



TARI SRIMPI

DEPARTEMEN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN



TARI SRIMPI
EKSPRESI BUDAYA PARA BANGSAWAN JAWA
PUSTAKA WISATA BUDAYA

Disusun Oleh :
Arif E. Suprihono

DEPARTEMEN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN
JAKARTA 1994/1995



TARI SRIMPI

Ekspresi Budaya Para Bangsa Jawa

Pustaka Wisata Budaya

TARI SRIMPI

Penulis

Arif E. Suprihono

Penerbit

Proyek Pengembangan Media Kebudayaan

Ditjen Kebudayaan, Depdikbud

Jakarta

1994/1995

KATA PENGANTAR

Proyek Pengembangan Media Kebudayaan dalam tahun anggaran 1994/1995, melaksanakan beberapa kegiatan yang berkaitan dengan penyebaran informasi budaya, antara lain dengan menerbitkan Pustaka Wisata Budaya.

Penerbitan Pustaka Wisata Budaya ini dilaksanakan mengingat informasi tentang aneka ragam kebudayaan Indonesia untuk obyek wisata budaya sangat kurang. Dengan menampilkan informasi yang mudah dipahami, diharapkan dapat meningkatkan perhatian, minat dan apresiasi masyarakat terhadap obyek atau sesuatu yang mempunyai potensi untuk dikembangkan sebagai obyek wisata budaya.

Kami mengucapkan terimakasih kepada semua pihak yang telah membantu dalam persiapan, penyusunan, penyelesaian, sehingga buku ini dapat terbit. Sebagai sebuah terbitan Pustaka Wisata Budaya, buku ini tentu masih jauh dari sempurna. Kritik, perbaikan serta koreksi dari pembaca kami terima dengan tangan terbuka, demi kesempurnaan buku ini.

Mudah-mudahan, dengan terbitnya Pustaka Wisata Budaya ini, dapat bermanfaat dalam meningkatkan dan mengembangkan wisata budaya.



Pemimpin Proyek,

Achmadun

NIP. 130284908

KATA PENGANTAR

Proyek Pengembangan Media Kebudayaan dalam tahun anggaran 1994/1995, melaksanakan beberapa kegiatan yang berkaitan dengan pengembangan informasi budaya, antara lain dengan menerbitkan *Pustaka Wisata Budaya*.

Penerbitan *Pustaka Wisata Budaya* ini dilaksanakan mengingat informasi tentang aneka ragam kebudayaan Indonesia anak objek wisata budaya sangat kurang. Dengan menampilkan informasi yang mudah dipahami, diharapkan dapat meningkatkan perhatian, minat dan apresiasi masyarakat terhadap objek atau sesuatu yang mempunyai nilai potensi untuk dikembangkan sebagai objek wisata budaya.

Kami mengucapkan terima kasih kepada semua pihak yang telah membantu dalam persiapan, penyusunan, penyelesaian, sehingga buku ini dapat terbit. Sebagai sebuah terbitan *Pustaka Wisata Budaya*, buku ini tentu masih jauh dari sempurna. Kritik, perbaikan serta koreksi dari pembaca kami terima dengan tangan terbuka, demi kesempurnaan buku ini.

Medan-mendapan, dengan terbitnya *Pustaka Wisata Budaya* ini dapat bermanfaat dalam meningkatkan dan mengembangkan wisata budaya.

Medan-mendapan Proyek



DAFTAR ISI

	Halaman
KATA PENGANTAR	iii
DAFTAR ISI	v
PENDAHULUAN	1
BAB. I. TARI SRIMPI EKSPRESI BUDAYA ISTANA	8
A. Periodisasi sejarah Brandon	8
B. Perwujudan Tari Klasik	12
C. Tari Srimpi Gaya Yogyakarta	14
Hubungan tari dengan musik pengiring	25
Tata busana khas srimpi gaya Yogyakarta	29
Tema cerita sajian tari srimpi	30
D. Tari Srimpi Gaya Surakarta	31
BAB. II. MENEMPATKAN TARI SRIMPI DI JAMAN INI ..	37
A. Dari Kesenian Istana ke Masyarakat	39
B. Tuntutan Pergeseran Jaman	42
C. Studi Tari Srimpi pada masa ini	46
BAB. III. MENGUMPULKAN JEJAK–JEJAK TARI SRIMPI.	55
A. Srimpi Glondong Pring	59
B. Srimpi Hadi Wulangun Brangta/Srimpi Rengga- wati	62
C. Srimpi Jaka Mulya	67
D. Srimpi Mekar Kasampir	73
E. Srimpi Muncar/Srimpi Cina	74
F. Srimpi Sangopati	80
G. Srimpi Teja	82
LAMPIRAN I	
Pendidikan Seni Tari : Menyongsong Era Multi Media	87
LAMPIRAN II	
Persoalan Dunia Tari di Abad Komputer	90
DAFTAR PUSTAKA	111

DAFTAR ISI

KATA PENGANTAR	ii
DAFTAR ISI	iii
PENDAHULUAN	1
BAB I. TARI SRIMP EKSPRESI BUDAYALISTANA	3
A. Periodisasi sejarah Brandon	4
B. Perwujudan Tari Klasik	13
C. Tari Srimpi Gaya Yogyakarta	14
Hubungan tari dengan budaya masyarakat	22
Tari busana keroncong gaya Yogyakarta	29
Tema cerita dalam tari keroncong	30
D. Tari Srimpi Gaya Keroncong	31
BAB II. MENEMPATKAN TARI SRIMP DI JAMAN INI	37
A. Dari Keroncong Istana ke Masyarakat	38
B. Tuntutan Pergeseran Jaman	42
C. Studi Tari Srimpi pada masa ini	43
BAB III. MENGUMPULKAN ILUSTRASI TARI SRIMP	52
A. Srimpi Glondong Ponorogo	53
B. Srimpi Hah Watugunung Warganegara Srimpi Bagan	57
C. Srimpi Jaka Maja	67
D. Srimpi Melayu Kasepuhan	74
E. Srimpi Melayu Srimpi Cirebon	74
F. Srimpi Sasogatan	80
G. Srimpi Tjibana	82
LAMPIRAN I	83
Revisi dan Srimpi Tari : Menyongsong Tari World Media	83
LAMPIRAN II	84
Pencapaian Dunia Tari di Abad Keroncong	84
DAFTAR PUSTAKA	111

PENDAHULUAN

Secara singkat, tari srimpi dapat didefinisikan sebagai satu sajian komposisi tari putri klasik gaya Surakarta dan Yogyakarta, yang dibawakan oleh empat orang penari. Oleh karena berwujud tari klasik maka cukup beralasan jika ada pendapat bahwa tari srimpi merupakan ekspresi budaya para bangsawan Jawa yang hidup di lingkungan istana Yogyakarta dan istana Surakarta. Akan tetapi untuk memahami kalimat-kalimat di atas secara proporsional perlu ada pandangan yang cukup luas, baik pemahaman terhadap latar belakang budaya, latar belakang penciptaan, sampai dengan dinamika kehidupan yang sampai saat ini melingkupi tari srimpi. Dalam keterkaitan nyata, bahwa pada saat ini Indonesia tidak lagi memandang perlu adanya pemisahan yang tegas antara ekspresi budaya bangsawan dan rakyat kebanyakan.

Untuk mengawali pembicaraan, buku ini akan berusaha memaparkan hakikat gerak sebagai media ungkap tari. Lebih lanjut dikaitkan dengan pendapat Yudith Lynne Hanna, yang merumuskan bahwa tari ternyata bukan hanya dapat dipahami sebagai salah satu aktivitas fisik saja. Kenyataan yang tidak perlu dibantah, tari adalah kebiasaan yang dilakukan oleh manusia melalui media gerak tubuhnya. Tari sebagai satu aktivitas fisik menunjuk pada bentuk aktivitas melepaskan tenaga melalui otot-otot tubuh, menjawab stimulus yang diterima otak. Otot-otot tubuh bergerak secara koordinatif, melakukan tekukan, lurus, puntiran, alunan dan bahkan gerak-gerak terputus-putus. Melalui gerak-gerak otot, tubuh bergerak dari satu titik ke arah titik yang lainnya. Pada tingkatan yang paling sederhana ini tari belum terasa berbeda dengan gerak-gerak sehari-hari, yang dilakukan untuk mencapai satu aktivitas kehidupan. Tentu saja tari dalam pengertian fisik ini masih berupa rangkaian perubahan bentuk tata keruangan tubuh.

Oleh karena setiap manusia melakukan gerakan, maka jika tari mengklaim dengan pernyataan bahwa hakikat tari adalah gerak manusia, dan hanya manusialah yang menari, tentu hal ini dilatarbelakangi oleh pandangan-pandangan maknawi yang tersirat di balik aktivitas gerak manusia. Fenomena gerak manusia, menurut Yudith, dapat diartikan sebagai perilaku budaya, perilaku kehidupan sosial,

aktivitas psikologis, aktivitas ekonomis, perilaku politis, perilaku komunikasi.

Untuk dapat membuktikan rumusan pandangan Yudith Hanna perlu diperjelas batasan-batasan yang ditetapkan. Sebagai perwujudan perilaku sosial, penari mungkin memainkan peranan tertentu dengan status tersendiri di dalam tata kehidupan masyarakat. Tari Sanghyang di Bali, misalnya, biasanya dipergunakan untuk sarana pengusir penyakit. Menurut kepercayaan masyarakat Bali jika terjadi wabah maka masyarakat mulai menyelenggarakan tari Sanghyang. Sudah tentu pada tingkat peradapan tertentu akan terlihat berbagai pergeseran tata nilai kehidupan masyarakat. Seperti juga yang terjadi di lingkungan masyarakat Jawa Timur, konon pada masa lalu untuk bergaul para pemuda-pemudi memanfaatkan tarian Padangwulan. Tari pergaulan ini dipergunakan sebagai sarana mencari pasangan atau kenalan di antara para pemuda di masa bulan purnama. Demikian juga jika masyarakat telah lama menantikan musim penghujan. Jika menurut perhitungan hujan semestinya sudah jatuh ke bumi tetapi kenyataannya belum turun maka akan dilakukan upacara permintaan hujan, salah satu faktor pendukung upacara itu berupa sajian tari. Demikian seterusnya.

Sebagai perwujudan perilaku budaya tari menunjukkan tingkat kompleksitas tertentu. Rentang antara tarian klasik yang telah membantu dan mentradisi dalam satu komunitas akan memiliki perbedaan dengan tari-tarian kerakyatan. Tari kerakyatan sering menekankan pada kualitas ungkap emosi dari pada kualitas perhitungan rasional. Hal demikian dapat dilihat dalam tari-tari srimpi di bab selanjutnya. Koreografi yang ditata dengan sangat teliti penuh perhitungan estetis tampak mendominasi bentuk-bentuk tari klasik yang dikembangkan di lingkungan istana.

Nilai ekonomis dari perilaku seni tari juga dapat diperhitungkan secara jelas. Jika di masyarakat Bali pada saat ini secara tegas dapat membedakan sajian tari wali dengan tari bali-balian dan bahkan dengan tari-tarian kemasan wisata, tentu saja dapat dilihat campur tangan nilai ekonomis dari kedatangan para wisatawan.

Pada masyarakat-masyarakat kota, hal ini juga sudah mulai mendapatkan perhatian secara serius. Di Yogyakarta misalnya, sudah jelas terlihat adanya usaha-usaha untuk menyajikan kemasan tari yang khusus untuk tujuan menjamu wisatawan. Tentu saja setiap perilaku

pementasannya senantiasa diperhitungkan secara ekonomis, dan oleh sebab itu semakin banyak terlahir kelompok-kelompok pengelola kesenian wisata di beberapa pusat pertunjukan tari.

Perilaku politis dan komunikasi seringkali susah untuk dibedakan, meski dalam pengertian tertentu dapat dipahami pemisahannya. Pada saat ini, kemajuan pariwisata Indonesia cukup membanggakan. Jika dipertanyakan apakah tari-tari Indonesia cukup berperan dalam industri jasa ini? Secara tegas dapat dikatakan bahwa tari sudah dipergunakan sebagai alat komunikasi untuk mempromosikan kekayaan budaya nusantara di luar negeri. Pameran KIAS, Festival Bunga di Pasadena dan bahkan peristiwa-peristiwa promosi lainnya sudah sangat sering dilakukan. Jika hal ini dinilai dari dimensi politis dan dimensi komunikasi akan ada arah yang jelas mengenai perilaku kesenian yang dilakukan di manca negara itu. Bukan berarti bahwa peristiwa politis dan komunikasi melalui media tari baru saja terjadi di masa kemerdekaan. Pada masa kuasa Raja-raja Yogyakarta, tersajinya beksan Lawung di kepatihan ternyata dimaksudkan sebagai wakil raja dalam menghadiri pernikahan putra-putri kerajaan. Bahkan *srimpi* yang diciptakan, dengan menggunakan senjata pistol dan minuman keras, pada masa kuasa raja-raja Jawa juga dimaksudkan sebagai komunikasi politis terhadap pemerintahan hindia Belanda.

Makna psikologis juga dapat dilihat dalam beberapa penyajian tari. Tari pergaulan akan memberikan kesempatan untuk merasakan keriangannya bagi para pelakunya. Tarian sosial berpasangan ini biasanya dipergunakan sebagai sarana ekspresi diri secara bebas dan lugas. Jika meninjau produk-produk tari pada masa lalu, di Istana Yogyakarta misalnya, tari dipergunakan sebagai sarana pendidikan budi pekerti bagi para putra-putri raja. Artinya, mereka memanfaatkan pengolahan gerak untuk mengendalikan jiwa seseorang sehingga lebih bisa terkendali dan terbina. Dengan demikian dapatlah dipahami jika pada masa kejayaan para bangsawan istana tari ditempatkan sebagai karya budaya yang dijunjung tinggi kemanfaatannya.

Dari berbagai sudut pandang penilaian aktivitas tari ini dapat ditetapkan bahwa tari bagi kehidupan manusia bukan merupakan hal sederhana, atau sekedar mengisi waktu. Aktivitas budaya yang dilakukan menunjukkan tingkat peradaban yang dimiliki komunitas pendukungnya. Artinya, rentang kehidupan manusia secara tidak langsung ikut tercermin dalam tata dinamika kehidupan seni tari.

R.M. Soedarsono, seorang pakar seni pertunjukan Indonesia, dalam pengungkapan definisi tarinya menyatakan bahwa tari merupakan ekspresi jiwa manusia yang diungkapkan dalam bentuk gerak yang ritmis dan indah. Pemahaman terhadap aktivitas gerak sebagai sebuah ekspresi menunjuk pada arti pentingnya nilai ungkap perasaan manusia dalam menari. Wujud ungkapan yang berupa gerak ritmis dan indah mengandung maksud bahwa gerak tari tidak bisa dipisahkan dengan ritme pengaturnya. Ritme gerak menjadi ciri yang penting, sehingga ritme dapat diolah sebagai sarana memberi kandungan dinamika dalam rangkaian koreografi tari. Demikian juga unsur keindahan yang disyaratkan dalam perwujudan tari. Pengertian indah menunjuk kepada kesan yang tersembul dari rangkaian gerak yang memiliki daya pesona. Oleh karenanya dalam pengolahan gerak-gerak tari sering diusahakan dengan mengubah gerak-gerak keseharian menjadi tiruan gerak keseharian yang lebih memiliki bobot keindahan tertentu. Cara mengubah gerak keseharian menjadi gerak tari yang indah sering kali disebut dengan istilah distorsi dan stilisasi. Pengertian distorsi menunjuk kepada perubahan pola gerak wantah keseharian menjadi gerak tiruan yang tidak lagi fungsional sebagaimana fungsi keseharian. Perubahan ini sering kali dilakukan dengan memutar balik kenyataan gerak dengan mengubah tata urutan atau pola ritmikalnya. Pengertian stilisasi menunjuk kepada perubahan memperindah pola gerak dari gerak keseharian menjadi gerak yang bergaya ungkap emosi. Dua unsur pengubah gerak keseharian ini menjadi sarana penting bagi setiap penari dan penata tari untuk mewujudkan kesan keindahan bagi penonton atau penikmat tari. Dengan demikian gerak-gerak tari yang dilakukan di atas pentas bukan lagi merupakan gerak-gerak keseharian yang fungsional sebagai sarana kehidupan manusia, akan tetapi sudah menjadi pola gerak imitasi yang lebih mengarah pada pengungkap emosi jiwa yang indah.

Sebagai perwujudan kegiatan manusia dapat dipastikan bahwa tari akan senantiasa sejalan dengan tingkat peradapan masyarakatnya. Rentang peradaban manusia dapat dikatakan sebagai untaian tingkat kecanggihan kebudayaan masyarakat. Ada masyarakat yang digolongkan sebagai masyarakat tradisional, dan ada pula masyarakat yang dinamakan sebagai komunitas modern. Jarak rentang antara dua kutub ini terdapat beberapa tingkat kualifikasi yang mengisi jarak ke dua kutub. Lebih maju dari masyarakat tradisional akan tetapi lebih terbelakang dari tataran masyarakat modern.

Kebudayaan yang dimiliki oleh kelompok masyarakat-masyarakat itu menurut C.A. van Peursen ada tiga tahapan penting, yakni tahap mitis, tahap antologis dan tahap fungsional. Pada tahap mitis, terdapat pandangan dalam diri manusia bahwa di sekelilingnya terdapat kekuatan-kekuatan gaib yang bukan saja melingkupi tetapi juga mempengaruhi kehidupan manusia. Kekuatan-kekuatan itu semestinya senantiasa dijaga agar tetap berada pada kondisi harmonis dengan kehidupan manusia yang ada di dalamnya. Tahap antologis membedakan tingkat pandangan manusia dengan tahap lainnya. Pada tahap ini sikap manusia tidak lagi merasa dalam kepungan kekuatan gaib. Manusia sudah berada dalam jarak tertentu sehingga ada pertumbuhan pandangan yang ingin mendefinisikan setiap kekuatan yang ada di luar dirinya dalam kelompok perincian ilmu. Tahap pendefinisian ini mengarahkan pemahaman manusia terhadap lingkungannya menjadi semakin baik. Pada tahap berikutnya muncullah keinginan untuk memanfaatkan ataupun membuat pertalian dengan kekuatan-kekuatan yang ada di dalam dan lingkungannya. Tahapan ini disebut sebagai tahap fungsional, dengan pandangan bahwa setiap keadaan lingkungan dapat dipertalikan dengan kehidupan manusia secara berdaya guna.

Ketiga tahapan ini tampak pula dalam kehidupan tari. Jika pada masyarakat kerajaan, pada masa lalu menganggap bahwa kehadiran tari-tarian di pendopo istana sebagai sarana untuk upacara religius kerajaan tentu saja dapat dipahami sebagai perwujudan pandangan kosmologis, yang ingin menjaga keharmonisan lingkungan istana dengan dunia luar yang memiliki kekuatan untuk mempengaruhi. Oleh sebab itu bukanlah merupakan hal yang aneh jika pada tahap selanjutnya dapat diketahui bahwa pencerminan pola pikir bangsawan istana dapat dilihat dari ungkapan tari *srimpi* nya. Mengapa perwujudan tari *srimpi* dinyatakan dalam bentuk penari empat yang berbusana sama, atau sering dikatakan sebagai seragam. Pandangan terhadap empat titik utama yang terdiri dari utara, timur, selatan dan barat, yang kemudian diwujudkan dalam empat badan penari ternyata perlu dipahami dengan kaca mata pandang filosofis.

Faktor lain yang harus diperhitungkan dalam memahami karya-karya tari pada masa lalu adalah latar belakang penciptaannya. Adalah sangat sering terjadi bahwa tari-tarian istana dinyatakan sebagai karya raja yang berkuasa. Pernyataan ini bisa diartikan dengan dua pengertian. Pertama, pada masa penciptaan itu memang raja sendiri yang melakukan proses kreatif, karena pada dirinya mengalir darah

seni, yang terbina semasa hidupnya. Cukup banyak raja-raja yang mengungkapkan karya-karya seninya sehingga menempatkan dirinya sebagai seniman besar yang produktif. Kedua, pada pandangan masyarakat Jawa pada masa itu ada kepercayaan bahwa raja adalah wakil dewa, yang merupakan panutan bagi setiap tata kehidupan masyarakat. Oleh karenanya pencipta tarian kadang merasa lebih bangga jika ia bisa mengatas namakan karyanya sebagai buatan atau *yasan* raja yang berkuasa. Meski juga dimungkinkan proses kreatif seniman istana pada waktu itu merupakan perintah raja untuk berbuat sesuatu. Jika demikian halnya maka seniman sebagai hamba raja dan sebagai bawahan raja harus mampu mewujudkan impian atau kehendak raja dalam perwujudan yang baik dan mengesankan bagi raja.

Tari-tari *srimpi* yang ada dalam tulisan ini lebih difokuskan sebagai produk masa kejayaan raja-raja Yogyakarta dan Surakarta. Telah diketahui secara umum, bahwa pada perjalanan sejarahnya kedua istana raja itu merupakan wujud perpecahan kerajaan Mataram yang disebabkan oleh penetapan perjanjian kerajaan Mataram yang disebabkan oleh penetapan perjanjian Gianti 1755. Sungguh pun demikian penetapan kedua kerajaan ini bukan berarti sudah terbebas dari kendala utama penulisan tari. Kendala yang tetap dihadapi adalah keterbatasan sumber yang dapat dilacak pada masa-masa ini. Sebagaimana yang dituliskan oleh Edi Sedyawati, dalam buku *Pertumbuhan Seni Pertunjukan* (1981) bahwa keterbatasan sumber data dari masa lalu dalam seni tari merupakan kendala yang cukup serius. Jika penelitian rekonstruktif dilakukan, seni tari tetap saja susah dilakukan, oleh karena pemakaian notasi tari dan teknik perekaman film masih sangat terbatas. Perlu dikemukakan di sini bahwa *srimpi* yang terdapat pada dua kerajaan ini ada kurang lebih empat puluh judul *srimpi*. Dapat diperhitungkan betapa berharganya jika mampu mengumpulkan informasi bentuk-bentuk *srimpi* itu secara (mendekati) lengkap. Tulisan ini dalam pendeskripsian data *srimpi* sangat bersandar pada hasil-hasil rekonstruksi yang telah dilakukan oleh beberapa mahasiswa perguruan tinggi seni. Karya-karya mereka ditempatkan sebagai bahan utama untuk memahami secara global. Sesungguhnya ada keinginan dalam tulisan ini untuk mendeskripsikan kasus-kasus tari *srimpi* dengan memanfaatkan notasi Laban. Hal ini didasarkan pada pengalaman yang sampai saat ini sangat menguntungkan untuk menganalisis tari, yakni pelatihan-pelatihan yang

diikuti dalam pemanfaatan notasi tari Laban. Akan tetapi keterbatasan waktu yang akan memberikan kendala lain untuk dapat mendeskripsikan seluruh rincian tari-tari itu. Sesungguhnya pemanfaatan komputer, dengan program *Laban Writer 3.0.1*, dapat membantu lebih banyak dalam mengawetkan tari. Program itu sudah dapat dimiliki Indonesia, sehingga buku ini diharapkan dapat dilengkapi lebih banyak notasi di masa yang akan datang.

Keinginan untuk menciptakan satu sajian buku yang lengkap masih merupakan cita-cita dalam jangka panjang. Pemanfaatan sarana penelitian seperti fotografi dan *Laban Writer* adalah harapan yang semestinya bisa dilaksanakan segera. Untuk itu perlu kepedulian yang tinggi dengan memberi kesempatan yang lebih memadai dalam rentang waktu.

BAB I

TARI SRIMPI EKSPRESI BUDAYA ISTANA

Tari srimpi dikenal di lingkungan budaya Jawa. Keberadaannya merupakan ungkapan seni komunitas bangsawan pada jaman keemasan raja-raja atau penguasa Jawa pada masa lalu. Di masing-masing lingkup kerajaan ada pandangan khusus yang melatarbelakangi penciptaan karya-karya tari itu. Bahkan lebih lanjut karya tari itu merupakan satu bagian integral dari lingkungan kosmis kerajaan.

Sebagai satu argumen, kehadiran karya tari srimpi pertama kali, konon terjadi pada masa pemerintahan Sultan Agung, sebagaimana yang tertuang dalam Serat Babat Nitik 1897.¹ Dikatakan bahwa srimpi merupakan peringkasan dari sajian tari dengan sembilan penari, yang lebih dikenal dengan istilah tari bedaya. Para seniman tari meyakini kebenaran berita ini sebagai titik awal keberadaan tari srimpi dan bedaya. Kedua tarian ini pada masa-masa selanjutnya menjadi acuan bagi penciptaan tari-tarian sejenis pada masa selanjutnya.

Yang menarik dari pernyataan tradisi sejarah tari ini, adalah bahwa tari-tarian istana pada masa lalu merupakan karya-karya bersama. Para pencipta tari lebih sering dinyatakan sebagai Kanjeng Ratu Kidul, penguasa laut selatan. Karya ciptaan Ratu Kidul itu selanjutnya diserahkan kepada raja yang berkuasa, di lingkungan kerajaan pada masa itu. Pengalihnamaan ini dalam budaya Jawa, pada masa lalu, merupakan hal yang sering terjadi. Bahkan ada pula anggapan bahwa setiap karya tari yang hidup di lingkungan kerajaan merupakan karya raja yang sedang berkuasa. Jika demikian halnya maka ada satu pandangan yang cukup menarik, bahwa raja ditempatkan sebagai pusat kehidupan budaya kerajaan. Dari manakah sesungguhnya konsep ini dikembangkan? Bagaimana selanjutnya dengan karya-karya tari yang lahir pada masa-masa selanjutnya ?

A. Periodisasi sejarah Brandon

Dalam mengamati sejarah pembentukan seni pertunjukan Asia Tenggara, James R. Brandon membuat periodisasi kesejarahan yang cukup menarik untuk disimak. Periodisasi ini selanjutnya sering dipergunakan untuk memahami perjalanan budaya yang terjadi di lingkungan negara tertentu. Empat periode sejarah kebudayaan Asia Teng-

gara itu tergolongkan dalam periodisasi tahun sebagai berikut :

- a. Periode pra-sejarah yang terjadi sekitar 2500 B.C. sampai dengan A.D. 100.
- b. Periode budaya India yang terjadi sekitar A.D. 100 sampai dengan 1000.
- c. Periode budaya Islam dan pengaruh Cina yang terjadi antara sekitar tahun 300 sampai dengan 1750.
- d. Periode budaya Barat dari sekitar tahun 1750 sampai perang Dunia II, 1945.

Yang menjadi faktor pembeda kehidupan periode budaya ini menurut Brandon terletak pada dominasi budaya yang berlangsung di masyarakat Asia Tenggara.

Periode pra-sejarah, budaya manusia terlalu besar dipengaruhi oleh kekuatan magic yang melingkupi peradaban. Kekuatan alam di luar manusia sedemikian besar menekan kemandirian jiwa manusia. Masyarakat mempercayai kehidupan magis animistik yang sangat lekat. Harmoni alam dan kehidupan manusia lebih banyak ditentukan oleh kekuatan maha dahsyat di luar jiwa manusia. Pada periode ini manusia cenderung hanya berusaha memahami dan menjaga harmoni alam dengan melakukan berbagai aktivitas pemujaan.

Sungguhpun demikian periode ini bukan berarti tidak memiliki sisa dalam jejak langkah seni pertunjukan. Para ahli seni pertunjukan mempercayai bahwa jenis-jenis pertunjukan yang menyajikan pentasnya dengan adegan *trance* atau kerasukan diduga kuat berakar dari masa-masa kepercayaan kuasa makrokosmos. Kata diduga kuat masih dipergunakan dalam kalimat di muka karena para ahli merasa susah untuk menemukan bukti konkrit yang menunjukkan kekuatan magis yang tertinggal dengan cara ilmiah. Jika diambil contoh sajian pertunjukan yang masih mengagungkan kehidupan magis itu antara lain tampak pada pertunjukan kuda kepang. Pertunjukan ini senantiasa, lebih tepatnya cenderung untuk selalu diakhiri dengan cara kesurupan oleh sebagian atau seluruh pelaku tari yang terlibat. Pada saat penari sedang *ndadi* atau *trance* biasanya melakukan gerak-gerak yang aneh. Tingkah laku yang aneh itu antara lain ditunjukkan dengan memakan pecahan kaca, memakan padi, mengupas kelapa dengan gigi dan lainnya.

Periode budaya India (A.D. 100 – 1000) mempunyai beberapa ciri. Pertama, invasi budaya India berlaku secara damai yang dilakukan oleh para pedagang, misionaris dan cerdik pandai. Kehandalan kelompok ini tidak memerlukan kekuatan angkatan bersenjata untuk memasuki dan mempengaruhi kebudayaan setempat. Kedua, faktor pengembangan kepercayaan dewa raja mendapat tempat yang sangat subur di lingkungan Asia Tenggara. Raja dipercaya sebagai inti kerajaan, istananya dipercaya sebagai pusat dunia makro. Dalam praktek kehidupan seni pertunjukan hal ini bisa ditunjukkan dengan cara yang sangat jelas. Ketiga, di beberapa daerah seperti Jawa, Bali, Malaysia, Burma, Thailand, Kamboja dan Laos terdapat penyebaran pengaruh kebudayaan India yang sangat besar. Adanya kepercayaan Brahmanisme yang memperkuat pertunjukan teater dengan dasar religiusitas; literatur epos yang terdiri dari Ramayana, Mahabarata dan Cerita Jathaka (kelahiran Sang Budha); dan penyebaran gaya tari India.

Ketiga unsur ini cukup besar pengaruhnya dalam kehidupan kesenian di lingkungan raja-raja Jawa. Tidak terkecuali kerajaan Mataram yang terpecah dalam empat kerajaan pecahan. Raja sebagai pusat kerajaan memberikan kemungkinan untuk mengembangkan konsep kekuasaan raja agung binathara, yakni raja yang memiliki kuasa untuk melindungi rakyat dan negaranya. Untuk menunjukkan konsep dewa raja ini sering diterjemahkan dalam nama-nama raja. Sri Sultan Hamengku Buwana, Hamengku berarti melindungi atau melingkupi; Buwana berarti dunia. Jika gelar-gelar yang disandang diuraikan dapat dimengerti cita-cita di balik nama itu. Kanjeng Sultan Hamengkubuwana Senapati Ingalaga Ngabdurhman Sayidin Panatagama Kalipatulah.

Hal demikian juga terjadi bagi Sri Sunan Paku Buwana. Paku berarti pasak, poros, atau aksis; buwana berarti dunia. Nama Sri Mangkunegoro berarti menjaga negara. Nama Sri Paku Alam juga memiliki makna tinggi, yakni poros alam pasak alam. Penggambaran nama-nama besar ini tidak lain adalah untuk memberikan acuan dasar bagi sang penyandang nama untuk dapat berfungsi demikian bagi lingkungan kerajaan dan rakyatnya.

Tidak terlepas dari tebaran konsep raja agung binathara, dalam kehidupan kesenian ada unsur-unsur yang sengaja mengaitkan sang penguasa sebagai pusat. Sebagai poros yang juga berarti panutan bagi para pelaku seni pertunjukan dan kesenian lainnya. Penyebaran

sumber cerita Mahabarata dan Ramayana tidak dapat diukur lagi tingkat kualitasnya. Cerita ini bahkan sudah terasa mendarah daging bagi budaya Jawa. Sungguhpun bukan berarti bahwa dalam menerima cerita besar ini masyarakat Jawa tidak memiliki ketahanan. Ada banyak hal yang oleh masyarakat Jawa telah disaring dan bahkan dihiasi ornamentasi pandangan hidup masyarakat Jawa. Seperti misalnya dalam cerita Mahabarata India terdapat perkawinan ganda, Drupadi menjadi istri kelima pandawa, dan masing-masing diberi anak. Dalam cerita Jawa perkawinan dengan kelima saudara pandawa tidak terjadi. Drupadi hanya diperistri oleh Yudistira, dan untuk menggambarkan anak lima dari lima bersaudara itu, maka anak Yudistira dinamai Pancawala. Dalam penggambaran visual juga terjadi berbagai kreasi seni di lingkungan masyarakat. Seperti misalnya personifikasi Arjuna. Dalam epos India Arjuna digambarkan sebagai ksatria yang sangat gagah, besar dan tegap. Di dalam visualisasi wayang Jawa, Arjuna digambarkan sebagai tokoh ideal yang berperawakan kecil, tetapi pandai dalam olah keprajuritan. Kesaktian Arjuna tidak diwujudkan dalam keperkasaan fisikalnya, tetapi ditunjukkan dengan kekuatannya bertapa sehingga menjadi sakti.

Lebih jauh lagi, dalam epos Mahabrata dan Ramayana India tidak pernah terjadi adanya pertalian cerita. Karena memang kedua epos ini mempunyai usia yang sangat berbeda jauh. Tidak demikian halnya dengan Mahabrata dan Ramayana di Jawa. Ada beberapa cerita tambahan yang dapat menggabungkan epos besar itu dalam satu rangkaian peristiwa agung. Dalam dunia pewayangan ada dua episode cerita yang menggambarkan transformasi kekuasaan dan kemegahan cerita Ramayana ke cerita Mahabarata. Perpindahan alur cerita itu diwujudkan dalam lakon Rama *nitik*, yang berarti Sri Rama mencari tempat untuk berinkarnasi. Cerita selanjutnya dengan lakon Rama *nitis*, yang berarti Rama berinkarnasi kepada tokoh Mahabarata. Kreativitas ini tampaknya cukup kuat untuk menunjukkan kemampuan pencerapan budaya Jawa terhadap intervensi asing yang masuk ke kancah budaya tradisinya.

Ada lagi unsur transformasi budaya yang terdapat dalam budaya Jawa yang menggabungkan intervensi Islam dalam budaya India yang sudah berkembang dengan baik di lingkungan budaya Jawa.

Periode budaya Islam dan Cina terjadi sekitar tahun 300 Masehi sampai dengan 1750. Beberapa pengaruh pada budaya Jawa dari

peradaban Islam antara lain berwujud dalam kepercayaan keesaan Tuhan. Dalam kepercayaan Islam dinyatakan sebagai dosa jika membuat karya seni yang berkeserupaan dengan manusia ciptaan Tuhan, oleh karenanya harus dilakukan distorsi dan stilisasi karya-karya seni agar tidak semata-mata berwujud vulgar sebagaimana karya Tuhan. Dalam intervensi cerita Mahabarata memasukkan unsur lima waktu bersembahyang dalam surat sakti yang dimiliki oleh Raja Amarta, Yudistira, yakni Serat Kalimasada yang diubah dari Serat kalimah sahadat.

Unsur lain yang masuk dalam budaya Jawa adalah sumber cerita yang mengisahkan Raja Amir Hamzah. Di beberapa kerajaan Jawa sumber cerita ini sering dikenal dengan cerita Menak. Pada karya-karya tari nanti sering diungkapkan cerita ini. Sementara itu intervensi Cina oleh para sejarawan seni pertunjukan berkisar pada tata warna busana yang sangat menonjol. Penggunaan warna-warna yang sangat kuat dan variatif sangat menguntungkan bagi penyajian pentas karya-karya seni tradisi setempat.

Periode intervensi Barat, yang terjadi sekitar tahun 1750 sampai dengan perang dunia kedua. Dalam beberapa kasus busana tari terdapat beberapa masukan dari kebudayaan barat. Akan tetapi kemunduran sangat dirasakan di beberapa kegiatan seni pertunjukan istana. Dana pendukung kegiatan seni pertunjukan istana banyak ditekan oleh pihak penjajah. Sungguhpun demikian ada beberapa dampak positif yang ditinggalkan, yakni keluarnya model pementasan yang menggunakan panggung prosenium ala barat. Bahkan seni pertunjukan di beberapa daerah sudah diperkenalkan dengan sistem tiket masuk untuk menonton. Pada gilirannya nanti seni pertunjukan akan menjadi semacam usaha terpisah dari ritus kehidupan istana yang ceremonial sifatnya.

Keempat intervensi ini sangat mempengaruhi kehidupan kesenian di masa raja-raja Jawa. Tidak lepas pula pengaruh itu muncul dalam eksistensi tari srimpi yang dipelihara di empat istana pecahan Mataram.

B. Perwujudan Tari klasik

Tari srimpi yang dilestarikan dan dihidupkan di lingkungan raja-raja Jawa, sering digolongkan dalam sajian tari klasik. Beberapa alasan sering dapat dijumpai di kalangan seniman, bagaimana mereka

mendefinisikan tari klasik itu. Untuk memahami perwujudan tari klasik ada baiknya merujuk pada pendefinisian Jennifer Lindsay, seorang doktor yang menulis disertasi berjudul *Klasik, Kitsch and Contemporary; a Study or the Javanese Performing Arts* (1985).

Dengan mengutip pendapat beberapa tokoh seni pertunjukan dirumuskan bahwa kesenian klasik memiliki konotasi yang rumit, berstandar tinggi dan memiliki bentuk acuan. Kesenian klasik selalu menunjuk kepada bentuk terbaru yang dicapai oleh kesenian istana di Indonesia sebelum kemerdekaan. Pendefinisian ini tampaknya didasarkan pada beberapa pendapat, seperti pendapat bahwa kesenian klasik merupakan kesenian yang sudah tidak dapat dikembangkan lagi. Oleh karena kesenian klasik telah mencapai puncak maka jika terjadi perubahan akan berarti penurunan atau kemunduran. Dalam tulisan ini istilah klasik ingin disasarkan sebagai perwujudan kesenian yang berada di lingkungan istana dan dipelihara oleh komunitas bangsawan. Di samping itu kesenian klasik yang dimaksud juga tetap memiliki standarisasi keindahan tersendiri, sehingga secara filosofis mampu mendefinisikan tingkat kecanggihannya.

Oleh karena *srimpi* dan beberapa bentuk kesenian lainnya dipelihara di lingkungan istana maka dalam perwujudannya dianggap sebagai tari klasik. Beberapa perkembangan bentuk yang terjadi di masa pasca kemerdekaan, merupakan tari-tari *srimpi* yang menggunakan perbendaharaan gerak tarian istana. Oleh karena itu ada juga beberapa bentuk baru tari *srimpi* yang muncul setelah masa kemerdekaan dan tetap digolongkan sebagai sajian tari klasik, baik yang berada di Surakarta maupun di Yogyakarta.

Ada lagi yang menyatakan bahwa perwujudan *srimpi* pada masa ini merupakan pemendekan dari tari yang ada pada masa lampau, jauh sebelum kemerdekaan. Tari *srimpi* yang tergolong dalam perwujudan masa kini dengan durasi sajian yang relatif lebih pendek dibandingkan dengan sajian aslinya seringkali merupakan karya rekonstruksi dari para pelakunya yang pernah mengikuti kegiatan pada masa lalu. Beberapa bentuk sajian tari *srimpi* itu, dengan maksud-maksud tersebut sengaja disajikan dalam bentuknya yang mini. Perubahan gerak tari tidak banyak terjadi, oleh karena masih menggunakan pola-pola gerak yang sama dengan masa penyajian sebelumnya.

Dengan demikian kiranya dapat dipahami bahwa penyebutan klasik pada beberapa sajian *srimpi*, yang lahir setelah masa kemerdekaan, didasarkan pada orientasi pola gerak yang dipergunakan.

C. Tari *Srimpi* Gaya Yogyakarta

Di lingkungan kraton Yogyakarta, sampai data terakhir penulisan ini, ditemukan ada sejumlah 37 judul garapan tari *srimpi*. Dari sejumlah besar nama *srimpi* itu ada beberapa yang berpadanan nama dengan *srimpi* yang ada di Surakarta. Persamaan nama ini dapat diduga sebagai bentuk sajian yang sama, atau juga sekedar persamaan nama tanpa kejajaran misi. Dapat pula diduga bahwa nama itu sama oleh sebab diiringi oleh jenis gending yang sama. Sungguhpun demikian untuk memberikan kejelasan lebih lanjut mengenai kesamaan nama itu diperlukan penelitian tersendiri dan lebih mendalam.

Nama-nama *srimpi* yang ada di lingkungan istana Yogyakarta dapat disebutkan sebagai berikut :

1. *Srimpi Babar Layar*,
2. *Srimpi Dhempel*,
3. *Srimpi Dhendhang Sumbawa*,
4. *Srimpi Gambirsawit*,
5. *Srimpi Genjung*,
6. *Srimpi Hadi Wulangunbrangta*,
7. *Srimpi Irim-irim*,
8. *Srimpi Jaka Mulya*,
9. *Srimpi Jebeng*.
10. *Srimpi Jemparing*,
11. *Srimpi Kadarwati*,
12. *Srimpi Kandha*,
13. *Srimpi Lala*,
14. *Srimpi Ladrangmanis*,
15. *Srimpi Layu-layu*
16. *Srimpi Lobong*,
17. *Srimpi Ludiromadu*,
18. *Srimpi Mijil*,
19. *Srimpi Muncar/srimpi Cina*,
20. *Srimpi Pandelori*,
21. *Srimpi Pestul*,
22. *Srimpi Pramugari*,
23. *Srimpi Riyambada*,

24. Srimpi Ranggajanur,
25. Srimpi Ranumanggala,
26. Srimpi Renggawati/Srimpi Hadi Wulangun brangta.
27. Srimpi Renyep,
28. Srimpi Sangupati,
29. Srimpi Sekarkina,
30. Srimpi Sekarsemeru,
31. Srimpi Sigramangsah,
32. Srimpi Sudorowerti,
33. Srimpi Tamenggita,
34. Srimpi Teja,
35. Srimpi Tunjunganom
36. Srimpi Merakkesimpir,
37. Srimpi Ringgitmunggeng kelir.

Daftar nama srimpi ini didapatkan dari pendataan yang diketahui. Masih ada kemungkinan yang cukup besar untuk menambah atau mengurangi kebenaran daftar ini pada masa kuasa raja Yogyakarta pada masa lalu.

Di lingkungan kraton Yogyakarta, tari srimpi dianggap sebagai salah satu tarian sakral, di samping tari bedaya dan wayang wong. Alasan mengapa disebut sebagai tarian sakral antara lain oleh sebab pelaksanaan pementasan yang dilakukan. Pada masa kuasa raja-raja Yogyakarta, terutama sebelum raja ke sembilan, dipercaya secara kuat bahwa untuk menyajikan tari srimpi diatur oleh beberapa pengaturan. Peraturan itu juga diterapkan pada pementasan-pementasan ritual kenegaraan, seperti ulang tahun dan peringatan naik tahta Sultan.

Sebelum terlalu jauh mendalami keberadaan tari srimpi gaya Yogyakarta, perlu diketahui terlebih dahulu beberapa pandangan pendefinisian di seputar penyajian jenis tari srimpi. Wisnoe Wardhana, salah seorang tokoh kreasi baru dalam tari, mengatakan bahwa srimpi adalah identik dengan bilangan empat. Tari srimpi diartikan sebagai suatu jenis tari klasik Yogyakarta yang selalu ditarikan oleh empat orang. Generalisasi bilangan empat ini kadang-kadang diartikan lebih dalam dari sekedar bilangan empat saja akan tetapi jauh dikaitkan dengan pandangan falsafah Jawa yang merujuk pada empat titik utama, yakni utara - timur - selatan - barat. Di samping berpendapat bahwa Srimpi itu identik dengan bilangan empat, Wisnoe Wardhana juga

merujuk pada pendapat Prof. Dr. Prijono, yang mengatakan bahwa *srimpi* itu berakar kata *impi* atau mimpi. Alasan yang mendasari pendapat ini adalah cara penikmatan tari yang dilakukan lebih dari satu jam, yang seolah-olah mengarah jauh ke alam mimpi. Ada semacam asumsi, di balik pernyataan ini, bahwa pada masa lalu sajian *srimpi* memang dimaksudkan sebagai sarana menyatukan pikiran oleh raja.

Jika melihat kamus istilah Tari dan Karawitan Jawa, kata *srimpi* diartikan dengan komposisi tari putri klasik gaya Surakarta dan Yogyakarta, yang dibawakan oleh empat penari putri, yang memiliki perawakan yang sama. Komposisi ini lebih muda dari pada bedaya. Keempat putri itu mengenakan pakaian yang sama, dan dalam penyajiannya biasa bertemakan perang.

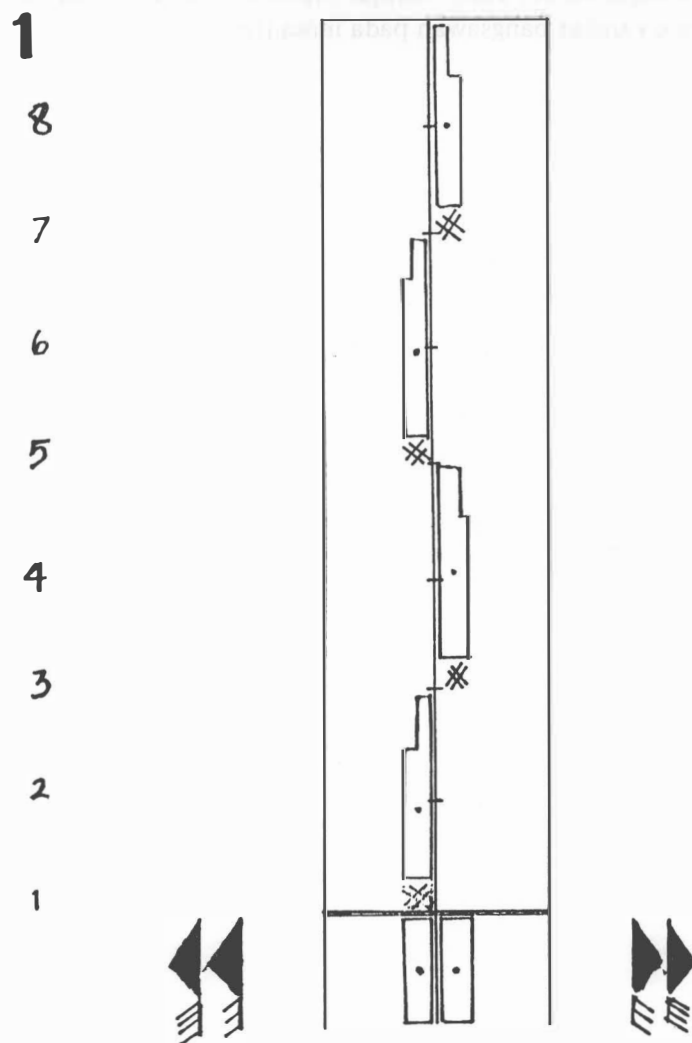
Tari *Srimpi* gaya Yogyakarta, secara mendasar komposisinya disusun dengan tiga unsur pokok. Unsur pertama adalah gerak tari klasik gaya Yogyakarta; unsur kedua tata busana khas *srimpi* gaya Yogyakarta; dan ketiga, tema cerita yang diambil dari sumber cerita dramatik baik Mahabarata, cerita Menak atau legenda Jawa lainnya. Unsur pertama gerak tari gaya Yogyakarta, didukung oleh iringan tari yang menjiwai garapan tarinya. Pola sajian *srimpi* terdiri dari tiga bagian, yakni *maju gawang* yang biasa disebut juga dengan *kapang-kapang* menuju tempat pentas. Gerak *kapang-kapang* biasanya dilakukan seperti sikap jalan biasa dengan sikap lengan tertentu. Selanjutnya lihat uraian notasi tarinya. Dalam melakukan gerak *kapang-kapang* dalam *maju gawang* biasanya disertai dengan cara-cara berbelok ke kanan atau ke kiri, rangkaian gerak ini diakhiri dengan sikap duduk.

Bagian kedua merupakan tarian pokok. Dalam tarian pokok ini digambarkan isi tema yang ingin disajikan. Jika dalam inti cerita garapan tari berbentuk sajian perang antara dua tokoh, maka tarian pokok akan diakhiri dengan adegan perang. Bagian ketiga dari struktur sajian tari *srimpi* gaya Yogyakarta adalah mundur *gawang*, yang merupakan kebalikan dari bagian pertama (*maju gawang*). Sebagaimana dalam proses gerak *maju gawang*, *mundur gawang* biasa dilakukan dengan gerak berjalan.

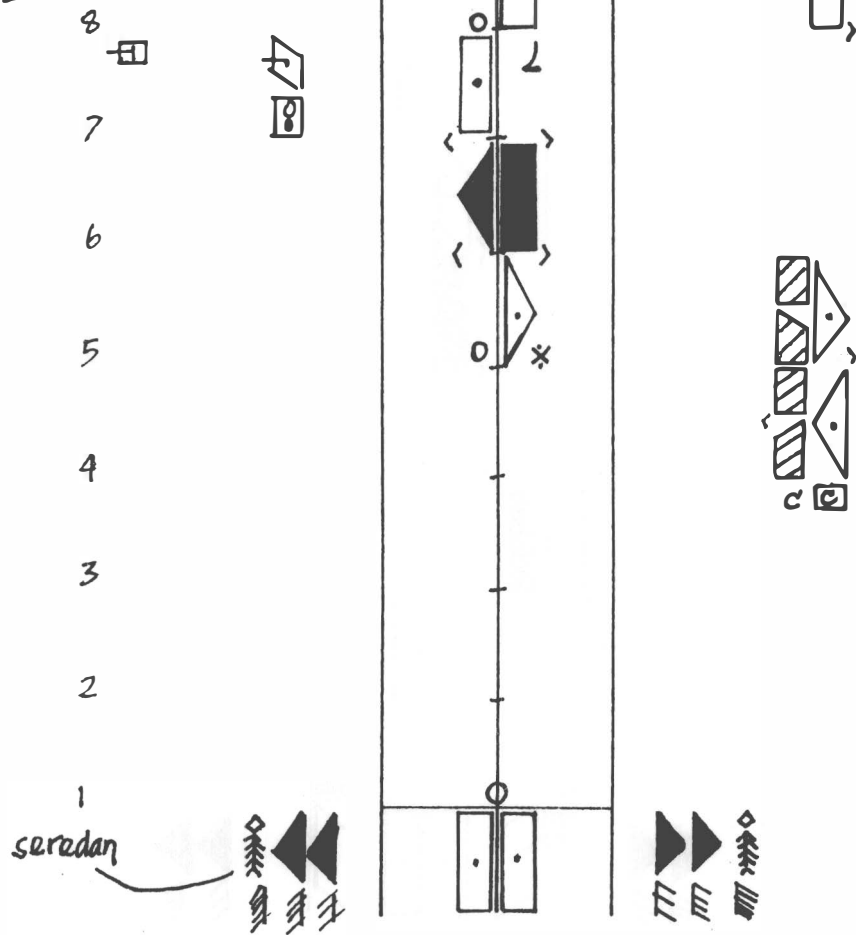
Yang penting untuk diperhatikan, sesungguhnya struktur sajian yang terdiri dari *maju gawang*, tarian pokok (dengan/tidak melakukan adegan perang) dan *mundur gawang*, merupakan simbolisasi dari

kehidupan manusia. Pandangan filsafati Jawa menganggap bahwa kehidupan manusia senantiasa akan berhadapan dengan tiga tahapan hidup; yakni lahir-hidup (dengan berbagai perjuangan dan masalahnya), kemudian mati. Dalam pengertian yang demikianlah tari srimpi ini dianggap sebagai sarana yang mampu memberikan tuntunan pandangan hidup masyarakat bangsawan pada masa itu.

Kapang-kapang gaya Yogyakarta.
Gerak berjalan dengan penyesuaian ritme iringannya.



2



Kapang-kapang noleh kiri berhenti dilakukan dalam proses maju gawang.

3

8

7

6

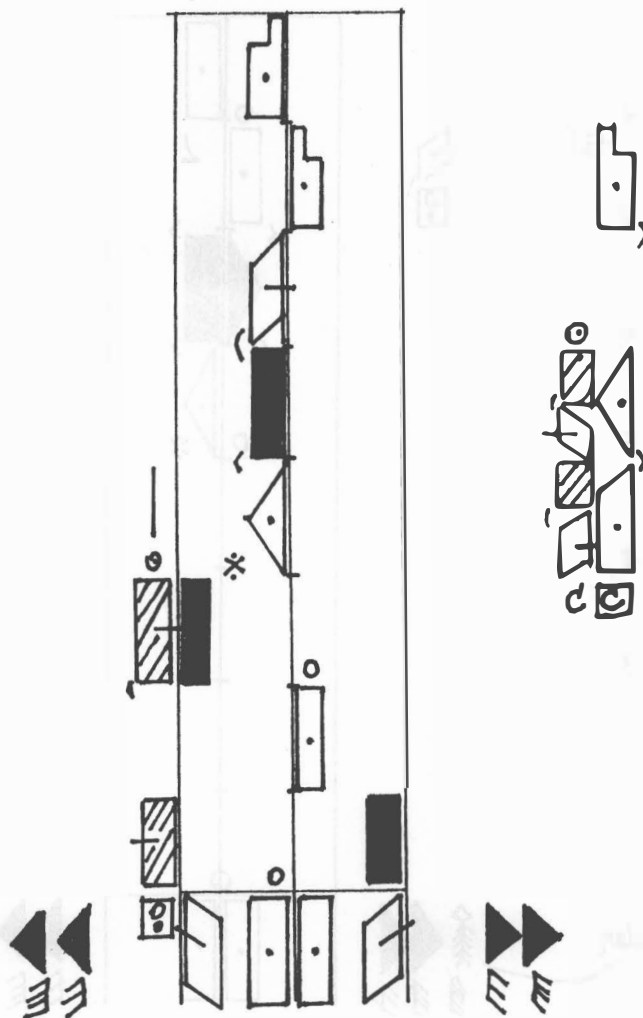
5

4

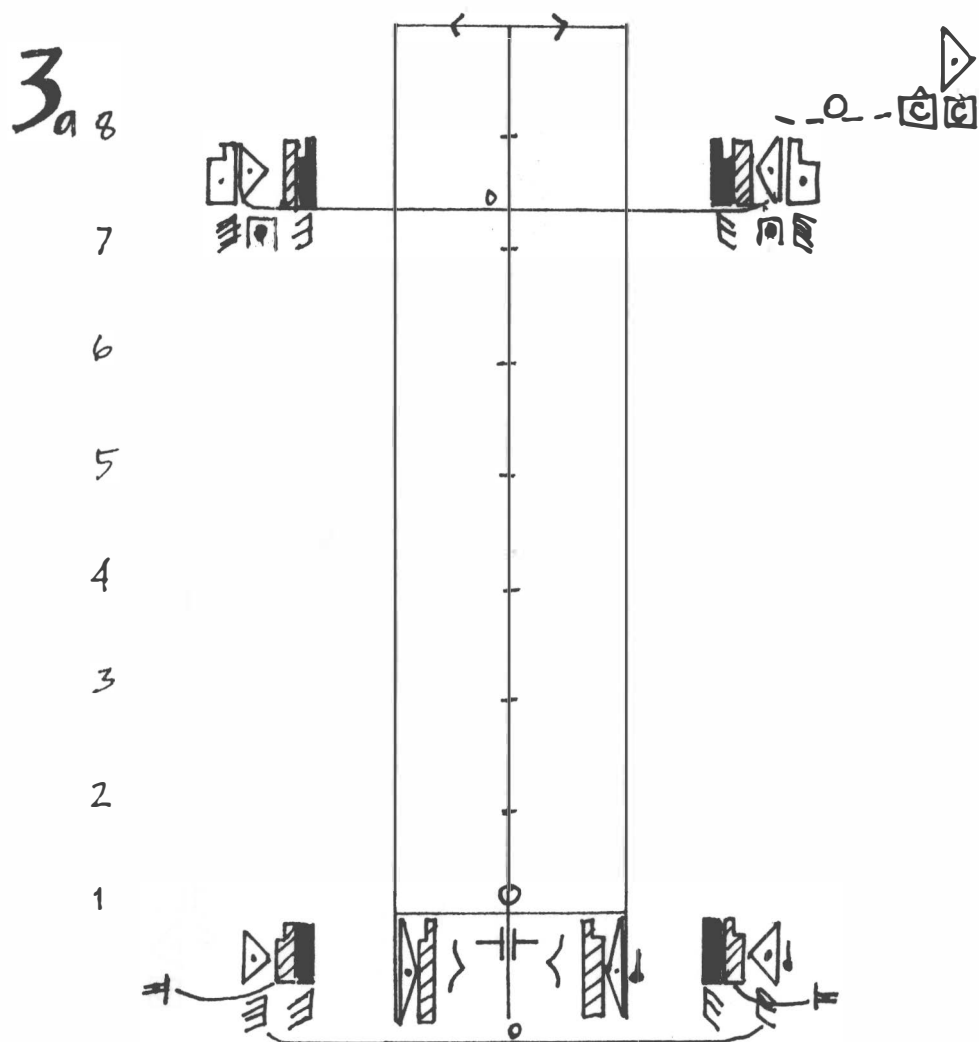
3

2

1

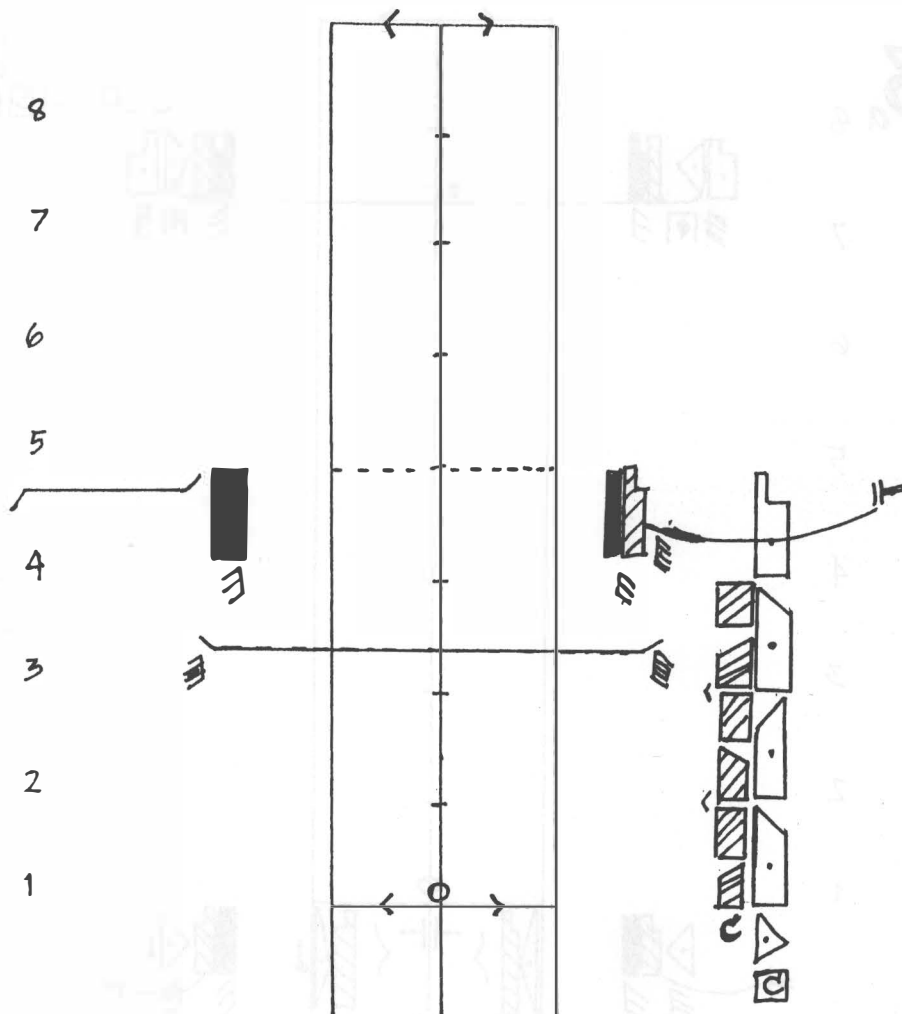


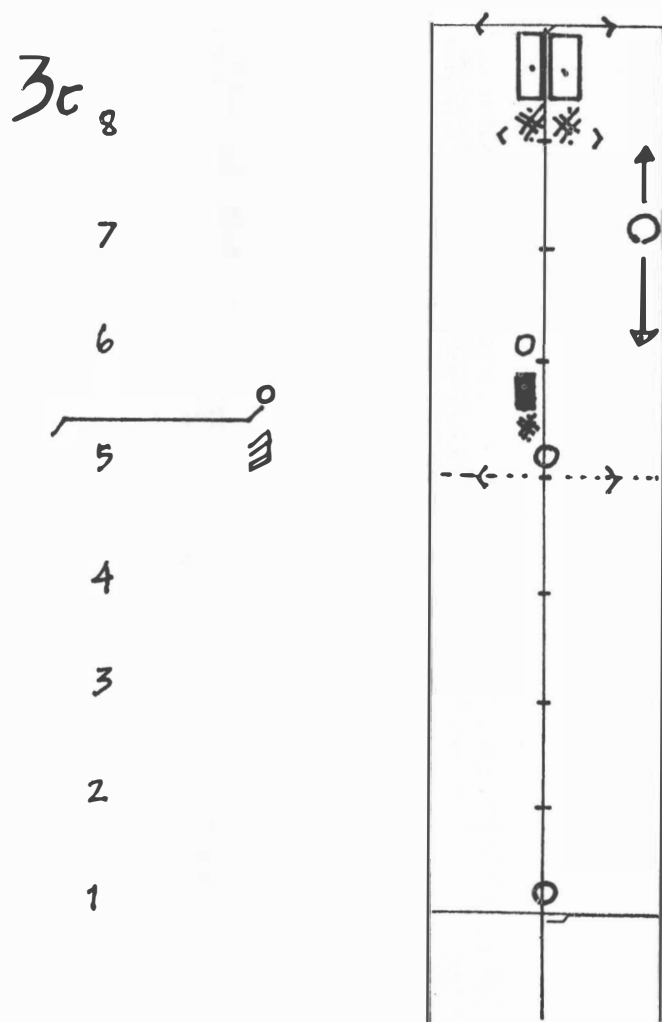
Kapang-kapang noleh kanan
dalam proses gerak maju gawang



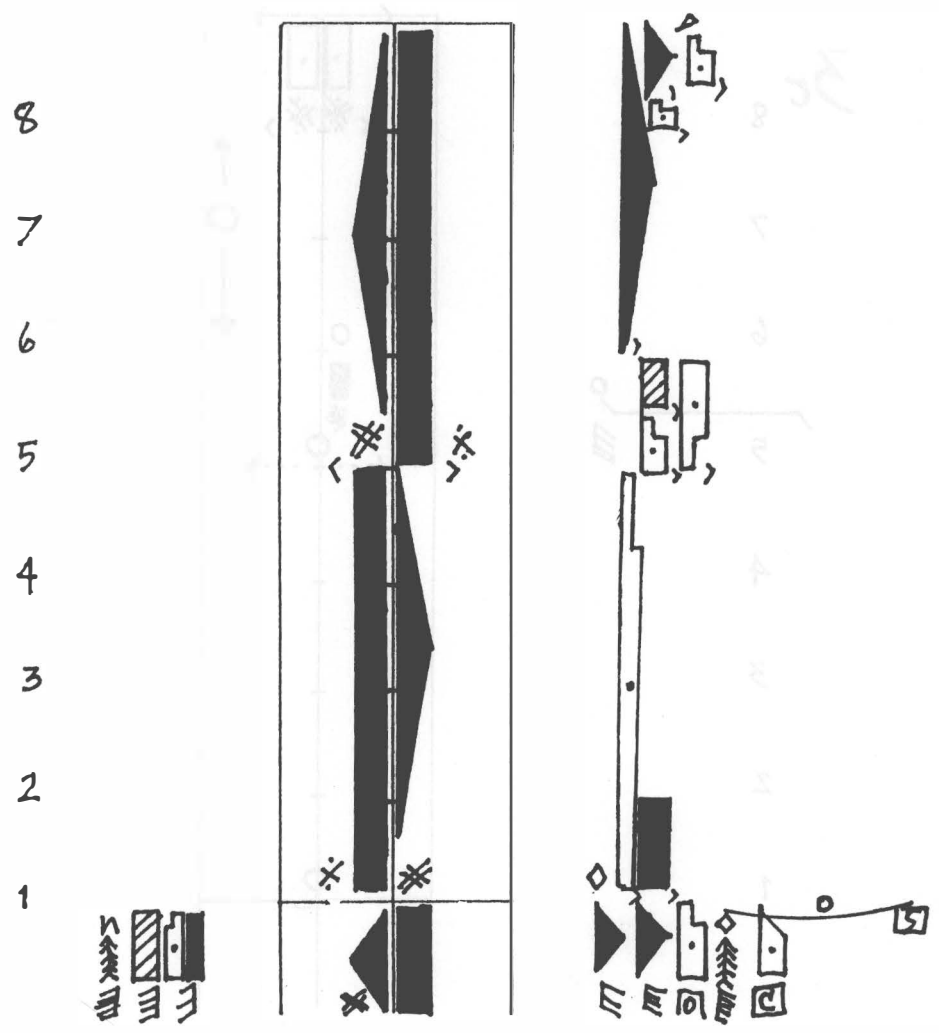
Sila panggung — sembah gaya Yogyakarta.

3b 8





Sila-ndodok dalam proses tarian pokok



Oleh karena dalam setiap sajian tari srimpi memiliki pola struktur koreografi yang demikian maka perlu dipertanyakan latar belakangnya. Secara teknis koreografi tiga bagian tari itu sesungguhnya dipengaruhi juga oleh bangunan tempat berpentas. Arsitektur pendapa, tempat menyajikan tari srimpi di lingkungan istana biasanya dipisahkan dengan penempatan tiang-tiang penyangga. Tiang-tiang penyangga itu memisahkan secara tegas bagian kiri, bagian tengah dan bagian kanan ruang pendapa. Dengan demikian untuk dapat menyajikan garapan tari pada daerah tengah pendapa harus melakukan gerak berpindah dari bagian pinggirannya. Untuk lebih jelasnya dapat dilihat pada gambar atau denah di bawah ini.



Gambar arena pentas pendapa

Hubungan tari dengan musik pengiring

Nama sajian tari srimpi berkecenderungan mengambil dari nama gending pokok yang dipergunakan untuk mengiringi. Nama srimpi pandelori misalnya, diambilkan dari nama gending utama yang dipergunakan untuk mengiringinya, yakni Gending Pandelori Pelog Barang. Srimpi Teja menggunakan gending pengiring utama Gending Teja laras Slendro Patet Manyura. Demikian dan masih banyak lagi contoh nama lainnya.

Tari Srimpi

Hubungan tari dan pengiringnya, jika disederhanakan dapat dikelompokkan dengan tiga kelompok utama, yakni musik sebagai pengiring tari; musik sebagai ilustrator gerak; dan, musik sebagai pengisi suara. Dalam pengelompokan ini, gamelan Jawa sebagai pengiring tari srimpi lebih dimaksudkan sebagai pengiring rangkaian gerak tari.



Perangkat musik Jawa, yang digunakan untuk mengiringi srimpi



Pengeprak dan pamaos kandha berada dalam jajaran pengiring sajian tari srimpi.

Susunan sajian pengiring srimpi dengan penyejajaran pola sajian koreografinya : Contoh sajian Srimpi Pandelori *

POLA SAJIAN TARI

Struktur IRINGANNYA

I. MAJU GAWANG

1. Lagon Pelog Barang Wetah
2. Gendhing Gatiprasman
3. Lagon Pelog Barang Jugag

II. TARIAN POKOK

1. KANDHA (Inti narasi sajian)
2. Bawa Sekar Tengahan MAE-SALANGIP
3. Gendhing Pandelori Pelog Barang.

III. MUNDUR GAWANG

1. Lagon Pelog Barang Jugag
2. Gendhing Gatiprasman
3. Lagon Pelog Barang Jugag

Untuk mengetahui bentuk-bentuk sajiannya, dapat dilihat pada halaman lampiran. (kandha, dan lagon).

Tata Busana khas srimpi gaya Yogyakarta

Sedemikian banyak jenis srimpi yang pernah disajikan di lingkungan Kraton Ngayogyakarta Hadiningrat, sudah tentu ada pola dasar yang dipergunakan dalam tata busana. Akan tetapi perlu juga diingat bahwa busana srimpi yang dipergunakan pada saat ini sudah merupakan hasil berbagai inovasi, baik dari tangan kekuasaan raja satu ke tangan raja lainnya, atau bahkan diduga campur tangan berbagai pihak, seperti pada pembesar Belanda.

Dari beberapa keterangan yang sampai pada masa ini, srimpi dan bedaya semula menggunakan busana pengantin putri kebesaran. Hal itu dapat dilihat dari contoh busana yang dipergunakan dalam srimpi renggawati. Kemudian pada perkembangan berikutnya sampai pada bentuk busana khas, dengan kain seredan dan baju tanpa lengan.





Busana dan perlengkapan busana Tari Srimpi pada umumnya saat ini

Tema cerita sajian tari srimpi

Unsur ketiga pendukung sajian koreografi srimpi adalah inti cerita, yang biasanya diungkapkan melalui pembacaan narasi atau lebih akrab disebut dengan *pamaosan kandha*. Kandha sebagai satu ungkapan verbal bukan saja berisikan latar belakang pementasan, beserta tujuan diadakan pertunjukan, tetapi juga berisi ringkasan cerita yang akan disajikan dalam tari srimpi.

Berikut contoh isi kandha dalam sajian srimpi Muncar.

Sebedbyar wauta. Hanenggih hingkang kawiyosaken puniko, lelangen Dalam Beksa Srimpi, karsa Dalem Sampeyan Dalem, Hingkang Sinuwun Kanjeng Sultan Hamengku Buwana, Senopati Hing Ngalogo, Ngabdulrachman Sayidin Panata Gama Kalifatullah ingkang jumeneng kaping wolu, hingkang hangrenggani Karaton Dalem, hing Ngayogyakarta Hadiningrat. Wondene hingkang dadyo tepa palupining kandha, mendhet cariyos Serat Menak, duk naliko bitutamaniro, putri adi hing nagari Kelan arum-arum

Sang Dyah Retna Kelaswara, lawan putri praja Titadipuro, sesilih Sang Dyah Dewi Hadaninggar.

Wondene gancaring cariyos, sampun kocap hing Kagungan Dalem Serat Pasindhen sedoyo.

Wauto. Para winayanging beksa, wus mungweng Ngarso Dalem, dhasar samya endahing warna, besus solah wiraganing beksa, kasembuh busana mobyar, yen sinawang saking mandrawa, hana katon murub muncar hujwalanira.

Jika dipahami secara sederhana dalam bahasa Indonesia kurang lebih menyatakan demikian :

Syahdan. Yang sedang dipertunjukkan saat ini, adalah bentuk kesukaan Raja tari Srimpi, yang dikehendaki Sang Raja, yakni Sri Sultan Hamengku Buwana, Senopati perang, Abdi Tuhan yang diyakini, pemimpin agama pengganti/wakil nabi, yang bertahta ke delapan di karatonnya, Ngayogyakarta Hadiningrat. Sedangkan yang menjadi contoh dalam narasi ini, mengambil cerita Menak pada saat peperangan antara putri cantik, dari negara Titadipura yang bernama Sang Dyah Dewi Hadaninggar melawan, putri negara Kelan Arum-arum yang bernama Sang Dyah Ratna Kelaswara. Sedangkan cerita selengkapnya sudah termuat dalam sajian ungkapan nyanyian.

Sementara itu para peraga tari sudah siap di hadapan Raja.

Para penari itu cantik-cantik, trampil dan luwes dalam menari. Didukung oleh keindahan busana yang dipergunakan, sehingga jika dilihat dari kejauhan tampak bersinar mengesankan.

Dalam uraian narasi itu jelas terlihat bahwa ada unsur-unsur yang dianggap penting untuk dikemukakan. Jenis sajian srimpi yang merupakan milik raja, latar belakang pementasan yang dilakukan, dan sumber cerita yang disajikan sebagai tema cerita. Di lingkungan Kraton Yogyakarta, setidaknya dikenal ada tiga sumber cerita yang dihadirkan dalam sajian srimpi. Ketiga sumber cerita itu adalah Epos Mahabarata, Cerita Menak dan Legenda atau bahkan sejarah tanah Jawa. Beberapa contoh yang dapat diperhatikan dalam penggunaan sumber cerita ini, bisa dilihat dalam uraian singkat berbagai bentuk sajian srimpi di bab berikutnya.

D. Tari Srimpi Gaya Surakarta

Data yang ditemukan sampai tulisan ini selesai, di lingkungan kraton Surakarta khususnya dan lebih luas tari-tari gaya Surakarta,

ditemukan ada sejumlah 14 nama srimpi. Sementara di Pura Mangkunegaran terdapat dua nama srimpi yang ditemukan. Di dalam gaya tari Surakarta berlaku juga prinsip-prinsip dasar yang sudah dikemukakan dalam srimpi gaya Yogyakarta. Perbedaan yang lebih kuat hanya ditemukan dalam sajian teknis. Perbedaan itu secara global akan diuraikan dalam studi perbandingan dengan menggunakan media yang sesuai.

Nama-nama srimpi yang ditemukan di lingkup gaya tari Surakarta antara lain :

1. Srimpi Anglirmendung,
2. Srimpi Bondan,
3. Srimpi Dhempel,
4. Srimpi Ganda Kusuma,
5. Srimpi Gambirsawit,
6. Srimpi Gendiyeng,
7. Srimpi Glondongpring,
8. Srimpi Jayaningsih,
9. Srimpi Lobong,
10. Srimpi Ludiromasu,
11. Srimpi Muncar,
12. Srimpi Sangupati,
13. Srimpi Sukarsih,
14. Srimpi Tamenggita.

Sedangkan srimpi yang didapatkan di lingkungan Pura Mangkunegaran antara lain :

1. Srimpi Anglirmendhung,
2. Srimpi Mandrarini.

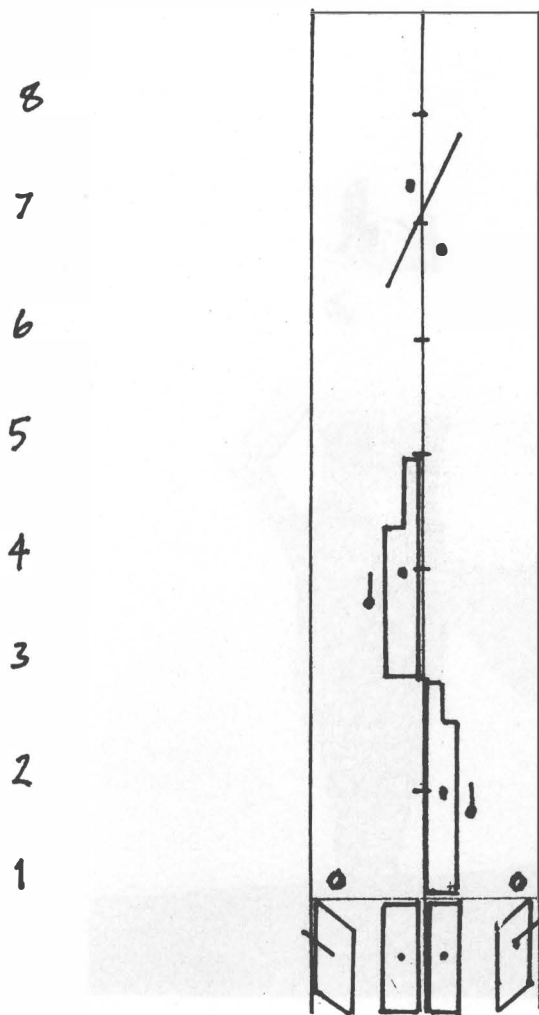
Nama-nama srimpi yang terdapat di Pura Pakualaman, antara lain ditemukan :

1. Srimpi Gandrungwinangun,
2. Srimpi Mangungkung.

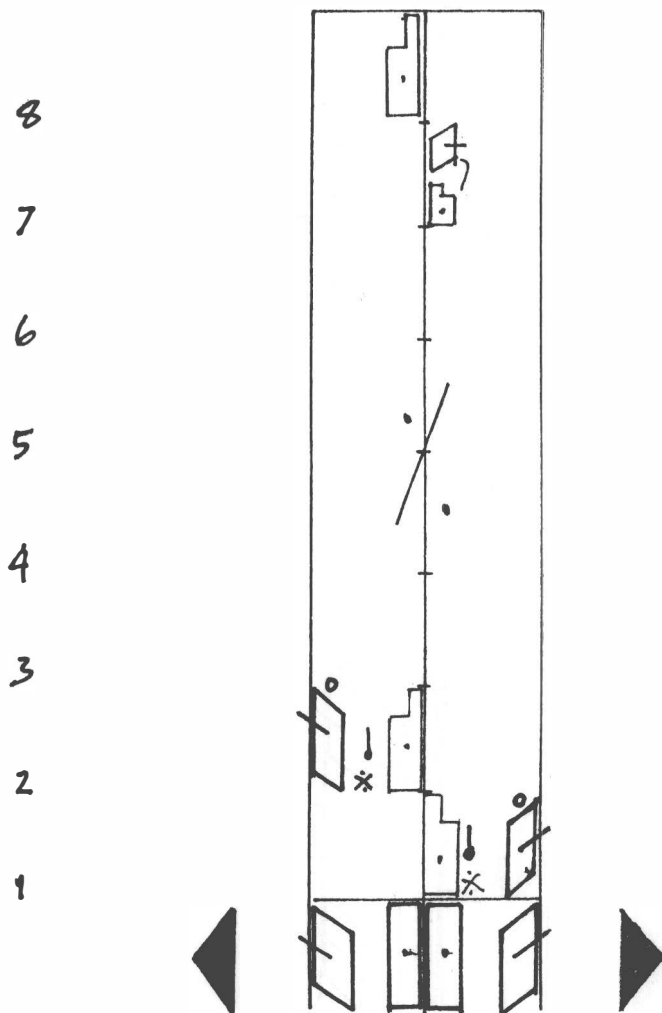
Sebagaimana juga yang terjadi di lingkungan Kraton Yogyakarta, Srimpi di lingkungan gaya tari Surakarta pun, oleh sebab keterbatasan sumber yang ditemukan, masih mungkin ditambah dan dikurangi dalam kenyataan jumlah yang masih dipertahankan hidup sampai saat ini. Sungguhpun demikian, bolehlah kiranya menduga bahwa keberadaan srimpi-srimpi itu pada suatu waktu pernah dilestarikan dengan cara yang khusus.



Bentuk-bentuk busana Srimpi Gaya Surakarta



Lumaksana maju gawang Srimpi Gaya Surakarta



Berjalan, berbelok ke kanan
dalam proses maju *gawang*

8

7

6

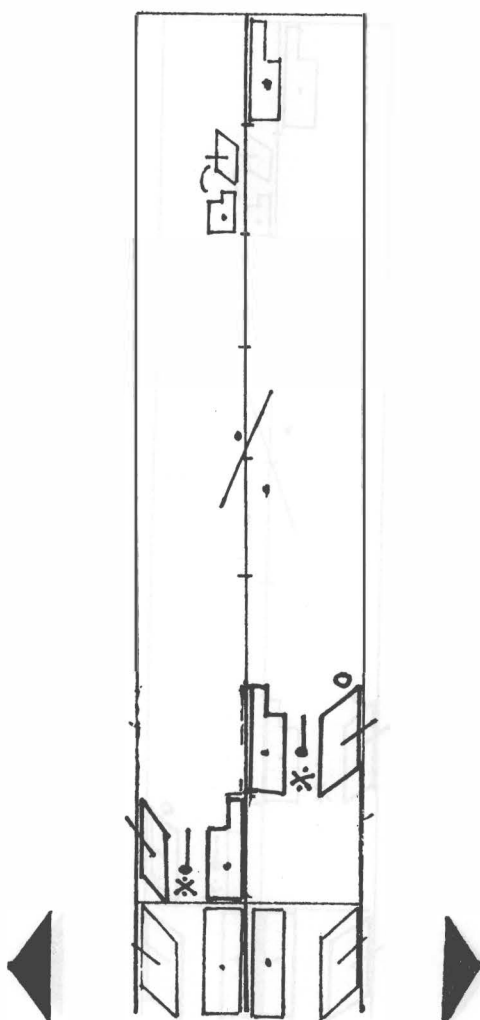
5

4

3

2

1



Berjalan, berbelok ke kiri
mempermainkan samparan dengan kaki.

BAB II

MENEMPATKAN TARI SRIMPI DI JAMAN INI

Kemerdekaan Bangsa Indonesia, yang diproklamirkan pada tanggal 17 Agustus 1945, merupakan garis awal kehidupan berbangsa dan bernegara. Sebagai tindak lanjut dari tuntutan bernegara merdeka adalah menetapkan pola pikir kehidupan dalam skala makro. Pemikiran kedaerahan harus secara berangsur-angsur dikurangi dan ditumbuhkan pola pandang kehidupan yang baru, dengan nasionalisme Indonesia. Rintisan peristiwa kebangkitan nasional harus segera diwujudkannyatakan dalam perilaku konkrit.

Akan tetapi kenyataan demikian tidaklah mudah untuk membalikkan tradisi yang berlaku selama berpuluh-puluh, bahkan ratusan tahun. Pada masyarakat telah terbangun sebelumnya, kelompok-kelompok masyarakat yang memiliki tradisi kehidupan yang mapan. Tidak sedikit tradisi itu berlangsung secara turun-temurun diagungkan dalam satu masyarakat etnis tertentu. Adat dan budaya masyarakat etnis pendukung bangsa Indonesia ada berpuluh-puluh jenisnya. Pergeseran pandangan kedaerahan menuju ke bangsa Indonesia yang utuh membutuhkan pengorbanan dan pemikiran yang terbuka. Apalagi kondisi tradisi itu masih disangga oleh masyarakat yang kurang maju pendidikannya akibat pendudukan bangsa asing yang terlalu lama.

Sebagai akibat dari kondisi ini, tampak ada beberapa penguasa atau tokoh daerah yang terkejut dengan perubahan jaman. Ada sistem tata nilai yang harus diganti secara mendasar. Dalam sistem kekuasaan lingkungan kerajaan, terasa adanya pergeseran pusat panutan; Ibu kota kerajaan tidak lagi menjadi pusat penentu kebijakan politik, ekonomi, sosial dan budaya. Berbagai tata kemasyarakatan sudah terarah ke kehidupan berbangsa. Kasus-kasus pergeseran tata kemasyarakatan ini berlaku hampir di seluruh pelosok nusantara.

Di Istana Kasultanan Yogyakarta, peristiwa kemerdekaan Republik Indonesia membawa cukup banyak perubahan kemasyarakatan. Sultan Hamengku Buwana IX, yang pada saat kemerdekaan memegang kuasa tertinggi Kraton Yogyakarta menjadi pelopor bagi usaha-usaha integrasi wilayah kekuasaannya menjadi bagian dari Negara Republik Indonesia, yang sedang tumbuh dan perlu dukungan.

Sri Sultan, yang berpendidikan barat, mampu membaca gejala-gejala jaman yang perlu memperhatikan banggunya bangsa Indonesia dari belenggu penjajahan. Pada langkah-langkah dukungannya kepada negara R.I. ternyata benar wawasan kebangsaannya. Sebagai raja Sultan IX tidak saja mengorbankan tampuk kemegahan kuasanya tetapi bahkan membuka istananya sebagai tempat untuk markas para pejuang kemerdekaan.

Daerah Istimewa Yogyakarta, yang merupakan gabungan dua wilayah pecahan Mataram, Pura Paku Alaman dan Kasultanan Yogyakarta lahir akibat integrasi aktif yang dipelopori oleh Sri Sultan Hamengku Buwana IX dengan Sri Paduka Paku Alam VIII. Kepeloporan dua penguasa istana itu sering dikenal dalam Amanat Sri Sultan dan Sri Paku Alam yang antara lain tertanggal 5 September 1945 yang dengan tegas menyatakan: pertama pengakuan bahwa negeri Ngayogyakarta Hadiningrat merupakan daerah istimewa dari Republik Indonesia; kedua, negeri Ngayogyakarta Hadiningrat berada di bawah kekuasaan Sultan dan Paku Alam sepenuhnya; ketiga, hubungan antar kedua kerajaan dengan pemerintah Republik Indonesia bersifat langsung, artinya, kedua raja bertanggungjawab kepada Presiden Republik Indonesia.

Pergeseran kekuasaan secara aktif, seperti halnya kuasa Istana Ngayogyakarta Hadiningrat, diduga tidak terjadi di lain wilayah. Tetapi sungguhpun demikian bukan berarti bahwa wilayah-wilayah kerajaan yang lain tidak mengikuti aturan Republik Indonesia. Para penguasa daerah itu segera mengambil peranan dengan masuk ke wilayah Indonesia, dengan mempertahankan kemerdekaan melalui para pemudanya. Hanya saja fakta sejarah menunjukkan bahwa peran Sri Sultan Hamengku Buwana IX dan Sri Paku Alam VIII terlihat secara aktif menonjol di antara beberapa penguasa kerajaan yang lain.

Bukti yang sangat kuat dalam pergeseran kekuasaan kerajaan dapat dipahami melalui proses transformasi konsep kekuasaan Jawa, yang dianut oleh para penguasa kerajaan. Konsep dasar kekuasaan kerajaan berada pada raja, atau sering dianggap terpusat pada raja. Sementara itu konsep kekuasaan negara Republik Indonesia adalah demokrasi, yakni pemerintahan dari, oleh dan untuk rakyat. Konsep agungbinatara seorang raja penguasa harus digeser dengan kekuasaan rakyat, yang berkuasa melalui wakil-wakilnya.

Dalam pelaksanaan, mengubah konsep raja agungbinathara menjadi kedaulatan rakyat bukanlah hal yang mudah. Tradisi kekuasaan raja yang hampir tidak terbatas harus digeser ke arah kekuasaan rakyat yang harus diunggulkan. Tentu saja masa pertumbuhan negara Indonesia harus dipentingkan, bahkan dinomorsatukan dari kekuasaan-kekuasaan yang pernah berlaku. Dalam kasus ini, istana Yogyakarta memberikan contoh yang tidak mudah untuk diterima oleh bangsawan kolot. Sri Sultan Hamengku Buwana IX bersama dengan Sri Paku Alam VIII menjadi dua penguasa kerajaan yang memelopori integrasi secara tegas dan pasti. Bangsa Indonesia mengakui dukungan dan integrasinya, yang bukan saja berarti melestarikan eksistensi kasultanan dan pura pakualaman, tetapi bahkan memperluas pengaruhnya ke teba wilayah nusantara.

A. Dari Kesenian istana ke Masyarakat

Jika penjajahan Belanda menjadikan para penguasa kerajaan Jawa tidak pernah berhenti saling mencurigai dan menentang satu kepada yang lainnya, dalam bidang seni ada perbedaan yang cukup menarik. Tampaknya akibat politik pecah belah yang dilakukan oleh pihak Belanda menjadikan kuasa raja semakin sempit dan terlalu terkungkung oleh para penguasa Belanda. Sebagai akibat berbagai pembatasan yang dilakukan oleh penjajah, menjadikan para penguasa pribumi semakin kehilangan pamor politik di kalangan rakyatnya. Sementara itu konsep kekuasaan raja yang memasuki jiwa para raja, yakni konsep *raja gung binthara* senantiasa diusahakan untuk tetap tegak terjaga. Usaha untuk tetap menjadikan kerajaan atau istana raja sebagai pusat dunia, baik dalam arti kekuasaan, pengayoman, budaya dan kehidupan sosial politik tetap diusahakan oleh para raja. Dalam kondisi sedemikian terpepetnya oleh pembatasan penjajah, para raja memilih jalur budaya khususnya kesenian untuk mengangkat dan melestarikan kuasa raja di kalangan rakyatnya.

Di lingkungan kraton Ngayogyakarta Hadiningrat, sejak ber-tahtanya Sri Sultan Hamengku Buwana I, sudah terlihat adanya usaha-usaha legitimasi raja dengan menggunakan sarana kesenian. Raja Yogyakarta memilih Wayang Wong sebagai sarana upacara ritual kerajaan. Pementasan besar-besaran sering dilakukan, bahkan raja tidak jarang turun tangan menangani langsung dalam proses-proses pertunjukannya. Sebagai penguasa dan sebagai pusat aktivitas budaya yang sedang berlangsung itu.

Perkembangan kesenian, dalam lingkup kerajaan-kerajaan pecahan Mataram, yakni Kasunanan Surakarta, Mangkunegaran Surakarta, Kasultanan Yogyakarta, Pura Pakualaman Yogyakarta menjadi semakin semarak. Banyak karya-karya seni yang lahir oleh sebab pertentangan politik yang disulutkan oleh Belanda. Keempat istana ini masing-masing seolah-olah memiliki panggilan jiwa untuk melakukan proses-proses kreatif seni dengan kiat untuk berbeda gaya dari satu dengan lainnya. Oleh sebab politik pecah belah yang diterapkan, dalam kesenian juga terjadi usaha pemisahan-pemisahan. Di kraton Yogyakarta tumbuh dan berkembang jenis-jenis sajian tari dengan berdasarkan pada spesifikasi gaya Yogyakarta. Sementara di Kraton Surakarta juga mengembangkan gaya yang sangat khas, yakni gaya tarian Surakarta. Pura Mangkunegaran melestarikan gaya Mangkunegaran, yang mirip, atau berkemiripan dengan gaya Yogyakarta. Dalam perjalanan sejarahnya memang ada faktor-faktor pendukung yang menyebabkan kecenderungan gaya yang demikian. Sedangkan jenis tari yang ada di istana pakualaman dikembangkan gaya tari yang cenderung atau condong ke gaya Surakarta. Dengan demikian keempat kerajaan ini memiliki ciri dan kekayaan seni masing-masing yang berbeda-beda.

Salah satu faktor yang ikut berperan dalam mengalihkan gaya tari di keempat istana raja ini adalah perkawinan silang antara putra-putri raja. Perkawinan ini merupakan alasan untuk saling memberikan hadiah berupa sajian tari. Seperti misalnya tari *srimpi anglirmendhung* di Mangkunegaran dan yang kemudian menjadi milik istana kasunanan Surakarta. Di lingkungan istana mangkunegaran *srimpi anglirmendhung* dilakukan oleh tiga orang penari putri, kemudian oleh Sri Mangkunegara III dipersembahkan kepada Sri Paku Buwana V. Paku Buwana V adalah mertua Mangkunegara III. Di lingkungan istana kasunanan *srimpi anglirmendhung* diubah menjadi empat orang penari. Akan tetapi, sesungguhnya jika dilihat lebih jauh lagi, para raja Surakarta yang berkuasa melakukan perubahan-perubahan karya seni ini. Semula *srimpi anglirmendhung* adalah sajian tari bedaya, yang atas inisiatif raja diubah menjadi bentuk yang lain

Yang menarik pula untuk diketahui adalah pergeseran pemilikan jenis-jenis kesenian istana ke arah kesenian masyarakat umum. Adalah dimungkinkan ketika kesenian itu tidak lagi menjadi milik sekelompok elit tertentu kemudian bergeser menjadi milik komunitas yang

jauh lebih luas. Tentu saja pergeseran itu terjadi dengan alasan-alasan tertentu yang perlu dipahami secara kondisional. Pergeseran pemilikan yang dimaksud di sini adalah perluasan perkembangan. Menurut Ben Suharto, perkembangan kesenian dapat diartikan setidaknya dalam dua pengertian. Pertama, mengarah pada perkembangan penggarapan materi tari atau kesenian yang bersangkutan. Penggarapan ini berkaitan dengan usaha-usaha menyesuaikan dengan tuntutan jaman dan penyempurnaannya. Penyempurnaan teknik pementasan, penyempurnaan bentuk fisik kesenian sampai dengan usaha memperkaya dengan inovasi-inovasi tertentu. Perkembangan kedua, menunjuk kepada pengertian penyebaran wilayah, dari satu lingkup komunitas tertentu melebar ke arah komunitas yang lainnya.

Dengan mendasarkan pada dua pengertian perkembangan yang ada, pergeseran kesenian dari para aristokrat menjadi masyarakat luas dapat dimengerti secara lebih baik. Pada aristokrat pada masa pemerintahan Sri Sultan Hamengku Buwana VII, berkuasa antara tahun 1877 sampai dengan 1921, tampak mulai memperhatikan masyarakat luar istana sebagai tempat persemaian bagi kesenian bangsawan. Peristiwa terbentuknya Kridha Beksa Wirama pada tahun 1918, dimotori oleh dua putra Sultan yakni Pangeran Tejokusumo dan Pangeran Suryodiningrat, bertujuan antara lain menumbuhkan gagasan nasionalisme dalam memodernisasikan kesenian istana. Kepedulian dua pangeran ini ternyata berkait erat dengan pandangan pendidikan yang mendapat dukungan dari Budi Utomo dan Java Institut. Dua lembaga ini dikenal erat sebagai organisasi penanam rasa kebangsaan, yang berusaha membangunkan rakyat berpendidikan untuk sadar terhadap pentingnya bebas dari pengaruh penguasa penjajah.

Dipilihnya kesenian Jawa sebagai sarana menumbuhkembangkan rasa nasionalis merupakan wujud pertentangan antara pengaruh budaya barat dengan usaha memegang teguh identitas bangsa. Identitas bangsa ini penting artinya bagi persiapan kemerdekaan Indonesia yang sudah mulai diusahakan oleh masyarakat secara sporadis. Pandangan demikian ternyata didasari oleh kemajuan pemikiran para kelompok bangsawan yang berpendidikan maju. Secara kebetulan, para penguasa pada masa usaha-usaha pendemokratisan kesenian istana dalam organisasi luar istana mendukung dengan positif.

B. Tuntutan pergeseran Jaman

Orientasi pandangan para penguasa, setelah proklamasi kemerdekaan adalah mempertahankan kemerdekaan bangsa. Tidak dapat diperhitungkan lagi seberapa besar pengorbanan yang harus disandang. Urusan intern kraton bahkan seringkali menjadi perhatian berikut setelah urusan kemerdekaan Republik Indonesia ini. Kasus yang dapat diperhatikan secara jelas adalah keintegralan Sultan Hamengku Buwana IX, yang memegang tahta pemerintahan Kasultanan Yogyakarta. Besarnya perhatian Sultan kepada urusan negara Indonesia bahkan dinilai sangat berlebihan, karena dari sisi kehidupan kesenian, yang pada masa-masa sebelumnya menjadi sarana untuk melegitimasi kekuasaan raja, menjadi sangat mundur. Kemunduran yang terjadi diduga kuat akibat keuangan negara Ngayogyakarta Hadiningrat terkadang diserap ke luar untuk menggajis para pembela tanah air Indonesia. Masa Sultan Hamengku Buwana IX naik tahta, praktis lebih selektif dalam mempergelarkan sajian.

Sungguh merupakan kenyataan yang memperhatikan jika kemelegahan kesenian jaman Hamengku Buwana VIII menurun cukup drastis. Akan tetapi tentunya dapat dipahami secara terbuka bahwa jaman menuntut demikian. Sultan Hamengku Buwana IX memilih pengorbanan untuk legitimasi budaya dan menetapkan legitimasi politik dalam skala yang jauh lebih besar. Sultan IX memilih pengorbanan untuk legitimasi budaya dan menetapkan legitimasi politik dalam skala yang jauh lebih besar. Sultan IX memilih kembali ke arah kepentingan masyarakat banyak, yang membutuhkan nafas lega dalam kemerdekaan yang mandiri. Data-data seputar kemerdekaan sangat jelas menunjukkan peranan nyata Sri Sultan Hamengku Buwana IX. Pandangan politiknya yang sangat maju bukan saja ditunjukkan dalam penegakan kemerdekaan, tetapi juga dengan mendirikan sarana pendidikan untuk orang-orang kecil. Universitas Gajah Mada adalah saksi bisu yang dilahirkan di lingkungan Kraton Yogyakarta. Pergelaran adalah kampus yang terbuka bagi mereka yang berkemampuan pikir dan berkemauan.

Tumbuhnya perguruan tinggi ini memancing banyak sisi pendidikan lainnya untuk berdiri. Sejalan dengan berbagai tuntutan kemerdekaan tenaga-tenaga terdidik semakin terasa diperlukan. Di lingkungan Kraton Yogyakarta sendiri, konon, pada masa ini juga didirikan satu *bebadan* atau organisasi yang dipercaya untuk

mengurusi kebudayaan dan pendidikan. Lembaga itu disebut dengan Kawedanan Hageng Kridha Mardawa.

Lembaga Kridha Mardhawa ini secara khusus melakukan berbagai aktivitas kesenian; baik menangani pendidikan tari, musik, pahat sungging. (Pada saat penulisan buku ini baru dilakukan penelitian secara khusus terhadap peranan dan kedudukan Lembaga Kridha Mardha Kraton Yogyakarta. Penelitian yang dilakukan menerapkan rentang waktu antara masa pemerintahan Sultan Hamengku Buwana VIII akhir sampai dengan masa kekuasaan Sri Sultan Hamengku Buwana X).

Secara terbuka harus diakui dalam tulisan ini, bahwa data pengisi yang menunjukkan pergeseran jaman di tiga wilayah istana lainnya belum lengkap didapatkan. Ada dugaan yang positif, bahwa lembaga-lembaga kerajaan di Mangkunegaran, Kasunanan, dan Paku Alaman tentu bergerak menyesuaikan diri juga. Dalam kenyataannya hal ini belum tampak tersentuh oleh tangan peneliti. Setidaknya khusus usaha-usaha integrasi yang dilakukan oleh istana Kasunanan dan Pura Mangkunegaran.

Seperti telah disinggung di muka, bahwa kedwitunggalan Kraton Yogyakarta dan Puro Pakualaman sangat erat. Sri Sultan IX dan Sri Paku Alam VIII saling bahu membahu menegakkan kuasa di wilayah Daerah Istimewa Yogyakarta. Dalam jangka waktu ini, di masa-masa penegakkan kemerdekaan, juga belum tampak ada data yang dihimpun oleh para peneliti, khususnya aktivitas keseniannya.

Yang perlu mendapat perhatian selanjutnya adalah mulai dibukanya perguruan-perguruan tinggi seni di kedua kota kerajaan. Di Yogyakarta pada tahun 1963 dibuka Akademi Seni Tari Indonesia, yang sebelumnya didahului oleh didirikannya Konservatori tari Indonesia. Demikian halnya di Surakarta didirikan Akademi Seni Karawitan Indonesia. Dengan berdirinya kedua lembaga pendidikan tinggi ini sudah dapat diperkirakan akan berusaha untuk membuat semacam pusat pengawetan atau konservatorium, yang bukan saja bertugas untuk mempelajari tetapi juga mengusahakan beberapa kemajuan di bidang kesenian. Dengan titik tekan pada masing-masing wilayah budaya kiranya sangat bijaksana bahwa pada saat itu kelestarian tari di Istana Yogyakarta dapat dibantu dengan keberadaan lembaga pendidikan ini.

Ternyata benar bahwa kehadiran Akademi Seni ini membuat nuansa baru. Bahkan di Yogyakarta, menurut Ben Suharto dianggap sebagai masa-masa pengembangan atau pembaharuan. Pendapat ini didasarkan pada berbagai usaha kerja kreatif yang dilakukan oleh para mahasiswa.

Di balik sistem pendidikan ini ada pergeseran nilai yang cukup mendasar dalam kehidupan kesenian. Pergeseran itu disebabkan oleh pertemuan antara dua generasi yang berbeda. Generasi pertama adalah generasi seniman, yang terlahir di lingkup kemegahan istana. Seniman-seniman ini keluar kandang dengan kemampuan yang sangat memadai untuk masa itu. Mereka berkewajiban mengajar para generasi kedua yang berada di luar tembok istana. Generasi kedua sudah mulai melihat masa depan kemerdekaan yang harus dijaga dan diisi dengan kreativitas. Sementara itu generasi pertama sudah cukup berat untuk mempersiapkan diri menghadapi tuntutan perubahan yang sangat drastis. Perbenturan nilai ini bisalah dipakai sebagai bukti adanya pergeseran nilai, yang dianut secara mentradisi diperhadapkan dengan tuntutan kemajuan jaman dengan segala kompleksitasnya. Tidak jarang misi pengajaran generasi tua ditanggapi sebagai kekunoan oleh generasi baru. Yang sesungguhnya, generasi baru atau muda ini belum mempunyai keteguhan pola kesenian. Generasi muda ini, bagaimanapun juga adalah generasi embrio sarjana, yang senantiasa dituntut berfikir kritis. Generasi sarjana ini senantiasa dituntut untuk mempertanyakan sesuatu yang bagi tradisi seniman pada masanya dianggap tabu untuk dipertanyakan.

Hakikat yang perlu diperhitungkan juga adalah transformasi materi studi yang dilakukan. Tari-tarian istana, bagaimanapun juga masih merupakan materi studi pokok. Materi pokok yang wajib dipelajari, dan bahkan dikuasai dengan target waktu tertentu. Kondisi ini ternyata menumbuhkan kepercayaan generasi muda akan kemampuannya untuk menguasai materi-materi sajian tari gaya istana dengan lebih sistematis dan singkat waktu.

Di sisi lain, perlu dipertanyakan, bagaimana proses pemeliharaan kesenian ini di dalam istana. Dengan berbagai pelonjakan kemajuan ternyata ada faktor kesulitan yang sangat besar untuk mempertahankan tradisi istana secara kaku. Lingkungan istana tampaknya semakin tidak mampu untuk menjaga benteng kebangsawanannya tanpa harus berbaur dengan warga masyarakat Indonesia yang bukan berdarah bangsawan. Pada tahap-tahap selanjutnya sakralitas seni istana

semakin menipis, oleh karena semakin berkurangnya seniman-seniman istana yang ditugasi untuk menjaga dan melestarikannya. Hal ini merupakan salah satu korban untuk menyesuaikan tuntutan jaman yang sedang berlaku. Peristiwa-peristiwa pementasan yang dilakukan untuk acara-acara penting di lingkungan istana, pada masa-masa selanjutnya sudah mulai menarik tenaga-tenaga trampil produk sekolah tinggi seni. Untuk mendukung kerja sama tersamar ini, beberapa langkah sengaja ditempuh oleh pihak kraton. Kebijakan itu misalnya berwujud dalam keterbukaan untuk menerima para generasi muda untuk dapat berlatih tari, memanfaatkan koleksi perpustakaan dan bahkan sampai tradisi berguru kepada seniman-seniman istana yang berprestasi pada masa itu. Demikian halnya dengan tari srimpi, yang ada di lingkungan generasi muda. Pada saat ini semakin berkurang, jika dikatakan semakin sedikit mungkin kurang tepat, tari-tarian istana yang benar-benar diakui sebagai tarian sakral. Apalagi jika dikaitkan dengan usaha pemerintah dalam mengembangkan industri pariwisata, yang seolah-olah hampir menelanjangi setiap aktivitas komunitas rakyat Indonesia. Tidak ada lagi ketertutupan di bidang kegiatan seni.

Hal yang perlu disambut dengan positif adalah usaha-usaha apresiasi yang dilakukan oleh para wisatawan. Mereka merasa ada satu perbedaan yang sangat besar antara tradisi kehidupan budayanya dengan tradisi kehidupan budaya timur. Tidak sedikit dari para turis manca negara yang pada awalnya hanya melihat-lihat, dan pada gilirannya bahkan mempelajari, meneliti dan menuliskannya dalam karya-karya besar. Karya-karya mereka itu bahkan belum sempat dibayangkan akan ada oleh putra-putra Indonesia.

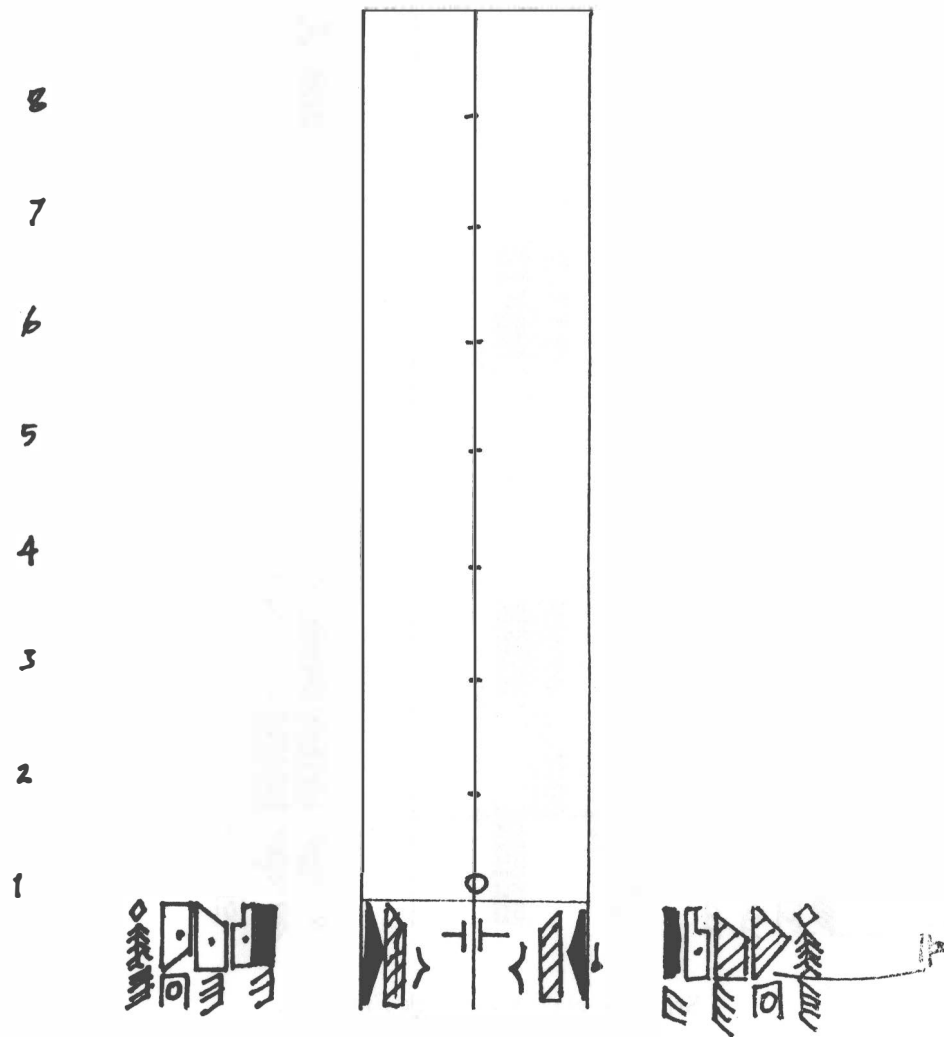
Kembali kepada masalah pergeseran jaman. Tari srimpi yang pada masa lalu memiliki durasi sajian sangat panjang, berkisar antara satu jam sampai dua setengah jam, bahkan lebih, ternyata harus tunduk juga pada efektivitas waktu. Pada masa ini srimpi sudah semakin padat dan pendek. Bahkan pementasan durasi sepuluh menit pun bisa ditemukan dalam sajian tari srimpi. Tampaknya pergeseran ini juga bukan suatu yang bersifat negatif. Beberapa kenyataan menunjukkan bahwa srimpi padat mulai digemari dan bahkan menjadikannya lebih memungkinkan untuk dinikmati secara cermat.

C. Studi Tari Srimpi pada masa ini

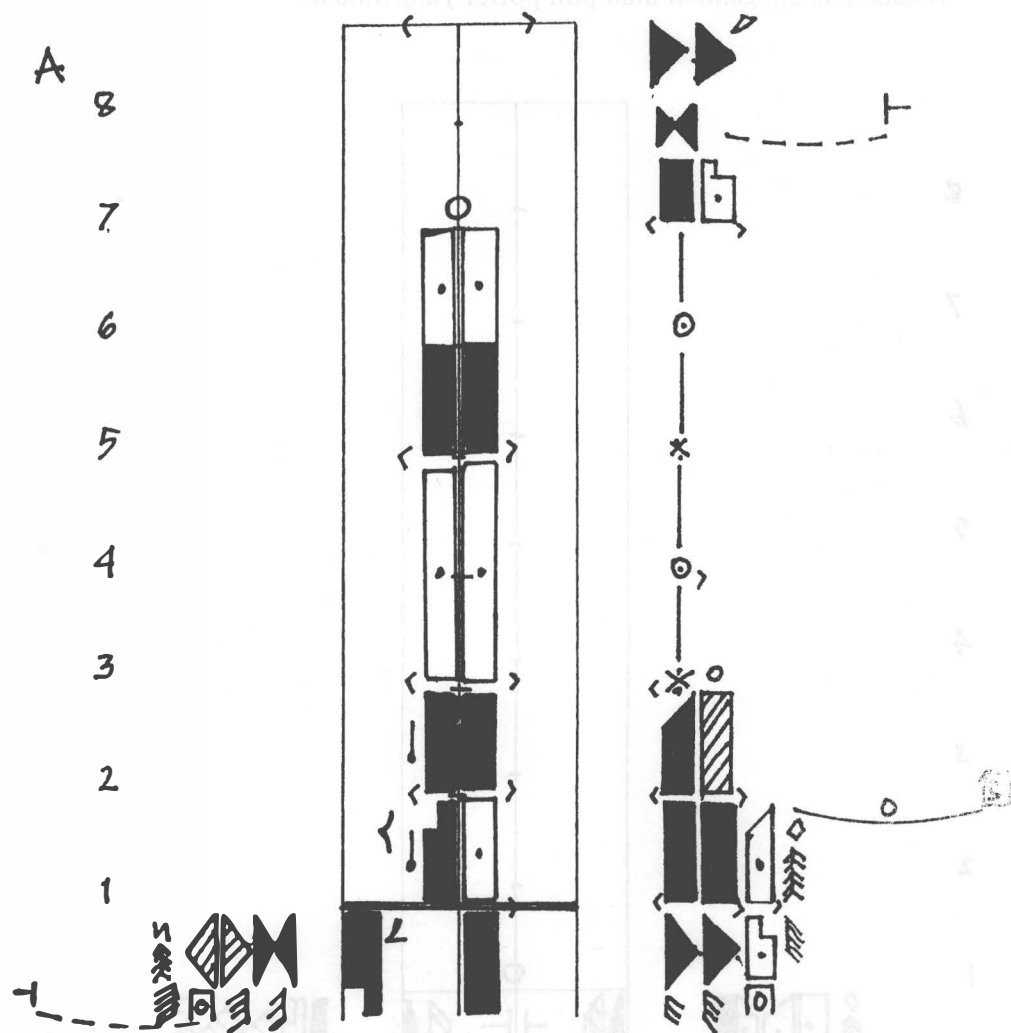
Perkembangan pendidikan seni di Indonesia boleh dikatakan sebagai hal yang cukup membanggakan. Perkembangan itu terjadi bukan saja disebabkan oleh kemajuan teknologi saja, tetapi juga disebabkan oleh semakin baiknya apresiasi masyarakat terhadap keberadaan kesenian. Berbagai tingkat pemahaman terhadap karya seni itu bermuara pada bentuk-bentuk karya yang ada di jaman ini.

Pada masa yang lalu, di lingkungan kraton Surakarta, ada seorang Belanda B. Van Helsdingen Schoevers, menunjukkan kepeduliannya pada keberadaan tari Srimpi dengan menuliskan karangan yang berjudul *Serat Badhaya Srimpi* (dikeluarkan oleh Bale Pustaka, Wertefreden, 1925). Yang menarik dari laporan ini adalah usahanya dalam membuat deskripsi tari dengan menggunakan gambar, di samping adanya uraian yang dimaksudkan sebagai penjelasan model gerak yang dilakukan. Ada dua jenis gambar yang disertakan, yakni gambar *pulas*/goresan tinta dan gambar potret.

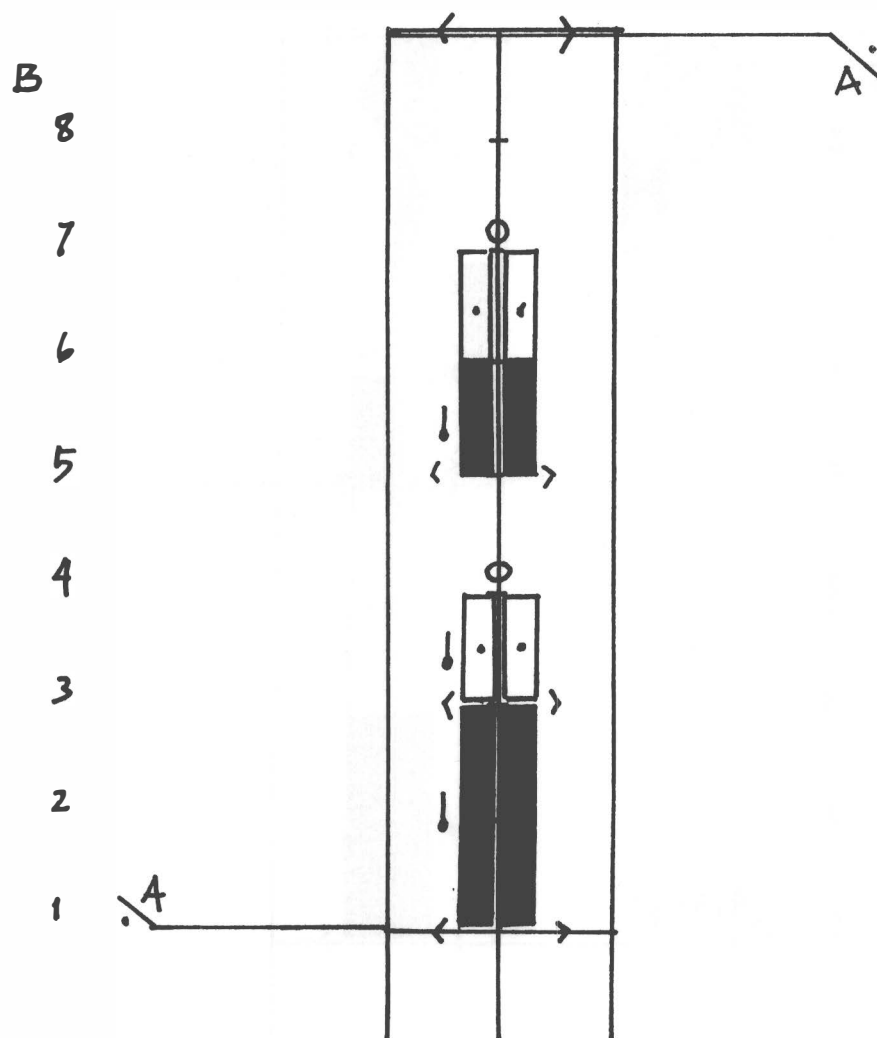
Terjemahan gambar/potret Helsdingen dalam notasi Laban.
 Salah satu pose yang ada dalam rangkaian gerak menjadi pose yang
 terekam dalam gambar atau pun potret yang dibuat.



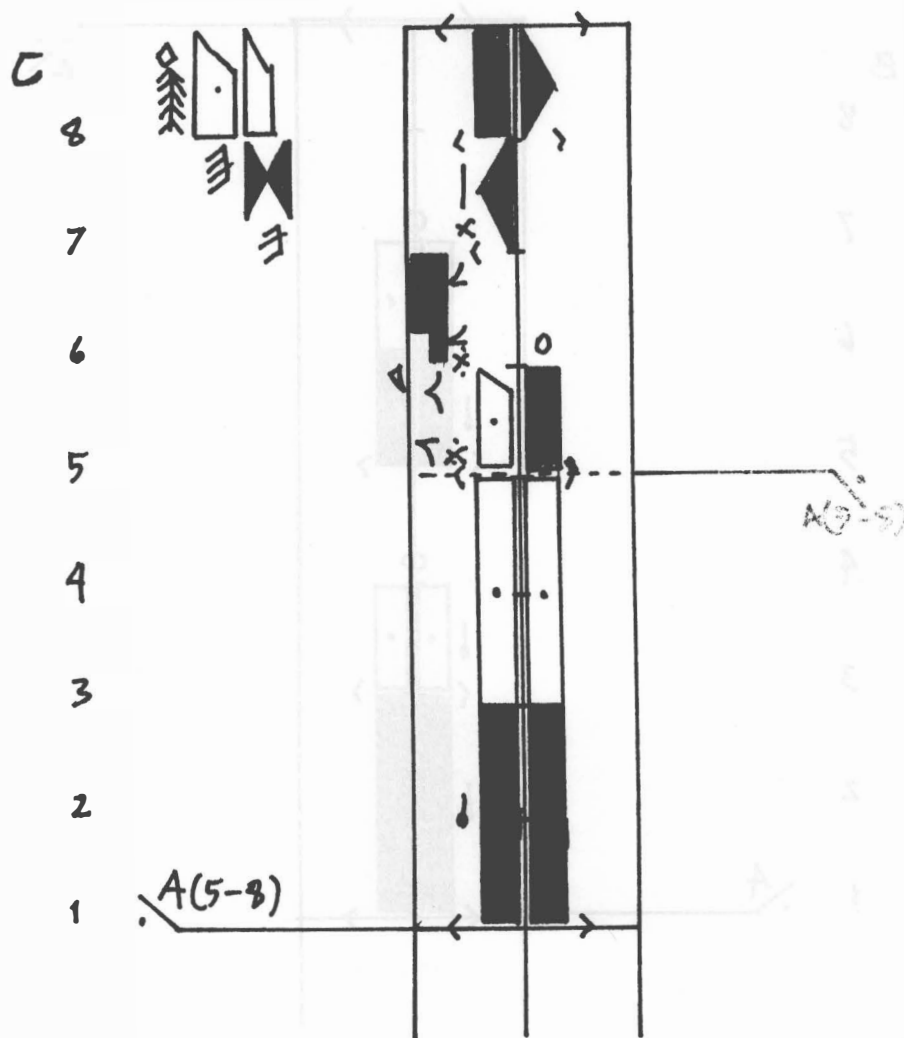
Srimpi dalam posisi duduk bersila.



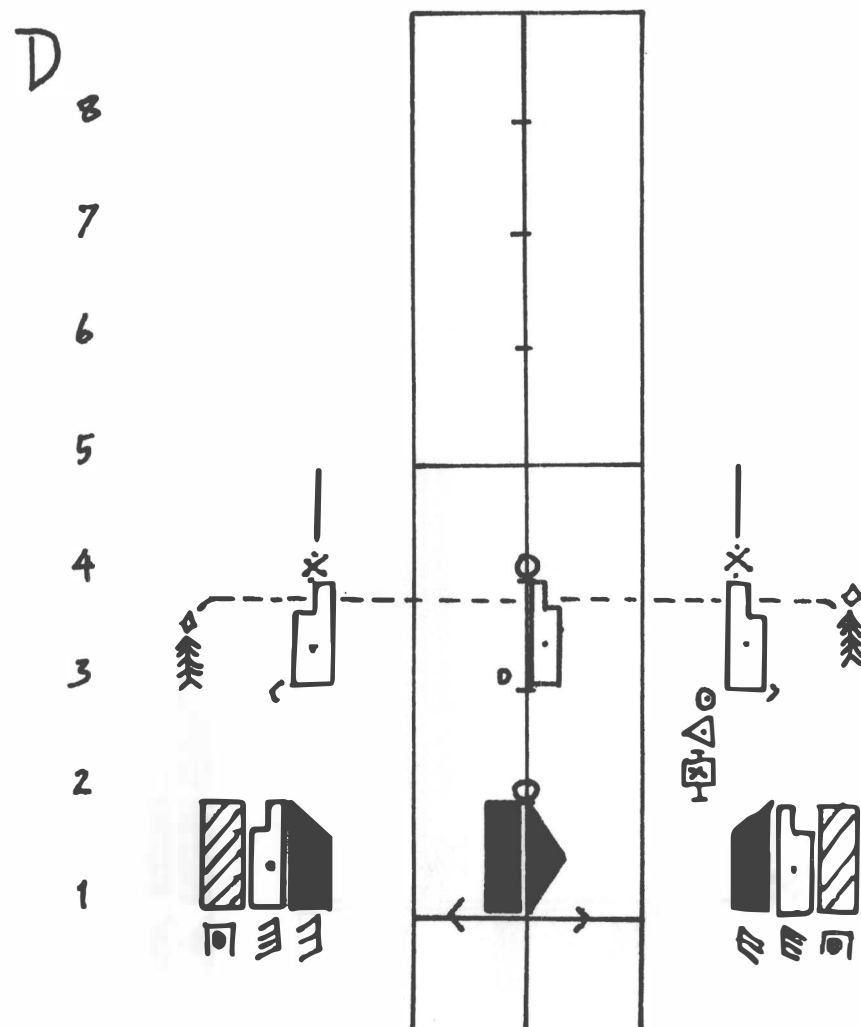
Srimpi melakukan gerak Engkyek.



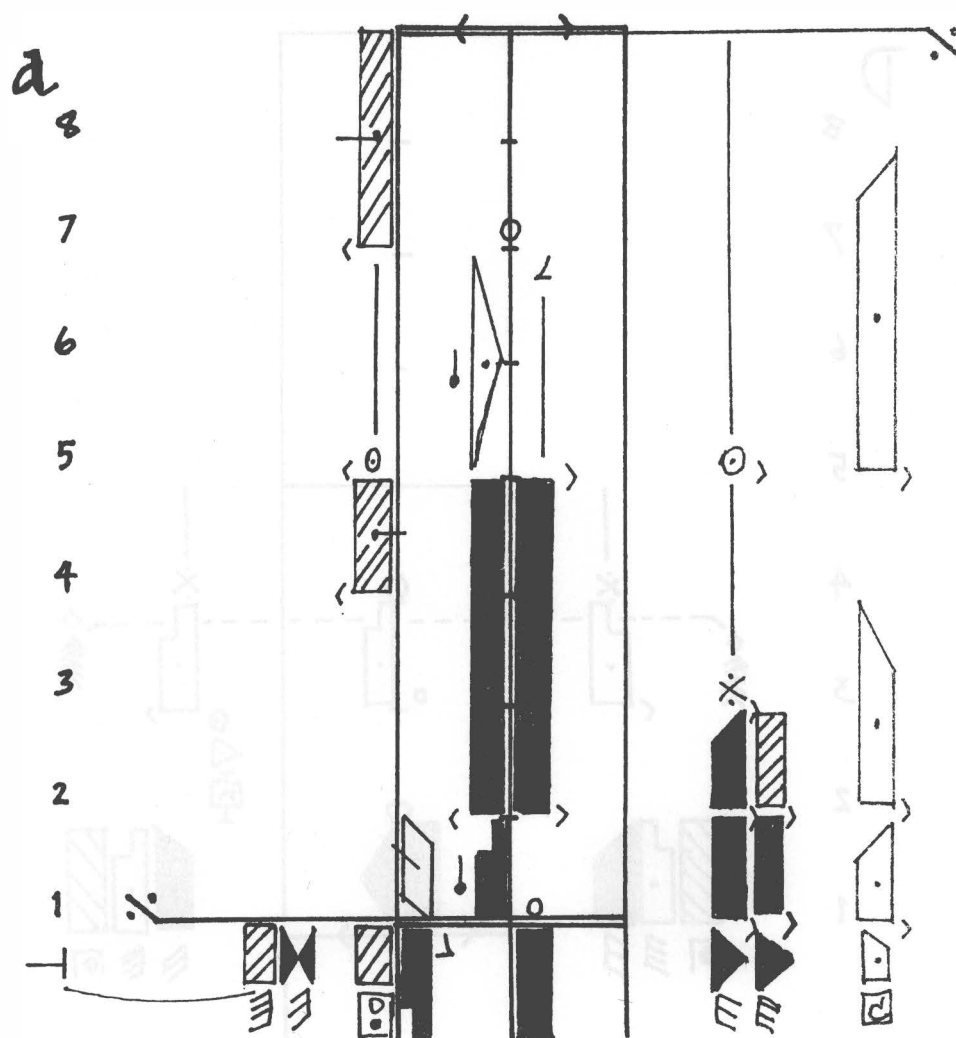
Srimpi melakukan gerakan *laras*.

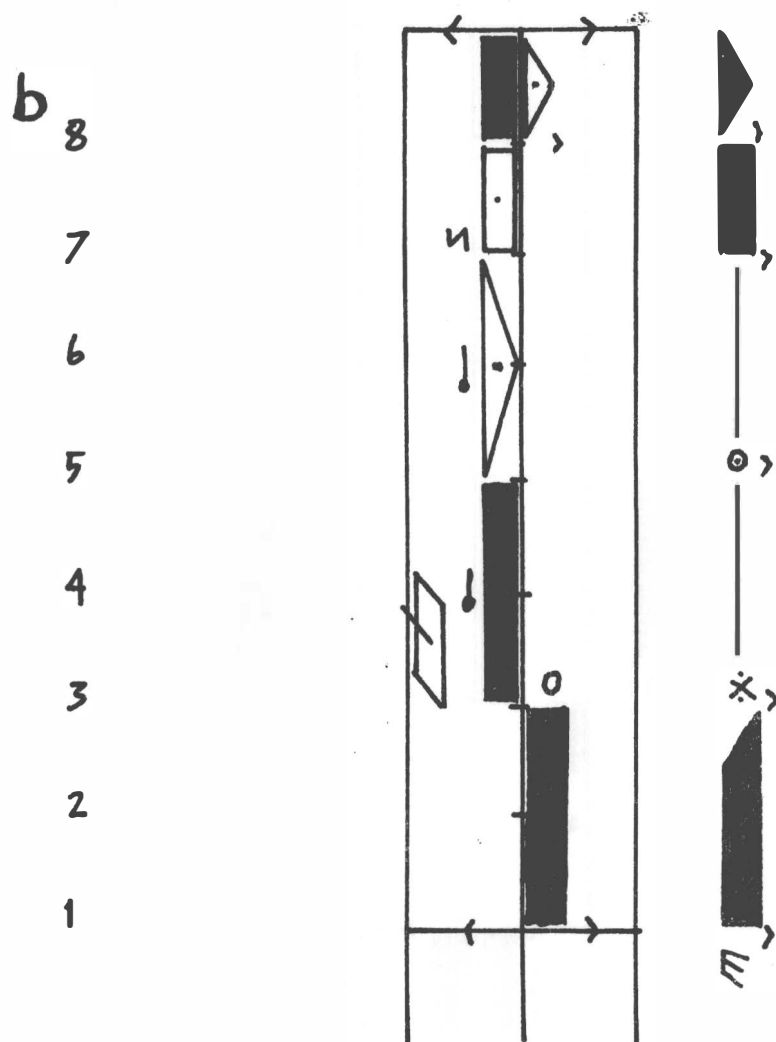


Srimpi melakukan gerak *ngenceng sonderan nengen*.

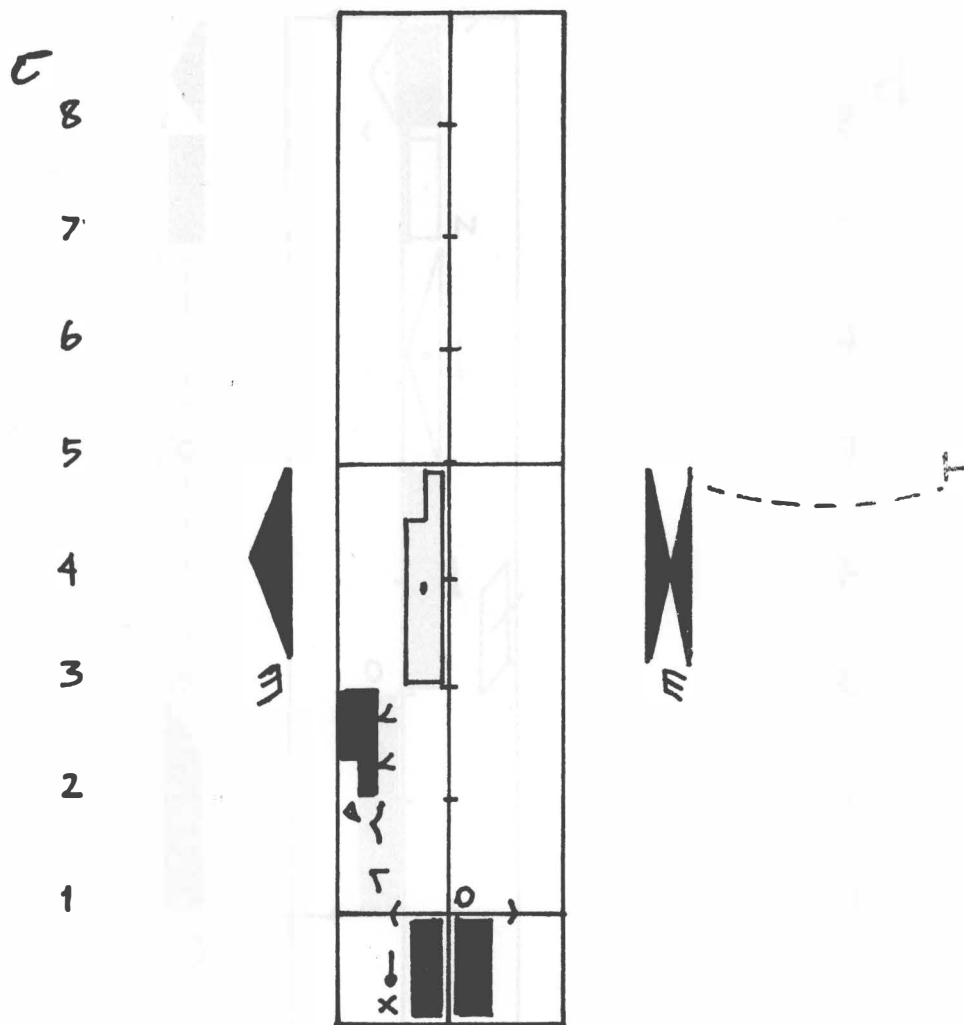


Srimpi melakukan gerak *enjer ridhong*





Srimpi melakukan gerak *sekar suwun*.



Srimpi melakukan gerak *jengkeng nglayang*.

BAB III

MENGUMPULKAN JEJAK –JEJAK TARI SRIMPI

Dalam bab ini ingin diuraikan informasi-informasi ringkas, yang diharapkan dapat memberi gambaran kepada pembaca mengenai satu bentuk sajian srimpi. Beberapa keterangan yang berhasil di-himpun masih merupakan informasi dasar, yang pada tingkat selanjutnya, semestinya ditambah dengan informasi visual.

Masalah besar yang dihadapi dalam usaha mengoleksi semua informasi srimpi, yang pernah ada dan dipelihara di lingkungan budaya para bangsawan adalah keterbatasan sumber. Beberapa manuskrip atau catatan ringkas memang sering ditemukan. Akan tetapi untuk membuat satu penjabaran yang memadai masih ditemukan banyak sekali kendala. Edi Sedyawati, dalam bukunya *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*, (1981) mengatakan bahwa sejarah kesenian, khususnya seni tari, musik dan teater, memerlukan penelitian rekonstruksi sebelum dilakukan studi analisis maupun interpretasi. Dalam kasus demikian, oleh karena seni tari belum memasuki masa kesadaran sejarah dengan menetapkan penggunaan media dokumentasi (seperti notasi dan audiovisual) secara memadai maka informasi yang didapatkan masih bersifat verbal. Untuk mengawali usaha pendokumentasian itu kiranya dapat dipahami usaha-usaha kecil seperti mengoleksi jejak-jejak srimpi pada masa lalu.

Keterangan yang diusahakan ada pada jabaran setiap nama srimpi yang terdapat di lingkungan kraton Yogyakarta dan Surakarta, antara lain berisi :

1. Arti nama : dari sudut deskripsi ini ingin diurai secara sederhana makna yang terkandung di balik nama srimpi tertentu. Ada kecenderungan yang besar bahwa nama srimpi biasa di-angkat dari nama gending pengiringnya. Dalam kasus demikian secara implisit dapat dipahami, misalnya, bahwa gerak tari srimpi lahir setelah adanya iringan tarinya. Dengan kata lain gerak-gerak tari srimpi itu lebih ditekankan pada mengisi irama gending yang sudah ada. Tentu saja dugaan ini bisa benar, atau bahkan salah. Akan tetapi,

setidaknya analisis lebih lanjut mungkin dilakukan dengan memahami latar penciptanya (baik gendhingnya maupun tarinya).

2. Masa Penciptaan : Dimaksudkan untuk mengidentifikasi tahun, dekade atau bahkan periode jaman masa penciptaan tari srimpi. Dengan mengetahui ketepatan masa penciptaannya, pada langkah selanjutnya dapat dimengerti pula kecenderungan jaman yang terjadi pada kurun waktu tertentu. Beberapa sumber menyebutkan bahwa pada suatu masa pemerintahan raja "A" kesenian khususnya tari mendapatkan perhatian yang baik. Jika demikian halnya maka akan ada bukti-bukti produktivitas yang terlihat. Secara implisit bahkan bisa dijajaki kedudukan seniman pada masa itu, sehingga akan menjadi sumber informasi sejarah yang layak diperhitungkan.
3. Penggolongan fungsi: Penjelasan dari berbagai data sering merujuk kepada fungsi tari srimpi sebagai sarana upacara, sebagai alat raja menghadiri suatu perhelatan, atau bahkan sebagai hiburan jamuan tamu kerajaan.
4. Kelompok gaya : Sebagai cara untuk mengetahui penggolongan gaya gerak maupun iringannya.
5. Busana Tari : Pada setiap masa pemerintahan raja yang berkuasa konon sering terjadi perubahan cita rasa kesenian. Deskripsi busana yang dipergunakan dalam srimpi akan memberikan gambaran bentuk dan tingkat kemajuan tata busana yang terjadi pada masa tari itu diciptakan.
6. Inti Cerita : Memberikan keterangan singkat mengenai inti cerita yang disajikan dalam srimpi tertentu. Sumber cerita yang dirujuk pada masa yang sama akan menunjukkan variasi cerita yang digemari atau populer pada masa tertentu. Dalam menjajaki inti cerita

ada kendala waktu yang sangat terbatas, sehingga berakibat pada uraian singkat, yang tidak bisa dijabarkan sejarah penciptaan atau faktor lainnya.

7. Properti tari

Poin ini memberikan keterangan tentang alat yang dipergunakan untuk menari. Ada srimpi yang menggunakan properti tari berupa *Jemparing* atau panah, ada yang menggunakan keris, bahkan ada yang menggunakan pistol atau bahkan gelas anggur yang disebut dengan sloki.

Properti ini juga diharapkan mampu memberi penilaian tersendiri tentang keberadaan tari srimpinya.

8. Iringan tari

Deskripsi iringan yang lengkap, sesungguhnya akan mempermudah usaha-usaha rekonstruksi pada penelitian tahap awal tarian. Di samping itu iringan tari yang baik dapat dilihat melalui runutan informasi yang terkandung di dalamnya.

Pada buku ini deskripsi iringan tari hanya sebatas pada nada utama, yang dimainkan oleh instrumen pokok. Sesungguhnya jika dimungkinkan perlu dilengkapi dengan vokal yang berisi tema cerita yang dibawakan.

9. Informasi khusus : Sengaja dalam keterangan informasi ini akan disajikan hal-hal yang cukup penting berkenaan dengan sosok tarian yang pada saat ini sudah sempat direkonstruksi.

Kekhasan tari mungkin juga dituliskan untuk memberikan gambaran lebih baik pada sosok tari yang dimaksudkan.

Bagian ini diharapkan mampu menjadi ukuran tingkat pemunculan dan kelengkapan data yang terdapat dalam latar belakang dan jejak yang ditinggalkan.

Nama-nama penulis atau peneliti yang memberikan kontribusi data bagi munculnya buku ini juga dituliskan dalam nomor ini.

10. Lampiran data foto atau notasi Laban :

Pada unsur ini ada beberapa srimpi yang sudah dilengkapi dengan gambar dan notasi. Masalah yang bersangkutan paut dengan kekhasan tari semaksimal mungkin ditampilkan dalam data gerak maupun gambar. Sungguhpun demikian adalah tidak mudah untuk dilakukan membuat kelengkapan informasi dengan cara ini. Harapan yang ada, pada masa yang akan datang dengan semakin panjangnya waktu untuk mengoleksi informasi mendetail dapat disusulkan atau diterbitkan dalam bentuk buku yang baru.

Kesepuluh pokok informasi yang disampaikan di sini belum berarti pada sempurnanya buku ini. Harapan yang ada memang terpusat pada buku yang sederhana tetapi mampu memberikan informasi memadai, baik visualisasi bentuk gerak maupun gambarnya. Standar penulisan ini sempat disarankan dan diacu oleh anggota kursus pendokumentasian seni pertunjukan, yang diselenggarakan oleh SPAFA di Bangkok, Thailand tahun 1993.

Yang cukup penting juga tetapi belum bisa dilaksanakan dalam buku ini adalah mempelajari kesamaan atau perbedaan tari srimpi yang kebetulan ada di dua atau lebih istana raja. Jika sekedar kesamaan nama dan bentuknya saja mungkin cukup menarik, akan tetapi akan menjadi semakin menarik jika bisa membuat penjelasan mengapa terjadi kesamaan. Bagaimana kondisi sosial budaya pada saat itu, sehingga secara pasti dapat didekati motivasi para bangsawan yang melestarikan tarian itu. Di samping itu barangkali sudah saatnya untuk memiliki data dokumentasi yang lebih lengkap dan memadai tentang karya-karya seni pertunjukan, sebagai bahan studi ataupun sebagai bukti kekayaan masa lampau yang sempat dirawat dan disimpan jejak-jejaknya.

Dalam bab ini ada keinginan untuk mengelompokkan jajaran srimpi, yang ada di kedua kutub gaya tari, akan tetapi tampaknya akan semakin terasa kekurangan data. Sampai saat ini setidaknya ada 55 nama tari srimpi, sungguhpun yang terkumpul baru beberapa dari jumlah itu. Sekali lagi harapan yang sangat besar bisa diraih pada masa yang akan datang.

A. SRIMPI GLONDONG PRING

1. Arti nama : *glondong* berarti utuhan, batangan, gelondong.
pring = bambu.
Nama ini lebih menunjuk kepada gending yang dipergunakan untuk mengiringinya.
2. Masa penciptaan : Jaman pemerintahan Sri Susuhunan Paku Buwana VII (1858–1861).
3. Penggolongan fungsi: Ritual, untuk kepentingan upacara-upacara kerajaan.
4. Kelompok gaya : Tari Surakarta.
5. Busana tari : a. *Baju kotang*, kain samparan, sampur, slepe, jambul, cundhuk mentul, cundhuk jungkat, kanthong gelung, kelat bahu, sumping, garuda mungkur, perhiasan.
b. *Mekak, gelung jungkat kandhal menek*, kain samparan, sampur, slepe, jambul, kokar, cundhuk mentul, penetep, centhung, perhiasan, kembang tanjung.
c. *Mekak, jaman*, kain samparan, sampur, slepe, jambul, cundhuk mentul, cundhuk jungkat, kanthong gelung, kelat bahu, sumping, garudha mungkur, perhiasan.
d. *Mekak, kethu*, kain samparan, sampur, slepe, sumping, kelat bahu, perhiasan.
(empat rangkaian alternatif yang bisa dipilih dalam busana srimpi ini).
6. Inti cerita : penggambaran peperangan antara kebaikan dan keburukan manusia, dengan tidak diungkapkan dalam penokohan tertentu.
7. Properti tari : panah dan pistol.
8. Irian tari : a. *Gendhing glondong pring*
b. *Ladrang Gudhasih*
c. *Ketawang Sumedhang*

a. Gendhing Glondong Pring

Buka :

.				.		2	.	2	.	1	.	3	.	2	
.	2	.	3	.	6	.	5	.	3	.	5	.	3	.	2
.	.	.	.	2	2	.	3	5	6	1	6	5	3	2	3
6	5	3	5	.	3	2	3	5	6	1	6	5	3	2	3
6	5	3	5	2	2	3	2	.	3	2	1	6	1	3	2
5	6	5	4	2	1	6	5	3	5	6	5	2	2	3	2

Ngelik :

6	6	.	.	6	6	5	6	3	5	6	1	6	5	2	3
6	5	3	5	.	3	2	3	5	6	1	6	5	3	2	3
6	5	3	5	2	2	3	2	.	3	2	1	6	1	3	2
5	6	5	4	2	1	6	5	3	5	6	5	2	2	3	2

b. Ladrang Gudhasih

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

Ngelik :

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

c. Ketawang Sumedhang

.	.	3	3	.	1	6	5	.	.	5	6	1	.	2	1
.	.	3	2	.	1	6	5	6	6	.	.	3	3	5	6
.	.	2	1	.	6	5	4	2	2	.	4	5	6	5	6
.	.	2	1	.	6	5	4	2	2	.	4	5	.	6	5
.	.	5	6	.	2	.	1	.	2	.	1	.	6	.	5
.	2	2	.	2	3	5	6	.	2	.	1	.	6	.	5
.	2	.	1	.	2	.	1	.	2	.	1	.	5	6	1

9. Informasi khusus :

Srimpi Glondong Pring pernah dijadikan objek penelitian untuk skripsi tingkat sarjana. Penelitian dilakukan oleh Hartiwi seputar tahun 1987, di lembaga pendidikan Institut Seni Indonesia Yogyakarta. Nara sumber yang ditemui antara lain : Ngaliman, Sri Mulyani, Sri Yati Sulomo, Yudodiningrat, Yosodipura, di kota Surakarta.



B. SRIMPI HADI WULANGUN BRANGTA/SRIMPI RENGGAWATI

1. Arti nama :
 - a. Hadi = adi berarti indah.
Wulangan = pengajaran/pelajaran
Brangta = gila asmara
Secara sederhana diartikan sebagai pelajaran mengenai kedewasaan.
 - b. Renggawati terdiri dari kata :
rengga berarti menjada, dipelihara,
wati : akhiran untuk wanita.
Dalam sumber cerita Jawa Anglingdarma, renggawati adalah nama seorang putri. Dewi Renggawati adalah putri raja Bojonegara.
2. Masa Penciptaan : Untuk pertama kali dipergelarkan pada jaman pemerintahan Sri Sultan Hamengku Buwana V (1823 – 1855).
Pada masa itu raja bertahta pada usia 3 tahun, sehingga dalam memerintah didampingi seorang penasehat, B.P.H. Suryowijoyo. Pengubahan nama dari srimpi Hadi Wulangan Brangta menjadi Srimpi Renggawati terjadi pada masa pemerintahan Sri Sultan Hamengku Buwana VIII (1921–1939).
3. Penggolongan fungsi: Berdasarkan penafsiran terhadap bentuk koreografi dan sajian simbolisasinya srimpi ini diduga berfungsi sebagai sarana pengajaran tentang kedewasaan. Hal ini didasarkan juga pada masa bertahta Sultan Hamengku Buwana V yang dimulai pada usia sangat muda.
4. Kelompok gaya : Sajian srimpi Renggawati menggunakan gaya tari klasik Yogyakarta.
5. Busana Tari : Penyajian tari Srimpi Renggawati sampai dengan jaman Sultan Hamengku Buwana VI menggunakan rias pengantin, gelung bokor, pakaian kampuhan. Pada Masa Sltan Ha-

mengku Buwana VII tetap menggunakan rias pengantin, pakaian baju dan kain parang rusak. Mulai Sultan Hamengku Buwana VIII sampai saat ini, rias biasa, berlulur, rias mata jahitan, jamang bulu-bulu.

Gelung bokor dengan hiasan jebehan, ceplok ceplik; sumping ron; baju tanpa lengan, kalung sungsun, sampur cinde, kain parang rusak seredan, slepe.

Penari *srimpi* berkain parang klitik, sedang penari *renggawati* berkain parang barong.

6. Inti Cerita : Masyarakat Jawa sangat mengenali cerita *Anglingdarma*, yang memerintah di Negara *Malawapati*. *Permaisuri* raja bernama *Dewi Setyawati*. Raja memiliki kesaktian khusus, ia bisa mengetahui bahasa percakapan binatang. Akibat kemampuannya ini ia harus diuji keteguhannya, karena pada saat mendengarkan cicak yang sedang bermesraan ia tertawa. Pada saat itu *permaisuri* tersinggung, karena merasa dertawakan. *Permaisuri* mendesak bertanya mengapa raja tertawa, akan tetapi sumpah raja tidak boleh membuka rahasia tentang ilmunya. Oleh karenanya *permaisuri* gagal mendesak kerahasiaan suaminya maka ia bertekad untuk bunuh diri dengan cara membakar diri. Pada saat genting, *Anglingdarma* kembali mendengar perbincangan dua kambing yang melihat upacara kematian *Dewi Setyawati*. Kambing betina menyatakan ibanya melihat sang Dewi, sedangkan kambing jantan mengecam sikap raja yang mencemaskan *permaisurinya*. Laki-laki semestinya tidak cemas, karena dunia ini maha luas. Kiranya akan ada gadis lain yang dijilmai oleh *Dewi Setyawati*. *Prabu Anglingdarma* merasa terhibur, dan oleh karenanya membiarkan istrinya bunuh diri.

Pada babak cerita selanjutnya dikisahkan usaha Prabu Anglingdarma mencari titisan permaisurinya, yang ternyata ada di negeri Bojonegara, yang kemudian dikenalnya sebagai Dewi Renggawati. Perjalanan Raja Malawapati menempuh berbagai cobaan, yang harus memaksanya berubah wujud menjadi burung gagak dan burung belibis putih. Kisah cerita ini berakhir dengan kebahagiaan, oleh karena jalinan alur yang dramatis. Prabu Anglingdarma bertemu dan bersatu dengan Dewi Renggawati.

7. Properti tari : Tidak seperti halnya kebiasaan *srimpi* yang ada, koreografi ini tidak menggunakan properti yang berwujud senjata seperti panah, keris dan sebagainya. *Srimpi renggawati* menggunakan perlengkapan pentas berupa set dekorasi, antara lain 4 pot dihiasi bunga, pohon *kanthil* di bagian tengah formasi pot bunga, tangga/trap/*undak-undakan* boneka burung.
8. Iringan tari : —Lagon *slendro pathet sanga*, bawa sekar,
 - a. Gending Sekar tanjung *slendro pathet Sanga*,
 - b. Gending *Sumyar Slendro Pathet Manyura*,
 - c. Gending *Asmaradana Kenya Tonembe Slendro Pathet Manyura*,
 - d. Gending *Prabutama* atau *Ladrang Tama Slendro Pathet Manyura*.

Di sela beberapa sajian *gendhing* ini disajikan pula antara lain : Lagon *Slendro Sanga*, Sekar tengahan *Garjita*, *Uran-uran Sinom*.

a. GENDHING SEKAR TANJUNG

Laras slendro pathet manyura

Buko :

6	1	2	3	3	2	1	2	.	1	3	2	6	6	.	(6)	G
.	.	.	2	.	.	.	1	.	.	.	2	.	.	.	6	n
.	.	.	2	.	.	.	1	.	.	.	5	.	.	.	6	n
.	.	.	1	.	.	.	6	.	.	.	2	.	.	.	1	n
.	.	.	2	.	.	.	6	.	.	.	5	.	.	.	(3)	G
.	.	.	5	.	.	.	3	.	.	.	1	.	.	.	6	n
.	.	.	2	.	.	.	1	.	.	.	5	.	.	.	3	n
.	.	.	2	.	.	.	1	.	.	.	2	.	.	.	3	
.	.	.	5	.	.	.	2	.	.	.	1	.	.	.	(6)	G

b. GENDING SUMYAR

.	.	.	3	.	.	.	2	.	.	.	3	.	.	.	2	n
.	.	.	3	.	.	.	2	.	.	.	5	.	.	.	3	n
.	.	.	1	.	.	.	6	.	.	.	2	.	.	.	1	n
.	.	.	2	.	.	.	6	.	.	.	3	.	.	.	(2)	G

c. GENDING ASMARADANA KENYATINEMBE

3	3	5	6	3	2	3	1	3	5	3	2	1	6	5	6	n
.	6	1	2	6	3	2	1	3	5	3	2	3	1	2	6	n
.	6	1	2	6	5	6	1	3	5	3	2	3	1	2	6	n
3	5	6	5	3	2	3	2	5	6	5	3	2	1	2	(6)	nG

d. GENDING PRABUTAMA

Buko:

2 3 2 1 6 1 2 3 1 1 3 2 6 6 6 (6) G

. 2 . 1 . 2 . 6 . 2 . 1 . 2 . 6 n
. 3 . 5 . 6 . 1 . 6 . 5 . 2 . 3 n
. 2 . 3 . 2 . 1 . 6 . 1 . 2 . 3 n
. 1 . 1 . 3 . 2 . 3 . 1 . 2 . (6) G

. 3 . 5 . 6 . 1 . 6 . 5 . 2 . 3 n
. 6 . 5 . 6 . 1 . 6 . 5 . 2 . 3 n
. 1 . 1 . 2 . 1 . 3 . 2 . 1 . 6 n
. 3 . 2 . 6 . 3 . 6 . 5 . 2 . (1) G

. 6 . 1 . 2 . 3 . 5 . 3 . 2 . 1 n
. 6 . 1 . 2 . 3 . 6 . 5 . 3 . 2 n
. 5 . 2 . 3 . 5 . 1 . 6 . 5 . 3 n
. 6 . 5 . 2 . 1 . 3 . 2 . 1 . (6) G

9. Informasi khusus : a. Jumlah penari Srimpi Renggawati ada 5 orang, inilah yang membedakan dengan sajian srimpi lainnya. Empat penari berperan sebagai dayang-dayang (penari srimpi) sedangkan satu penari lain berperan sebagai penari Renggawati.
- b. Komposisi srimpi renggawati ini berkali-kali mengalami gubahan, sehingga ada cukup banyak versi yang bisa diteliti. Meski untuk melakukan penelitian tergantung pada data yang masih tersisa. Dua orang peneliti yang pernah mencermati koreografi srimpi Renggawati, yakni:
1. Sri Edi Arijanti, 1974, Skripsi Sarjana Muda ASTI.
 2. V. Retno Widyastuti, 1991. Skripsi Sarjana Institut Seni Indonesia Yogyakarta. "Makna dan Simbol dalam Srimpi Renggawati". Nara sumber yang ditemui antara lain : B.R. Ay. Yudonegoro, R. Riyo Sasmitodipuro, Ben Suharto.

C. SRIMPI JAKA MULYA

1. Arti nama : Jaka berarti jejak; mulya sama dengan mulia. Jika dilihat dari uraian kata pembentuknya maka srimpi ini ingin menggambarkan pemuda yang berbahagia. Sungguh pun lebih tepat dimengerti bahwa penamaan srimpi jaka mulya disebabkan oleh gendhing pengiringnya yang bernama gendhing Jaka Mulya.
2. Masa Penciptaan : Tari ini dicipta pada sekitar tahun 1915, pada masa kuasa Sri Sultan Hamengku Buwana VII (1877 – 1921).

3. Penggolongan fungsi: Srimpi Jaka Mulya diperuntukkan sebagai seni tontonan di lingkungan kerajaan. Sifatnya yang lebih untuk hiburan menjadikan koreografi srimpi ini lebih menekankan pada keindahan gerak-geraknya.
4. Kelompok Gaya : Termasuk dalam jajaran gaya tari Yogyakarta.
5. Busana tari : Menggunakan rias pengantin;gelung bokor, ditambah hiasan-hiasan kepala seperti sisir, centhung, cundhuk mentul, Subang, ron, rajut melati, gajah ngoling.
Menggunakan kain parang grudha, sampur, mekak, kalung sungsun, gelang, cincin, pending, bokongan ilat-ilat.
6. Inti cerita : Mengambil kisah epos Mahabarata, menggambarkan peperangan antara tokoh Sri-kandi melawan Suradewati.
7. Properti tari : Menggunakan senjata keris.
8. Iringan tari :
 - Lagon Slendro Pathet Sanga Wetah
 - a. Gendhing Madubrangta laras slendro pathet sanga.
 - Kandha, bawa sekar Irim-irim,
 - b. Gendhing jaka Mulya laras Slendro pathet Sanga.
 - c. Ladrang Gleyong
 - d. Ayak-ayak, srepegan.
 - e. Gendhing Brangtamara.

a. GENDING MADUBRANGTA

Laras Slendro pathet Sanga

Buko :

2 1 2 , 2 1 6 5 2 2 3 2 1 1 , (1) nG

Dados;

. 3 , 2 , 3 , 1 , 3 , 2 , 3 , 1 n

2 2 , , 2 2 , 3 5 6 2 1 6 5 3 5 n

1 6 5 6 5 3 1 2 6 5 6 1 6 5 3 5 n

2 3 5 3 2 1 2 6 2 3 2 1 6 5 3 (5) nG

2 2 , , 2 2 , 3 5 6 2 1 6 5 3 5 n

2 3 5 3 2 1 2 6 2 3 2 1 6 5 3 5 n

. 1 , 6 , 1 , 5 , 1 5 6 1 2 3 2 n

. 1 2 , 2 1 6 5 2 3 5 3 2 1 2 1 nG

b. GENDING JAKA MULYA

Laras slendro pathet sanga

Buko :

. 5 5 1 5 6 1 6
1 6 1 . 1 6 2 1 5 6 5 3 1 1 . (1) nG

Lamba :

. 3 . 2 . 6 . 5 . 5 . 6 . 1 . 2
. 2 . 3 . 5 . 2 . 5 . 3 . 2 . 1 n
. 3 . 2 . 6 . 5 . 5 . 6 . 1 . 2
. 2 . 3 . 5 . 2 . 5 . 3 . 2 . 1 n
. 3 . 2 . 6 . 5 . 5 . 6 . 2 . 1
. 1 . 1 . 6 . 1 . 2 . 1 . 6 . 5 n
. 5 . 5 . 5 . 6 1 1 3 2 6 3 5 6
15 6 15 6 15 6 2 1 5 6 5 3 2 1 2 (1) nG

Dados :

5 6 1 5 2 1 6 5 . . 5 6 1 2 3 2
. . 2 3 6 5 3 2 5 6 5 3 2 1 2 1 n
5 6 1 5 2 1 6 5 . . 5 6 1 2 3 2
. . 2 3 6 5 3 2 5 6 5 3 2 1 2 1n
5 6 1 5 2 1 6 5 . . 5 6 1 5 6 1
. . 1 1 6 6 1 2 5 3 2 1 6 5 3 5 n
. . 5 . 5 5 . 6 1 1 3 2 6 3 5 6
15 6 15 6 15 6 2 1 5 6 5 3 2 1 2 (1) nG

c. LANDRANG GLEYONG

. 3 . 2 . 3 . 1 . 3 . 2 . 3 1 1 n
 . 3 . 2 . 3 . 1 5 5 1 6 2 1 6 5 n
 . 1 . 6 . 1 . 5 . 1 . 6 . 1 . 5 n
 6 6 . 6 2 3 2 1 5 6 1 2 1 6 3 (5) nG

6 1 6 5 2 3 2 1 5 6 1 2 1 6 3 5 n
 6 1 6 5 4 3 2 1 5 6 1 2 1 6 3 5 n
 6 1 . . 1 1 6 1 3 5 3 2 6 3 5 6 n
 5 3 2 3 5 6 5 3 6 5 2 1 2 3 2 (1) nG

5 5 . 6 1 2 1 6 5 1 5 2 5 3 2 1 n
 5 5 . 6 1 2 1 6 5 1 5 3 6 5 3 2 n
 5 6 5 3 2 1 6 5 . . 5 6 1 5 6 1 n
 . 2 6 . 5 . 6 . 5 6 1 2 5 3 2 (1) nG

d. SREPEGAN

6 5 2 1 6 5 2 1 5 2 3 5 6 2 6 5
 6 2 6 5 2 3 1 2 3 5 3 2 3 5 6 5
 6 2 6 5 6 2 6 5 6 5 6 1 6 5 6 1
 5 6 5 2 3 2 1 6 1 5 1 6 1 5 1 6
 2 3 5 3 2 1 6 1

e. GENDING BRANGTAMARA

Buko :

2 3 5 3 2 1 2 6 3 5 3 2 5 5 . (5) nG

2 3 5 3 2 1 2 1 3 5 3 2 1 6 3 5 n

6 6 . 6 5 5 6 1 5 6 1 2 1 6 3 5 n

6 1 5 3 2 2 . 3 5 6 2 1 6 5 3 5 n

2 3 5 3 2 1 2 6 2 3 2 1 6 5 3 (5) nG

2 3 5 3 2 1 2 1 3 5 3 2 1 6 3 5 n

. 2 . 1 . 2 . 6 . 2 . 1 . 6 . 5 n

2 2 . 3 5 6 1 5 . 6 1 5 2 3 2 1 n

3 2 1 6 2 3 2 1 . . 1 5 6 1 2 (1) nG

2 1 6 5 3 5 6 1 2 1 6 5 3 5 6 1 n

2 2 . . 2 3 2 1 6 5 . 2 3 5 6 5 n

6 1 5 3 2 2 . 3 5 6 2 1 6 5 3 5 n

2 3 5 3 2 1 2 6 2 3 2 1 6 5 3 (5) nG

9. Informasi khusus :

Srimpi Jaka Mulya pernah diteliti untuk skripsi sarjana tari oleh Sri Sumarnanik, 1991. "Analisis Koreografi Serimpi Jaka Mulya Gaya Yogyakarta".

D. SRIMPI MERAK KASIMPIR

1. Arti nama : Merak = burung/*mendekat* (bahasa jawa) kasampir berarti merentangkan sayap. Merak kasampir menggambarkan seekor burung Merak yang sedang mengembangkan sayapnya.
2. Masa penciptaan : Jaman Sri Sultan Hamengku Buwana VII yang kemudian diberikan kepada Gusti Raden Mas Sujadi, yang kelak kemudian hari mengganti tahta menjadi Sultan.
3. Penggolongan fungsi: Untuk seni pertunjukan, khususnya untuk menyambut tamu. Seperti pada tahun 1936 untuk menyambut Sri Sunan Paku Buwana X.
4. Kelompok gaya : Tari klasik Yogyakarta.
5. Busana tari : a. Peran *srimpi* menggunakan baju *beludru* merah tua, kain bermotif parang ceplok gurdha, sampur motif cinde. Hiasan kepala berupa cundhuk mentul, sisir, sumping ron, godheng, jebahan, ceplok, pelik. Juga mengenakan jamang bulu, kalung sungsun, kelat bahu, slepe, gelang kana.
b. Peran *dhudhuk* menggunakan baju warna hitam, kain motif parang klithik, sampur motif gendalagiri, dan perhiasan lainnya.
6. Inti cerita : Penggambaran burung Merak dilambangkan sebagai peristiwa ketika Harjuna melamar Dewi Srikandi. Srikandi menerima lamaran itu dengan syarat jika ada prajurit wanita yang mampu mengalahkan kemampuan perang Srikandi. Untuk memenuhi tantangan ini Harjuna memilih Dewi Larasati untuk melawan Srikandi. Akhir pertarungan dimenangkan oleh Srikandi. Dalam sajian Merak kasampir menggambarkan

percintaan Harjuna, yang digambarkan sebagai burung Merak.

7. Properti tari : pistol, jemparing dan keris.
Penggunaan pistol bersebelahan dengan penggunaan keris di bagian muka lambung.
8. Iringan tari :
 - Lagon pelog pathet Nem,
 - a. Gendhing Gati Brangta laras pelog patet Nem,
 - Lagon pelog patet Nem, bahwa sekar Mijil Rara Manglung.
 - b. Gendhing Merak kasimpir laras pelog patet Nem, Ladrang Sekar Pepe, Ketawang Gendhani Laras.
 - Lagon pelog patet Nem, Gendhing Gati Raja, lagon pelog patet Nem.

E. SRIMPI MUNCAR/SRIMPI CINA

1. Arti nama : Muncar berarti gemilang, bersinar, *sumorot*, *gumebyar*.
Nama ini diambil dari iringan pokok yang digunakan, yakni gendhing muncar. Dinamakan juga sebagai srimpi Cina karena ada usaha menekankan peran penari putri Cina, dalam sajian ini.
2. Masa penciptaan : Pertama kali diciptakan pada masa pemerintahan Sri Sultan Hamengku Buwana VI (1855–1877), penyajian yang terakhir bisa direkonstruksi merupakan karya gu-bahan jaman Sri Sultan Hamengku Buwana VIII (1921 - 1939).
3. Penggolongan fungsi: tarian ini dipakai sebagai sarana pengajaran budi pekerti oleh karena unsur-unsur pendidikan yang ada pada rangkaian koreografinya.
4. Kelompok gaya : Termasuk dalam sajian tari gaya Yogyakarta.

5. Busana tari : a. Dewi kelaswara menggunakan rias seperti pengantin kraton Yogyakarta: bedak warna kuning, alis mata menjangan ranggah, lipstik dan lulur kuning. Busana terdiri dari kain motif parang gurdha, baju tanpa lengan, sampur cindhe, slepe, keris dengan oncen. Hiasan rambut gelung bokor, rajutan pandhan, rajut melati, gajah ngoling. Perhiasan yang digunakan berupa kalung sungsun, gelang, cincin, subang, sumping ron, cundhuk menthul, centhung bunga ceplok jebahan, jungkat, kelat bahu.
- b. Dewi Adaninggar (putri Cina) menggunakan rias wajah cantik dengan penebalan garis-garis wajah. Busana terdiri dari kain motif cindhe, baju lengan panjang krah tegak, sampur cindhe. Kepala menggunakan mahkota yang terbuat dari kain berhiaskan manik-manik. Perhiasan berupa gelang tangan, kelat bahu, subang, kalung cincin, gelang kaki, slepe, *cundrik*, rimong, dasi, rajutan ekor kuda, slempang
- c. Penari tambahan (*dhudhuk*), yang membawa senjata perang berupa jemparing/panah menggunakan kain motif parang, baju tanpa lengan, sampur motif *gendha-la giri*. Perhiasan yang digunakan berupa kalung, gelang slepe, cincin, sumping ron, kelat bahu, jungkat, bunga ceplok, cundhuk mentul. Rias wajah seperti pengantin dengan menggunakan gelung *reja* (bentuk segi tiga).
6. Inti cerita : Para penari membawakan cerita dari *Serat Menak* mengenai peperangan Dewi Ardaninggar derngan Dewi Kelaswara,

dengan menggunakan senjata jemparing/panah. Serat Menak adalah sumber cerita sastra yang diilhami kepahlawanan paman Nabi Muhammad, Amir Hamzah.

7. Properti tari : 4 buah jemparing/panah, yang memerlukan peran tambahan dalam sajian srimpi, yakni empat orang penari *dhudhuk*.
8. Iringan Tari :
 - Lagon laras pelog pathet barang.
 - a. Gendhang Gati Kumencar laras pelog pathet barang,
 - lagon laras pelog pathet barang
 - kawin Sekar Megatruh,
 - Bawa sekar Tengahan Sari Mulat,
 - b. Gendhing Muncar laras pelog pathet barang,
 - c. Ladrang Grompol,
 - d. Gendhing Gati Harjuna Mangsah laras pelog pathet barang.

a. GENDHING GATI KUMENCAR

(Lrs. Pelog Pathet Barang : Kendangan Sabrangan)

Buka :

. 5 . 7 . 5 7 6 . . 2 7 3 2 7 6
 . 6 7 5 . 6 7 2 3 3 2 7 5 5 . (5)G

Dados :

. 5 . 7 . 5 7 6 . . 2 7 3 2 7 6
 . 6 7 5 . 6 7 2 3 3 2 7 6 5 4 (5)G
 . 5 . 7 . 5 . 7 . . 2 7 3 2 7 6
 . 6 7 5 . 6 7 2 3 3 2 7 6 5 3 (5)G
 6 6 . 7 5 6 7 6 4 3 4 3 2 7 5 6

. 6 7 1 . 3 2 7 4 3 4 3 2 7 5 (6)G
 3 5 5 3 2 3 5 6 . . 2 7 3 2 7 6
 . 6 7 5 . 6 7 2 3 3 2 7 6 5 3 (5)G

b. GENDHING MUNCAR

(Lrs. Pelog Pathet Barang)

Lamba :

. 3 . 5 . 5 . 6 . 7 . 6 . 3 . 2 n
 . 6 . 7 . 3 . 2 . 3 . 2 . 6 . 5 n
 . 6 . 5 . 6 . 2 . 3 . 2 . 6 . 5 n
 2 3 5 . 2 3 5 6 7 2 7 6 3 5 3 (2) nG

Dados :

. 3 6 5 . . 5 6 7 2 7 6 3 5 3 2 n
 6 5 6 7 6 5 3 2 . 3 . 2 . 7 6 5 n
 7 6 7 5 7 6 7 2 3 5 3 2 . 7 6 5 n
 2 3 5 . 2 3 5 6 7 2 7 6 3 5 3 (2)nG
 . 3 6 5 . . 5 6 7 2 7 6 3 5 3 2 n
 6 5 6 7 6 5 3 2 . 3 . 2 . 7 6 5 n
 7 6 7 5 7 6 7 2 3 5 3 2 . 7 6 5 n
 2 3 5 , 2 3 5 6 7 2 7 6 3 5 3 (2)nG

Pangkat dhawah :

. 3 6 5 . . 5 6 7 2 7 6 3 5 3 2 n
 6 5 6 7 6 5 3 2 . 3 . 2 . 7 6 5 n
 7 6 7 5 7 6 7 2 3 5 3 2 . 7 6 5 n
 . 6 . 5 . 3 . 6 . 7 . 6 . 3 . (2)nG

Dhawah :

.	.	.	6	.	.	.	5	.	.	.	6	.	.	.	5
.	.	.	7	.	.	.	6	.	.	.	3	.	.	.	2 n
.	.	.	6	.	.	.	7	.	.	.	3	.	.	.	2
.	.	.	3	.	.	.	2	.	.	.	6	.	.	.	5 n
.	.	.	6	.	.	.	5	.	.	.	3	.	.	.	2
.	.	.	3	.	.	.	2	.	.	.	6	.	.	.	5 n
.	.	.	6	.	.	.	5	.	.	.	3	.	.	.	6
.	.	.	7	.	.	.	6	.	.	.	3	.	.	.	(2)nG

c. KADRANG GROMPOL

.	.	3	5	3	5	6	7	2	3	2	7	6	5	3	2 n
.	5	3	2	.	3	6	5	3	5	6	7	6	5	3	2 n
7	7	.	.	7	7	6	7	2	3	2	7	6	5	3	5 n
.	3	.	2	.	7	.	6	.	2	.	7	.	6	.	(5)nG
2	.	2	.	2	.	2	3	4	.	4	3	.	2	.	7 n
.	.	.	2	.	.	.	3	.	.	.	2	.	.	.	7 n
.	.	.	2	.	.	.	3	.	.	.	2	.	.	.	7 n
.	7	2	.	7	.	6	.	5	.	3	.	2	3	6	(5)nG
2	.	2	.	2	.	2	3	4	.	4	3	.	2	.	7 n
.	.	.	2	.	.	.	3	.	.	.	2	.	.	.	7 n
.	.	.	2	.	.	.	3	.	.	.	2	.	.	.	7 n
.	7	2	.	7	.	6	.	5	.	3	.	2	3	6	(5)nG

d. GENDHING GATI HARJUNA MANGSAH

(Laras Pelog Pathet Barang)

Buka :

2 2 . 3 5 6 7 6 . 5 6 7 6 5 3 2
. 2 7 . 5 6 7 6 7 7 2 7 5 5 . (5)G

Dados :

2 2 . 2 5 6 7 6 . 5 6 7 6 5 3 2
2 2 . 3 5 6 7 6 . 5 6 7 6 5 3 (5)G
3 3 5 2 . 7 5 6 5 6 7 2 . 7 5 6
3 5 3 2 . 7 5 6 5 6 7 2 . 7 5 (6)G
3 5 3 5 2 3 5 6 . 5 6 7 6 5 3 2
. 2 7 . 5 6 7 6 7 7 2 7 6 5 3 (5)G

9. Informasi khusus : a. Srimpi ini sebenarnya hampir sama dengan srimpi Teja. Perbedaan yang ada terlihat pada gerak *guladrahan* (lihat lampiran notasi Laban).
- b. Srimpi Muncar pernah diteliti untuk skripsi tingkat sarjana oleh Tri Sakti Budi Handayani, 1989.
"Peran Putri Cina dalam Srimpi Muncar Gaya Yogyakarta". Nara sumber antara lain: Raden Wedana Pustaka Mardawa, Raden Wedana Sasmina Mardawa, Bاندoro Raden Ayu Yudonegoro.

F. SRIMPI SANGOPATI

1. Arti nama : Sangopati berawal dari kata sang + apati, yang berarti penghormatan untuk raja.
2. Masa penciptaan : Pada jaman Sri Susuhanan Paku Buwana IX
3. Penggolongan fungsi: Untuk pertunjukan hiburan, khususnya menjamu tamu-tamu istana. Pada jaman pemerintahan Sunan Paku Buwana X dipentaskan di Kraton Kilen, ndalem Ageng Sasoni Sewoko.
4. Kelompok gaya : Tari ini menggunakan gerak tari gaya Surakarta.
5. Busana tari : Hiasan kepala dengan jamang, grudha, sumping. Lengan menggunakan *sengkelat* bahu, gelang polos/ulan-ulan. Menggunakan kalung penanggalan, giwang permata/sengkang, cundhuk jungkat, bros.
Kain dengan samparan, sampur polos/gombyok kembang suruh, timang putri (*thothok*), slepe, baju mekak dari beludru.
6. Inti cerita : mengagungkan tokoh pendiri kerajaan Mataram atau sering dikenal dengan Wong Agung Ngeksi gondo Panembahan Senopati.
7. Properti tari : pistol, gelas, *porong* kecil berisi minuman.
8. Irian tari : a. Gending Sangopati,
b. Ketawang Longsor.

a. GENDHING SANGOPATI

Buko :

6 . 6 . 7 6 5 6 3
 . 5 . 5 . 5 . 5 . 6 . 3 . 5 . (6)G
 . . 6 5 . 3 5 6 . . 6 5 . 3 5 6 n

. . 6 5 7 6 5 3 . . 3 5 6 7 6 7 n
 . . 7 6 5 3 5 6 . . 6 5 3 5 6 7 n
 7 7 6 5 3 5 6 5 3 2 3 (2)nG
 5 6 5 3 2 7 5 6 3 3 . . 6 5 3 2 n
 5 6 5 3 2 7 5 6 3 3 . . 6 5 3 2 n
 5 6 5 3 2 7 5 6 3 5 6 7 6 5 2 3 n
 5 5 . . 5 5 . . 5 6 5 3 . 5 . (6)nG

Minggah :

. 5 . 3 . 7 . 6 . 2 . 3 . 7 . 6 n
 . 5 . 6 . 5 . 3 . 5 . 3 . 7 . (6)G
 . 2 . 7 . 5 . 6 . 2 . 7 . 2 . 3 n
 . 5 . 3 . 5 . 6 . 2 . 7 . 3 . 2 n
 . 5 . 3 . 7 . 6 . 2 . 3 . 7 . 6 n
 . 5 . 6 . 5 . 3 . 5 . 3 . 7 . (6)G

b. KETAWANG LONGSOR

. 7 6 7 3 5 3 2 n
 . 7 6 5 3 5 7 (6)G
 . 6 3 5 6 6 7 6 n
 5 3 2 7 3 5 3 (2)G
 6 6 . . 6 6 7 6 n
 3 2 3 . 3 2 7 (6)G
 3 2 3 . 3 2 7 6 n
 5 6 5 3 2 3 6 (5)G

2 2 . . 2 2 3 2 n
 2 3 2 . 2 3 2 (7)G
 2 3 2 . 2 3 2 7 n
 6 7 6 5 3 5 6 (7)G

9. Informasi khusus ; a. Tari srimpi Sangupati pernah diteliti oleh Nora Kustantina Dewi, 1985/1986. "Tari Srimpi Sangupati Kusunanan Surakarta", STSI Surakarta. Nara sumber yang ditemui antara lain: R. Ng. Martopangrawit, K.R.T. Harjonagoro, Parwo Wirongko, Lebdo Iromo, Ibu Sulomo, Ibu Yudodiningrat, Ibu Mangkuprojo.
- b. R.Ng. Martopangrawit menulis iringan "Gending dan Sinden Bedaja-Srimpi Keraton Surakarta", 1972.

G. SRIMPI TEJA

1. Arti nama : Diambilkan dari gendhing pengiringnya Gending Teja Laras Slendro Patet Manyura.
2. Masa penciptaan : Masa pemerintahan Sri Sultan Hamengku Buwana VIII, yang merupakan perkembangan dari Srimpi Cina jaman Sultan Hamengku Buwana VI.
3. Penggolongan fungsi: Untuk sajian upacara, sehingga disebut sebagai tarian sakral.
4. Kelompok gaya : Tari klasik gaya Yogyakarta.
5. Busana tari : a. Putri Cina (Dewi Widaninggar) menggunakan kain motif cinde warna merah, baju lengan panjang warna kuning krah tegak, sampur cinde warna merah, menggunakan mahkota kain dengan pupuk. Menggunakan perlengkapan slem-

- pang, rimong, gelang, subang, gelang kaki, cincin, cundrik, slepe, kelat bahu, cunduk mentul, konde. Rias wajah penegasan garis, rias cantik dibuat berkesan sipit.
- b. Peran Dewi Rangganis, menggunakan kain motif parang gurda, baju bludiran tanpa lengan berwarna merah, jamang srimpi menggunakan bulu, sampur cinde merah, menggunakan slepe, keris beroncen. Menggunakan rias cantik dengan tambahan godeg tempelan. Hiasan kepala berupa sumping ron, subang, cunduk mentul, jungkat, ceplok jebahan, pelik. Juga menggunakan kalung sungsun, gelang, kelat bahu, gelung sinyong.
 - c. *Dhudhuk* menggunakan kain parang, baju bludiran hitam, sampur gendalagiri kuning, slepe, gelang, kalung sungsun, subang, cincin, sumping ron, kelat bahu, gelang rejo dengan daun pandhan, cunduk mentul, jungkat, ceplok. Rias untuk *dhudhuk* berupa rias pengantin.
6. Inti cerita : diambil dari Serat Menak, mengenai peperangan antara Dewi Rangganis melawan Dewi Widaninggar.
 7. Properti tari : keris dan jebeng.
 8. Iriangan tari :
 - Lagon laras slendro patet manyura, Gendhing Lipurasari laras slendro patet mayura.
 - a. Gending Teja laras slendro patet Manyura
 - .Ayak-ayak Laras slendro patet manyura, Srepegan,
 - Lagon laras slendro patet manyura.
 - b. Gending Conjangseret laras slendro patet Manyura.

a. GEHDING TEJA

Lamba :	 2	 1	 3	 2
	 3	 1	 3	 2
	. 2 . 2	. 6 . 1	2 3 6 5	2 3 5 3
	5 5 . .	5 5 6 5	3 3 . 5	6 1 5 (6)nG
A : ---	. . 6 .	6 6 1 6	3 3 . 5	6 1 2 1
	3 5 3 2	. 1 2 6	1 1 6 5	3 5 2 3
	5 6 . 1	6 5 3 5	1 6 3 5	6 1 6 5
	2 2 . .	2 2 6 1	2 3 6 5	2 3 5 (3) G
B : ---	5 5 . .	5 5 6 5	3 3 . 5	6 1 5 6
	. . 6 5	3 5 6 1	3 2 6 5	3 2 3 1
	5 6 5 3	2 1 2 1	3 5 6 5	3 2 3 2
	. 1 2 .	2 1 6 5	3 3 . 5	6 1 5 (6) G
C : ---	2 2 3 2	5 3 2 1	3 5 6 5	3 2 3 2
	5 6 5 3	2 1 2 1	3 5 6 5	3 2 3 2
	2 2 . .	2 2 6 1	2 3 6 5	2 3 5 3
	1 1 2 1	3 2 6 5	3 3 . 5	6 1 5 (6) G
D : ---	2 2 3 2	5 3 2 1	3 5 6 5	3 2 3 2
	5 6 5 3	2 1 2 1	3 5 6 5	3 2 3 2
	2 2 . .	2 2 6 1	2 3 6 5	2 3 5 3
	5 5 . .	5 5 6 5	3 3 . 5	6 1 5 (6) G
E : ---	. . 6 .	6 6 1 6	3 3 . 5	6 1 2 1
	3 5 3 2	. 1 2 6	1 1 6 5	3 5 2 3
	5 6 . 1	6 5 3 5	1 6 3 5	6 1 6 5
	2 2 . .	2 2 6 1	2 3 6 5	2 3 5 (3) G

F : --- sama seperti notasi C : ---
 G : --- sama seperti notasi D : ---
 H : --- sama seperti notasi D : ---
 I : --- sama seperti notasi A : ---
 J : --- sama seperti notasi B : ---
 K : --- sama seperti notasi C : ---
 L : --- sama seperti notasi D : ---
 M : --- sama seperti notasi A : ---
 N : --- sama seperti notasi B : ---
 O : --- sama seperti notasi C : ---

b. GENDING GONJANGSERET

Buko : . . 2 1 2 3 1 2 . 1 3 2 6 6 . (6) G

 . 2 . 1 . 2 . 6 . 2 . 1 . 2 . 6
 3 3 . . 3 3 6 1 2 2 5 3 1 2 3 2
 1 2 3 . 3 2 1 2 1 2 3 . 3 2 1 2
 3 3 . . 3 2 1 6 5 3 5 6 2 1 2 (6) G

 . 2 . 1 . 2 . 6 . 2 . 1 . 2 . 6
 3 3 . . 3 3 . 5 6 1 3 2 6 3 5 6
 5 6 1 . 1 6 5 6 5 6 1 . 1 6 5 6
 5 3 5 6 5 3 5 6 2 2 . 3 5 6 5 (3) G

 . 6 . 5 . 6 . 3 . 6 3 5 6 3 5 6
 . . 6 5 3 5 6 1 3 2 6 3 6 5 3 2
 1 2 3 . 3 2 1 2 1 2 3 . 3 2 1 2
 3 3 . . 3 2 1 6 5 3 5 6 2 1 2 (6) G

9. Informasi khusus : – Tari ini pernah diteliti oleh Rr. Listyarini A.T., 1987. "Studi Analisis Koreografis Tari Srimpi Teja Gaya Yogyakarta" untuk tugas akhir Sarjana tari.

LAMPIRAN I

PENDIDIKAN SENI TARI : Menyongsong Era Multi Media''

Sulit dipercaya bahwa dalam abad yang diwarnai oleh perkembangan teknologi canggih seperti sekarang ini, sistem pengajaran praktek tari masih menggunakan cara tradisional yang telah sangat tua usianya. Bahkan tradisi pengajaran seperti itu, seolah-olah sudah dinyatakan sebagai sebuah sistem yang mapan sehingga membantu akibatnya sulit diterobos oleh sistem lain yang mengandung unsur kebaruan. Diprediksikan, sistem seperti itulah yang telah melahirkan banyak produk, seniman seperti itulah yang telah melahirkan banyak produk, seniman-seniman mumpuni yang ada saat ini. Akan tetapi, jika mau berfikir progresif, barangkali kondisi demikian dapat dinilai sebagai suatu kepasifan dan perilaku kolot, sehingga bertolak belakang dengan kemajuan zaman, utamanya teknologi.

Selama ini sistem pengajaran tari dilakukan dengan cara tatap muka. Pengajar berhadapan langsung dengan sejumlah pelajar/mahasiswa. Pengajar memberikan contoh beberapa hitungan gerak yang kemudian ditirukan oleh siswa-siswanya. Selama proses pelatihan ini satuan gerak diterjemahkan dengan menggunakan pola hitungan yang didasarkan pada model iringan yang akan digunakan untuk mengiringi tarian itu. Pelatih atau guru melafalkan pola hitungan satu sampai delapan secara berulang-ulang.

Metoda mengajar seperti di atas tampaknya sudah sangat mapan, baik di perguruan tinggi seni sampai ke masyarakat awam. Bagi pendidikan tinggi, metode ini juga tetap dilestarikan, bahkan seolah-olah tidak ada kemungkinan untuk diganti dengan metode lain yang lebih efektif dan efisien yakni dengan ''memanfaatkan'' teknologi. Padahal, sebenarnya para pelaku pendidikan tinggi seni tahu, bahwa saat ini teknologi telah memungkinkan adanya sistem pengajaran praktek tari yang lebih efisien dan praktis.

Tradisi mengajar praktek tari yang selama ini dikenal, diduga hasil pengembangan dari sistem mengajar yang diperkenalkan oleh Lembaga Kridha Beksa Wirama, sebuah lembaga pendidikan tari yang sudah cukup tua umurnya. Atau setidaknya hal itu merupakan produk zaman kebangkitan pemuda dan pelajar.

Yang penting untuk dikemukakan dalam tulisan ini adalah mempertanyakan adanya kemungkinan lahirnya metode baru yang

meningkatkan produktivitas sumber daya manusia, yang pada kesempatan berikutnya bisa memperbesar potensi para seniman untuk lebih berorientasi pada pentingnya meningkatkan kualitas karya seni pada masa yang akan datang. Secara ekstrim, bisa dimaksudkan sebagai gugatan terhadap peningkatan kreativitas para pengajar seni di perguruan tinggi yang akhir-akhir ini cenderung disebut sebagai seniman tidak produktif akibat saratnya teban tugas mengajar. Ironisnya, para pengajar praktek tari bahkan juga memanfaatkan ketidak-efektifan metode pengajaran ini untuk berlaku lamban, baik dalam tugas pengabdian kepada masyarakat maupun (apalagi) dalam bidang penelitian seni atau berkarya seni.

Alternatif pemanfaatan teknologi canggih yang mungkin dapat diterapkan untuk kemajuan pendidikan tari adalah penggunaan video kaset atau notasi Laban (notasi tari yang menggunakan simbol-simbol bentuk) yang telah diprogramkan pada komputer. Sebagai konsekuensinya perlu disiapkan *software* dan *hardware* yang lebih dibandingkan yang ada sekarang ini.

Ada beberapa nilai lebih, apabila ada lembaga yang berani menggunakan sistem pengajaran dengan memanfaatkan kedua teknologi di atas.

Pertama, penggunaan kedua teknologi ini akan senantiasa menuntut kesiapan setiap pengajar untuk produktif menyiapkan materi baru pada setiap semester. Artinya, seseorang bisa berkarya seni lebih banyak lagi. Kalau tuntutan bagi pengajar ini diartikan sebagai satu tindakan penelitian, maka akan sangat banyak kemungkinan topik penelitian yang perlu segera ditangani. Di seluruh Indonesia ini sangat banyak materi seni yang hampir punah dan hanya sedikit saja seniman yang peduli akan pentingnya pelestarian yang harus segera dilakukan itu.

Kedua, sistem ini akan memberi arti lebih bagi pelaksanaan sistem kredit semester (SKS) yang saat ini masih sangat semu kualitas praktisnya. Dengan memanfaatkan teknologi ada tuntutan yang sangat kuat bagi pelajar dan mahasiswa, yakni senantiasa berada di studio dan melatih gerak berdasar tuntutan alat yang sudah tersedia secara mandiri. Dengan kata lain, setiap orang yang ingin belajar tari harus bermodalkan kecerdasan otak dan bakat yang cukup.

Ini sungguh merupakan pemacu bagi mahasiswa yang memiliki bakat besar. Sebab mereka tidak harus menunggu berlama-lama

mahasiswa lain menuntaskan materi kuliah yang tengah berlangsung. Mahasiswa super ini memiliki kebebasan untuk lebih banyak menggunakan waktunya untuk menimba ilmu.

Ketiga, membuka lembaran baru bagi profesionalisme pendidikan seni tari. Artinya, pendidikan tari tidak akan hanya memproduksi sarjana seniman saja, melainkan juga mempunyai kesempatan untuk ikut mencatatkan dan melestarikan produk seni bangsa yang "berlalu" pada abad ini. Sarjana atau ilmuwan tari akan sangat menyadari pentingnya membuat babakan baru bagi sumber studi tari. Khusus ISI (Institut Seni Indonesia) Yogyakarta hal ini berarti setagai satu langkah maju mempertanggungjawabkan tugas negara sebagai puyandis (Pusat Pelayanan Data dan Informasi Seni).

Jika fenomena ini disikapi lebih teliti akan banyak unsur positif yang didapat, pada penggunaan teknologi sebagai sistem pendukung produktivitas sarjana atau seniman berkualitas di negeri ini.

Dari mana dan kapan memulianya? Jika ketetapan hati akan pentingnya loncatan kemajuan sudah dipikirkan, tentu saja pemanfaatan teknologi canggih di era multi media ini segera dilaksanakan. Jawaban yang sangat penting didengungkan adalah memanfaatkan segenap potensi tri darma perguruan tinggi (pengajaran, penelitian dan pengabdian masyarakat) dikerahkan secara simultan. Balai penelitian yang ada di lembaga pendidikan seharusnya berani ambil resiko, membuat strategi, mengaji potensi dan melangkah dengan keyakinan.

Perlu diingat, balai penelitian secara khusus atau lembaga pendidikan secara lebih luas memiliki dua fungsi dasar yang harus ditegakkan. Bahkan (jika disadari) harus diupayakan lebih baik. Tugas ini adalah mengkaji kemajuan yang akan terjadi, diupayakan untuk masa mendatang dan melestarikan tradisi yang diwarisi dari masa lalu. (Arif E. Suprihono).

*Pernah dimuat di Harian BERNAS, (Yogyakarta) 10 Januari 1993.

LAMPIRAN II

PERSOALAN DUNIA TARI DI ABAD KOMPUTER

Jalinan 'kerja sama' antara tari dan teknologi saat ini tampak semakin marak. Beberapa waktu lalu penggunaan tata lampu dengan teknologi komputer sempat mengagetkan seniman, bahkan di antara mereka terjadi silang pendapat. Ada sementara yang merasa merasa terbantu dan ada juga yang merasa terganggu.

Saat ini lagi-lagi komputer menggebrak ketentraman seniman tari, karena telah oimasyarakatkan perangkat lunak untuk membantu kerja pengelola kesenian, yakni *Compose* atau *Life forms* dan *Laban Writer*. *Laban Writer* 3.0.1 adalah produk terbaru yang ditujukan bagi kelancaran kerja notator gerak tari yang menggunakan sistem penulisan Laban, sedangkan *Compose* berusaha mempermudah atau membantu koreografer/penata gerak menguji alternatif gerak yang akan ditata menjadi bentuk-bentuk koreografis.

Kedua program ini diperkenalkan oleh Prof. Rhonda Ryman dari Dance Department Universitas Waterloo, Kanada. dan Miss Ilene Fox, Direktur Eksekutive Dance Notation Bureau, New York. Kedua ahli paedokumentasian tari ini memberikan banyak pengetahuan kepada peserta kursus pendalaman Notasi Laban di Bangkok Thailand, pada medio 1993 lalu. Peserta kursus datang dari negara-negara anggota SPAFA (Seameo Regional Centre for Arcaeology and Fine Arts), termasuk Indonesia salah satunya. *Compose* dan *Laban Writer* bagi dunia tari, khususnya dunia pendidikan, sangat penting dan cukup strategis untuk diterima dan diaplikasikan. Salah satu alasan yang mendasar adalah menjawab kepedulian ilmuwan komputer dan para pencetus ide yang sudah berusaha untuk menjaga keseimbangan kelangsungan hidup tari di tengah merebaknya teknologi canggih di jaman ini. Mereka mencoba dan menemukan *software* ini, dengan pemikiran yang jauh ke depan, dan untuk mewujudkan gagasan itu tentu bukan hanya berkorban tenaga, kesempatan tetapi juga dana yang tidak sedikit.

Software yang menggunakan bahasa Macintosh ini didukung oleh perkembangan dunia komputer yang memungkinkan membuat berbagai bentuk animasi, sports, dan variasi penggunaan untuk studi gerak manusia. *Compose* atau *Life forms* mengacu kebutuhan

koreografer dalam mempersiapkan karyanya. Koreografer akan dapat dengan mudah menguji kemungkinan gerak yang akan diberikan kepada penari, sehingga orises penuangan kepada para penyaji yang merupakan grafik tiga dimensional tingkat tinggi, berikut timing gerak dan stage atau arena pentas. Laban Writer 3.0.1. dimaksudkan untuk membantu para notator tari atau para dokumentasi tari lebih efektif dan efisien dalam kerjanya mewujudkan bentuk-bentuk gerak dalam skore notasi Laban.

Keunikan Compose

Compose memiliki semua perlengkapan yang diperlukan oleh pemakai untuk mengkreasi dan mendisain gerak figur manusia dalam komputer. Untuk membangun satu posisi atau gerak salah satu bagian badan dapat dilakukan dengan menggunakan perintah sederhana pada komputer, *mouse* membuat perintah itu sangat praktis. Life forms secara gampang dapat dipahami sebagai program grafik tiga diemnsional yang cukup tinggi kecanggihannya, dengan dasar pemikiran ingin menampilkan sosok manusia yang secara fisikal utuh.

Sebagaimana layaknya program komputer, life forms juga memiliki kemampuan untuk mengkreasikan beberapa keunggulan. Program ini dilengkapi dengan unsur figur manusia, yang dapat digandakan jumlahnya. Selain itu juga tersedia timing gerak yang akan digunakan oleh penata gerak. Arena pentas juga tersedia dengan alternatif sudut pandang yang sangat lengkap. Sosok manusia yang ada di layar dilihat dari sisi pandang depan, samping, belakang dan bahkan atas.

Program Life forms ini measukkan paket sistem Disain Geak, HyperCard XCMD, Contoh Fugre dan beberapa kelengkapannya. Oleh karenanya membutuhkan hardware: Apple Macintosh Computer, 2MB memory, 13-inch color monitor; Macintosh system 6.07 atau lebih besar, HyperCard 2.0 atau yang lebih besar. Kereografer yang pernah mencobakan idenya dengan penggunaan Compose ini adalah Merce Cunningham, bapak tari Amerika yang menamakan karyanya itu dengan Trackers.

Laban Writer 3.0.1.

Laban Writer adalah program komputer yang dikembangkan secara khusus untuk notasi Laban. Program ini membantu membuat catatan notasi gerak dengan menggunakan komputer. Untuk me-

mahami Laban Writer berikut fungsi yang dimilikinya perlu sedikit mengetahui apakah Labanotation itu. Secara sederhana Labanotation atau notasi Laban merupakan sebuah sistem pencatatan gerak yang ditemukan oleh Rudolf von Laban, pada seputar tahun 1920-an.

Sistem ini sudah teruji dan mampu dipakai untuk mencatat gerak dari yang sangat sederhana sampai gerak yang rumit sekalipun, dengan tepat. Notasi ini telah berhasil dipergunakan dalam bidang-bidang yang membutuhkan pencatatan gerak tubuh manusia, antara lain Antropologi, atletik dan physioterapi. Dengan model pendekatan terhadap struktur tubuh manusia yang bersifat universal, sistem ini menghadirkan gerak dengan cara identifikasi simbol-simbol baik terhadap bagian tubuh manusia maupun pola arah gerak yang dilakukan.

Ada tiga elemen dasar gerak manusia yang diangkat menjadi kunci keberhasilan notasi gerak ini, yakni tubuh sebagai media gerak, arah gerak dan timing gerak. Tubuh manusia secara vertikal digambarkan dengan staff vertikal, yang sekaligus memisahkan bagian badan kanan dan kiri. Timing ditunjukkan dengan *beat marks*/tanda-tanda ketukan yang pada staff utama penulisan notasi Laban, sedangkan arah gerak ditentukan dalam delapan arah gerak: yakni ke depan, ke belakang, ke samping kanan, ke samping kiri dan ke empat arah diagonal yang ada di antara masing-masing.

Kehadiran software Laban Writer mengubah cara kerja pendasarian dari cara manual menjadi cara masinal. Program ini dikembangkan oleh kepanjangan tangan Dance Notation Bureau pada The Ohio State University. Adalah ide Lucy Venable dan Scott Sutherland yang mengerjakan pemrogramannya. Pada Laban Writer 1.C. Profesor Venable bekerja sama dengan George Karl mulai tahun 1984 sampai dengan 1987.

Sebagaimana program komputer lainnya Laban Writer 3.0.1. merupakan bukti keluaran program lanjut dengan *release* sebelumnya. Dengan senantiasa menerima kritik atau saran yang diajukan baik oleh Dance Notation Bureau atau notator lepas lainnya, Scott Sutherland akan senantiasa siap memberikan arti bagi pembaruan dan kemajuan.

Laban Writer hanya dapat diaplikasikan dengan Macintosh, hal ini disebabkan perbedaan bahasa jika dibandingkan dengan Dos/Window.

Komputerisasi tari

Perluakah itu dilakukan ? Pertanyaan inilah yang pada akhirnya muncul dibenak para peserta kursus. Mereka tetap saja masih merasa asing dengan "makhluk pintar", komputer. Bahkar ketika mereka harus menari dan menuliskannya dalam bentuk notasi, muncul analisis yang tidak biasa dirasakan saat-saat sebelumnya. Benarkah tarian ini bergerak arah yang sangat tepat ? Dan masih banyak lagi masalah yang muncul. Akhirnya jawaban atas perluakah komputer membantu tari, saat itu utusan Brunai langsung berkomentar "Ya, masalahnya siapa yang harus melakukan ?".

Bagi Indonesia, komputerisasi tari baik dalam menotasikan tari dalam pengertian lebih jauh mendokumentasikan tari memang perlu dilakukan. Setidaknya hal ini perlu dijadikan satu tugas bagi perguruan tinggi seni yang mengelola tari.

Ada dua dasar yang harus dilihat pada perguruan tinggi seni, yakni tugasnya mendidik calon seniman yang harus mampu melestarikan nilai tradisi dan di sisi lain mampu mengembangkan tari sesuai dengan kebutuhan jaman. Sementara penerapan Compose lebih mangacu pada pentingnya memahami berbagai perkembangan teknologi, jika tari tidak mau tertinggal jauh oleh kemajuan jaman. (Arif E. Suprihono).

*Pernah dimuat di Harian BERNAS (Yogyakarta), 24 Oktober 1993.

KELENGKAPAN BUSANA SRIMPI
TARI KLASIK GAYA YOGYAKARTA



Para penari srimpi bersiap untuk menyajikan bagian pokok dari tari srimpi



Gambar rias srimpi gaya Yogyakarta
(Foto koleksi ASTI Yogyakarta)



Pementasan Srimpi dalam sajian pertunjukan wisata di Bangsal
Kraton Yogyakarta.
(Foto koleksi Fakultas Kesenian ISI Yogyakarta)

PERLENGKAPAN BUSANA
SRIMPI GAYA SURAKARTA SAAT INI



Busana Srimpi Glondongpring
Koleksi Dra. Hartiwi

BENTUK – BENTUK PEMENTASAN SRIMPI



SRIMPI SUKARSIH



SRIMPI DHEMPEL

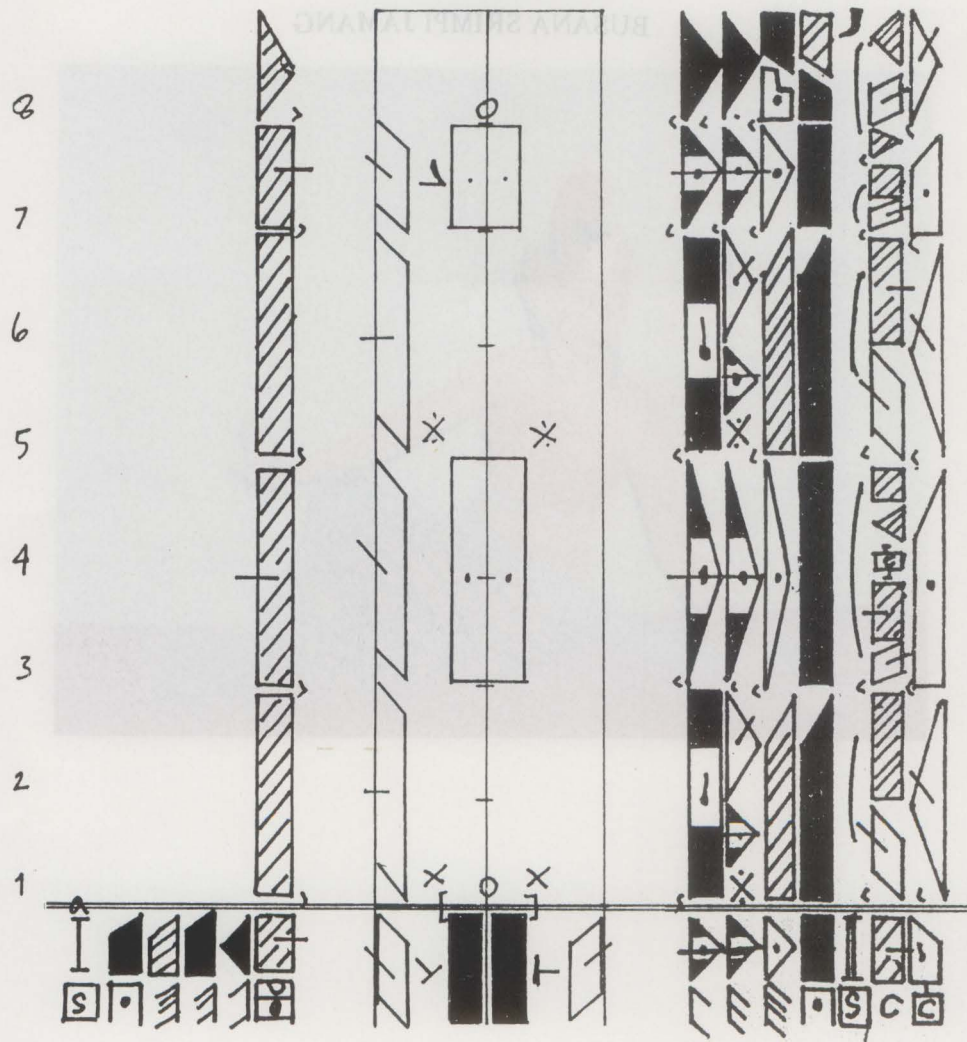
BUSANA SRIMPI GELUNG KADAL MENEK



BUSANA SRIMPI JAMANG

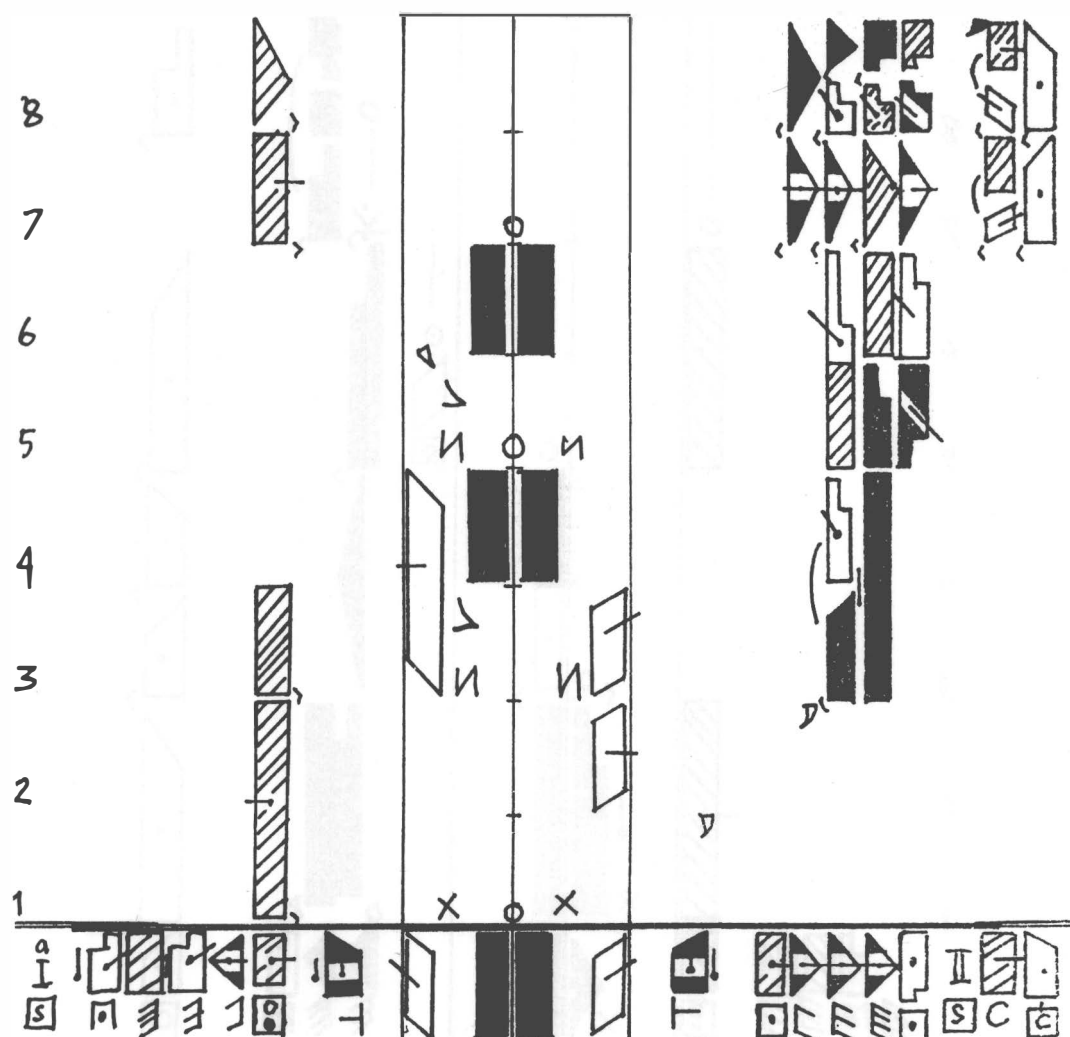


Motif gerak Engkyek kriri.

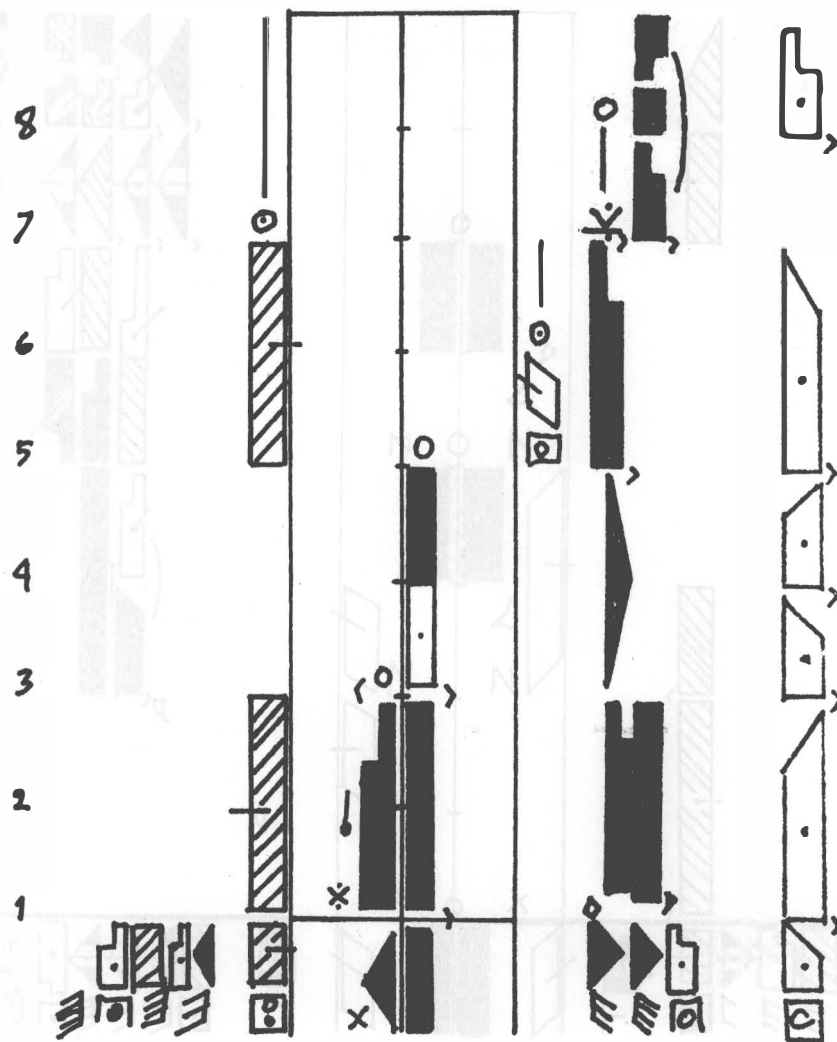


Dikutip lengkap dari Thesis Th. Suharti, UGM 1990. p. 101.

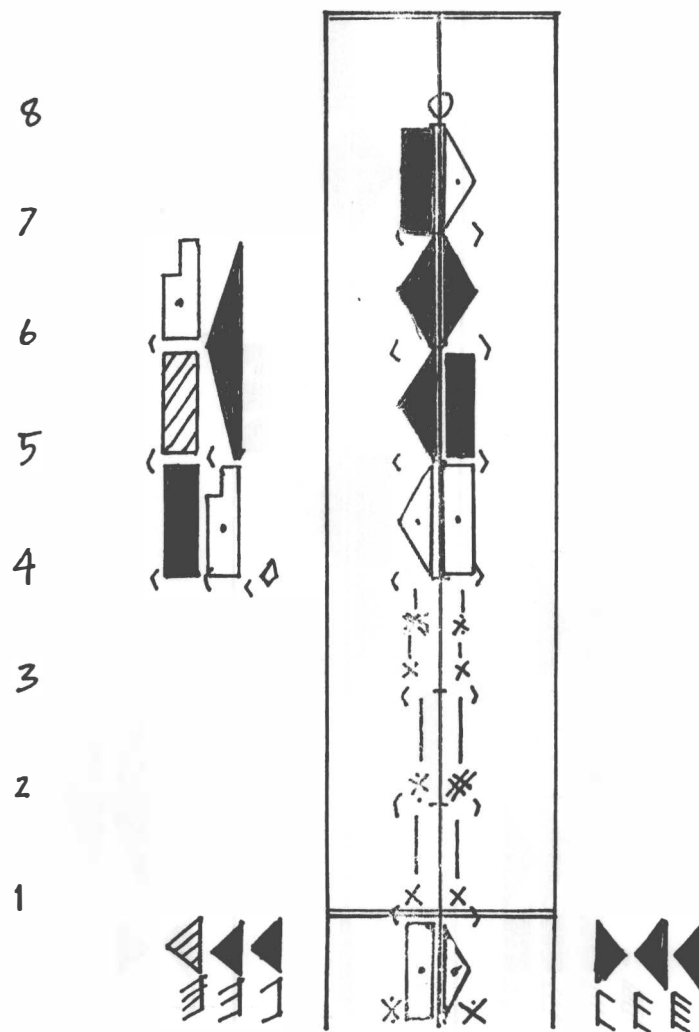
Motif gerak Nggrudha kiri gaya Mangkunegaran.



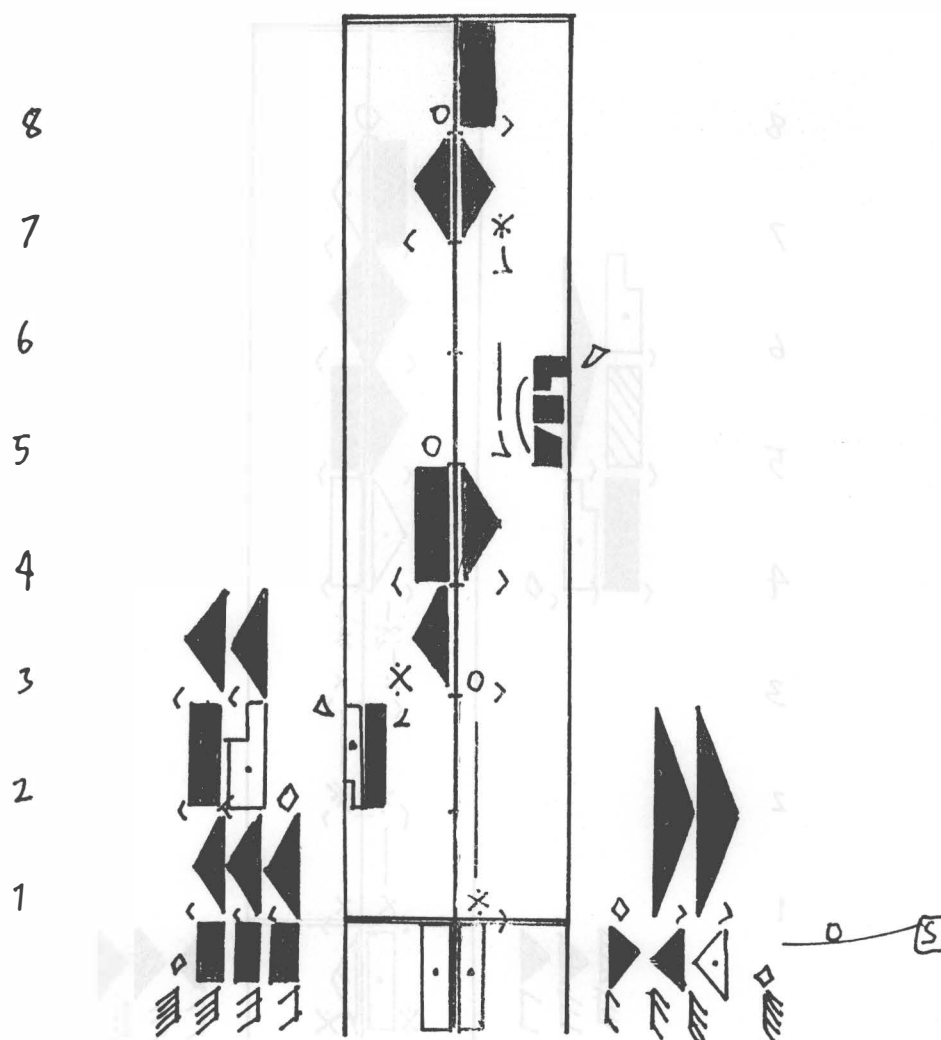
"dikutip lengkap dari Thesis Th. Suharti, UGM 1990, p. 102.



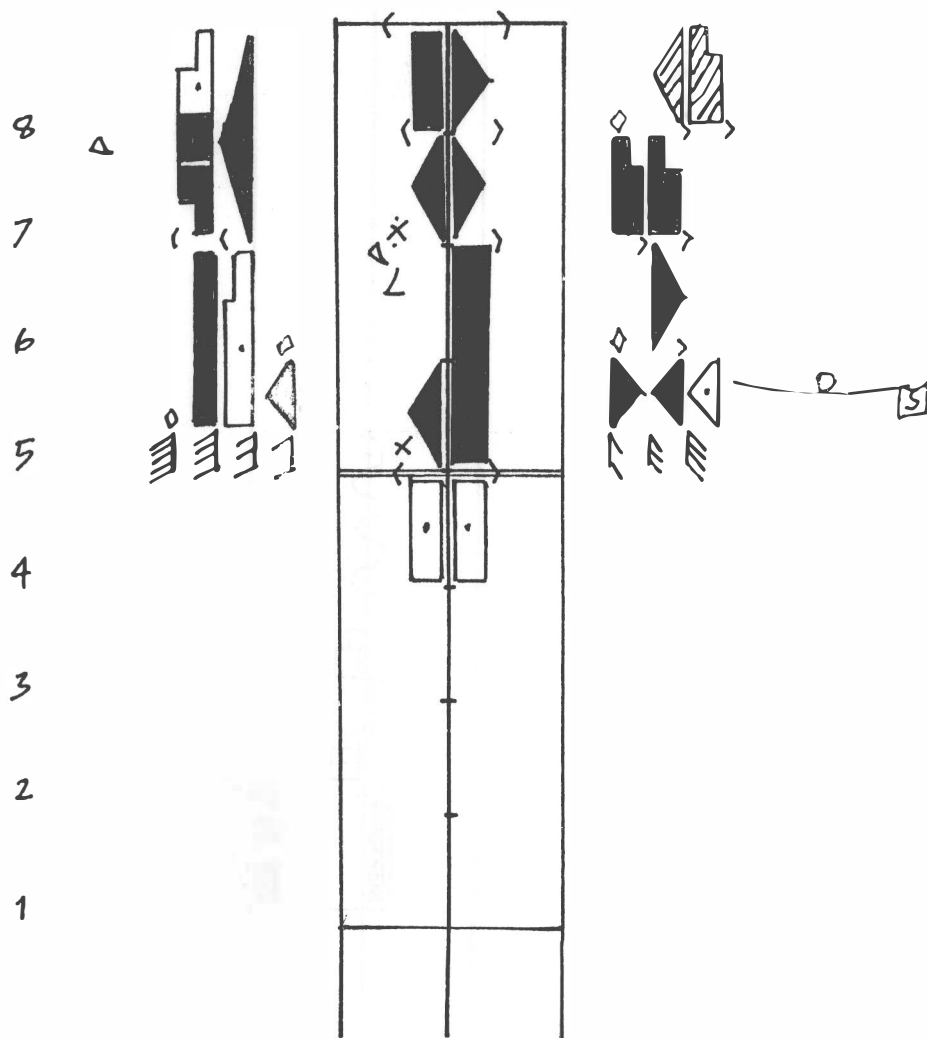
GERAK GIDRAH
GAYA YOGYAKARTA



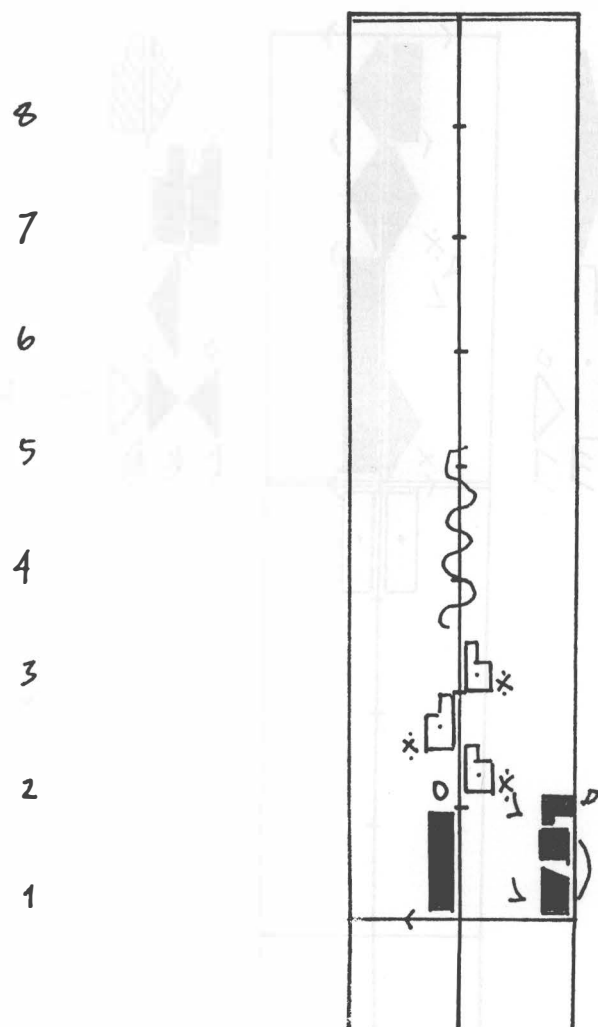
GERAK PUDHAK MEKAR
GAYA YOGYAKARTA



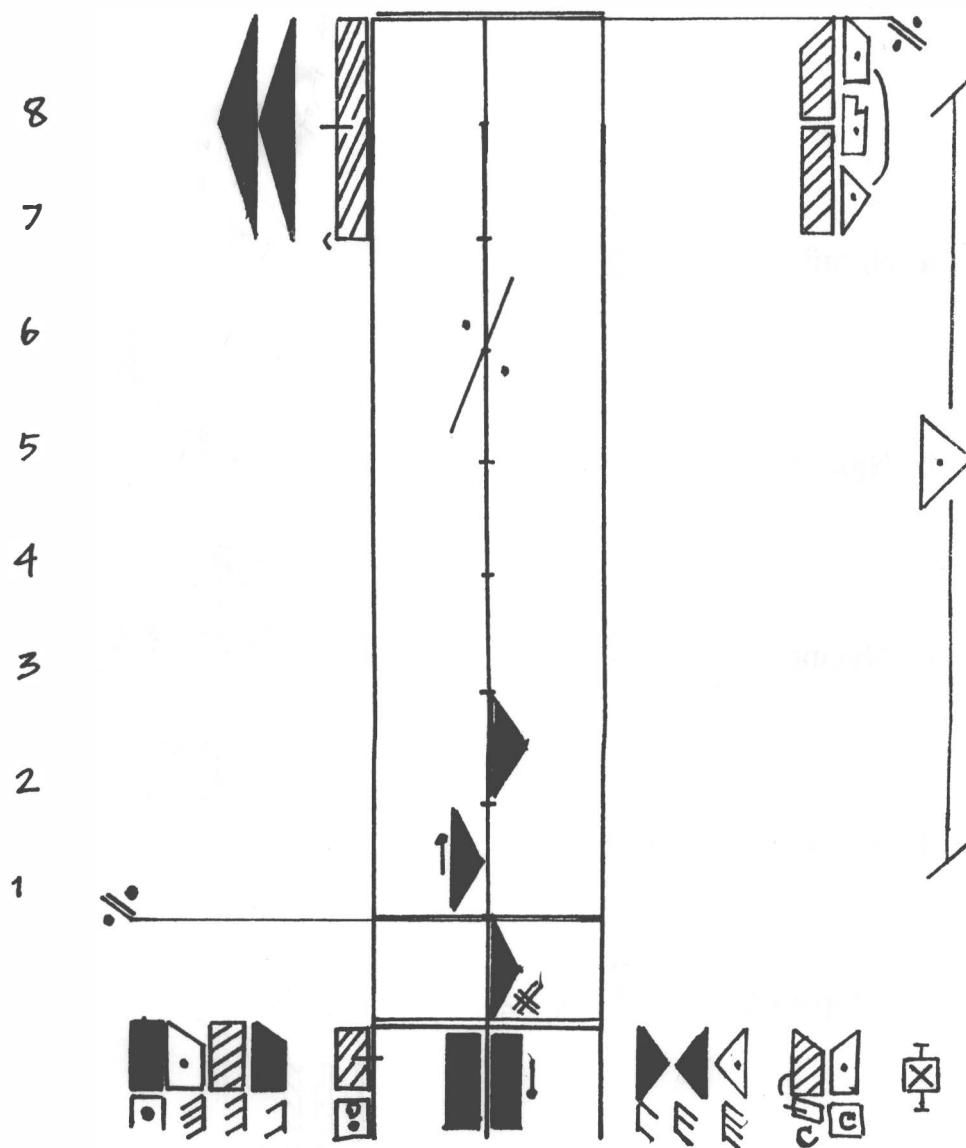
GERAK SENDI NGREGEM UDHET
GAYA YOGYAKARTA



GERAK NYAMBER KANAN
GAYA YOGYAKARTA



lanjutan NYAMBER KANAN



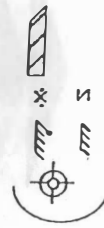
GERAK KICAT MANDHE
GAYA YOGYAKARTA

POSISI JARI

a. Ngruji :



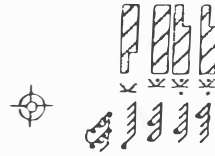
=



b. Ngithing:



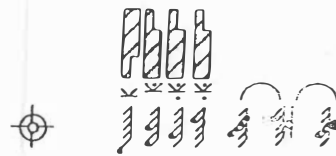
=



c. Nyempurit:



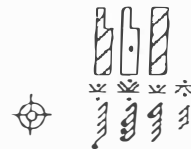
=



d. Ngepel:



=



e. Ulap-ulap:



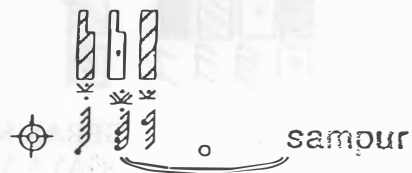
=



f. Ngregem:



=



sampur

DAFTAR BACAAN

- Anna Sunarti. "Bentuk Penyajian Serimpi Dhempel Gaya Yogyakarta Versi Kridha Beksa Wisma" Yogyakarta: ISI Yogyakarta, 1989.
- Fred Wibowo, ed. *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*. Yogyakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Propinsi DIY, 1981.
- Hartiwi. "Srimpi Glondhong Pring". Yogyakarta: ISI Yogyakarta, 1987.
- Helsdingen, B. Van. *Serat Badhaya Srimpi*. Bale Pustaka: Wentefreden, 1925.
- Hutclinson, Ann. *Labanotation: The System of Analyzing and Recording Movement*. New York: The Arts Book, 1989.
- Lindsay, Jennifer. *Klasik, Kitsch, Kontemporer; Sebuah Studi tentang Seni Pertunjukan Jawa*. Yogyakarta: Gadjah Mada Yogyakarta". Yogyakarta: ISI Yogyakarta, 1987.
- Marto Pangrawit. *Gending dan Sindenan Bedaya Srimpi Keraton Surakarta*. Surakarta: STSI Surakarta, 1972.
- Moedjanto, G. *Kasultanan Yogyakarta dan Kadipaten Pakualaman* Yogyakarta: Kanisius, 1994.
- Nanik Sri Prihatini dan Nanuk Rahayau. "Laporan Penelitian Srimpi Gambirsawit". Surakarta: STSI Surakarta, 1988.
- Nora Kustantina Dewi. "Tari Srimpi Sangupati Kasusunan Surakarta". Gambirsawit". Surakarta: STSI Surakarta, 1985/86
- Retno Widyastuti, V. "Makna dan Simbol dalam Srimpi Renggana-wati". Yogyakarta: ISI Yogyakarta, 1991.
- Soedarsono. *Wayang Wong The State Ritual Dance Drama in the Court of Yogyakarta*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1990.
- Sri Pujiani. "Tari Srimpi Ludidomadu Studi Analisis Gerak dan Karakter Garap Padat". Surakarta: STSI Surakarta, 1992.

- Sri. Sumarnanik. "Analisis Koreografi Serimpi Jaka Mulya Gaya Yogyakarta". Yogyakarta: ISI Yogyakarta, 1991.
- Suharti, Th. "Tari di Mangkunegaran Suatu Pengaruh Bentuk dan Gaya dalam Dimensi Kultural 1916-1988". Yogyakarta: Universitas Gadjah Mada, 1990.
- Susiyanti. "Studi Analisis Koreografi Serimpi Merak Kasimpir Gaya Yogyakarta". Yogyakarta: ISI Yogyakarta, 1990.
- Suwarno, P.J. *Hamengku Buwana IX dan Sistem Birokrasi Pemerintahan Yogyakarta 1942-1974. Sebuah Tinjauan Historis*. Yogyakarta: Kanisius, 1994
- Tri Sakti Budi Handayani. "Peran Putri Cina dalam Srimpi Muncar Gaya Yogyakarta". Yogyakarta: ISI Yogyakarta, 1989.
- Ugin Listiyani. "Studi Analisis Koreografis Serimpi Pandhelori Gaya Yogyakarta". Yogyakarta: ISI Yogyakarta, 1990.
-

TIDAK DIPERDAGANGKAN
UNTUK UMUM