa menggunakan *sound* akustik. Namun jika dalam acara pertunjukan musik yang besar, kelompok musik *Pek Bung* menggunakan *sound system* seperti pada umumnya seperti *audio mixer*, *loud spiker*, *sound control* dan lain-lain. Memang kadang kala dalam acara yang tidak besar *sound* hanya dimainkan untuk vokal bernyanyi saja agar suaranya tidak kalah dengan instrumen *pek bungnya*.

6. Tata Lampu (*Lighting*)

Pertunjukan setiap pementasan Kesenian Tradisional *Pek Bung* Desa Wijirejo, Kecamatan Pandak, Kabupaten Bantul tidak terlalu mempedulikan masalah tata lampu karena memang kesenian ini masih asli dan murni tradisional dari Desa Wijirejo, Kecamatan Pandak, Kabupaten Bantul. Perangkat *lighting* pada umumnya sudah menjadi tanggung jawab dari penyedia *sound system* itu sendiri. Dari jenis penggunaan tata lampu yang sering digunakan adalah hanya lampu pijar kuning dan lampu neon besar saja. Tetapi juga mengikuti panitia penyelenggara, tergantung kebutuhan, format acara, dan kondisi arena pertunjukan.

7. Tata Rias

Pada setiap pertunjukan, tidak begitu mementingkan riasnya. Tata rias lebih terlihat pada vokal pendukung yang memang perempuan semua agar terlihat lebih menarik pada setiap

penampilannya. Karena konsep kesenian musik tradisional ini adalah mengangkat tema kerakyatan asli Jawa, maka tata rias pun juga disesuaikan dengan tema yang mereka bawaikan. Tata rias ini berupa bedak, dan lipstik yang disesuaikan dengan tema perempuan Jawa pada umumnya.

8. Tata Busana

Seperti yang sudah dipaparkan pada tema masyarakat Jawa yang asli yang diambil oleh Kesenian Tradisional *Pek Bung* Desa Wijirejo, Kecamatan Pandak, Kabupaten Bantul. Dimana pakaian ciri khas masyarakat jaman dahulu yang ada dalam kesenian musik tradisional ini terletak pada kebanyakan irama pentatonik Jawanya, bentuk pertunjukan, komunikasi pada penonton, dan adat Wijirejo Pandak Bantul.

Adapun kostum yang digunakan adalah baju surjan khas Jawa untuk pemain musik dan untuk penyanyi laki-laki. Selain itu dilengkapi dengan menggunakan celana panjang berwarna hitam yang dibalut dengan *jarit* sampai paha bagi pemain musik, untuk penyanyi laki-laki dibalut *jarit* sampai bawah lutut, pada bagian kepala memakai *blangkon* yang menggunakan *sliwir* panjang di belakang, sedangkan kostum untuk penyanyi perempuan ada yang memakai kebaya dan jarik, kain panjang, dan bagian kepala ada bersanggul maupun berkerudung.

9. Alat Musik (instrument)

Alat yang digunakan dalam Kesenian Tradisional *Pek Bung* Desa Wijirejo, Kecamatan Pandak, Kabupaten Bantul Daerah Istimewa Yogyakarta kelompok perkusi yang terdiri dari: *klenting* sebagai bas dan kendang, seruling untuk melodi, kentongan, markes, besi berbentuk garputala, etek eser, serta bunyi-bunyian lain untuk mengisi dan melengkapi perpaduan irama (dimainkan secara ritmis).



Gambar 1: alat Musik Pek Bung

(Sumber: <http://bantulmedia.com> dan pressreader.com/indonesia/kompas/2018)



Gambar 2: penyajian seni Pek Bung anak-anak dan orangtua

(Sumber: Sari wijaya/koranbernas.id dan trimanunggalsari.blogspot.com).

10. Jalannya pertunjukan

Pertunjukan musik yang disuguhkan kepada penonton oleh kesenian tradisional *Pek Bung*, Desa Wijirejo, Kecamatan Pandak, Kabupaten Bantul sama dengan kesenian tradisional lainnya, yaitu dengan pemain musik dan penonton hampir tidak ada jarak. Penonton bisa menikmati sajian hiburan kesenian *Pek Bung* dari jarak dekat.

Dalam pertunjukan inti kesenian *Pek Bung* dibagi menjadi 3 bagian, yaitu pembukaan, isi, dan penutup. Acara pembukaan, terlebih dahulu para pemain musik *Pek Bung* melakukan doa bersama yang dipimpin oleh ketua kelompok dengan membaca basmalah kemudian dilanjutkan dengan membaca *al-fatihah* secara bersama-sama. Dalam pembukaan ini, musik pembuka dimainkan secara instrumental untuk mengajak penonton datang dan bersiap menikmati hiburan kesenian tradisional *Pek Bung* diselingi dengan salam tegur sapa dari pemain. Selanjutnya pada bagian isi, dimulai dengan membawakan lagu tempo lambat agar penonton mulai menikmati, diteruskan dengan lagu-lagu yang fresh dengan tempo lebih cepat. Kemudian bagian penutup, para pemain mengucapkan terimakasih disusul permainan perkusi *Pek Bung* secara instrumental.

D. Fungsi Dan Nilai-Nilai Kesenian Pek Bung

Dalam penyajian kesenian penting untuk memberi daya pengikat, memberi arah, dan memberi makna kepada segala sesuatu bagian dari kesenian sehingga menjadi jelas sasarannya. Mengutip dari Idrayanto, bahwa fungsi itu adalah peranan, sehingga musik bagi manusia mempunyai fungsi antara lain: (1) psikologis atau kejiwaan, (2) sosiologis, (3) kultural atau kebudayaan. Fungsi psikologis atau kejiwaan dan sosiologis, dalam hal ini musik oleh manusia dipakai sebagai kawan yang dapat membantu atau sebagai perantara dalam kehidupan sehari-hari, misalnya untuk keagamaan, iringan tari, pengobatan, pesta. Sedangkan fungsi

kultural atau kebudayaan, karena musik merupakan satu dari sekian hasil kebudayaan manusia.¹³

Menurut Soedarsono¹⁴ dalam bukunya *Seni Pertunjukan Di Era Globalisasi*, bahwa seni pertunjukan memiliki fungsi yang sangat kompleks dalam kehidupan manusia. Fungsi dikelompokkan menjadi dua yaitu kelompok fungsi primer dan sekunder. Kelompok fungsi primer dibagi menjadi tiga berdasarkan atas ‘siapa’ yang menjadi penikmat seni pertunjukan antara lain: (1) sebagai sarana ritual, (2) sebagai ungkapan hiburan atau pribadi, (3) sebagai presentasi estetis. Sementara mengutip dari Heriyawati, ada sepuluh fungsi musik antara lain berfungsi untuk mengungkapkan emosional, penghayatan estetis, hiburan, komunikasi, perlambang, reaksi jasmani, norma sosial, pengesahan lembaga sosial, kesinambungan budaya, dan memiliki fungsi pengintegrasikan masyarakat.¹⁵

Berdasarkan dari pendapat Indrayanto, Soedarsono maupun Herawati tersebut, maka kesenian tradisional *Pek Bung* di Desa Wijirejo, Kecamatan Pandak, Kabupaten Bantul memiliki fungsi hiburan atau pribadi, keagamaan, *perlambang* (simbol), komunikasi, estetis, dan pelestarian.

1. Fungsi Hiburan

Seni musik adalah pengungkapan gagasan atau ide seseorang yang dituangkan dalam bentuk nada-nada yang indah kepada khalayak. Hal tersebut terbukti musik itu indah dan menghibur. Musik akan menghibur dengan memberikan suasana yang tenang dan damai, suasana senang, suasana haru, suasana sedih, dan suasana yang segar. Contoh musik sebagai sarana penghibur salah satunya adalah kesenian tradisional *Pek Bung* di Desa Wijirejo, Kecamatan Pandak, Kabupaten Bantul. Dengan adanya kesenian yang memainkan alat-alat ritmis tradisional dengan menyanyikan lagu-lagu dengan tempo lambat, cepat dan riang mampu

membawa penonton ke dalam suasana yang gembira dan menjadi terhibur. Penonton dapat melupakan sejenak masalah-masalah dalam hidupnya, kegiatan yang menekan batin, dan mendapatkan kondisi yang santai sejenak menikmati hiburan musik.

2. Fungsi Komunikasi

Kesenian Tradisional *Pek Bung*, Desa Wijirejo, Kecamatan Pandak, Kabupaten Bantul sangat jelas memberikan ciri khasnya berfungsi sebagai sarana komunikasi melalui lirik dan lagu-lagu yang dibawakan, mereka dapat mengkomunikasikan perasaannya, baik dalam suasana gembira maupun suasana sedih.

3. Fungsi Edukasi

Menurut Agus Wijanarko, kesenian *Pek Bung* juga berfungsi sebagai media edukasi atau pendidikan. Ini terlihat dari lagu-lagu yang disajikan berisi pesan-pesan pendidikan bagi masyarakat. *Pek Bung* Tri Manunggal Sari misalnya pernah didaulat Puskesmas Pandak I untuk melantunkan lagu berisi pesan Perilaku Hidup Bersih dan Sehat (PHBS). Pernah juga digunakan untuk media promosi gizi dengan menyanyikan lagu pesan gizi antara lain air susu ibu, kebiasaan makan buah dan sayur serta gizi seimbang. Kegiatan ini dilakukan pada tahun 2017 yang merupakan kerjasama dengan jurusan gizi Politeknik Kesehatan Kementerian Kesehatan Yogyakarta.

4. Fungsi Perlambang atau Simbolis

Fungsi perlambang atau simbolik merupakan fungsi musik yang dapat menggambarkan kesenangan, kesedihan, kesetiaan, kepatuhan, penghormatan, dan rasa bangga. Sebuah lagu yang sudah dibuat sebenarnya adalah lambang dari suasana hati manusia. Lambang perasaan manusia yang selalu berubah-ubah sesuai kondisinya. Musik melambangkan perasaan manusia melalui sesuatu keindahan bunyi. Musik tradisional Kesenian Tradisional *Pek Bung* Desa Wijirejo, Kecamatan Pandak, Kabupaten Bantul melambangkan banyak

13. Indrayanto, “Fungsi Dan Bentuk Penyajian Musik Slolawat Khotmannabi di Dusun Pagerjo,” *Skripsi*. (Yogyakarta: FBS Universitas Negeri Yogyakarta, 2013), hlm. 31.

14. Soedarsono, *Seni Pertunjukan Indonesia Di Era Globalisasi* (Jakarta: Depdikbud, 2014), hlm. 118.

15. Yanti Heriyawati. *Op. Cit.*, hlm. 15-17.

hal. Ciri khas dari kesenian *Pek Bung* Wijirejo Pandak yaitu melambangkan kesenian yang islami, menjunjung tinggi sosial dan moral masyarakat, dan menyampaikan nasihat serta pesan yang baik melalui lagu-lagu yang dibawakan saat pertunjukan.

5. Fungsi Estetis

Setiap orang menyukai genre musik yang berbeda-beda. Terpenting adalah orang bisa menikmati sebuah keindahan atau nilai estetis yang disuguhkan. Dengan pertunjukan yang indah dan berbeda dari genre-genre musik yang ada, kesenian *Pek Bung* bisa menjadi satu dari sekian model pertunjukan yang membuat orang dengan penikmat genre lain tetap terhibur. Hal ini menunjukkan bahwa memang pertunjukan Kesenian Tradisional *Pek Bung* Desa Wijirejo Pandak Bantul mampu mengena ke hati para penikmat musik. Hal ini karena kesenian tradisional *Pek Bung* dapat diterima di semua kalangan (tua, muda, maupun anak-anak).

6. Fungsi Religi dan Keagamaan

Secara umum fungsi musik tradisional bagi masyarakat, satu diantaranya adalah untuk ritual atau sebagai media upacara adat budaya maupun keagamaan,¹⁶ begitu juga kesenian tradisional kesenian *Pek Bung* yang berada di Desa Wijirejo Pandak Bantul. Kesenian *Pek Bung* Desa Wijirejo, selalu tampil dalam even tahunan dengan acara bersih dusun atau “merti dusun” sebagai ungkapan syukur para petani atas keberhasilan panen raya. Sementara dalam keagamaan, sebagai dakwah dan selalu ada serta tampil dalam acara hari-hari besar Islam seperti peringatan *mauludan*, *rejepan* maupun hari-hari besar Islam lainnya.

7. Fungsi Stabilitas Budaya atau Pelestarian

Kesenian Tradisional *Pek Bung*, Desa Wijirejo, Kecamatan Pandak, Kabupaten Bantul juga terbukti dengan pernyataan fungsinya sebagai kontribusi terhadap kontinuitas dan stabilitas budaya atau pelestarian budaya. Seperti ungkapan

pemerhati budaya,¹⁷ menjaga kesenian tradisional jangan sampai terlupakan dan hilang, istilahnya *nguri-uri budaya Jawa*. Siapa lagi kalau bukan kita yang harus mau menjaga dan melestarikan budaya milik kita. terbukti hingga sampai saat ini kesenian *Pek Bung* masih eksis, bahkan muncul paguyupan musik *Pek Bung* anak-anak dan remaja.

Selain memiliki berbagai fungsi, kesenian *Pek Bung* di Wijirejo Pandak Bantul juga terkandung nilai-nilai antara lain, nilai religi, sosial, dan budaya. Nilai religi sebelum pertunjukan diawali dengan membaca surat Al-Fatehah. Selain itu, syair-syair yang dinyanyikan memiliki pesan-pesan yang mengajak untuk bertaqwa dan beribadah. Nilai sosial dalam kesenian *Pek Bung*, terjadinya kerja sama di antara para pemain dalam mengompakkan aba-aba ketika memainkan alat musik dengan lagu yang dinyanyikan. Selain itu, terjadinya interaksi antara penyanyi dengan penonton, terjalinnya tali persaudaraan, kebersamaan dan juga sebagai wahana silaturahmi bagi pelaku seni dan masyarakat. Nilai budaya, bahwa unsur-unsur kesenian *Pek Bung* menggunakan bahasa Jawa, kostum baju adat Jawa yang berupa *surjan*, *blangkon*, dan semangat untuk terus melestarikan budaya.

III. PENUTUP

Kesenian tradisional *Pek Bung* Desa Wijirejo, Kecamatan Pandak, Kabupaten Bantul Yogyakarta merupakan jenis musik perkusi. *Pek Bung* menggunakan alat musik tradisional yang dipadukan dengan modern terdiri dari *klenthing*, *bas sebul* bambu, *kenthongan*, *marakas*, *kodhok ngorek*, triangle garputala, *kendhang klenthing*, *keyboard*, gambang bambu, seruling serta cuk dan cak. *Pek Bung* mempunyai arti sebuah bunyi tabuhan pada sebuah media instrumen *kenthongan* (Pek) dan instrumen *klenthing* yang terbuat dari gerabah berbunyi (*bung*). Kesenian kerakyatan *Pek Bung* merupakan kesenian rakyat yang saat ini

16. Y Sumandiyo Hadi, *Seni dalam Ritual Agama* (Yogyakarta: Buku Pustaka, 2015), hlm. 34.

17. Wawancara dengan Suryatmadi (59 tahun) masyarakat atau pemerhati seni, tanggal 8 Juni 2019.

masih tumbuh dan berkembang di Desa Wijirejo Kecamatan Pandak Kabupaten Bantul Yogyakarta.

Kesenian Tradisional *Pek Bung* Pandak Kabupaten Bantul biasa dipertunjukkan pada acara-acara hajatan masyarakat pada umumnya, hari besar Islam maupun nasional, dan pada even-even yang diselenggarakan oleh pemerintahan dan masyarakat. Bentuk penyajiannya ada tiga bagian pembuka, isi dan penutup. Dalam pertunjukannya lagu-lagu yang dinyanyikan keroncong, langgam, campursari dan sholawat atau qosidah.

Kesenian musik *Pek Bung* memiliki beberapa fungsi dan nilai-nilai yang terkandung di dalamnya antara lain, fungsi keagamaan, hiburan, estetika, komunikasi, edukasi, pelestarian, lambang atau simbol. Adapun nilai-nilai yang terkandung dalam musik *Pek Bung* yakni, nilai agama, sosial, dan budaya. Fungsi dan nilai yang terdapat di dalam kesenian tradisional *Pek Bung* sebagai musik tradisional yang mampu menjadikan satu kesatuan untuk memberikan tanggapan yang positif dan baik dan menjadi bagian dari kekayaan kesenian budaya.

DAFTAR PUSTAKA

- Hadi, Y S., 2015. *Seni dalam Ritual Agama*. Yogyakarta: Buku Pustaka.
- Heriyawati, Y., 2016. *Seni Pertunjukan dan Ritual*. Yogyakarta: Ombak Tiga.
- Indrayanto, R., 2013. "Fungsi Dan Bentuk Penyajian Musik Slolawat Khotmannabi Di Dusun Pagerjo". *Skripsi*. Yogyakarta: FBS Universitas Negeri Yogyakarta.
- Iswantoro, Nur dan Raudal T Bananjungua, 2017. *Ragam Seni Pertunjukan Musik Tradisional di daerah Istimewa Yogyakarta*. Yogyakarta: UPTD Taman Budaya
- Kuswarsantyo, 2015. *Pemetaan Kesenian Tradisional Di Daerah Istimewa Yogyakarta Sebagai Penguatan Program Keistimewaan*. Pusat Studi Budaya Lembaga Penelitian Pengabdian Masyarakat. Yogyakarta: Universitas Negeri.
- Setyawan, A. D., 2014. Strategi Pengelolaan Kesenian Kerakyatan Indonesia Studi Kasus Pada Kesenian Kerakyatan *Pek Bung* Desa Wijirejo Kabupaten Bantul Yogyakarta. *Tesis*. Program Studi Megister Tatakelola Pascasarjana. Yogyakarta: Institut Seni Indonesia.
- Soedarsono, 2014. *Seni Pertunjukan Indonesia Di Era Globalisasi*. Jakarta: Depdikbud
- Sulikah, 2016. "Kesenian *Pek Bung* Tri Manunggal Sari Di Dusun Gedongan Kelurahan Wijirejo Kecamatan Pandak Kabupaten Bantul". *Skripsi*, Jurusan Sejarah dan Kebudayaan Islam, Fakultas Adab dan Ilmu Budaya. Yogyakarta: UIN Sunan Kalijaga.
- Wijaya, S., 2018. "Seni *Pek Bung* anak dan remaja ditampilkan dalam launching Kampung Seni Gedongsari Desa Wijirejo Pandak Bantul". <https://www.koranbernas.id/berita/detail/pek-bung-mengalun-dari-kampung-gedongsari>. Diunduh 30 Juni 2019.
- Wijanarko, A., 2016. *Musik *Pek Bung* Bisa Diterima Semua Kalangan*. Wijirejo Pandak Bantul: Brosur Tri Manunggal Sari.
- <https://entertainment.kompas.com/read/2008/04/28/18115955/bang.bung.mulai.hidup.lagi>. Diunduh 1 Juli 2019.
- <https://www.pressreader.com/indonesia/kompas/20180324/282089162312625>. Diunduh 3 Juli 2019.
- <http://bantulmedia.com/2015/08/mengenal-kesenian-tradisional-pek-bung-wijirejo-pandak-bantul.html>. Diunduh 22 Juni 2019.
- <http://trimanunggalsari.blogspot.com/2014/09/pek-bung-ansambel-keharmonisan-paduan.html>. Diunduh 30 Juli 2019

REPRESENTASI IDENTITAS ORANG JAWA DALAM CERITA PANJI VERSI WAYANG GEDHOG

Rudy Wiratama

Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Sekolah Pascasarjana UGM
Jalan Teknika Utara, Pogung Kidul, Sinduadi, Mlati, Sleman, Daerah Istimewa Yogyakarta 55281
Email: dhadhaptulak90@gmail.com

Naskah masuk: 01-10-2019

Revisi akhir: 07-11-2019

Disetujui terbit: 15-11-2019

REPRESENTATION OF JAVANESE IDENTITIES IN WAYANG GEDHOG DEPICTING PANJI TALES

Abstract

Wayang Gedhog is a genre of puppetry which once ever enjoyed its popularity in Java, particularly in Surakarta and Yogyakarta until the beginning of 20th century. Its Panji-themed lakon is always for all time identified with court traditions. It implicitly reflects the social order and paradigm of the members of this political institution from its court aristocrats to low-ranked officials. Wayang Gedhog is undergoing an era of change where the life of performing arts is rapidly developing. Using Homi Bhabha's theory about Self Identification, this research aimed to reveal how far the lakon and artefacts of Wayang Gedhog represents today's Javanese thoughts and manners and the factors that have influenced the matters. The data were collected from: 1) the information gathered especially from the courtiers, as seen from the social, cultural, religious and political aspects, 2) library research, and 3) puppets of Wayang Gedhog of Surakarta style. This research has found that Wayang Gedhog as a performing art does not only function as an entertainment or aesthetical presentation, but also record the efforts of the Javanese living in the courts to redefine their concepts of self identity.

Keywords: *Wayang Gedhog, Panji, representation, Javanese, court*

Abstrak

Wayang gedhog adalah sebuah pertunjukan boneka yang pernah populer di Jawa, khususnya wilayah Surakarta dan Yogyakarta hingga awal abad ke-20. Pertunjukan yang bertema cerita Panji ini selalu diidentikkan dengan tradisi Keraton dari waktu ke waktu, dan secara tidak langsung pula mencerminkan tatanan kehidupan berikut alam pemikiran anggota institusi politik ini mulai dari para aristokrat hingga abdi dalêm. Artikel ini bertujuan untuk mengungkap sejauh mana teks pertunjukan dan artefak wayang gedhog merepresentasikan dunia pemikiran dan sikap orang Jawa, khususnya para warga Keraton baik secara sosial, kultural, religi dan politis terhadap fenomena perubahan zaman yang terjadi pada saat berkembang pesatnya kesenian ini dan apa saja faktor-faktor yang mempengaruhinya, dengan menggunakan pendapat Homi K. Bhabha tentang proses Identifikasi Diri. Artikel ini menggunakan data naskah dan boneka wayang gedhog gaya Surakarta sebagai objek material yang diobservasi dan diperbandingkan satu sama lain. Temuan dari kajian ini menunjukkan bahwa wayang gedhog sebagai sebuah bentuk kesenian bukan hanya berfungsi sebagai hiburan dan sajian estetis saja, namun di dalamnya terekam pula pergulatan orang Jawa di keraton-keraton untuk terus menerus meredefinisi konsep identitas dirinya.

Kata kunci: *wayang gedhog, Panji, representasi, Jawa, Keraton*

I. PENDAHULUAN

Wayang gèdhog merupakan salah satu bentuk teater boneka tradisional yang berkembang di Indonesia terutama di wilayah Jawa Tengah, Jawa Timur dan Madura. *Wayang gèdhog* sendiri dalam pengertian umum dapat didefinisikan sebagai “sebuah bentuk pertunjukan wayang dengan cerita *Panji* sebagai repertoarnya”.¹ *Wayang gèdhog* menurut tradisi tutur dianggap sebagai hasil ciptaan Panembahan Ratu Tunggal pada tahun 1485 AJ (1542 Masehi) dengan *sengkalan* berbunyi *Gaman Naga Kinaryèng Bathara*, sebagai salah satu alat dakwah agama Islam.² Kerajaan Mataram Islam di kemudian hari juga mengembangkan *wayang gèdhog* sebagai seni pertunjukan istana, meski sempat terhenti pada waktu terjadinya pemberontakan Trunajaya (1677-1680) dan dilanjutkan kembali pada era Kartasura (1680-1745) dan Surakarta (1745-1945).³ Perkembangan penciptaan figur *wayang gèdhog* gaya Surakarta pada akhirnya dilanjutkan oleh beberapa lembaga pendidikan kesenian maupun pribadi, di antaranya Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (SMKI) Surakarta, Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Surakarta dan Ki Bambang Suwarno yang selain dalang *wayang gèdhog* juga dosen Jurusan Pedalangan ISI Surakarta.

Artikel ini memiliki dua pertanyaan pokok yang perlu dijawab yakni (a) sejauh mana teks pertunjukan dan artefak *wayang gèdhog* merepresentasikan dunia pemikiran dan sikap orang Jawa, khususnya warga Keraton baik secara sosial, kultural, religi dan politis terhadap fenomena zaman yang terjadi pada saat berkembang pesatnya kesenian ini di pertengahan abad ke-19 dan awal abad ke-20 dan (b) apa saja faktor-faktor yang mempengaruhinya. Kedua pertanyaan tersebut

akan dijawab dalam bagian-bagian selanjutnya dalam artikel ini.

Ragam lakon *Panji* yang dijadikan repertoar bagi *wayang gèdhog* di sisi lain juga terus mengalami perkembangan dari masa ke masa. Ragam lakon *Panji* menurut dugaan C.C. Berg mulai dikenal orang pada sekitar tahun 1275 Masehi, sementara Poerbatjaraka menyatakan bahwa cerita *Panji* baru digubah pada abad ke-15 ketika ingatan orang tentang kerajaan Janggala dan Kediri sudah samar-samar.⁴ Lakon *Panji* yang dikembangkan pada masa pasca-Majapahit mula-mula dianggap sebagai gubahan para wali, khususnya Sunan Kalijaga, di antaranya *Jaka Sèmawung*, *Jaka Panjaring*, *Jaka Bluwo* maupun *Kudanarawangsa*.⁵ Sultan Agung Hanyakrakusuma (1613-1646) di Mataram kemudian menggubah lakon *Panji mBèdhah Nagari Bali* atau *Lakon Bali* untuk keperluan pementasan *wayang gèdhog*.⁶ Perkembangan cerita *Panji* sebagai bahan repertoar lakon *wayang gèdhog* juga tampak pada penciptaan *Serat Kandha* pada zaman Kartasura (sekitar tahun 1700), yang disusul dengan penciptaan *Sèrat Panji Jayakusuma* karya R. Ng. Yasadipura I. Era kerajaan Surakarta sejak masa pemerintahan Paku Buwana IV (1788-1820) menghasilkan beberapa naskah cerita *Panji* baik dalam bentuk prosa maupun tembang.

Setelah memasuki era Kemerdekaan, bahan-bahan lakon *Panji* yang dipergunakan sebagai repertoar *wayang gèdhog* mengalami perluasan. Bambang Suwarno, dosen Jurusan Pedalangan di ASKI (Akademi Seni Karawitan Indonesia) berupaya mendekatkan tradisi *Panji* Keraton dan luar Keraton dengan mengadaptasi lakon *wayang topèng*, di antaranya *Jaka Bluwo* dan *Jaka Pénjaring*. Hal ini tentu sangat berbeda dengan upaya Keraton selama dua ratus tahun sebelumnya yang bahkan menyusun teks-teks lakon *Panji*

1. Sri Mulyono, *Wayang, Asal-usul, Filsafat dan Masa Depan* (Jakarta: BP. Alda, 1976), hlm. 151.

2. Soetarno, *Teater Wayang Asia* (Surakarta: ISI Press, 2010), hlm. 51.

3. R.M.Sajid, *Bauwarna Kawruh Wajang djilid I* (Surakarta: Widya Duta, 1971), hlm. 145.

4. Agus Aris Munandar, “*Panji dan Para Kadayan Mengembara Nusantara*,” dalam St. Hanggar B. Prasetya dan I Wayan Dana (ed.), *Prosiding Seminar Tokoh Panji Indonesia: Panji dalam Berbagai Tradisi Nusantara* (Jakarta: Dirjen Kebudayaan Kemendikbud, 2014), hlm. 5.

5. Kusumawardaya, *Serat Kawruh Bab Topeng*, naskah koleksi Reksapustaka Mangkunagaran nomor D 80, hlm. 1.

6. Reditanaya, *Riwayat Pangeran Pandjang Mas Leluhur Dalang Mataram Kartasura dan Surakarta* (Djakarta: Jajasan Kebudayaan Djawa Kumudhawati, 1971), hlm. 40.

ke dalam naskah pseudo-historiografi *Pustaka Raja* dan *Babad Tanah Jawi* yang menghilangkan unsur-unsur folklore tersebut dan menempatkan Panji sebagai sosok progenitor atau leluhur bagi raja-raja Jawa yang meletakkan dasar-dasar dalam berbagai bidang, mulai dari politik, keagamaan hingga seni kebudayaan. Tokoh Panji bahkan ditempatkan sejajar dengan sosok Arjuna dan Jayabaya yang legendaris baik dalam dunia cerita wayang maupun dalam sejarah tanah Jawa, yang sama-sama dianggap sebagai titisan Batara Wisnu yang bertugas menjaga keselarasan dan ketenteraman dunia. Dengan demikian, sosok Panji telah bergeser dari dunia cerita rakyat ke dalam mitologi yang diolah oleh kaum elite Jawa sebagai bahan legitimasi terhadap keberadaan Keraton dan rajanya sebagai perwakilan dan perwujudan kuasa adikodrati para Dewa.

Perkembangan *wayang gedhog* dengan repertoar lakon *Panji* dari masa ke masa memiliki latar belakang yang berbeda-beda, baik secara sosial, politik, ekonomi maupun kebudayaan. Figur wayang sebagai peraganya juga tidak terlepas dari perubahan dan perkembangan. Alit Djajasoebrata menyatakan bahwa dari masa ke masa jumlah figur wayang terus berkembang, di antaranya dengan membuat beberapa figur wayang tertentu untuk menggambarkan satu tokoh dalam usia, penyamaran dan suasana hati yang berbeda, yang dikenal pula dengan nama *wanda*.⁷ Kajian tentang kerupaan dan penokohan wayang *gedhog* masih termasuk jarang dilakukan, demikian pula upaya untuk menghubungkannya secara intertekstual dengan ragam teks *Panji*. Penambahan *wanda* dan ragam bentuk wayang, lebih-lebih bagi *wayang gedhog* yang perkembangannya tergolong eksklusif, hampir selalu terjadi di Keraton dan dilakukan atas prakarsa raja-raja atau *maecenas* lain yang berkepentingan atas politik identitas dan kebudayaan. Fenomena ini perlu dikaji secara lebih mendalam untuk mendapatkan gambaran

lengkap tentang perkembangan *wayang gedhog* dalam kaitannya dengan dunia pemikiran dan orang Jawa dalam konteks keraton menyangkut identitas dirinya sendiri dan kaitannya dengan liyan (*others*) baik dalam lingkup sosiokultural maupun politik.

II. *Panji*, Leluhur Sang Raja: Teks Lakon sebagai Media Komunikasi Politik di Mata Orang Jawa

Era Surakarta awal, dalam dunia kebudayaan Jawa dianggap sebagai zaman renaissance, utamanya bila mengingat bahwa selama seratus tahun sebelum berdirinya Keraton pecahan Mataram Islam ini (yakni mulai 1645, wafatnya Sultan Agung Anyakrakusuma) pulau Jawa belum pernah betul-betul merasakan stabilitas politik yang menyeluruh, sehingga perkembangan produk seni-budaya dirasakan mengalami stagnansi. Permulaan dari era renaissance ini menurut anggapan umum terjadi setelah kerajaan Surakarta dilucuti kekuatan politik dan militernya pada tahun 1790 Masehi (atau sekitar 1718 Tahun Jawa) yang kemudian menjadikan Pakubuwana IV tergerak untuk mempertahankan kewibawaannya sebagai seorang raja di bidang lain, yakni kebudayaan.⁸ Aktivitas Pakubuwana IV di dunia kebudayaan di antaranya diperlihatkan dengan gencarnya perhatian terhadap dunia seni pertunjukan, khususnya tari dan wayang. Perkembangan dunia pewayangan era Pakubuwana IV dianggap sebagai tonggak sejarah kemunculan wayang kulit purwa gaya Surakarta yang kita kenal sekarang.

Laurie J. Sears, mengutip Soemarsaid Moertono, menyatakan bahwa dalam *pakeliran* yang berkembang pada masa Pakubuwana IV, Mahabharata dan Ramayana tidak disikapi sebagai sebuah teks baku, melainkan bingkai bagi lakon *pasémon* atau lambang, yang dalam bahasa Moertono disebut pula sebagai lakon yang mengandung *covered information* atau informasi

7. Alit Djajasoebrata, *Shadow Theatre in Java, The Puppets, Performance and Repertoire* (Amsterdam: The Pepin Press, 1998), hlm. 39.

8. Alexander Sudewa, *Dari Kartasura Ke Surakarta: Studi Kasus Serat Iskandar* (Yogyakarta: Lembaga Studi Asia Universitas Sanata Dharma, 1995), hlm. 271.

terselubung, kebanyakan tentang hubungan politik Surakarta dan Yogyakarta maupun Surakarta dan Mangkunagaran, atau Surakarta dengan VOC. Puncak dari lakon *pasemon*, menurut Sears tampak pada penulisan lakon *Kilat Buwana*. Lakon yang populer di Surakarta hingga paruh kedua abad ke-20 ini bercerita tentang usaha Kresna dan Semar untuk menggagalkan persatuan Pandawa dan Kurawa yang diinisiasi oleh Kilat Buwana (pendeta penjelmaan Batara Guru). Begawan Kilat Buwana sebagai seorang pendeta penjelmaan Batara Guru, dianggap sebagai representasi kekuatan-kekuatan tandingan yang menginginkan persatuan kembali Mataram, di antaranya para rohaniwan Islam.⁹

Pemanfaatan cerita *Panji* sebagai media *pasemon* atau sindiran situasi politik dalam media *wayang gēdhog* pun terjadi mengikuti pola tersebut. Tradisi historiografi *Serat Kandha* dari zaman Mataram Islam telah menyebutkan identitas Raden Hino, Inukertapati atau Panji sebagai putra dari Miluhur, cucu dari Dewa Kusuma atau Gentayu, cicit dari Kandihawan, yang silsilahnya akan sampai kepada Arjuna dari Mahabharata dan akhirnya bermuara kepada Adam. Identitas tokoh-tokoh *kadayan* juga telah jelas disebutkan dengan baku dalam cerita ini, di antaranya Brajanata, Punta, Kartala, Prasanta dan Sadulumur, berbeda dengan tradisi kidung yang rata-rata berubah-ubah dalam menggambarkan *personae* tokoh-tokoh ini, bahkan hingga identitas siapa sebenarnya sosok Panji pun sangat cair. Dengan demikian, tokoh Panji dan semesta ceritanya pada era Mataram Islam telah bergeser dari sebuah cerita simbolik bermuatan religius (kultus matahari dan rembulan) menjadi sebuah mitologi yang menjadi dasar legitimasi sebuah dinasti, yakni dinasti Mataram yang berusaha menempatkan dirinya sebagai penerus dinasti-dinasti yang lebih tua.

Wisma Nugraha Christianto dalam makalahnya menyebutkan bahwa dalam perkembangannya motif

penulisan naskah cerita *Panji* pada era Pakubuwana IV (1788-1820) tidak hanya ditujukan sebagai *belles-letres* atau produk susastra seperti naskah-naskah Panji terdahulu. Tujuan penulisan cerita *Panji* dalam era ini lebih dimaksudkan sebagai kenangan sejarah sekaligus *pasemon* terhadap perpecahan Mataram menjadi empat kerajaan yang berakibat traumatis bagi Pakubuwana IV. Kenangan atas perpecahan kerajaan ini ditampilkan dalam bentuk pertengkaran antara Panji dengan Sekartaji yang berujung serius, di antaranya perceraian sementara (*purik*) dan upaya saling mencari antara keduanya untuk dapat bersanding kembali dalam sebuah pernikahan. Pakubuwana IV di lain pihak mencita-citakan keharmonisan antara keempat penerus dinasti Mataram ini secara internal, maupun secara eksternal dengan pihak mancanegara, dengan akhir cerita yang agak tidak biasa bagi ragam naskah Panji, yakni perdamaian dengan raja Makassar.¹⁰

Selain berkembang di lingkungan Keraton Kasunanan, cerita *Panji* dalam media *wayang gedhog* juga menjadi salah satu subjek yang digemari di kalangan Mangkunagaran. Dalam sejarah kadipaten yang berdiri sejak 1757 ini, beberapa jejak cerita *Panji* tampak mewarnai paradigma kebudayaannya. Beberapa di antaranya tampak dalam dunia kesusastraan seperti penulisan serat *Retna Paniba* yang dikatakan J.J. Ras sebagai karya pribadi Mangkunagara I.¹¹ Ras menyebutkan bahwa ketika Pakubuwana III menulis *Panji Priyambada* yang mengisahkan pengembaraan Panji mencari Candrakirana yang hilang, (*Retna*) Paniba mengisahkan Candrakirana yang menyamar sebagai Panji untuk mencari kekasihnya itu. Dengan demikian, tampak bahwa Mangkunagara I ingin meletakkan posisi dirinya dan kadipatennya bukan sebagai subordinat Kasunanan, namun lebih tepatnya sebagai *tetimbangan* atau “*shakti*” bagi Keraton. Kesadaran Mangkunagara terhadap keberadaan Panji sebagai kakek moyang sekaligus

9. Laurie J. Sears, *Shadows of Empire: Colonial Discourse and Javanese Tales* (Durham and London: Duke University Press, 1995), hlm. 42.

10. Wisma Nugraha, “Kisah Panji Versi Pakubuwana IV,” makalah disajikan pada Diskusi Pascasarjana Fakultas Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, 24 Maret 2015, hlm. 10.

11. J.J. Ras, *Masyarakat dan Kesusastraan di Jawa* (Jakarta: Obor, 2014), hlm. 281.

contoh ideal bagi kepahlawanannya juga tampak pada penulisan bagian kedua sebuah naskah genealogi (*sarasilah*) yang ditulisnya sendiri tahun 1769, yang meletakkan Panji dari Jenggala sebagai salah satu leluhur Raden Mas Said.¹² Menjadi sebuah hal yang menarik pula ketika sejarah mencatat bahwa salah satu pendukung utama di balik keperwiraan Pangeran Sambernyawa ini adalah seorang ayah angkat yang disamakan asal-usulnya, Kudanawarsa, yang memiliki nama yang sama dengan mertua Panji Inukertapati dalam cerita *Angreni*.¹³

Kehadiran sosok-sosok *sabrang* seperti raja Makassar dalam cerita *Panji* era Surakarta adalah sebuah kelaziman, karena lain dari *wayang purwa* yang menempatkan kubu makhluk mitologis yakni para raksasa sebagai antagonis sekaligus pasangan biner dari tokoh manusia-ksatria, semesta *wayang gedhog* dan cerita *Panji* berkisar pada dikotomi *Jawa* dan *Sabrang* dalam narasinya. Kategori tokoh *Jawa* dalam *wayang gedhog* meliputi tokoh-tokoh protagonis yang kebanyakan berasal dari kerajaan-kerajaan Jawa, misalnya Panji dan Sinompradapa dari Jenggala/Koripan, Gunungsari dan Candrakirana dari Daha/Kediri, sementara tokoh *sabrang* dalam *wayang gedhog* acapkali ditampilkan sebagai representasi masyarakat kebudayaan yang berbeda di luar Jawa seperti Bugis, Bali, Manila, Wandhan (Banda), Ternate, Siak, hingga Pattani dan Siam (Thailand). Kategorisasi *Jawa* dan *Sabrang* dalam *wayang gedhog* menjadi fenomena yang menarik untuk dikaji karena berakar dari realitas sejarah Nusantara. Perbedaan latar belakang kebudayaan ini menjadikan tokoh-tokoh dalam lakon *Panji* memiliki karakteristik tertentu yang menyangkut keragaman latar belakang etnis, cara hidup, hingga kepercayaan yang disikapi sebagai sebuah fenomena kebudayaan dalam perspektif pandang orang Jawa, khususnya dalam tradisi *pakeliran wayang gedhog*.

III. *JAWA DAN SABRANG: CARA ORANG JAWA BERPIKIR TENTANG IDENTITAS MELALUI CERITA PANJI*

Dikotomi antara sosok *Jawa* dan *Sabrang* dalam cerita *Panji* dan pementasan *wayang gedhog* selalu ditonjolkan dalam hampir setiap lakon dengan berbagai macam konteks hubungan, baik sebagai kawan maupun lawan. Sebagai kawan, sosok *Sabrang* yang dimunculkan dalam ragam cerita *Panji* versi *wayang gedhog* di antaranya adalah Prabu Genihara dari Ternate yang berbesanan dengan Panji, Prabu Andayaraja dari Bali yang menjadi mertua Panji serta sosok lain seperti raja Malayu dan Jambi yang bahkan sempat memberikan tahtanya untuk Panji. Di sisi lain, terdapat pula tokoh-tokoh *Sabrang* yang bersifat antagonis, yakni Klana dan pasukannya sebagai musuh Panji dalam hampir setiap lakon. Tokoh-tokoh Klana ini pada umumnya bersifat *srambahan*, yakni bebas dalam hal penamaan identitas diri maupun negara tempatnya berasal, namun terdapat beberapa Klana yang terkenal dalam *wayang gedhog* yakni Klana Sewandana dari Bantarangin, Klana Bramadirada dari Teratebang serta Klana Prabu Jaka dari Makassar. Tokoh Klana pada mulanya digambarkan dengan mulut *gusèn* seperti pada tokoh Dasamuka dalam *wayang purwa*, namun setelah zaman Pakubuwana IV diciptakan pula Klana *kèkètan* yang *wandanya* mirip dengan tokoh Boma atau Kurupati (Duryudana). Tokoh Klana di masa kemudian ada juga yang dibuat dengan *wanda* tokoh Baladewa seperti *Sěmbada* dan *Paripěksa*.

Tokoh-tokoh antagonis pendukung dalam *pakeliran wayang gedhog* terdiri dari bawahan dan *panakawan* Klana. Bawahan Klana dalam *wayang gedhog* terdiri dari pasukan bayaran yang dikepalai oleh seorang komandan dari etnis Ambon, yang diberi nama Prabu Rengganisura. Tokoh Rengganisura menurut Mlayawidada sebagaimana dikutip Bambang Suwarno menggunakan

12. M.C. Ricklefs, *Soul Catcher: Java's Fiery Prince Mangkunagara I, 1726-95* (Singapore: NUS Press, 2018), hlm. 247.

13. Ibid: hlm.16.

antawacana berbahasa Melayu bercampur istilah-istilah Belanda.¹⁴ Tokoh Rengganisura pada pertunjukan *wayang gĕdhog* dewasa ini sudah jarang ditampilkan. Bawahan Rengganisura umumnya digambarkan berasal dari etnis Bugis, dan menggunakan beberapa atribut yang mencirikan etnisitasnya, seperti ikat kepala, *gajang* (keris Bugis), badik, pedang dan penggunaan sarung yang menggantikan *kampung*. Tokoh-tokoh Bugis dalam *pakĕliran wayang gĕdhog* memiliki dua fungsi, yakni sebagai pengganti *sabrang* dalam *pĕrang gagal* dan pengganti Cakil dan rekan-rekannya dalam *pĕrang kĕmbang*. Tokoh Bugis biasanya dipimpin oleh seorang berdarah campuran Bugis-Jawa yang diberi nama Daeng Partawijaya atau Daeng Makincing, yang berciri menggunakan pakaian Bugis namun tetap mengenakan ikat kepala *cĕkok mondhol* seperti orang Jawa.



Gambar 1. Daeng Partawijaya atau Makincing, komandan pasukan Bugis bawahan Klana yang mengenakan atribut campuran Bugis dan Jawa, dalam *wayang gĕdhog* gaya Surakarta koleksi Museum Sonobudoyo Yogyakarta. Foto diambil tahun 2016.

(Foto: Rudy Wiratama)

Klana dalam beberapa lakon digambarkan juga memiliki balatentara dari etnis-etnis lain seperti Bali dan Ambon. Tokoh-tokoh pasukan Klana dari

suku selain Bugis juga digambarkan mengenakan pakaian identitasnya masing-masing, seperti tokoh Bali dengan *udhĕng* dan mengenakan *kadutan* atau keris Bali, sementara tokoh Ambon berkulit gelap, berambut ikal dan berpakaian kebarat-baratan. Figur wayang pasukan Ambon dalam *wayang gĕdhog* koleksi Museum Sonobudoyo Yogyakarta digambarkan menggunakan persenjataan modern, yakni senapan, serta diberi nama baptis seperti Andreas dan Hendrikus.¹⁵



Gambar 2. Tentara Klana dari etnis Ambon dalam *wayang gĕdhog* gaya Surakarta koleksi Museum Sonobudoyo Yogyakarta. Foto diambil tahun 2016.

(Foto: Rudy Wiratama)

Kehadiran tokoh *Sabrang* dengan fungsi dan wujud fisiognomi yang sangat berlainan dengan tokoh-tokoh Jawa dalam *wayang gĕdhog* sangat terkait dengan pendapat Homi K. Bhabha tentang kondisi yang melatar belakangi terjadinya proses identifikasi. Menurut pendapat Bhabha, hasrat manusia untuk mengidentifikasi diri terdiri dari tiga sebab, yakni (a) untuk menunjukkan eksistensi diri dengan menunjukkan relasi terhadap sesuatu ‘yang lain’ (*otherness*), (b) tempat terjadinya proses identifikasi berlangsung pada sebuah ruang pemisahan (*space of splitting*) dan (c) identifikasi bukan sebuah afirmasi dari sebuah identitas yang

14. Wawancara dengan Bambang Suwarno, tanggal 26 Juni 2016.

15. Pengamatan di Museum Sonobudoyo Yogyakarta tanggal 22 Juni 2016.

belum ada sebelumnya atau harapan yang dipenuhi sendiri (*self-fulfilling prophecy*), namun merupakan produksi imaji sebuah identitas dan transformasi dari subjek tersebut dalam mengasumsikan imaji ini.¹⁶

Tiga faktor proses identifikasi diri yang ditunjukkan oleh Bhabha dapat ditarik benang merahnya dalam konteks perkembangan dan pertumbuhan *wayang gēdhog* kepada jejak-jejak sejarah keraton Mataram Islam hingga Surakarta. Secara politis, keraton Mataram Islam dikenal memiliki hubungan baik niaga maupun diplomatik dengan kerajaan-kerajaan *Sabrang* yang terletak di luar pulau Jawa, mulai dari Aceh hingga Maluku. Beberapa di antaranya bahkan mengadopsi kebudayaan Jawa Mataram dalam kehidupan sosiokultural mereka. Superioritas kultural Mataram tidak lama dinikmati, karena pada tahun 1677 meletuslah pemberontakan Trunajaya yang melibatkan koalisi Madura-Makassar, yang membawa keraton Mataram Islam ke arah keterpurukan dan tidak mampu bangkit kembali semenjak itu. Dalam era Surakarta, kedaulatan kerajaan sebagai penerus Mataram lambat laun digerogoti oleh pihak VOC (*Vereenigde de Oost-Indische Compagnie*—Kompeni Dagang Hindia-Timur) yang terus meminta ganti rugi atas peperangan yang berkepanjangan dengan cara mencaplok wilayah kerajaan Jawa terakhir ini lewat serangkaian perjanjian. Kekuasaan di bidang militer dan politik luar negeri terus dikurangi hingga Keraton hanya mampu melakukan hubungan-hubungan yang semata bersifat simbolis belaka, dan sebagai akibatnya Keraton lewat kuasa Susuhunan merasa perlu untuk mencari solusi kultural untuk tetap menegaskan kekuasaannya, di antaranya melalui naskah-naskah dan pertunjukan yang mencerminkan bagaimana sebuah “kerajaan ideal” tetap berlangsung, di antaranya *wayang gedhog* dan cerita *Panji* sebagai repertoarnya. Fenomena ini tentu sangat terkait dengan bagaimana Mataram

Islam sempat berhubungan dengan *otherness*, yakni bangsa-bangsa lain dengan sejajar bahkan mampu menegakkan hegemoninya paling tidak di dalam dunia ide. Fenomena serupa terjadi di Bali pada abad ke-19, ketika raja tidak lagi dapat memperluas otoritasnya ke luar, maka ia akan semakin memproyeksikan diri sebagai sumbu dunia melalui berbagai tindakan kultural.¹⁷

Penegasan eksistensi diri dalam hubungannya dengan entitas liyan (*others*) sangat kentara dalam penggambaran sosok-sosok *Sabrang* dalam *wayang gēdhog*. Sosok Jawa sebagai gambaran ideal bangsawan Jawa selalu digambarkan mengacu kepada sosok-sosok yang telah akrab dengan masyarakat melalui mitologi Hindu yang bersumber dari cerita *Mahabharata*: ketampanan Panji akan selalu mengingatkan orang kepada sosok Arjuna, kegagahan Bima juga membayangi tokoh Kartala atau Kalang, pun demikian dengan kecantikan Sekartaji yang selalu dihubungkan dengan Sinta atau Subadra, sebagai sosok-sosok paripurna yang patut dipuja. Di sisi lain, meskipun terdapat pula tokoh *Sabrang* yang mengingatkan kepada para ksatria yang masyhur dalam epos India, seperti ketampanan Klana Salyapati yang digambarkan serupa dengan Karna raja Awangga atau Klana Sewandana yang berkarakter seperti Duryudana, akan tetapi di luar itu masih terjadi kecenderungan untuk menggambarkan sosok-sosok dari dunia seberang sebagai tokoh-tokoh yang sebangun dengan bangsa *gandarwa*, *siluman* atau *dēnawa* yang selain dimusuhi juga ditakuti oleh orang Jawa karena keganasan dan ke’asing’annya. Hal ini ditunjukkan dalam berbagai kesempatan, di antaranya pada petikan naskah *Panji kalayan Tunjungséta* rangkuman Roorda (1869), yang menyebutkan bahwa sementara tokoh Jawa berperang dengan senjata pedang, panah, keris dan tombak, tokoh *Sabrang* telah menggunakan persenjataan modern berupa meriam dan *mimis kēncana* (peluru emas), yang jauh lebih canggih

16. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London and New York: Routledge Publication, 1994), hlm. 44-45.

17. Clifford Geertz, *Negara Teater* (Yogyakarta: Basabasi, 2018), hlm. 222. Bandingkan pula dengan nama-nama para raja penerus dinasti Mataram yang menunjukkan gejala serupa.

dan mematikan, walau tetap saja tokoh-tokoh utama dari golongan *Jawa* memiliki kesaktian *tan pasah*, ‘kebal’ peluru sebagai akibat dari kekuatan spiritualnya. Narasi yang mengkategorisasi antara *Jawa* dan *Sabrang* ke dalam dua golongan yang saling bertentangan tampak dipertajam di sana-sini, sehingga muncullah kesan bahwa sosok *Sabrang* tidak lagi semata-mata mengacu kepada posisi geografis belaka, namun juga berkaitan dengan mitologi dan kosmologinya.

Di sisi lain *space of splitting* sangat menginspirasi Keraton Surakarta berpijak dari pengalaman-pengalaman masa lalu, di mana menurut Bhabha terjadi sebuah jarak pemisah yang mengakibatkan seseorang mencitrakan keliyanaan (*otherness*) individu atau bangsa lain untuk mempertegas ‘fantasi pribumi’ (*fantasy of the natives*) tentang diri. Produksi citra identitas dan transformasi subjek dalam mengasumsikan citranya itu juga dapat dilihat dari bagaimana setelah menginjak era Surakarta tokoh-tokoh *Sabrang* dimunculkan dalam bentuk dan fungsi yang saling berlawanan dengan tokoh-tokoh *Jawa* dalam *pakeliran wayang gedhog*. Kehadiran tokoh *Sabrang* berupa *Klana* dan *Dhaèng* dalam pertunjukan *wayang gedhog* sebagai lawan dari tokoh *Jawa*, diduga memiliki kesebangunan makna pula apabila dibandingkan dengan tokoh *Sabrang* berupa *bacingah* dan *danawa* (raksasa) dalam *wayang purwa*.

Kehadiran sosok *Sabrang* sebagai sebuah imaji yang diproduksi dari sebuah identitas yang selalu dibaca ulang dari waktu ke waktu untuk mengasumsikannya tampak dalam perkembangan narasi tentang definisi *Sabrang* dalam teks cerita *Panji* dari waktu ke waktu. Cerita *Panji* dari era Jawa Pertengahan, sebagaimana termuat dalam *Wangbang Wideya*, menghadirkan tokoh-tokoh *Sabrang* dalam konteks geografi vassal Majapahit, sebagaimana yang termuat dalam Pupuh II (*Pamandana*), yakni Raja Lasem (II:1a), yang

memiliki dua saudara yakni raja Mataram dan Kabalan (II:1b), serta bersaudara ipar dengan raja Camara dan Manungkuli (II: 2a).¹⁸ Dalam *Malat*, tokoh *sabrang* yang disebut adalah Raja Lasem dan kakaknya, Raja Matahun (Pupuh XXII), serta sekutu-sekutunya yakni Raja Cemara dan Pajang (Pupuh XLVI) dan raja Malayu yang ternyata adalah Wiranatarja (Jw. *Gunungsari*---sepupu Panji).¹⁹

Pada awal abad ke-19, rupa-rupanya terjadi perluasan domain tokoh *Klana* sebagai representasi *sabrang* dalam kesusastraan Jawa Modern (era Surakarta) justru semakin meluas di tengah menyempitnya teritori politis kerajaan ini, di antaranya tertulis dalam teks *Serat Panji* era Pakubuwana IV (1788-1820 AD) yang menyebut *Kalana Bramakumara* dari Makassar, dengan tentara berupa para *Dhaèng* seperti Makincing, Mabelah, Marewah, Batokawis, Batobara, serta para pasukan luar negeri mulai dari Patani hingga Bali (ditandai dengan hadirnya *Ketut Jantir*). Dalam naskah lakon Radyapustaka yang disadur dari episode-episode *Serat Panji Jayakusuma* (ca. 1820) terdapat pula nama-nama seperti Raja Klungkung dari *Baligalèlèng* (Bali-Buleleng) dan pasukannya *Para Gedhé*, Kalana Murdangkara dari Dayak, Prabu Genihara dari Ternate (kadang-kadang disebut sebagai “Raja Makassar”) serta kehadiran orang-orang Aceh (*wong Ngacih*) yang diperintahkan untuk menculik putri Prabu Genihara dari Ternate yang akan dinikahkan dengan Kusumadilaga atau Nadpada, putra bungsu raja Bali. Hal ini membuktikan bahwa dari masa ke masa, identitas Jawa, sekaligus juga *Sabrang*, selalu direproduksi lewat narasi *wayang gedhog* bercerita *Panji*, sehingga kesenian ini bukan hanya merupakan bentuk *klangenan* pelipur lara sebagaimana anggapan para penggemar *wayang purwa*, melainkan juga sebuah bentuk pertunjukan yang memiliki muatan politis, serta terdapat diskursus tentang identitas di dalamnya.

18. Lihat Robson, *Wangbang Wideya* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1971), hlm. 114-115.

19. Poerbatjaraka, *Tjerita Pandji dalam Perbandingan* (Djakarta: Gunung Agung, 1968), hlm. 304, 322.

IV. PENUTUP

Wayang gedhog dan cerita Panji sebagai repertoarnya pada masa kekuasaan kerajaan Catur Sagotra (“Empat Sedarah”) Kasunanan-Kasultanan-Mangkunagaran-Pakualaman pernah mengalami masa keemasannya sebagai seni Keraton, walaupun banyak pihak yang menyatakan bahwa tidak ada muatan apapun di dalamnya kecuali hanya murni *klangen* atau hiburan yang bersifat pelipur lara saja. Akan tetapi, pada kenyataannya di dalam semesta pertunjukan ini tersimpan sebuah jejaring pemaknaan tentang identitas orang Jawa, setidaknya di mata Keraton, dalam menghadapi dunia yang terus berubah dan semakin mengglobal.

Sesuai dengan pendapat Bhabha tentang Identifikasi Diri, wayang gedhog dan cerita Panji di dalamnya menjadi eksis di lingkungan Keraton karena dipengaruhi keinginan untuk menunjukkan eksistensi diri, keberadaan ruang pemisahan (*space of splitting*) serta kebutuhan untuk memproduksi imaji-imaji tertentu tentang sebuah identitas untuk mempertegas asumsi tentangnya. Kecenderungan-kecenderungan ini diperkuat dengan konsep Geertz tentang Negara Teater, ketika Raja dan Keraton justru mengarahkan ekspansinya ke dalam dengan pelbagai tindakan kultural untuk memperkuat

legitimasinya sebagai “sumbu stasioner dunia”, yang kecenderungannya dapat dilihat juga di Jawa sekarang ini lewat nama-nama Pakubuwana, Hamengkubuwana, Mangkunagara dan Paku Alam sebagai *abhiseka* atau nama gelar para penguasanya.

Rupanya, seiring dengan merosotnya kuasa politis kerajaan-kerajaan di Jawa, identitas *Sabrang* dalam cerita Panji untuk wayang *gedhog* dari masa ke masa baik dalam konteks geografis maupun sosiokultural justru mengalami perkembangan: pada abad ke-XV hingga 1680, ruang lingkup *sabrang* dalam cerita Panji hanya meliputi negara-negara di lingkaran luar daerah inti (*core area*) Majapahit seperti Lasem, Pajang dan Kabalan (meski telah disebut pula Malayu, Blambangan dan Bali); sesudah tahun 1680 hingga sekitar 1810 telah muncul satu tokoh *Kalana* yang utama, yakni raja Nusakancana; dan pada era Pakubuwana IV kita telah mengenal dengan baik *Klana* dari berbagai kerajaan *Sabrang* dengan pasukan *Dhaèng*-nya yang sangat populer. Hal ini membuktikan bahwa seiring berkembangnya waktu, wayang gedhog dan cerita Panji yang dibawanya telah membuktikan dirinya sebagai wadah dialektis bagi orang Jawa untuk membincangkan dan meredefinisi makna eksistensi dirinya secara simultan seiring dengan perkembangan dunia yang makin mengglobal.

DAFTAR PUSTAKA

- Aris Munandar, Agus, 2014. “Panji dan Para Kadeyan Mengembara Nusantara,” dalam St. Hanggar B. Prasetya dan I Wayan Dana (ed.), *Prosiding Seminar Tokoh Panji Indonesia: Panji dalam Berbagai Tradisi Nusantara*, (Jakarta: Dirjen Kebudayaan Kemendikbud).
- Bhabha, Homi K., 1994. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge Publication.
- Djajasoebrata, Alit, 1998. *Shadow Theatre in Java, The Puppets, Performance and Repertoire*. Amsterdam: The Pepin Press.
- Geertz, Clifford, 2017. *Negara Teater*. Yogyakarta: Basabasi.
- Kieven, Lydia, 2015. *Menelusuri Figur Bertopi dalam Relief Candi Zaman Majapahit: Pandangan Baru terhadap Fungsi Religius Candi-candi Periode Jawa Timur Abad ke-14 dan ke-15*. Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia.
- Kusumawardaya, n.d., *Kawruh Bab Topeng*, naskah koleksi Reksapustaka nomor G 80, hlm. 5.
- Mulyono, Sri, 1976. *Wayang, Asal-usul, Filsafat dan Masa depannya*. Jakarta: BP. Alda.

- Nugraha, Wisma, 2015. "Kisah Panji Versi Pakubuwana IV," *makalah* disajikan pada Diskusi Pascasarjana Fakultas Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, 24 Maret 2015.
- Poerbatjaraka, 1968. *Tjeritera Pandji dalam Perbandingan*. Djakarta: Gunung Agung.
- Ras, J.J., Ikram, Achadiati (penterj.), 2014. *Masyarakat dan Kesusastraan di Jawa*. Jakarta: Obor.
- Reditanaya, 1971. *Riwayat Pangeran Pandjang Mas Leluhur Dalang Mataram Kartasura dan Surakarta*. Djakarta: Jajasan Kebudayaan Djawa Kumudhawati.
- Sajid, R.M., 1981. *Ringkasan Sejarah Wayang*. Jakarta: Pradnya Paramita.
- Sears, Laurie J., 1995. *Shadows of Empire: Colonial Discourse and Javanese Tales*. Durham and London: Duke University Press.
- Soetarno, 2010. *Teater Wayang Asia*. Surakarta: ISI Press.
- Sudewa, Alexander, 1995. *Dari Kartasura Ke Surakarta: Studi Kasus Serat Iskandar*. Yogyakarta: Lembaga Studi Asia Universitas Sanata Dharma.

INDEKS PENGARANG

A

- Aman. "Mooi Indie: Menyampaikan Budaya Agraris Nusantara melalui Lukisan." 14 (10): 47-54
- Aprianto, ID. "Tari Tumbu Tanah Sebagai Jati Diri Masyarakat Suku Arfak di Manokwari, Papua Barat." 14 (2): 171-180
- Arifin, F. "Misi Penyelamatan Budaya: Reforma Agraria sebagai Revitalisasi Bahasa." 14 (1): 1-8
- Ashari, H. "Refleksi Ketauhidan dalam Wayang Sadat Lakon Ki Ageng Pengging." 14 (2): 129-138

B

- Budi, NS. "Pek Bung Kesenian Tradisional di Pandak Bantul." 14 (2): 193-202

D

- Dikawati, R. "Tinjauan Filosofis Budaya Agraris Reresik Lak: Konservasi Air dalam Prakti Pertanian Dusun Ngiring." 14 (1): 27-36

I

- Ibda, H. "Strategi Grup Gagak Rimang dalam Melestarian Seni Kuda Lumping di Temanggung." 14 (2): 159-170

J

- Jaksana, HD. "Studi Psikologi Sastra Tokoh Bima: Indoktrinasi Budaya Agraria Kontemporer." 14 (1): 83-94
- Jamil, NJ. "Budaya Agraria Indonesia: Orientasi Zonder 'Exploitation De L'Homme Par L'Homme' dan 'Exploitation De Nation Par Nation'." 14 (1): 103-112
- Jannah, R. "Kiprah Sakdiah dalam Kancan Musik Pop Daerah Gayo." 14 (2): 181-192
- Joebagio, H. "Refleksi Ketauhidan dalam Wayang Sadat Lakon Ki Ageng Pengging." 14 (2): 129-138

M

- Mahfudz. "Merti Desa: Eksistensi Tradisi Masyarakat Agraris di Kabupaten Semarang." 14(1): 9-14
- Mulyati. "Subak, Filosofi Kesenian dalam Masyarakat Agraris di Pulau Bali." 14 (1): 75-82
- Munawaroh, S. "Jodhangan: Tradisi Agraris di Desa Selopamioro Imogiri." 14 (1): 95-102
- Musadad, AA. "Studi Psikologi Sastra Tokoh Bima: Indoktrinasi Budaya Agraria Kontemporer." 14 (1): 83-94

N

- Nasution, I. "Strategi Grup Gagak Rimang dalam Melestarian Seni Kuda Lumping di Temanggung." 14 (2): 159-170
- Nurrochsyam, MW. "Etika Samin: Kebijakan Masyarakat Agraris." 14 (1): 37-46

P

- Pelu, M. "Refleksi Ketauhidan dalam Wayang Sadat Lakon Ki Ageng Pengging." 14 (2): 129-138

Prabowo, DP. "Kebudayaan (Tani) Jawa sebagai Sumber Nilai Ekologi." 14 (1): 55-64

Priyatmoko. H. "Seniman dan Seni Pertunjukan di Kampung Kemlayan Surakarta 1930-1970." 14 (2): 117-128

Purwana, BHS. "Fungsi Mite Asal Mula Padi dalam Tradisi Agraris Masyarakat Dayak Bidayuh di Kalimantan Barat." 14 (1): 65-74

R

Rohman, FA. "Tayuban dalam Tradisi Saparan di Kelurahan Tegalrejo, Kecamatan Argomulyo, Kota Salatiga." 14 (2): 149-158

S

Setyowati, RR. "Mooi Indie: Menyampaikan Budaya Agraris Nusantara melalui Lukisan." 14 (10): 47-54

Simatupang, G.R. LL. "Kiprah Sakdiah dalam Kancan Musik Pop Daerah Gayo." 14 (2): 181-192

Sunardi. "Studi Psikologi Sastra Tokoh Bima: Indoktrinasi Budaya Agraria Kontemporer." 14 (1): 83-94

Sushartami, W. "Kiprah Sakdiah dalam Kancan Musik Pop Daerah Gayo." 14 (2): 181-192

Suyami. "Ancak-Ancak Alis: Ekspresi Budaya Agraris dalam Permainan Anak." 14 (1): 15-26

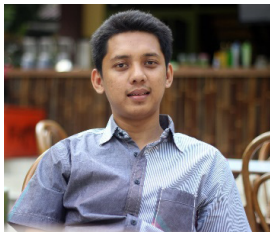
W

Widyanta, NC. "Gamelan Soepra Sebagai Rekontekstualisasi Gamelan Jawa." 14 (2): 139-148

Widyatwati, K. "Merti Desa: Eksistensi Tradisi Masyarakat Agraris di Kabupaten Semarang." 14 (1): 9-14

Wiratama, R. "Representasi Identitas Orang Jawa dalam Cerita Panji Versi Wayang Gedhog." 14 (2): 203-212

BIODATA PENULIS



HERI PRIYATMOKO, lahir di Solo tahun 1985. Bekerja sebagai staf pengajar di Prodi Sejarah, Fakultas Sastra, Universitas Sanata Dharma, Yogyakarta. Menuntaskan pendidikan Pascasarjana Sejarah, FIB, UGM (2013). Hobi menekuni sejarah lokal mengantarkannya menjadi narasumber dan kolumnis Solo tempo doeloe di media massa nasional maupun lokal. Kerap diminta “mendongeng” dalam acara festival dan pemandu jelajah sejarah budaya di Kota Bengawan.

Seringkali ditunjuk sebagai instruktur dalam workshop jurnalistik berbasis arsip. Institusi tempatnya bekerja pernah mengganjar penghargaan sebagai dosen terproduktif menulis di media massa (2016, 2017, dan 2018). Tercatat sebagai founder Solo Societeit, komunitas kawula muda yang bergerak dalam bidang produksi, diseminasi, dan apresiasi sejarah-budaya lokal di Solo. Karya tulis: *Keplek Ilat: Sejarah Wisata Kuliner Solo* (Direktorat Sejarah, 2017). “Algemene Middelbare School Solo 1925-1932: Potrait of the First Multicultural Education in Indonesia,” *Jurnal Paramita* No 2 2018 (Unnes Semarang). “Gamelan di Kemlayan: Studi Sejarah Kampung Abdi Dalem Niyaga di Surakarta,” *Jurnal Patrawidya* Vol. 19, No. 2, 2018 (BPNB Yogyakarta). Buku (tim), di antaranya *Toponim Kota Yogyakarta* (Direktorat Sejarah, 2019), *Toponim Kota Magelang* (Direktorat Sejarah, 2018), *Toponim Surakarta* (Kemendikbud, 2010), *Sejarah Nasionalisasi Aset-aset BUMN* (BUMN, 2013), *Sejarah Masjid Agung Surakarta* (2013), *Kretrek: Dari Nasionalisme Hingga Warisan Budaya* (2014), *Dari Dirjen Agraria Menuju Kementerian Agraria: Perjalanan Sejarah Kelembagaan Agraria, 1948-1965* (STPN, 2015), dan *Jejak Sejarah Pabrik Atsiri Tawangmangu* (2016).



HASAN ASHARI, lahir di Boyolali 16 Juli 1994. Menyelesaikan Pendidikan S1 di Program studi Pendidikan Sejarah Fakultas Keguruan dan Ilmu Pendidikan (FKIP) Universitas Sebelas Maret Surakarta tahun 2016. Pada saat ini sedang menempuh studi S2 di Pascasarjana Pendidikan Sejarah Universitas Sebelas Maret Surakarta. Karya ilmiah: (1) Prosiding dalam seminar nasional TEC Unisnu Jepara 2018, berjudul “Relevansi Wayang Purwo Sebagai Penanaman Nilai Karakter di Era Millenial: Kajian Persepsi Guru Sejarah di SMA Surakarta,” sebagai penulis pertama. (2) “Urgensi Penanaman Paham Anti Radikalisme dalam Pembelajaran SD Guna Menjawab

Tantangan di Era Millenial,” sebagai penulis kedua. (3) Prosiding Seminar Nasional II - Kontribusi Pascasarjana dalam Pengembangan IPTEKS dengan Berpijak pada Nilai-Nilai Kebangsaan dan Bela Negara, dengan judul “Kajian Nilai Nilai Religius Wayang Sadat pada Lakon Ki Ageng Pengging,” sebagai penulis pertama. (4) Karya buku (sebagai editor) *Etnografi Analitis Sebuah Kajian Kebudayaan Dusun Pancot Tawangmangu*, diterbitkan di UNS Press dengan no ISBN: 978-602-397-267-8.



NUGRAHANSTYA CAHYA WIDYANTA lahir di Sleman, 24 Juni 1991. Menempuh pendidikan formal strata satu di program studi seni musik dengan konsentrasi musikologi, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta. Melanjutkan studi master dengan minat musikologi pada program studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Universitas Gadjah Mada (UGM). Saat ini mengajar pada program studi seni musik, Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Kristen Satya Wacana (UKSW) dan program studi Pendidikan Guru Sekolah Dasar, Universitas Sanata Dharma (USD) sebagai dosen tidak tetap. Publikasi ilmiahnya antara lain, “Efektivitas Keroncong Garapan Orkes Keroncong Tresnawara terhadap Audensi Generasi Muda,” *Jurnal Kajian Seni* UGM Vol. 03 No. 02 2017; “Antara Teori Formula Albert B. Lord dan Musikologi,” *Jurnal Jomsti* ISI Denpasar, Vol. 01 No. 01, 2018; *Improvisasi Biola Jazz: Sejarah, Perkembangan, dan Penerapan*, (Penerbit Sulus Pustaka, 2018).



FANDY APRIANTO ROHMAN, lahir di Yogyakarta 5 April 1993. Lulus dari program Sarjana Sastra Ilmu Sejarah di UNY (Universitas Negeri Yogyakarta) pada tahun 2017. Pada bulan Mei 2019 menjadi juara 1 “Wiki Jelajah 2019” yang diadakan oleh Wikipedia. Beberapa artikel yang dibuat di Wikipedia antara lain *Drumblek*, *Batik Plumpungan*, *Rumah Dinas Wali Kota Salatiga*, *Ndalem Jayadipuran*, *Muhammad Sangidu*, *Pujo Sumarto*, *Serayo*, dan *Tari Tumbu Tanah*. Adapun hasil karya tulis ilmiahnya, yaitu “Rintisan Awal Pendidikan Muhammadiyah di Sumatra Barat Tahun 1925-1939,” dalam *Jurnal Penelitian Sejarah dan Budaya* (Vol. 5, No. 1, Mei 2019) dan “Drumblek, Kesenian Barang-Barang Bekas ‘Dari Salatiga Untuk Dunia’,” dalam *Jurnal Walasuji* (Vol. 10, No. 1, Juni 2019).



HAMIDULLOH IBDA, lahir di Pati 17 Juni 1990. Pendidikan terakhir S2 Program Studi Pendidikan Dasar Konsentrasi Pendidikan Bahasa Indonesia PPs UNNES. Dosen pada Jurusan Tarbiyah STAINU Temanggung, Jawa Tengah. Publikasi ilmiah di antaranya “Peningkatan Kompetensi Profesional Guru SD/MI melalui Menulis di Media,” *Jurnal Tarbawi*, Vol. 14, No. 1 Tahun 2017; “Urgensi Pemertahanan Bahasa Ibu di Sekolah Dasar,” *Jurnal SHAHIH*, Vol. 2 No. 2 tahun 2017; “Relasi Nilai Nasionalisme dan Konsep Hubbul Wathan Minal Iman dalam Pendidikan Islam,” *International Journal Ihya’ Ulum al-Din*, Vol. 19, No. 2 tahun 2017; “Gerakan METAL (Membaca Artikel) untuk Meningkatkan Kemampuan Membaca Kritis Guru MI,” *Jurnal MAGISTRA*, Vol. 8, No. 1 tahun 2017; “Gerakan Literasi NUtizen dalam Membendung Rusaknya Medsos,” *Jurnal Khittah*, Vol. 2 tahun 2018; “Strategi Pencegahan terhadap Modus Pelanggaran Kode Etik Penyelenggara Pemilihan Kepala Daerah Jawa Tengah 2018,” *Jurnal Etika & Pemilu DKPP RI*, Vol. 4 Nomor 1 Juni 2018; “Penguatan Literasi Baru di Madrasah Ibtidaiyah dalam Menjawab Tantangan Era Revolusi Industri 4.0,” *JRTIE: Journal of Research and Thought of Islamic Education*, Vol. 1 (1) Agustus 2018; “Penguatan Nilai-Nilai Sufisme dalam Nyadran sebagai Khazanah Islam Nusantara,” *Jurnal Islam Nusantara*, Vol. 1 No. 2, 2018; “Penguatan Karakter Toleran dalam Pembelajaran Bahasa Indonesia di Madrasah Ibtidaiyah Melalui Pendekatan Whole Language,” *Jurnal Wahana Akademika*, Vol. 6 No. 2, Oktober 2018; “Strategi Membendung Islamofobia melalui Penguatan Kurikulum Perguruan Tinggi Berwawasan Islam Aswaja Annahdliyah,” *Analisis: Jurnal Studi Keislaman*, Vol. 19. No. 2, 2018; “Strategi Perguruan Tinggi

Memajukan Lembaga Keuangan Syariah,” *Jurnal EQUILIBRIUM*, Vol. 6, No. 1, 2018; “Class Association Program to Prevent Delinquency of Elementary School Children,” *Abjadia: International Journal of Education*, Vol. 3 No. 2, 2018; “Program Kesejahteraan Sosial Melalui Santunan Pendidikan untuk Anak Yatim Piatu dan Fakir Miskin di SMK JAPA Pati,” *Jurnal Penelitian Kesejahteraan Sosial Kemsos RI*, Vol. 18, No. 1, 2019; “Pembelajaran Bahasa Indonesia Berwawasan Literasi Baru di Perguruan Tinggi dalam Menjawab Tantangan Era Revolusi Industri 4.0,” *JALABAHASA: Jurnal Ilmiah Kebahasaan*, Vol. 20, No. 1, 2019; “Development of Plants and Animals Puppet Media Based on Conservation Values in Learning to Write Creative Drama Scripts in Elementary Schools,” *Southeast Asian Journal of Islamic Education*, Vol. 1 No. 2, 2019; “Strategi Grup Barong Sardulo Krida Mustika Dalam Melestarikan Seni Barongan Blora,” *Jurnal HANDEP*, Volume 3, Nomor 1, Juni 2019; “Improving Scientific Article Writing Skills for Students Through the One Semester One Book Program,” *International Journal Of English Education And Linguistics*, Vol. 1 No. 1, 2019; “Integrasi Sastra Siber dalam Pembelajaran Bahasa Indonesia SD/MI untuk Menjawab Era Revolusi Industri 4.0 dan Society 5.0,” *Prosiding Seminar Nasional LB STAINU Temanggung*, tahun 2019; “Thuggery and Cultural Da’wah: A Case Study of Jama’ah Pasrah Foundation, Pati, Indonesia,” *Jurnal Penelitian IAIN Pekalongan*, Vol. 16 No. 1, 2019; “Strategi Lembaga Takmir Masjid Nahdlatul Ulama (LTM NU) Temanggung dalam Mencegah Radikalisme Agama,” *el-Buhuth: Borneo Journal of Islamic Studies*, Vol. 1 No. 2, 2019; “The Strategy of the Educational Institution Ma’arif Nahdlatul Ulama of Central Java In Preventing Radicalism,” *Borneo International Journal of Islamic Studies (BIJIS)*, Vol. 1 (2) 2019.



IWAN DWI APRIANTO, lahir di Yogyakarta pada tanggal 2 April 1995. Pada saat ini masih menempuh pendidikan di S1 Program Studi Ilmu Sejarah Fakultas Ilmu Sosial Universitas Negeri Yogyakarta dan aktif sebagai penulis di LPM Ekspresi. Beberapa artikelnya yang dimuat di majalah tersebut, yaitu “Menopang Asa Melawan Kuasa,” dalam *Ekspresi* (Edisi 28, Tahun 23, Nopember 2015) dan “Menjadi Biduan,” dalam *Ekspresi* (Edisi 29, Tahun 24, Nopember 2016).



RAUDHATUL JANNAH, lahir di Bale Redelong, Bener Meriah, Aceh, 24 November 1994. Tahun 2016, memperoleh gelar Sarjana di bidang Etnomusikologi, Universitas Sumatera Utara, Medan. Kini ia tengah melanjutkan studinya di Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana, Universitas Gadjah Mada. Penelitiannya berfokus pada kesenian di daerah Gayo, Aceh, Sumatera Utara dan sekitarnya. Beberapa tulisan terbarunya seperti, “Di Balik Pembatalan Konser Slank di Aceh” (2019) melalui www.teraseni.com, “Menyongsong Etnomusikologi ke Depan dengan Virtual Etnografi” di dalam *3-O, Majalah Etnomusikologi ISI Yogyakarta* (2019), dan “Apakah Semua Orang Gayo Bisa Saman? Menilik Saman dan Ekologinya di Bener Meriah” di dalam *Para Penabuh Tubuh* (2019).



NOOR SULISTYO BUDI, lahir di Yogyakarta, 5 Oktober 1960. Pendidikan S1, Jurusan Hukum Perdata, Fakultas Hukum UII Yogyakarta tahun 1985. Saat ini bekerja sebagai staf peneliti di Balai Pelestarian Nilai Budaya Yogyakarta. Karya tulis yang telah dipublikasi antara lain: “Ritual Adat Upacara Palebon,” (*Jantra*, Vol. 8 No. 2 Desember 2013), “*Ngalap Berkah* di Makam Sri Makurung Desa Dukuh, Banyudono, Boyolali,” (*Patra-Widya*, Vol. 15 No. 2 Juni 2014), “Mie Des Khas Kuliner Tradisional Pundong Bantul Yogyakarta,” (*Jantra*, Vol. 9 No. 1 Juni 2014), “Budaya Wayang : Kelestarian dan Tantangan ke Depan,” (*Jantra*, Vol. 9 No. 2 Desember 2014), “Peran Media Sosial dalam Pelestarian Budaya Daerah Kabupaten Bantul,” (*Jantra*, Vol. 12 No. 1 Juni 2017), “Batik Gringsing dan Ceplok Kembang Kates Bantul,” (Majalah Ilmiah *Dinamika Kerajinan dan Batik*, Kementerian Perindustrian, Vol. 34, No.2 Desember 2017).



RUDY WIRATAMA, lahir di Surakarta tahun 1990, adalah Asisten Pengajar di Program Studi Sastra Jawa, Departemen Bahasa dan Sastra Fakultas Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada Yogyakarta. Lulus S1 dari Jurusan Ilmu Komunikasi FISIPOL UGM tahun 2014, melanjutkan studi di Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Sekolah Pascasarjana UGM, lulus tahun 2016. Saat ini sedang menempuh jenjang Doktorat pada Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta. Beberapa publikasi yang pernah dihasilkan: “Bunga dalam Sastra Panji dari Masa ke Masa: Telaah Fungsi dan Maknanya dalam Kehidupan Masyarakat Jawa” (bersama dengan Wisma Nugraha Christianto R.), dalam *Mutiara dalam Sastra Jawa* edisi 4, tahun 2018; “The Flower in Panji Literature from Time to Time: Study of its Functions and Meanings in the Life of Javanese People” (bersama dengan Wisma Nugraha Christianto R.), dalam *Proceeding the International Seminar of Panji tahun 2018*; “Melacak Jejak Pakeliran Wayang Gèdhog Gaya Yogyakarta: Upaya Rekonstruksi dan Revitalisasi Pertunjukan melalui Pembacaan Naskah-naskah Lama” dalam *Proceeding International Symposium on Javanese Studies and Manuscripts of Keraton Yogyakarta*, tahun 2019; “Cerita Panji sebagai Sarana Legitimasi Kekuasaan Keraton-keraton di Jawa Tengah Abad XIX-XX: Telaah Perbandingan Teks Lakon Wayang Gèdhog Gaya Surakarta dan Yogyakarta” dalam *Prosiding Seminar Nasional Budaya Panji Universitas PGRI Adi Buana Surabaya*, tahun 2019; “Transformasi Perkembangan Bentuk, Makna dan Fungsi Tokoh Brajanata dalam Cerita Panji: Kajian Komparatif Artefak dan Teks Lakon Wayang Gèdhog” dalam jurnal *Jumantara* Perpustakaan Nasional RI volume 1 tahun 2019 (dalam proses penerbitan)