

Milik ISI Denpasar
Tidak Untuk Dijual

Tabuh Telu Pegongan Dalam Karawitan Bali

TABUH TELU PEGONGAN

Dalam Karawitan Bali



Prof. Dr. I Wayan Rai S., MA.

Prof. Dr. I Wayan Rai S., MA.



Penerbit:
Pusat Penerbitan LP2MPP Institut Seni Indonesia Denpasar
Ged. LP2MPP Institut Seni Indonesia Denpasar
Jl. Nusa Indah Denpasar
penerbitan@isi-dps.ac.id

Pusat Penerbitan LP2MPP Institut Seni Indonesia Denpasar

Milik ISI Denpasar
Tidak Untuk Dijual

TABUH TELU PEGONGAN
Dalam Karawitan Bali

Prof. Dr. I Wayan Rai S., MA.

Pusat Penerbitan LP2MPP Institut Seni Indonesia Denpasar

TABUH TELU PEGONGAN

Dalam Karawitan Bali

ISBN

978-623-5560-35-9

Penulis

Prof. Dr. I Wayan Rai S., MA.

Layout

Agus Eka Aprianta, S.Kom

Penerbit:

Pusat Penerbitan LP2MPP Institut Seni Indonesia Denpasar
Ged. LP2MPP Institut Seni Indonesia Denpasar
Jl. Nusa Indah Denpasar
penerbitan@isi-dps.ac.id

Hak cipta dilindungi oleh Undang-undang Ketentuan Pidana
Pasal 112 - 119 Undang-undang Nomor 28 Tahun 2014 Tentang
Hak Cipta.

Dilarang keras menerjemahkan, memfotokopi, atau
memperbanyak sebagian atau seluruh isi buku ini tanpa izin
tertulis dari penulis.

Kata Pengantar

Puji syukur dipanjatkan kehadapan Ida Sanghyang Widhi Wasa (Tuhan Yang Maha Esa), karena atas Asung Kertha Waranugraha-NYA, penyusunan buku berjudul “Tabuh Telu *Pegongan* Dalam Karawitan Bali” ini berhasil kami lakukan.

Buku ini merupakan hasil dari penelitian yang dilakukan mulai tahun 1982 ketika penulis masih menjadi mahasiswa Akademi Seni Tari Indonesia (ASTI) Bali. Penelitian ini sempat tertunda cukup lama karena adanya tugas dan beberapa kesibukan lainnya. Akhirnya penelitian ini baru dapat dilanjutkan secara intensif sejak akhir tahun 2020.

Secara umum, buku ini bertujuan untuk mendeskripsikan hasil kajian tentang *gending-gending pegongan* dalam Karawitan Bali dengan fokus pada gending Tabuh Telu. Gending *pegongan* adalah repertoar dari gamelan Gong Gede yaitu salah satu barungan (ensambel) dalam Karawitan Bali yang menggunakan laras pelog *atut lima* (lima nada). Gending *pegongan* juga disebut gending lelamabatan klasik karena gending *pegongan*/lelamabatan itu berasal dari masa lampau dan merupakan warisan budaya yang adiluhung.

Pembahasan dalam buku ini dibagi menjadi delapan (8) bab. Bab I berisi pendahuluan yang meliputi: latar belakang permasalahan, tujuan dan manfaat penelitian, dan metode penelitian. Pada Bab II dibahas tentang: Kajian Pustaka, konsep, landasan teori, dan model penelitian.

Selanjutnya, pada Bab III dibahas tentang gamelan Gong Gede yang merupakan barungan (ensambel) dari gending-gending *pegongan*. Pembahasannya meliputi: latar

belakang, instrumentasi, teknik permainannya, repertoar, unsur musikal dan ekstra musikal, dan hakekat berkesenian.

Pada Bab IV dibahas secara spesifik tentang Tabuh Telu *Pegongan/Lelambatan* dengan pokok bahasan meliputi: sumber pokok Tabuh Telu, *Uger-uger* Tabuh Telu, Struktur Tabuh Telu, dan jenis-jenis Tabuh Telu. Bab V, VI, dan VII merupakan analisis dari ketiga jenis Tabuh Telu, yaitu Tabuh Telu Pemungkah, Tabuh Telu Pekaad, dan Tabuh Telu Sekatian. Selanjutnya Bab VIII merupakan bab penutup, diuraikan simpulan dan saran umum dari seluruh materi yang dibahas dalam buku ini.

Tersusunnya buku ini, tentu berkat adanya dukungan dan bantuan yang luar biasa dari berbagai pihak, mulai dari proses penggalian data di lapangan, sampai proses penyusunan dan penerbitan buku ini. Untuk itu ijin kami mengucapkan terimakasih kepada para Mpu Karawitan Bali, diantaranya : bapak I Gusti Putu Made Geria (alm), bapak I Nyoman Rembang (alm), bapak I Wayan Beratha (alm), bapak I Wayan Sinti, MA. (alm), dan bapak Drs. I Wayan Madera Aryasa, MA. Beliau-beliau ini adalah guru Karawitan sewaktu penulis masih belajar di KOKAR Bali. Dalam konteks penelitian ini para sesepuh Karawitan Bali tersebut merupakan informan kunci dan informan ahli. Ucapan terimakasih juga disampaikan kepada bapak I Wayan Suweca, S.Skar., M.Si. dan Ni Ketut Suryatini, S.Sn. M.Sn., dari Kayumas Kaja, Denpasar, bapak Anak Agung Raka Cameng (alm) dari Ubud, Gianyar; bapak I Wayan Jebeg dari Batubulan, Gianyar, atas informasi penting yang diberikan terkait gending *pegongan/lelambatan*. Khusus mengenai masalah gamelan Gong Gede, penulis mengucapkan terimakasih kepada bapak Drs. I Ketut Warsa, seorang pande gong dan teman seperjuangan sewaktu belajar di KOKAR Bali. Ucapan terimakasih disampaikan juga kepada nanda tercinta, I Gde Agus Jaya Sadguna, SST.Par., M.Par., dan I Gde Made Indra Sadguna, S.Sn., M.Sn., Ph.D., atas cambukan

berupa pertanyaan “sumbangan apa yang bisa bapak berikan kepada kampus?”. Selentingan singkat dan bermakna sangat dalam itu telah membangkitkan semangat penulis untuk terus belajar- belajar- belajar - berbuat, dan mengabdikan sesuai kemampuan. *Thank you son.*

Selanjutnya, penghargaan dan ucapan terimakasih penulis sampaikan kepada I Putu Agus Eka Sattvika, S.Sn., M.Sn. yang telah banyak meluangkan waktunya untuk membantu penulis dalam menotasi gending-gending *pegongan* yang dipakai dalam penelitian ini. Bantuan yang luar biasa juga datang dari Ni Putu Indah Sri Lestari, S.IKom., dan Arya Pageh Wibawa, S.T., M.Ds. khususnya dalam hal teknis penyusunan buku ini. Kepada Prof. Dr. Ni Made Ruastiti, SST., MSi., disampaikan ucapan terimakasih atas masukan dan editing tulisan ini.

Di Institut Seni Indonesia Denpasar kami menyampaikan ucapan terimakasih kepada Bapak Rektor, Bapak Dekan Fakultas Seni Pertunjukan, Korprodi Karawitan, Korprodi Magister Seni, Kepala LP2MPP, UPT Penerbitan, teman-teman dosen dan mahasiswa Karawitan, serta semua pihak yang tidak dapat kami sebutkan satu persatu.

Last, but not least, ucapan terimakasih disampaikan kepada keluarga tercinta, *the Sadguna's* (Nini Ceyi, Degus, Dikla, Komang, Dekyu, Satya, Ajus, Ayu Dyah, dan Ayu Sri) atas motivasi yang diberikan *sekala-niskala*. Semoga hasil penelitian ini dan menjadi “setitik embun di tengah teriknya panas matahari ilmu pengetahuan”.

Denpasar, September 2022.

Penulis

Glosarium

abra

artinya berwibawa

adeng

artinya lambat; gendinge adeng artinya gending dengan tempo yang lambat

angklung

gamelan bali yang memakai laras slendro empat nada

angklung kebyar

gamelan angklung yang memainkan gending kekebyaran

ajengan

artinya makanan, misalnya ajengan juru gambel (makanan untuk penabuh)

bantang gending

kerangka sebuah gending (lagu)

banten

sesajen; sarana upacara yang dijadikan media persembahan; banten gong artinya sesajen untuk gong

batu-batu

nama salah satu pupuh kekendangan cedugan

becat

artinya cepat, misalnya gendinge becat (gending dengan tempo yang cepat)

benyah

artinya kacau, misalnya gendinge benyah

bun gending

melodi sebuah gending (lagu)

cagak

sejenis alat yang dipasang pada pelawah gamelan yang berbentuk bilah, untuk menggantung bilah gamelan sehingga bilah itu tepat berada diatas resonator

cedugan

jenis kendang (*drum*) yang dimainkan dengan panggul kendang

cengceng kopyak

cengceng dengan ukuran besar yang merupakan bagian dari instrumentasi gong gede

cupit

artinya sempit, pendek atau kecil. *Srutin gamelane cupit* artinya jarak nada-nada gamelan itu sangat sempit/pendek

dresta

cara pandang yang berhubungan dengan tradisi, adat istiadat, kebudayaan suatu wilayah.

dua

artinya dua, misalnya tabuh dua

embat

oktaf atau pengangkep

gamelan bali

barungan (ensambel) musik tradisional Bali

gangsar

artinya agak cepat

gegulet

nama pupuh kekendangan cedugan

gilak

nama sebuah gending dengan ukuran pendek (bawak) dan dimainkan secara berulang-ulang (*ostinato*)

gong gede

sebuah barungan (ensambel) gamelan Bali dengan jumlah instrumentasi terbanyak dengan teknik permainan yang dikenal dengan istilah kekenyongan, repertoarnya dinamakan gending pegongan.

incep

istilah untuk menyebutkan hasil tetabuhan yang baik

jajar pageh

salah satu bagian dari *uger-uger* (aturan) sebuah gending

jangat

tali untuk menggantung bilah gamelan pada pelawahnya dan pengikat instrument yang berpencon pada pelawahnya seperti terompong dan reong

jurugambel

penabuh atau pemain gamelan

juruarah

seseorang yang bertugas untuk memberi informasi

jurutegen

seksi angkut, misalnya *jurutegen* gamelan

kawitan

bagian pertama (awal) dari sebuah komposisi gending

karawitan

musik tradisi nusantara yang berlaras slendro dan atau pelog

karawitan bali

musik tradisional bali yang terdiri atas karawitan vokal, instrumental, dan vokal-instrumental.

kelangen

Terpesona dengan keindahan sesuatu

Kelian

Pimpinan atau ketua, misalnya *kelian sekaa gong*

lanang

artinya laki-laki; kendang lanang artinya pasangan kendang yang suaranya lebih tinggi

lanang-wadon

perempuan – laki-laki, merupakan sebuah istilah untuk sepasang instrument kendang dan gong yang telah diset dengan suara yang tidak persis sama

laras

susunan nada-nada dalam satu *pengangkep* (oktaf) yang telah memiliki urutan interval tertentu. Gamelan Gong Gede memakai laras pelog panca nada (lima nada).

lelambatan

gending pegongan yang dimainkan dengan tempo lambat (*adeng*).

lelambatan garap kebyar

gending pegongan yang ditransfer ke dalam gamelan gong kebyar dan dimainkan dengan teknik kekebyaran.

malat

nama sebuah kidung

melaspas

prosesi ritual yang berhubungan dengan *penyucian*, misalnya melaspas gamelan.

nerumpuk

nama salah satu teknik permainan terompong

ngebah

pentas perdana

ngembat

teknik permainan terompong dengan jalan memainkan dua buah nada yang berjarak angkep (oktaf) secara bersamaan.

ngumbang-ngisep

bunyi berombak (pelayangan) yang disebabkan oleh adanya selisih frekwensi antara nada pengumbang

dan pengisep. Ngumnag-ngisep dapat pula berarti keras lemahnya suatu gending dimainkan.

niskala

wilayah yang tak dapat dilihat dan disentuh

nogdog jejerih

sikap dan gaya seorang tukang kendang yang dapat membuat pengendang lain ciut nyalinya

nyilih asih

meminkan nada satu persatu pada instrument terompong

palu

alat untuk menempa bahan bilah atau pencon

pande

pembuat atau pengrajin, pande gong artinya orang yang ahli dalam pembuatan gamelan

panggul

alat pukul untuk memainkan instrument tertentu dalam barungan gamelan Bali

panggul jegogan

alat pukul untuk meminkan instrument jegogan

pekaad

bagian akhir dari sebuah komposisi gending (ending)

pegat

artinya putus, misalnya jangatne pegat (tali instrument itu putus)

pelawah

penyangga, dalam gamelan sesuai dengan karakteristik dari instrument tertentu misalnya pelawah jegogan, pelawah reong, pelawah terompong

pemungkah

pembuka, misalnya gilak pemungkah

pengawak

bagian pokok sebuah komposisi gending

pengisep

bagian gending setelah pengawak; atau nada yang frekwensinya lebih tinggi dari nada pasangannya dalam sistem ngumbang ngisep; atau bagian setelah kawitan tabuh telu sebelum pengawak dengan pupuh kekendangan batu-batu.

pengecet

bagian dari gending setelah pengisep

pengelebar

penutup, nama gending gilak yang dimainkan paling akhir yang berfungsi sebagai penutup pementasan

pengumbang

nada yang frekwensinya lebih rendah dari nada pasangannya dalam sistem ngumbang ngisep

penukub

penutup; penukub kendang artinya kulit yang dipakai pada kendang sisi kanan dan kiri

perapen

tempat (bengekel) untuk membuat gamelan

pragat

artinya sudah selesai

prakempa

nama sebuah lontar gamelan Bali

pupuh kekendangan

jalinan permainan kendang lanang dan kendang wadon yang menghasilkan sebuah pupuh (pola)

puput

sudah selesai

reong

nama instrument berpencon yang dimainkan oleh empat orang penabuh

resik

istilah untuk menyebutkan hasil tetabuhan yang sempurna

romon

tetabuhan yang kurang sempurna

rontog

hasil tetabuhan yang tidak baik

sanan

alat yang terbuat dari kayu, berbentuk bulat Panjang, untuk menggantung atau menggotong instrument seperti gong, kempul, dan bebende

sruti

jarak nada atau interval

tabuh

gending atau nama komposisi gending sesuai dengan *uger-ugernya* misalnya tabuh telu

tabuh pisan

gending pegongan dengan *uger-uger* tabuh pisan

tenget

berhubungan dengan hal-hal yang diyakini keramat dan sakral

ubit-ubitan

teknik kotekan (*interlocking*) dalam karawitan bali

uger-uger

hukum atau aturan sebuah komposisi gending

upah

ongkos, biaya sebuah pementasan

uwug

kacau, misalnya *gendinge uwug*

yadnya

persembahan suci yang didasari niat tulus dan ikhlas

wadon

artinya istri; dalam gamelan Bali kendang wadon adalah kendang yang suaranya lebih rendah dari kendang lanang; gong wadon adalah gong yang suaranya lebih rendah dari gong lanang

wangde

artinya batal, *gending puniki wangde ketabuh* (gending ini batal dimainkan)

wastra

artinya kain, wastran gamelan artinya kain untuk menutupi gamelan

wayah

artinya matang, misalnya *gegebugne wayah* (teknik permainannya sangat matang)

Penjelasan Singkat Tentang Notasi

Notasi adalah tanda pencatatan. Dalam tulisan ini notasi yang dipakai ada dua jenis yaitu : (1) notasi *ding dong* dipergunakan untuk mencatat *bantang* (pokok) gending dan *bun* (melodi) gending; dan (2) tanda baca dan huruf digunakan untuk mencatat jatuhnya aksen dari instrument tertentu dan *pupuh kekendangan*. Notasi *ding dong* berasal dari *sandang aksara Bali* atau disebut juga *penganggening aksara Bali* yaitu: *ulu* (3), *tedong* (4), *taleng* (5), *suku* (7), dan *carik* (1).

Ulu (3) adalah simbol dari nada *ding*

Tedong (4) adalah simbol nada *dong*

Taleng (5) adalah simbol nada *deng*

Suku (7) adalah simbol nada *dung*

Carik (1) adalah simbol nada *dang*

Untuk *pengangkep ageng* (oktaf rendah) digunakan tanda titik dibawah nada, untuk nada-nada yang terletak di *pengangkep* (oktaf) tengah tidak diisi tambahan, sedangkan untuk nada *pengangkep alit* (satu otaf lebih tinggi) dipergunakan tanda titik yang diletakkan di atas suatu nada. Kelima jenis *penganggening aksara Bali* yang dipakai sebagai notasi ini adalah untuk notasi gending *pegongan* yang menggunakan laras pelog panca nada.

Notasi dari gending-gending *pegongan* dalam tulisan ini sifatnya adalah *preskriptif*, bukan *deskriptif*. *Preskriptif* berasal dari akar kata "*to prescribe*" yang berarti memberi resep

atau mencatat pokok-pokoknya saja agar dapat dipakai sebagai pegangan oleh *juru gambel*; sedangkan *deskriptif* adalah notasi yang sangat detail. Notasi yang sifatnya *preskriptif* sangat lazim dipergunakan dalam karawitan Bali. Tujuannya adalah untuk mengingatkan *bantang gendingnya* saja, sedangkan bentuk serta ornamentasinya secara lengkap sudah ada dalam “ingatan” masing-masing penabuh maupun penyanyi. Hal itu sering disebut dengan istilah “inner ornamentation” (ornamentasi yang sudah ada di dalam ingatan pemain).

Contoh notasi *kekendangan*:

- = pak
- 0 = dag
- ^ = dug
- p = pak
- D = dag
- d = dug

Contoh Notasi kempli, kempur, dan gong.

- = kempli, tanda ini ditaruh diatas notasi nada
- + = kempur, tanda ini ditaruh diatas nada
- (.) = Gong, nada jatuhnya gong ditaruh ditengah-tengah.

Daftar Isi

<i>Kata Pengantar</i>	<i>iv</i>
<i>Glosarium</i>	<i>viii</i>
<i>Penjelasan Singkat Tentang Notasi</i>	<i>xviii</i>
<i>Daftar Isi</i>	<i>xx</i>
<i>Bab I Pendahuluan</i>	<i>1</i>
Latar Belakang	<i>1</i>
Rumusan Masalah	<i>9</i>
Tujuan dan Manfaat Penelitian	<i>9</i>
Tujuan Penelitian.....	<i>9</i>
Manfaat Penelitian.....	<i>9</i>
Metode Penelitian.....	<i>10</i>
Lokasi Penelitian.....	<i>11</i>
Jenis dan Sumber Data Penelitian	<i>11</i>
Instrumen Penelitian	<i>11</i>
Teknik Pengumpulan Data.....	<i>12</i>
Wawancara Mendalam	<i>12</i>
Observasi.....	<i>12</i>
Studi Dokumen.....	<i>13</i>
Analisis Data.....	<i>13</i>

<i>Bab II Kajian Pustaka, Konsep, Landasan Teori, dan Model Penelitian</i>	15
Kajian Pustaka	15
Konsep.....	19
Tabuh Telu.....	19
Pegongan.....	20
Karawitan Bali	21
Landasan Teori.....	22
Teori Struktural Fungsional	23
Teori Etnomusikal	24
Teori Estetika	26
Model Penelitian.....	27
<i>Bab III Gamelan Gong Gede</i>	30
Latar Belakang.....	30
Instrumentasi Barungan Gamelan Gong Gede	32
Teknik Permainan Gamelan Gong Gede	38
Repertoar Gamelan Gong Gede	39
Gilak Pengundang Taksu.	40
Gineman Terompong.	40
Tabuh Telu Pemungkah.....	41
Tabuh Pat.	41
Tabuh Nem.	41
Tabuh Kutus.	42
Gilak Pengelebar.....	42
Gilak Pengundang Taksu	43

Tabuh Gilak Sasak	43
Pola Kekendangan Gilak.....	43
Contoh Gending Gilak Pemungkah.....	46
Gilak Pengundang Taksu.....	46
Tabuh Gilak Sasak	47
Gilak Pengelebar (Penutup).....	48
Gilak Pangelebar.....	48
Gilak Penutup (Ngelebar).....	49
Unsur Musikal dan Ekstra Musikal Dalam Gending Pegongan.....	49
Hakekat Berkesenian.....	53
<i>Melajah Megambel</i>	54
<i>Ngeripta Gending</i>	55
<i>Melajahin Tatwane</i>	55
<i>Bab IV Tabuh Telu Pegongan</i>	57
Uger-uger Tabuh Telu.....	57
Pepada	58
Peniti Jublag dan Jegogan.....	58
Jajar Pageh.....	58
Pupuh Kekendangan.....	59
Struktur Tabuh Telu	59
Tabuh Telu Bentuk Tunggal	59
Tabuh Telu Bentuk Ganda.....	62
Tabuh Telu Sekar Gadung	65
Tabuh Telu Struktur Tri Angga.....	65

Tabuh Telu Bharata Yudha.....	66
Jenis - jenis Tabuh Telu	72
<i>Bab V Analisis Tabuh Telu Pamungkah</i>	<i>73</i>
Deskripsi Tabuh Telu Pemungkah	73
Tabuh Telu Buaya Mangap	73
Tabuh Telu Sekar Gadung.....	74
Tabuh Telu Cerukcuk Punyah	75
Tabuh Telu Denbukit	76
Tabuh Telu Gajah Nongkelang	76
Tabuh Telu Lempung Gunung	77
Tabuh Telu Lilit	77
Tabuh Telu Mara Bangun.....	78
Tabuh Telu Pinggan.....	78
Tabuh Telu Beratha Yudha (Garap Kebyar).....	78
Tabuh Telu Bharata Yudha.....	80
<i>Bab VI Analisis Tabuh Telu Pekaad.....</i>	<i>86</i>
Posisi Tabuh Telu Pekaad Pada Tabuh Pat Beramara.....	86
Bagian Tabuh Telu pada Gending Tabuh Pat Beramara....	86
Gending Tabuh Pat Beramara	87
Posisi Tabuh Telu Pekaad Pada Tabuh Pat Semarandana .	90
Bagian Tabuh Telu pada Gending Tabuh Pat Semarandana	90
Tabuh Pat Semarandana	90
Pupuh Kekendangan Tabuh Pat Semarandana	93

Posisi Tabuh Telu Pekaad Pada Tabuh Nem Galang Kangin	95
Bagian Tabuh Telu pada Gending Tabuh Nem Galang Kangin	95
Tabuh Nem Galang Kangin.....	95
Posisi Tabuh Telu Pekaad Pada Tabuh Kutus Lasem	99
Bagian Tabuh Telu pada Gending Tabuh Kutus Lasem ...	99
Tabuh Kutus Lasem	100
<i>Bab VII Analisis Tabuh Telu Sekatian</i>	<i>104</i>
Tabuh Telu Sekatian Werda Lumaku 1.	106
Tabuh Telu Sekatian Werda Lumaku 1	108
Gending Tabuh Telu Sekatian Werda Lumaku 2.....	108
Gending Tabuh Telu Sekatian Werda Lumaku 2.....	109
Notasi Kekendangan Topeng Tua dan Topeng Monyer .	109
Gending Tabuh Telu Sekatian Topeng Monyer/Kenyung Manis.	112
Gending Tari Topeng Monyer/Kenyung Manis.	113
<i>Bab VIII Penutup</i>	<i>115</i>
Simpulan	115
Saran.....	117
<i>Daftar Pustaka</i>	<i>118</i>

Bab I

Pendahuluan

Latar Belakang

Karawitan Bali adalah musik tradisi Nusantara yang menggunakan laras (*tuning system*) pelog dan atau slendro. Karawitan Bali terbagi menjadi tiga bagian yaitu: karawitan vokal, instrumental, dan vokal-instrumental. Karawitan vokal adalah seni suara (musik) yang dihasilkan oleh suara manusia; karawitan instrumental adalah seni suara (musik) yang dihasilkan melalui instrument, baik instrument tunggal (solo) maupun ensambel (barungan); sedangkan karawitan vokal-instrumental adalah seni suara (musik) yang dihasilkan melalui perpaduan antara suara vokal (suara manusia) dengan suara instrument.

Karawitan vokal Bali dikelompokkan menjadi empat bagian, yaitu: (1) *gegendingan* atau *gending rare* (2) *pupuh* atau *macapat* atau *sekar alit*, (3) *kidung* atau *sekar madia*, dan (4) *kakawin* atau *sekar agung* (Sugriwa, dalam Tim Penyusun, 1999: 5).

Gending rare adalah lagu anak-anak dengan ciri-ciri: tidak memiliki aturan yang baku, ritme dan *bun gendingnya* (melodinya) sangat sederhana, dalam satu bait terdiri atas beberapa baris bahkan ada yang terdiri dari hanya dua baris, menggunakan Bahasa Bali, dinyanyikan oleh anak-anak, dan mengandung nilai-nilai, norma, etika dan estetika. Karena *gending rare* tidak memiliki aturan yang baku maka teks dari *gending rare* itu ada yang tersusun secara logis dan ada pula

yang tidak masuk akal bahkan lucu. Selain itu, gending rare ini ada yang dirangkaikan dengan permainan yang disebut dengan istilah *plalian* atau *dolanan*. Beberapa contoh *gending rare* misalnya saja: *meong-meong*, *made cenik*, *juru pencar*, *putri cening ayu*, *bibi rangda*, *pul sinoge*, *pohpohan*, *jaran poleng*, *sintok mesui batu*, dan masih banyak lagi yang lainnya. Gending rare itu tumbuh dan berkembang pada lingkungan masyarakat tertentu, sesuai dengan tempat (lokasi), waktu, dan keadaan (*desa, kala, patra*).

Pupuh atau *macapat* adalah tembang (gending) yang telah memiliki *uger-uger* (aturan) tertentu. *Uger-uger* dari *pupuh* itu terdiri atas tiga hal yaitu: *pada lingsa*, *guru wilang* dan *guru ding dong*. *Pada lingsa* artinya banyaknya baris dalam satu bait; *guru wilang* artinya jumlah suku kata dalam setiap baris; dan *guru ding dong* adalah jatuhnya huruf hidup pada setiap akhir baris. Beberapa contoh *pupuh* misalnya saja *Pupuh sinom*, *maskumambang*, *durma*, *pucung*, *ginanti*, *mijil*, *adri*, dan *pupuh semarandana*.

Kidung adalah seni suara vocal (tembang) yang dapat dikenali melalui bait permulaannya yang memakai bentuk “kawitan” dua bait. Kemudian menyusul *pemawak* (nyanyian pendek) dua bait, *penawa* (nyanyian panjang) dua bait, *pemawak* dua bait, demikian seterusnya sampai satu bab cerita, kembali lagi “kawitan” untuk bab kedua. Bentuk nyanyian *kidung* pada tiap-tiap baitnya memakai juga aturan “*pada-lingsa*” namun tiap barisnya tidak memakai *carik* (koma) seperti halnya pada *pupuh*, sebab tembang atau irama nyanyian *Kidung* itu berjalan terus perlahan-lahan, tidak berhenti pada waktu mengenai *lingsa*. Jatuhnya *lingsa* boleh memotong suatu kata (Sugriwa, 1977/1978: 5). Sebagai contoh, misalnya *Kawitan Kidung Wargasari*, dan *Kawitan Kidung Tantri*

Menurut Sugriwa (1977/1978), jenis karawitan vocal yang ke empat, *Kakawin*, tidaklah berdasarkan pada gending

gong dan tidak pula memakai *pada lingsa*. Kakawin itu memakai *wrtta matra*. *Wrtta* artinya banyak bilangan suku kata dalam tiap-tiap *carik* (koma), yang biasanya terjadi dari empat *carik* menjadi satu *pada* (bait), Tetapi ada juga yang satu *pada* terdiri dari tiga *carik*, yang dinamai “Rahi-tiga atau Utgata-Wisama”. Selanjutnya, *matra* artinya syarat letak *guru-laghu* dalam tiap-tiap *wrtta* itu. Sekalipun *wrttanya* atau banyaknya bilangan suku kata tiap-tiap *carik* itu sama, kalau letak *guru-laghu*nya lain, maka lain juga nama dan irama *guru-laghu* Kakawin itu. *Laghu* artinya suara pendek (*hrcwa*), ringan, rendah, lemah, kancang sebagai anak mengikuti bapak atau guru, kalau dihitung dengan ketokan. Ia hanya satu ketok. Dalam tulisan-tulisan *laghu* itu diberi tanda setengah bulatan. Dalam aksara Bali yang menandakan mengandung *laghu*, suara pendek, adalah semua *aksara danti* dan aksara *murddha* yang polos, yang tidak memakai *sandang* (pakaian). Beberapa contoh Kakawin, misalnya: *Watapatya*, *Bhramara Wilacita*, *Wrhati*, *Wipula*, dan lain-lain.

Selanjutnya karawitan instrumental adalah seni suara (musik) yang dihasilkan oleh berbagai jenis ensambel (barungan gamelan) baik yang menggunakan laras slendro empat atau lima nada maupun pelog lima atau tujuh nada. Beberapa contoh dapat disebutkan diantaranya: gending Angklung (slendro empat nada), gending Gender Wayang (slendro lima nada), gending Palegongan (pelog lima nada), gending Pagongan (pelog lima nada), gending Semara Pagulingan Saih Pitu (pelog tujuh nada), gending Gambang (pelog tujuh nada), dan gending gamelan Semarandana (kombinasi pelog lima nada dan tujuh nada). Dalam perkembangannya belakangan ini para seniman Bali telah berhasil pula menciptakan barungan gamelan baru seperti gamelan Semarandana karya bapak I Wayan Beratha (1987) merupakan kombinasi antara gamelan Gong Kebyar dengan Semara Pagulingan Saih Pitu; Terompong Beruk (Rai S., 1983), Bungbang (Rembang), gamelan Siwa Nada dan Manikasanti

(Sinti), gamelan Salukat (Dewa Alit), gamelan Yuganada (Sudirana, 2013), gamelan Pesel (Arik Wirawan), Salangon (Nanda, 2022). Dalam karya eksperimentalnya yang berjudul "Bandana Pralaya" (2021), Agus Sattvika mencoba mengekspresikan gagasannya melalui penggabungan beberapa jenis gamelan Bali. Hal serupa juga dilakukan oleh Hari Mahardika melalui garapan yang berjudul "Subak Ngalah" (2021). Munculnya barungan gamelan baru yang disertai dengan pembaharuan dalam konsep dan wujud musikalnya telah ikut memperkaya khasanah karawitan Bali.

Selanjutnya, karawitan vokal-instrumental adalah sebuah karya karawitan yang dihasilkan melalui perpaduan antara suara vokal dan instrumental. Pada masa lampau, perpaduan vokal-instrumental ini dapat dijumpai misalnya pada barungan gamelan gambang yang dipadukan dengan kidung, namun sejalan dengan perkembangan jaman keadaannya semakin mengkhawatirkan sebab semakin jarang dijumpai gamelan Gambang yang dipadukan dengan kidung. Namun, perpaduan vokal-instrumental masih tetap eksis misalnya pada gamelan Gender Wayang dan tandak, bahkan muncul pula perpaduan vokal-instrumental melalui kreasi gamelan Gong Kebyar yang dipadukan dengan vokal yang dikenal dengan sebutan *gegitaan* atau *sandyagita*. Beberapa contoh dapat disebutkan misalnya saja: *gegitaan Silihassih* (karya Sinti), *gegitaan Slopog* (Rai S.), *gegitaan Jagra Yowana* (Rai S.), *Wilet Mayura* (Sinti dan Rembang), dan masih banyak lagi yang lainnya terutama dengan ditetapkannya salah satu kriteria dalam Festival Gong Kebyar se-Bali khususnya dalam rangkaian Pesta Kesenian Bali. Garapan vokal-instrumental, kini terus berkembang dengan baik dan ditata oleh para seniman muda Bali dengan struktur, teknik, serta inovasi lain yang sangat dinamis dan menarik.

Karawitan Bali merupakan bagian penting dari kebudayaan Bali. Sebagai bagian dari kebudayaan Bali,

Karawitan Bali dilandasi oleh agama Hindu sehingga memiliki identitas tersendiri baik dari segi musiknya (teks, *itself*) maupun dari segi konteks masyarakat pendukungnya (*its socio-cultural context*). Landasan yang kuat dari agama Hindu terlihat dari pondasi karawitan Bali itu sendiri berupa teologi, filsafat (*tatwa*), nilai-nilai luhur yang terkandung didalamnya, etika, dan estetikanya. Sedangkan kalau dilihat dari segi hubungan dengan masyarakat pendukungnya (konteks) maka karawitan Bali itu tidak bisa dipisahkan dari fungsinya dalam masyarakat baik untuk hidup maupun kehidupan. Berbagai fungsi Karawitan Bali itu dapat kita saksikan misalnya dalam konteks upacara Panca Yadnya yang terdiri atas: Dewa Yadnya, Pitra Yadnya, Rsi Yadnya, Manusia Yadnya, dan Bhuta Yadnya. Upacara Dewa Yadnya adalah persembahan suci yang didasari ketulusan kepada Ida Sang Hyang Widhi Wasa; Pitra Yadnya adalah upacara yang merupakan persembahan suci kepada para leluhur; Rsi Yadnya adalah upacara yang dipersembahkan kepada para Rsi; Manusa Yadnya adalah upacara terkait dengan siklus kehidupan manusia; dan Bhuta Yadnya adalah upacara yang dipersembahkan kepada para Bhuta guna menjaga keharmonisan dan keseimbangan hidup di dunia ini. Dalam konteks inilah terlihat dengan jelas bahwa karawitan Bali, baik vokal, instrumental, maupun vokal-instrumental, merupakan bagian yang tidak terpisahkan dari upacara. Disini terjadi hubungan yang timbal balik dimana upacara memerlukan karawitan dan karawitan memerlukan upacara dan upacara.

Menurut salah seorang Mpu Karawitan, bapak I Nyoman Rembang, Karawitan Bali yang memiliki berbagai jenis barungan gamelan (ensambel), secara garis besarnya dapat dibagi menjadi tiga golongan yaitu: gamelan golongan Tua, golongan Madya, dan golongan Baru. Berdasarkan perkembangan karawitan Bali yang sangat pesat, penulis menambahkan satu golongan lagi setelah golongan Baru, yang penulis sebutkan sebagai barungan gamelan golongan Masa

Kini (kontemporer). Gamelan golongan Masa kini adalah jenis barungan gamelan yang muncul sejak awal tahun 1980- an dimana para seniman karawitan Bali terus berusaha untuk membuat terobosan baru dalam menciptakan instrumen/barungan dengan jalan mengeksplorasi wujud, laras, teknik maupun komposisi gendingnya sehingga dapat menghasilkan ensambel baru, sekaligus dapat memperkaya karawitan Bali itu sendiri baik dari segi konsep, wujud maupun penampilan dari karya baru itu.

Sesuai penggolongan di atas, salah satu jenis gamelan yang tergolong gamelan Madya adalah gamelan Gong Gede yang memakai laras pelog *panca nada/atut lima* (lima nada). Instrumentasi gamelan Gong gede didominasi oleh instrument yang berbentuk bilah dan pencon. Instrmen yang berbentuk bilah misalnya gangsa jongkok, penyacah, jublag, dan jegogan; sedangkan instrumen yang berbentuk pencon adalah terompong gede, terompong barangan, reyong, kempyung, kempli, bebende, kempur, dan gong. Selain instrument yang berbilah dan berpencon, Gong Gede masih dilengkapi lagi dengan jenis instrument lainnya seperti sepasang kendang cedugan dan beberapa cacek cengceng kopyak. Gamelan Gong Gede merupakan barungan gamelan terbesar dalam Karawitan Bali baik dari segi jumlah instrument yang membangun barungan itu maupun jumlah penabuh (*jurugambel*) yang dibutuhkan. Repertoar gamelan Gong Gede disebut dengan istilah gending Pegongan. Gending Pegongan itu memiliki hukum tabuh tersendiri yang dikenal dengan istilah *uger-uger* gending Pegongan. *Uger-uger* gending Pegongan memiliki ciri tersendiri sehingga berbeda dengan *uger-uger* gending lainnya dalam Karawitan Bali.

Dalam perkembangannya, gending-gending Pegongan yang semula dimainkan dengan gamelan Gong Gede, ditransfer dan dimainkan dengan barungan gamelan Bali lainnya misalnya saja dimainkan dalam gamelan Gong

Kebyar. Ketika dimainkan dalam gamelan Gong Kebyar, *uger-uger* gendingnya tetap dipertahankan dan teknik permainan gending Pegongan itu tetap dipertahankan misalnya teknik permainan yang disebut dengan istilah *kekenyongan*. Sejak repertoar gending Pegongan itu dimainkan dalam gamelan Gong Kebyar maka istilah gending Pegongan itu disebut gending *Lelambatan*. Istilah *lelambatan* berasal dari akar kata “lambat” yang berarti pelan. Dalam konteks ini tempo dari gending Pegongan itu pada umumnya adalah lambat (*adeng*) dan berbeda dengan jenis gending kekebyaran lainnya yang pada umumnya dimainkan dalam tempo yang cepat (*gangsar, becat*)..

Pada tahun 1968, Bapak I Wayan Beratha dengan Sekaa Gong Belauan Sadmerta menata kembali gending Tabuh Nem Galang Kangin yang bersumber dari gending Pegongan dengan jalan tetap mempertahankan *uger-ugernya* namun digarap dengan teknik dan jiwa kekebyaran. Dalam penataan Tabuh Nem Galang Kangin ini I Wayan Beratha menambahkan bagian Pengisep dimana pada mulanya Tabuh Nem Galang Kangin itu tanpa pengisep (Rembang, 1984/1985: xii). Sejak saat itu maka muncullah istilah baru yaitu Gending Lelambatan Garap Kebyar. Karya Bapak I Wayan Beratha ini ternyata telah dapat menginspirasi para seniman Bali lainnya sehingga bermunculanlah gending Lelambatan garap Kebyar diseluruh Bali. Setelah lelambatan garap kebyar selanjutnya gending pegongan itu ditransfer pula pada gamelan Angklung yang menggunakan laras slendro empat nada sehingga memunculkan istilah gending Lelambatan Angklung Kebyar. Demikianlah adanya bahwa telah terjadi transformasi gending Pegongan ke jenis gamelan yang lain seperti gamelan Gong Kebyar, Angklung, Gender Wayang, bahkan Gong Suling secara berkelanjutan. Meskipun berasal dari repertoar yang sama, dalam transformasi ini telah terjadi perubahan suasana gending sesuai dengan karakteristik barungan gamelan yang memainkannya.

Penelitian tentang Gong Gede telah dilakukan para sarjana luar dan dalam negeri, diantaranya: Colin McPhee dalam bukunya yang berjudul *Music in Bali: A Study in Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral Music* (1966), I Nyoman Rembang dalam bukunya: *Hasil Pendokumentasian Notasi Gending-Gending Lelambatan Klasik Pegongan Daerah Bali* (1984-1985), A. Dewanto Anugroho menulis skripsi yang berjudul “Gong Gede Dalam Upacara Piodalan Merajan Puri Pemecutan Denpasar” (ISI Yogyakarta, 1992/1993), Pande Gede Mustika menulis tesis dengan judul “Pertunjukan Gamelan Gong Gede di Pura Ulun Danu Batur Desa Batur: Sebuah kajian Budaya” (Universitas Udayana, 2006), dan Pande Gede Widya Supriyadnyana menulis tesis yang berjudul “Gamelan Gong Gede Di Desa Adat Tejakula: Kajian Bentuk, Estetika, Fungsi, dan Makna” (ISI Denpasar, 2020).

Gamelan Gong Gede beserta repertoarnya (gending-gendingnya) yang disebut gending pegongan/lelambatan merupakan bagian penting dari Karawitan Bali yang memiliki nuansa agung dan religius. Ketika gending pegongan itu dimainkan terasa bahwa kita sedang berada dalam suatu kegiatan upacara yadnya. Gending pegongan/lelambatan mempunyai fungsi yang sangat penting dalam konteks upacara agama Hindu di Bali. Meskipun demikian, dalam kenyataannya di lapangan gamelan Gong Gede beserta repertoarnya ternyata semakin berkurang secara drastis. Kenyataan ini menjadi masalah yang sangat serius. Hal tersebut telah dirasakan sebagai masalah lebih dari 35 tahun yang lalu. Terkait dengan masalah ini, Rembang (1984/1985: xi) menyatakan: “jenis gending lelambatan ini sebenarnya sangat banyak sekali jumlahnya, namun melihat keadaannya dewasa ini yang semakin jarang muncul menimbulkan rasa khawatir akan kepunahannya. Di beberapa desa tampak ada suatu usaha pelestarian lagu-lagu tersebut, namun keadaannya sekarang tidak lebih dari lima sampai sepuluh lagu yang masih

mampu diingat oleh penabuh di desa-desa. Untuk mengantisipasi hal yang lebih parah, apalagi pada era Revolusi Industri 4.0 dan era kesejagatan ini, penelitian tentang gending pegongan sangat urgen untuk dilaksanakan. Penelitian ini difokuskan pada salah satu jenis dari repertoar gending pegongan yang paling populer dan dimiliki oleh semua sekaa yang memainkan gending pegongan/lembatan yaitu Tabuh Telu. Penelitian ini diberi judul: *Tabuh Telu Pegongan Dalam Karawitan Bali*.

Rumusan Masalah.

Penelitian ini membahas tiga (3) permasalahan yaitu:

- a) Bagaimana bentuk dan struktur Tabuh Telu Pegongan dalam Karawitan Bali?
- b) Bagaimana *Uger-uger* Tabuh Telu Pegongan?
- c) Apa saja jenis-jenis Tabuh Telu Pegongan itu?

Tujuan dan Manfaat Penelitian

Tujuan Penelitian

Secara umum penelitian ini bertujuan untuk mendeskripsikan tentang Tabuh Telu Pegongan dalam Karawitan Bali. Selanjutnya secara khusus penelitian ini bertujuan untuk memahami:

- a) Bentuk dan struktur *Tabuh Telu Pegongan*
- b) *Uger-uger* (hukum) *Tabuh Telu Pegongan*, dan
- c) Jenis-jenis *Tabuh Telu Pegongan*.

Manfaat Penelitian

Terdapat dua manfaat signifikan dalam penelitian ini, yakni manfaat secara teoritis dan manfaat secara praktis. Secara teoritis, tulisan ini bermanfaat untuk menambah khasanah penelitian dalam bidang seni budaya khususnya

Karawitan Bali. Sedangkan secara praktis penelitian ini merupakan bagian dari upaya inventarisasi seni budaya daerah Bali dalam rangka pemajuan kebudayaan daerah dan nasional.

Metode Penelitian

Penelitian yang mengkaji tentang Karawitan Bali khususnya *Tabuh Telu Pegongan* ini merupakan sebuah penelitian kualitatif. Menurut Abdulah (1995:1) penelitian kualitatif menekankan melalui tiga aspek penting. *Pertama*, pada unit analisis mikro yaitu satuan yang diteliti dibatasi sedemikian rupa sehingga dapat dijelaskan secara terperinci. *Kedua*, penelitian bersifat holistic dalam arti melihat obyek secara menyeluruh dalam satu kesatuan dari sebuah proses sosial budaya. *Ketiga*, penelitian kualitatif cenderung menekankan perbandingan sebagai salah satu kekuatan karena dapat menekankan proses dan dapat menegaskan konteks sosial saat suatu gejala itu muncul.

Penelitian ini menggunakan pendekatan deskriptif karena pencatatan dan pengambilan data dilakukan melalui penggambaran, penguraian atau pemaparan sebaik mungkin fenomena yang diteliti. Adapun fenomena yang diteliti adalah yang memiliki ciri-ciri tertentu yang dianggap khas dan tidak ada pada fenomena sejenis yang lainnya. Penelitian kualitatif secara fundamental tergantung pada pengamatan obyek secara langsung dalam kawasannya dan berhubungan dengan masyarakat lingkungannya dalam Bahasa dan peristilahannya (Ahimsa Putra, 1994).

Dalam penelitian ini *Tabuh Telu Pegongan* dianalisis secara deskriptif-kualitatif agar dapat dipahami pengertian *Tabuh Telu Pegongan* itu. *Tabuh Telu Pegongan* penting untuk dipahami karena *Tabuh* ini memiliki ciri-ciri khusus dan khas.

Setelah itu akan dikaji bentuk dan struktur gending beserta hukum-hukum (*uger-uger*) dari gending itu. Terakhir, akan dikaji mengenai jenis-jenis Tabuh Telu yang hingga kini masih berkembang memperkaya khasanah Karawitan Bali.

Lokasi Penelitian

Penelitian tentang *Tabuh Telu Pegongan* ini berlokasi di Kota Denpasar. Terpilihnya kota Denpasar ini sebagai lokasi penelitian disebabkan oleh karena: (1) Kota Denpasar memiliki tradisi *gending pegongan* yang sangat kuat sejak masa yang lampau dan berlanjut sampai sekarang; (2) Masih memiliki *ensambel gamelan Gong Gede* dan jenis gamelan lainnya yang tetap berkelanjutan di masyarakat misalnya di Puri Pemecutan, Sidakarya, Kesiman, maupun di Lembaga Pendidikan seni seperti di SMK, Jalan Ratna Denpasar dan di Institut Seni Indonesai (ISI) Denpasar, (3) Memiliki *repertoar* yang cukup representatif tentang gending-gending *pegongan*; (4) Memiliki seniman karawitan yang handal khususnya dalam memainkan gending-gending *pegongan*; dan (5) Semua *sekaa* yang diteliti masih memiliki gending *Tabuh Telu* yang selalu dimainkan pada saat pementasan khususnya dalam konteks upacara yadnya.

Jenis dan Sumber Data Penelitian

Jenis data yang dipergunakan dalam penelitian kualitatif ini adalah data primer dan data sekunder. Data primer adalah data-data yang diperoleh secara langsung dari lapangan melalui observasi, wawancara dan rekaman video dan foto foto yang terkait obyek penelitian, dan data sekunder adalah data-data yang didapatkan melalui literatur, jurnal, atau sumber internet yang berkaitan dengan gending *pegongan*.

Instrumen Penelitian

Instrumen penelitian merupakan alat atau sarana teknis untuk membantu penelitian di lapangan. Dalam

penelitian ini dipergunakan beberapa instrument penelitian, yaitu: pedoman wawancara, buku tulis untuk catatan lapangan, dan alat perekam berupa tape recorder dan video.

Teknik Pengumpulan Data

Untuk menggali informasi baik berupa data primer maupun sekunder, digunakan beberapa teknik yakni: wawancara, observasi, dan studi dokumen

Wawancara Mendalam

Wawancara mendalam telah dilakukan dengan sejumlah informan yang dianggap berkompeten untuk memberikan informasi tentang keberadaan Tabuh Telu Pegongan. Mereka itu terdiri dari berbagai unsur masyarakat, yaitu: (1) Orang-orang yang berperan sebagai pelaku seni pegongan seperti komposer dan *juru gambel* (penabuh); (2) Tokoh masyarakat seperti *kelian sekaa*, *pemangku* pura yang terkait dengan keberadaan gamelan di pura tertentu; (3) narasumber ahli yang memiliki perhatian terhadap gending pegongan maupun karawitan Bali.

Observasi

Pada dasarnya observasi merupakan teknik pengumpulan data dimana penelitian dan pengamatan dilakukan dalam situasi yang sebenarnya maupun situasi khusus. Observasi yang demikian disebut observasi partisipasi (Vredembegt, 1980: 72). Observasi dilakukan dengan terjun langsung ke lapangan untuk melihat potensi gending *Pegongan* yang ada di dua kabupaten dan satu kota di Bali. Kegiatan observasi partisipasi ini dilengkapi dengan dokumentasi terhadap sekaa yang sedang melakukan latihan maupun pentas berupa rekaman suara, video maupun foto-foto.

Studi Dokumen

Untuk dapat memahami Tabuh Telu Pegongan secara lebih mendalam maka dilakukan pula studi dokumen dengan jalan mempelajari dokumen atau sumber-sumber tertulis. Dokumen yang dijadikan bahan studi yang tersedia *e-library* dalam jaringan internet dan dokumen tertulis berupa laporan penelitian, tesis/disertasi, jurnal ilmiah yang terkait dengan gending pegongan/gending lelabatan.

Analisis Data

Setelah dikumpulkan, data diklasifikasikan ke dalam beberapa kategori, kemudian diinterpretasi menurut tema, pola, dan variasi tertentu yang diperoleh dari kajian ini. Secara umum tujuan analisis data adalah proses penyederhanaan data ke dalam bentuk yang lebih mudah dibaca dan diinterpretasikan.

Semua data yang terkumpul baik melalui observasi, wawancara, dianalisis dengan pendekatan deskriptif-kualitatif dengan langkah-langkah sebagai berikut: (a) menyusun satu-satuan (*unityzing*) seluruh data yang terkumpul dari hasil observasi, wawancara dibagi satu persatu, dikumpulkan sesuai dengan golongannya; dalam proses ini dilakukan reduksi data, yakni mengeliminir data yang kurang relevan, Menyusun abstraksi dan menyusun satuan-satuan data; (b) melakukan katagorisasi data sehingga proses katagorisasi dan pengelompokan data bisa menjadi lebih baik; (c) Menyusun hubungan antar kategori, membandingkan kategori data dengan kategori data lainnya, dan melakukan interpretasi tentang makna-makna setiap hubungan data tersebut; (d) memberikan interpretasi dan hubungan antar kategori data yang sudah dikelompokkan sehingga dapat ditemukan makna dan kesimpulannya (Moleong, 1993). Semua data yang sudah terkumpul dianalisis secara deskriptif-kualitatif dengan

menggunakan teori struktural fungsional, teori etnomusikal, dan dan teori estetika.

Setelah Pendahuluan, maka pada BAB II akan dibahas mengenai Kajian Pustaka, Konsep, Landasan Teori, dan Model Penelitian.

Bab II

Kajian Pustaka, Konsep, Landasan Teori, dan Model Penelitian

Kajian Pustaka

Sesuai dengan topik dari penelitian ini, terdapat sejumlah publikasi yang dikaji. Publikasi yang dimaksud adalah sebagai berikut. Collin McPhee, dalam bukunya yang berjudul *Music in Bali: A study in Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral Music* (1966), telah berhasil melakukan studi tentang gamelan Bali secara komprehensif diantaranya gamelan Gong (Gong Gedde), gamelan Gambuh, gamelan Semar Pegulingan, gamelan Pelegongan, gamelan Pejogedan, gamelan Gender Wayang, gamelan Angklung, gamelan Arja, termasuk gamelan yang dia sebut sebagai empat gamelan sakral yaitu gamelan selundeng (selonding), gamelan Charuk, gamelan Gambang, dan gamelan Luang (Gong Luang). Penjelasan untuk tiap jenis gamelan meliputi deskripsi tentang instrumentasi, laras, teknik permainan, repertoar, dan konteks sosial budaya dari gamelan itu sendiri. Gending-gending yang dipakai sebagai contoh dinotasi dengan menggunakan notasi Barat.

Khusus untuk gamelan Gong (Gong Gede) diuraikan pada halaman 63-122. Selain deskripsi tentang instrument, laras, teknik permainan, dan aspek musikal lainnya, yang menarik juga adalah tentang repertoar gending Pegongan itu. McPhee telah mencatat bahwa repertoar Pegongan terdiri atas: Tabuh Pisan atau Tabuh Besik (1), Tabuh Dua atau Tabuh Ro (2), Tabuh Telu (3), Tabuh Pat atau papat (4), Tabuh Lima (5), Tabuh Nem (6), Tabuh (7), Tabuh Kutus (8), bahkan dari

informasi yang dia dapatkan gending Pegongan itu ada yang sangat panjang yaitu Tabuh Roras (12).

Penelitian ini merupakan salah satu referensi tentang eksistensi Karawitan Bali khususnya tentang Tabuh Telu Pegongan sekitar tahun 1930-an. Sebagai sebuah kajian etnomusikologi, Tabuh Telu Pegongan dalam hal ini dikaji dengan pendekatan yang berbeda dibandingkan dengan penelitian yang dilakukan McPhee, baik soal waktu, lokasi, maupun fokusnya. Penelitian ini merupakan studi yang memiliki *novelty* (kebaharuan) sebagaimana yang diharapkan dalam sebuah penelitian ilmiah.

Aryasa dalam bukunya yang berjudul *Perkembangan Seni Karawitan Bali* (1976/1977) mengatakan bahwa dalam Karawitan Bali terdapat bentuk alat/instrument, system nada, susunan nada, teknik permainan dan perkembangannya. Buku ini dapat memberi referensi umum tentang Karawitan Bali meskipun tidak dilengkapi dengan analisis yang mendalam. Karya ini tidak pula membahas tentang gending pegongan secara khusus sehingga penelitian yang penulis lakukan sangat berbeda dengan penelitian Aryasa terutama dari segi kebaharuan (*novelty*).

Rembang dalam bukunya yang berjudul *Hasil Pendokumentasian Notasi Gending-Gending Lelambatan klasik Pegongan Bali* (1984/1985) telah berhasil mencatat 42 buah gending pegongan/lelambatan yang berasal dari gending-gending gamelan Gong Gede atau dikenal pula dengan istilah Gong Gangsa Jongkok. Ke 42 gending pegongan/lelambatan itu terdiri atas: lima (5) gending Tabuh Pisan, delapan (8) gending Tabuh Telu, 20 gending Tabuh Pat, empat (4) gending Tabuh Nem, dan lima (5) gending Tabuh Kutus. Dari pendokumentasian yang berhasil dibuat oleh Rembang ini, ternyata gending Tabuh Pat jumlahnya paling banyak yaitu 20 buah, kemudian disusul oleh Tabuh Telu (8 buah), Tabuh

Pisan (5 buah), Tabuh Kutus (5 buah), dan Tabuh Nem (4 buah).

Dalam pendokumentasian ini, Rembang memberikan penjelasan singkat tentang pengertian tabuh, kerangka gending, komposisi, dan notasi gending. Sistem pencatatan (notasi) gending yang dipakai dalam pendokumentasian gending lelabatan klasik pegongan ini adalah notasi *ding dong* yang berasal dari *penganggening aksara Bali*. Notasi *ding dong* ini merupakan salah satu bentuk notasi yang lazim dipakai untuk mencatat gending-gending Bali di Konservatori Karawitan (KOKAR) Bali dan di ASTI Bali yang sekarang telah berubah status menjadi ISI Denpasar. Sebagai sebuah hasil pendokumentasian, notasi dari gending yang dicatat dalam buku ini belum dilengkapi analisis yang mendalam. Namun demikian, buku ini sangat penting artinya bagi penelitian tentang Tabuh Telu Pegongan karena dapat memberikan informasi tentang repertoar gending pegongan yang berkembang di masyarakat khususnya Tabuh Telu Pegongan klasik.

Mustika dalam tesisnya yang berjudul “Pertunjukan Gamelan Gong Gede di Pura Ulun Danu Batur: Sebuah Kajian Budaya” (2006) mengkaji tiga masalah pokok dalam Gamelan Gong Gede di Pura Ulun Danu Batur, yang meliputi baik bentuk, fungsi, maupun makna dari pertunjukan itu sendiri. Sebagaimana tergambar dalam judul bahwa tesis ini mengkaji tentang fenomena pertunjukan gamelan Gong Gede Batur dari sudut pandang kajian budaya. Studi yang dilakukan Mustika menggunakan teori kritis dengan *epistimologi* kiri. Dengan demikian penelitian Mustika apat dikatakan sebuah studi *around music* (disekitar musik).

Berbeda halnya dengan penelitian Mustika, bahwa penelitian yang penulis lakukan dalam hal ini mencakup tentang studi musik Gamelan Gong Gede itu sendiri yang dikenal dengan istilah *interms of itself*. Kajian ini terfokus

membahas secara mendalam tentang musik Gamelan Gong Gede itu sendiri. Oleh sebab itu, pendekatannya pun sangat berbeda dibandingkan dengan pendekatan yang digunakan oleh Mustika. Jika diamati dari epistemologinya, penelitian yang dilakukan ini tergolong dalam kajian epistemologi kanan yaitu kajian positivistik yang menelusuri warisan atau tradisi budaya adiluhung.

Supriyadnyana dalam tesisnya yang berjudul "Gamelan Gong Gede di Desa Adat Tejakula: Kajian Bentuk, Estetika, Fungsi, dan Makna" (2020) mengatakan bahwa Gamelan Gong Gede di Desa Adat Tejakula hingga kini masih tetap lestari. Supriyadnyana melakukan penelitian tersebut menggunakan metode kualitatif dari perspektif bentuk, fungsi, dan makna dari Gamelan Gong Gede di Desa Adat Tejakula. Sebagai sebuah referensi, penelitian yang dilakukan Supriyadnyana ini merupakan salah satu referensi bagi bentuk Gamelan Gong Gede yang terdapat di Bali. Jika diamati dari obyek penelitian yang dilakukan, memang benar sama-sama meneliti tentang keberadaan Gamelan Gong Gede. Tetapi jika dilihat dari fokus kajiannya tampak berbeda khususnya dari segi obyek formal, pendekatan, teori, lokasi, waktu pelaksanaan penelitian.

Anugroho dalam skripsinya yang berjudul "Gong Gede Dalam Upacara Piodalan Merajan Puri Pemecutan Denpasar: Sebuah Tinjauan Etnomusikologi" (1992/1993). Mengatakan bahwa kedudukan dan fungsi Gamelan Gong Gede dalam upacara piodalan di Merajan Puri Pemecutan sejak dahulu hingga kini masih tetap di pertahankan masyarakatnya. Hasil penelitian Anugroho sangat relevan dengan tulisan ini karena sama-sama membahas tentang keberadaan Gamelan Gong Gede. Melalui hasil kajian Anugroho dapat dipahami bahwa barungan dan teknik permainan Gamelan Gong Gede masih tetap sama.

Konsep

Penelitian ini mengandung tiga konsep penting untuk didefinisikan dan dijelaskan guna menghindari terjadinya salah pengertian dan salah pemaknaan. Ketiga konsep kunci yang perlu dijelaskan dalam penelitian ini adalah Tabuh Telu, Pegongan, dan Karawitan Bali.

Tabuh Telu.

Istilah Tabuh Telu berasal dari Bahasa Bali. Tabuh Telu terdiri atas dua kata yaitu "Tabuh" dan "Telu". Dalam Karawitan Bali kata Tabuh berarti gending, lagu, atau ukuran dari sebuah komposisi gending; dan Telu artinya tiga. Dengan demikian Tabuh Telu berarti sebuah komposisi gending yang merupakan bagian dari repertoar gending pegongan dan memiliki *uger-uger* (hukum tabuh) yang disebut *pada tiga*. *Uger-uger* inilah yang membedakan Tabuh Telu dengan repertoar gending Pegongan yang lainnya, misalnya Tabuh Pisan, Tabuh Pat, Tabuh Nem, dan Tabuh Kutus. Rembang (1984/1985: 11) menyatakan bahwa Tabuh Telu Pegongan adalah gending yang ukurannya paling pendek diantara gending-gending yang termasuk dalam katagori gending lambatan/pegongan. Dilihat dari segi komposisinya, Rembang membagi Tabuh Telu itu menjadi dua macam bentuk yaitu bentuk tunggal dan bentuk ganda. Bentuk tunggal adalah gending yang terdiri atas Kawitan dan Pengawak saja, dimana bagian Pengawak itu sendiri dimainkan secara berulang-ulang (berputar) dari awal sampai akhir dengan tidak pernah berganti melodi. Sedangkan, Tabuh Telu berbentuk ganda adalah komposisi Tabuh telu yang strukturnya terdiri atas bagian Kawitan, Pengisep, dan Pengawak. Pada Kawitan, disusul bagian Pengisep yang hanya terdiri atas satu gongan, dimainkan secara berulang-ulang dengan pupuh kekendangan *batu-batu* (*bebaton*). Setelah itu barulah *nyalit* (beralih) ke bagian Pengawak dengan *pupuh kekendangan* yang disebut *pupuh kekendangan pengawak*.

Berdasarkan penelitian yang penulis lakukan ternyata ditemukan satu bentuk lain lagi, yang penulis sebut dengan istilah Tabuh Telu Struktur *Tri Angga*. Dikatakan demikian karena struktur dari tabuh telu ini mengikuti pola *Tri Angga* yang terdiri atas kawitan, penyalit ke pengawak, pengawak, dan pekaad. Contoh dari Tabuh Telu dengan Struktur Tri Angga ini adalah Tabuh Telu Beratha Yudha. Dengan demikian maka sampai saat ini dapat dijumpai tiga jenis bentuk komposisi tabuh telu yaitu: bentuk tunggal, bentuk ganda, dan bentuk dengan struktur *Tri Angga*. Penggunaan istilah *Tri Angga* dalam komposisi Karawitan Bali beranalogi dengan struktur tubuh manusia yang terdiri atas kepala, badan, dan kaki.

Pegongan

Istilah Pegongan berasal dari akar kata “gong” mendapat *pengater* (awalan) “pe” dan *pengiring* (akhiran) an. Pegongan adalah istilah untuk menyebutkan gending-gending (repertoar) dari gamelan Gong Gede/Gong Gangsa Jongkok. Gending-gending gamelan Gong Gede dikenal pula dengan istilah lain yaitu gending Lelambatan. Istilah lelamabatan berasal dari akar kata “lambat” yang berarti pelan atau istilah Bali lainnya adalah *adeng*. Repertoar gending Pegongan disebut dengan istilah gending lelamabatan karena mengacu pada tempo dari permainan gending itu yang pada umumnya dimainkan dalam tempo yang lambat (*adeng*). Tempo serta karakter gending Lelambatan itu dimainkan sedemikian rupa karena gending lelamabatan itu berfungsi dalam konteks upacara yadnya. Dengan tempo yang lambat dan teknik permainan gamelan Gong Gede yang khas, dapat menimbulkan suasana yang agung dan khidmat sejalan dengan upacara *yadnya* itu sendiri. Hal itu membuktikan bahwa para leluhur atau seniman yang menciptakan barungan gamelan Gong Gede beserta repertoar dan teknik permainannya benar-benar telah dapat mengekspresikan

gejolak jiwanya kedalam warisan budaya yang agung yang dapat diwarisi sampai saat ini. Dalam perkembangan selanjutnya, terutama dengan muncul dan berkembang pesatnya gamelan Gong Kebyar, maka gending-gending Pegongan itu telah banyak yang ditransfer ke dalam gamelan Gong Kebyar. Sejak saat itulah muncul istilah baru untuk menyebutkan gending Pegongan yang dimainkan pada gamelan Gong Kebyar yaitu Gending Lelambatan atau Lelambatan Garap Kebyar. Pada gamelan Gong Kebyar, gending pegongan itu ditransfer dan digarap dengan teknik serta jiwa kekebyaran, namun tetap mempertahankan *uger-uger* dari gending itu sendiri. Selanjutnya, sejalan dengan perkembangan gamelan Bali itu, maka gending Pegongan itu telah ditransfer juga ke dalam barungan gamelan Bali lainnya seperti transformasi ke gamelan Angklung, disebut dengan istilah Lelambatan Angklung Kebyar; termasuk transformasi ke gending gender wayang dan Gong Suling.

Karawitan Bali

Karawitan Bali terdiri atas dua kata yaitu Karawitan dan Bali. Karawitan berasal dari akar kata “rawit” yang berarti kecil, gending, seni suara, indah (KBBL, 1989: 737); dan Bali adalah salah satu pulau di Nusantara. Dengan demikian, Karawitan Bali adalah bagian dari musik tradisi Nusantara, yang terdiri atas karawitan vokal, instrumental, dan vokal-instrumental yang memakai laras pelog dan atau slendro. Karawitan vokal adalah seni suara (seni musik) yang dihasilkan oleh suara manusia; karawitan instrumental adalah seni musik yang dihasilkan oleh instrumen musik baik instrument tunggal maupun barungan (ensambel); sedangkan karawitan vokal-instrumental adalah hasil dari perpaduan antara suara vokal dan instrumental. Karawitan Bali memiliki karakteristik serta identitas tersendiri yang membedakannya dengan karawitan tradisi maupun musik tradisi Nusantara lainnya.

Sebagai bagian dari kebudayaan Bali yang dilandasi oleh agama Hindu (Mantra, 1996). Karawitan Bali juga termasuk didalamnya. Karena adanya landasan yang sangat kuat dari agama Hindu maka Karawitan Bali memiliki ciri serta keunikan tersendiri yang dapat dilihat dari unsur musikal (musikalitas) dan unsur ekstra-musikal. Unsur musikal adalah hal-hal yang berhubungan langsung dengan musik itu sendiri misalnya nada ritme, tempo, struktur, ornamentasi dan sebagainya, Sedangkan unsur ekstra-musikal adalah hal-hal yang tidak berhubungan langsung dengan unsur-unsur musik, tetapi mempunyai pengaruh yang sangat kuat pada musikal praktis, misalnya saja filsafat dan kearifan lokal Bali lainnya (Rai S., 2004: 4-5). Karawitan Bali memiliki pondasi estetis yang sangat kokoh yang bersumber dari kitab suci Weda yang disebut *Tri Wisesa*, terdiri atas *Satyam*, *Siwam*, dan *Sundaram*. *Satyam* artinya kebenaran, *Siwam* artinya kesucian, dan *Sundaram* artinya Keindahan. Dengan berpedoman pada konsep *Tri Wises* itu, maka untuk dapat menciptakan sebuah karya yang indah dan *metaksu* (memiliki *inner power*), seniman Bali selalu memperhitungkan hal-hal yang berkaitan dengan kebenaran dan kesucian, mulai dari proses pencarian ide, proses menuangkan ide, sampai karya seni Karawitan itu terwujud dan dipentaskan sesuai dengan konteksnya. Dengan demikian karya seni Karawitan Bali yang dihasilkan itu akan memiliki keindahan bentuk dan isi. Keindahan bentuk adalah keindahan wujudnya, sedangkan keindahan isi adalah nilai-nilai yang terkandung dalam karya seni Karawitan Bali itu sendiri.

Landasan Teori

Teori adalah sebuah kerangka pikir yang sistematis dan logis yang dipakai sebagai dasar atau landasan dari sebuah penelitian. Menurut Muhajir (1996), teori itu sangat diperlukan dalam suatu penelitian untuk mengarahkan peneliti merangkum pengetahuan dalam suatu sistem dan

meramalkan fakta. Teori merupakan suatu abstraksi intelektual yang menggabungkan pendekatan secara rasional dengan pengalaman empiris. Teori berfungsi sebagai “pisau analisis” untuk mengkaji suatu permasalahan. Sesuai dengan permasalahan yang dikaji maka teori yang dipakai dalam penelitian ini adalah teori struktural fungsional, teori musikal dan ekstra musikal, dan teori estetika.

Teori Struktural Fungsional

Karawitan Bali merupakan bagian dari struktur seni-budaya masyarakat Bali. Oleh karena itu diperlukan teori struktural untuk memahaminya lebih mendalam, Teori struktural pertama kali diajukan oleh A.R. Radcliffe-Brown (1881-1995). Menurut teori ini masyarakat yang hidup merupakan suatu sistem sosial, dan sistem sosial ini juga memiliki struktur seperti halnya bumi organisme, makhluk, atau molekul. Suatu struktur sosial merupakan total jaringan hubungan individu-individu, atau lebih person-person dan kelompok person. Dimensinya ada dua yaitu yaitu hubungan diadik dan hubungan diferensial. Hubungan diadik artinya hubungan antara pihak (person atau kelompok) kesatu dengan pihak kedua, sedangkan diferensial artinya hubungan antara satu pihak dengan beberapa pihak yang berbeda-beda atau sebaliknya. Teori ini akan dipakai dalam mencari jawaban tentang bentuk dan struktur gending Pegongan dalam Karawitan Bali yang sampai sekarang masih dipelihara masyarakat pendukungnya.

Untuk melihat fungsi dari Tabuh Telu Pegongan dalam kehidupan masyarakat Bali diperlukan teori fungsional. Karawitan Bali sebagai salah satu bagian dari kebudayaan Bali merupakan unsur kebudayaan ekspresif yang telah terwujud kedalam bentuk kesenian Bali. Tabuh telu Pegongan diciptakan selain bertujuan untuk memenuhi rasa estetis penciptanya dan juga memiliki tujuan tertentu dalam konteks sosial-budaya masyarakat pendukungnya.

Teori Etnomusikal

Teori Etnomusikal merupakan kerangka pikir yang digunakan untuk mengkaji, menelusuri keberadaan musik suatu etnik, yang kebenarannya telah teruji. Rai S., (2004: 2) mengatakan bahwa untuk mengkaji musik-musik etnik harus dilihat dari dua unsur yaitu unsur musikal dan unsur ekstra musikalnya. Kedua unsur ini disebut pula dengan istilah asosiasi musikal (*musical association*) dan asosiasi ekstra-musikal (*extra musical association*). Unsur musikal mencakup hal-hal yang berhubungan langsung dengan unsur-unsur musik itu sendiri, misalnya: nada, ritme, tempo, struktur, ornamentasi, dan lain-lainnya. Unsur musikal disebut pula dengan istilah studi tentang musik (*study about music* atau *interms of itself*); sedangkan unsur ekstra musikal mencakup hal-hal yang tidak berhubungan langsung dengan unsur-unsur musik itu sendiri, namun mempunyai pengaruh yang sangat kuat pada musikal praktisnya. Unsur ekstra musikal disebut juga studi sekitar musik (*study around music* atau *interms of socio-cultural context*).

Menurut salah seorang Mpu Karawitan Bali, bapak I Gusti Putu Made Geria, unsur ekstra musikal memegang peranan yang sangat penting dalam menciptakan sebuah gending karena setiap nada dalam Karawitan Bali mempunyai watak tersendiri. Watak dari nada-nada itu dipengaruhi oleh watak para Dewa dan unsur-unsur lainnya yang terdapat pada setiap penjuru mata angin sesuai dengan *Pengider Bhuvana*. Hal ini mempertegas betapa pentingnya unsur musikal dan ekstra musikal sebagai satu kesatuan yang tidak terpisahkan dalam komposisi karawitan Bali sehingga Karawitan Bali itu memiliki identitas dan keunikan tersendiri.

Untuk dapat memahami musik suatu etnik, selain mengkaji musik itu sendiri secara struktural juga mesti diamati sosial budaya masyarakat pendukungnya. Hal itu disebabkan karena sistem suara selalu mempunyai struktur yang harus

dipandang sebagai produk tingkah laku dari yang menghasilkannya. Dalam hubungan ini suara itu merupakan sebuah sistem budaya (*sound as culture system*). Tingkah laku dimaksud dalam hal ini adalah aspek-aspek fisik, sosial, verbal, dan aspek belajar yang muncul dari konseptualisasi yang mendasarinya. Konsep tentang musik, tidak akan ada tanpa ada tingkah laku, dan tanpa tingkah laku suara musik tidak akan bisa dihasilkan. Pemikiran sederhana ini mempunyai satu implikasi pokok bahwa musik tidak hanya bisa dipahami hanya dengan mempelajari suara musik saja. Merriam (1964: 33) juga mengatakan bahwa suara musik sebagai produk manusia tidak bisa dipisahkan dengan realitas lingkungannya yang mempunyai obyektivitas dalam musik itu sendiri.

Kerangka pikir etnomusikal pada dasarnya berintikan bahwa agar dapat memahami musik suatu etnik, mesti dipelajari aspek fisiknya sebagai tekstual lengkap dengan sifat-sifat suaranya, cara memanipulasi warna suara, segi-segi akustiknya juga dipelajari secara detail dan mengaitkannya dengan sosial budaya, seni rupa, arkeologi, dan aspek lain yang terkait dengannya. Mengkaji musik etnik juga tidak bisa dilepaskan dari mengungkap organologi dan akustiknya yang saling berdampingan dan merupakan satu rangkaian yang tidak dapat dipisahkan (Rai S., 2004).

Organologi khusus mempelajari instrument atau alat musik (*study about musical instrument*) baik mengenai aspek fisiknya maupun aspek non fisiknya. Aspek fisik yang dimaksud dalam hal ini adalah bahan, bentuk, konstruksi, cara pembuatan, penggolongan fisik, ornamentasi, penalaran, dan lain sebagainya. Sedangkan aspek-aspek non fisiknya meliputi fungsi dalam musik, hubungannya dengan kedudukan musisi, sejarah, penyebaran, perbandingan, perkembangan terkait penyajian, dan lain sebagainya. Berdasarkan uraian tersebut di atas maka penggunaan Teori

Etnomusikal (Rai S., 2004) dalam penelitian ini dipandang tepat digunakan untuk mengkaji Tabuh Telu Pegongan dalam Karawitan Bali.

Teori Estetika

Istilah Estetika atau “Aesthetika” dicetuskan oleh Alexander Baumgarten (1750) yang kemudian dibenarkan oleh seorang filosof Jerman yang bernama Immanuel Kant. Estetika adalah bagian dari Filasafat yang membahas tentang keindahan. Teori estetika diperlukan untuk membedah karya seni apapun, termasuk Tabuh Telu Pegongan dalam Karawitan Bali.

Teori Estetika yang dipakai untuk membedah Tabuh Telu Pegongan adalah teori estetika Hindu yang bernama *Tri Wisesa*, terdiri atas *Satyam*, *Siwam*, dan *Sundaram*. *Satyam* artinya kebenaran, *Siwam* artinya kesucian, dan *Sundaram* artinya keindahan. Konsep yang berasal dari kitab suci Weda inilah yang melandasi kesenian Bali yang menyebabkan “roh” dari kesenian dan kebudayaan Bali lainnya bernafaskan agama Hindu.

Dalam aktivitas berkesenian, seorang Mpu Karawitan Bali atau seniman lainnya selalu berpegang pada konsep *Tri Wisesa* ini sehingga mampu menghasilkan karya seni yang dapat menggetarkan jiwa penikmatnya karena karya seni itu memiliki kekuatan dalam (*inner power*) yang dikenal dengan istilah *taksu*. Dengan berpedoman pada konsep *Tri Wisesa* ini maka sejak awal proses penciptaan, yang dilanjutkan dengan proses penuangan konsep, sampai garapan itu berwujud dan dipentaskan sesuai dengan konteksnya, kebenaran dan kesucian itu selalu dipegang teguh sehingga dapat menghasilkan karya seni yang memiliki keindahan bentuk dan keindahan isi.

Model Penelitian



Keterangan gambar :

→ : Hubungan Berdampak Sepihak

↔ : Hubungan Timbal Balik

Penjelasan :

Masyarakat Bali memiliki karawitan khas yang mentradisi dari generasi ke generasi. Karawitan sendiri merupakan musik tradisi Bali yang diteruskan secara berkelanjutan, turun-temurun baik bentuk, fungsinya sejak dahulu hingga kini di masyarakat. Namun demikian setiap barungan gamelan tersebut memiliki karakteristik tersendiri. Hal itu disebabkan karena masing-masing memiliki *uger-uger*, hukum, pakem yang berbeda. Khusus dalam Hal itu dapat dipahami terjadi karena pada dasarnya soliditas modal budaya dan modal sosial yang dimilikinya tidak terlepas dari mata pencaharian hidup masyarakat bersangkutan. Bilamana semakin tertata modal budayanya, maka representasi modal

sosial sebagai basis produksinya akan terkonsentrasi kekuatannya menjadi budaya yang mentradisi dari masa ke masa. Terlepas kebenaran formulatif yang terdapat dalam tradisi yang telah terlegitimasi sebagai pedoman untuk menanggulangi persoalan hidup masyarakat tersebut maka mereka akan melaksanakan tradisi upacara itu secara terus-menerus dan berkelanjutan.

Globalisasi yang telah merambah kehidupan masyarakat Desa Munggu, tampak tidak terpengaruh dalam menyikapi persoalan hidupnya tentang wabah penyakit. Walaupun mereka telah hidup di era global yang membuat seseorang berfikir secara logika, namun hingga kini mereka tampak tetap melaksanakan tradisi Makotek sebagai solusi untuk menghindari dirinya dari bencana wabah penyakit. Representasi tradisi religius itu tentunya tidak terlepas dari sistem sosial khususnya peran serta pemerintah daerah setempat dalam menyikapi pergulatan nilai-nilai budaya lokal di tengah arus globalisasi.

Globalisasi merupakan proses global yang mengakomodasi perjuangan lokal menjadi global. Hal itu dapat mendorong terjadinya pergulatan yang mendalam antara global dan lokal. Globalisasi sendiri dapat mengakibatkan terjadinya peningkatan pertumbuhan, penjualan, keuntungan, sehingga mendorong berbagai organisasi negara untuk melakukan ekspansi secara lebih luas. Oleh sebab itu, globalisasi banyak menimbulkan dampak yang negatif bagi keberlanjutan suatu tradisi. Sementara, globalisasi itu sendiri sulit untuk dihindari karena eksistensinya tidak luput dari pengaruh global yang tersubstitusi melalui mediascape, ethnoscape, technoscape, finanscape dan ideoscape (Ardika, 2007; Atmadja, 2010).

Salah satu komponen globalisasi yang paling berpengaruh terhadap konstruksi keadilan sosial pada suatu masyarakat adalah pelembagaan agama pasar dari dimensi

finanscape (Maguire, 2004). Apalagi agama pasar tersebut berpadu dengan pembangunanisme yang menjanjikan peningkatan kualitas hidup, khususnya bagi peningkatan kesejahteraan hidup masyarakat yang bersangkutan. Sebagaimana diungkapkan oleh Evers (1997:80) bahwa agama pasar dapat meningkatkan kualitas hidup seseorang.

Pada umumnya tradisi budaya suatu masyarakat tidak terlepas dari sistem religi masyarakatnya. Hal itu juga diungkapkan oleh Piliang (1998) bahwa agama pasar banyak mengeksplorasi hasrat dan keinginan masyarakatnya mulai dari yang bersifat karnal sampai dengan libidinal. Oleh sebab itu banyak terdapat tradisi budaya lokal termarjinalkan bahkan tersingkirkan karena tidak sesuai dengan etos agama pasar.

Etos agama pasar berkaitan erat dengan pembangunanisme. Dalam pembangunanisme terdapat stigma bahwa tradisi merupakan bagian dari persoalan hidup yang mesti segera diubah (Fakih, 2004:29-30). Hal itu disebabkan karena pembangunanisme yang berpadu dengan agama pasar sering membawa model gerakan detradisionalisasi yang bersifat mengancam, mereduksi, melemahkan sistem keyakinan masyarakat konvensional. Tidak terkecuali keberadaan tradisi Makotek pada era global yang bertumpu pada sistem keyakinan dan sistem adat dari masyarakat yang bersangkutan.

Bab III

Gamelan Gong Gede

Latar Belakang

Gamelan Gong Gede adalah salah satu jenis barungan gamelan Bali yang sangat penting dan telah diwarisi sejak masa yang lampau. Gong Gede menggunakan laras pelog lima nada (*atut lima*) dan merupakan barungan gamelan terbesar dalam Karawitan Bali. Gamelan yang didominasi oleh alat-alat perkusi ini instrumentasinya sebagian besar adalah instrument yang berbentuk bilah dan pencon. Eksistensi gamelan Gong gede ini tidaklah merata diseluruh Bali. Mustika (1999: 102) telah mencatat bahwa jumlah barungan Gong Gede di Bali mencapai 50 barung yang tersebar kabupaten/kota di Bali, dengan rincian : di kabupaten Buleleng ada tiga (3) barung, di kabupaten Gianyar enam (6) barung, kabupaten Karangasem dua (2) barung, kota Denpasar lima (5) barung, dan yang terbanyak adalah di kabupaten Bangli, jumlahnya mencapai 34 barung. Dewasa ini animo masyarakat terkait dengan gamelan Gong Gede sudah meningkat misalnya saja di kabupaten Gianyar, yang dulunya tercatat berjumlah enam (6) barung, kini bertambah menjadi sembilan (9) barung gamelan. Tiga barung gamelan telah dikembangkan larasnya dari *atut lima* (pelog lima nada) menjadi *atut pitu* (tujuh nada) seperti yang terdapat di Puri Agung Ubud, Banjar Taman Kelod Ubud, dan Banjar Kebon Singapadu.

Sampai saat ini belum ditemukan bukti yang autentik baik berupa prasasti, lontar, maupun literatur lainnya, tentang kapan dan dimana sebenarnya gamelan Gong Gede itu muncul di Bali untuk pertama kalinya. Namun demikian, ada dugaan bahwa gamelan itu muncul ketika sedang jayanya

jaman kerajaan di Bali. Dugaan ini didasarkan pada interpretasi bahwa sejak masa yang lampau raja itu adalah pengayom seni budaya yang adiluhung sebagai salah satu indikator keagungan dari puri dari raja yang bersangkutan. Selain itu para raja di Bali biasanya memiliki tugas dan tanggung jawab terhadap pura kahyangan jagat, pura sad kahyangan maupun pura terkait dengan keberadaan puri. Gamelan Gong Gede adalah gamelan yang erat kaitannya dengan upacara yadnya. Sebagai contoh, gamelan Gong Gede yang ada di Puri Pemecutan diperkirakan sudah berumur lebih dari 300 tahun dan ide pembuatannya dicetuskan oleh Ida Cokorda Pemecutan Kyai Anglurah Pemecutan III yang juga membangun Pura Tambangan Badung (Anugroho, 1992/1993: 29). Menurut informasi dari penglingsir Puri Ubud, Cokorda Gde Agung Suyasa (alm), Puri Ubud juga memiliki gamelan Gong Gede yang diberi nama I Sekar Sandat. Gamelan itu merupakan gamelan kebanggaan Puri Ubud, selanjutnya gamelan itu diserahkan ke Puri Bangli (wawancara, 16 Oktober 2005). Kini Puri Ubud masih memiliki gamelan Gong Gede yang dibuat pada tahun 2002 dan ditempatkan di Bale Gong Puri Agung Ubud. Gamelan Gong Gede yang ada di Pura Ulun Danu Batur juga masih belum bisa diketahui secara pasti pembuatannya. Secara tradisi lisan disebutkan bahwa gamelan itu sudah ada cukup lama dan pembuatannya dilakukan secara bertahap oleh pande dari Tihingan lebih dari 200 tahun yang lalu dan keberadaannya terkait dengan eksistensi pura (lihat Mustika, 2006: 71).

Alasan lain kenapa Gong Gede itu diperkirakan muncul pada jaman kerajaan di Bali karena didasarkan pada pertimbangan dari sudut pandang ekonomi. Pada masa lalu hanya raja lah yang mampu untuk membuat atau membeli gamelan yang berbahan perunggu (kerawang) dilengkapi dengan ukiran pelawah yang megah, sedangkan rakyat hanya bisa membuat gamelan dengan bahan yang diambil dari

lingkungan alam seperti gamelan gambang, rindik, grantang, dan sejenisnya.

Instrumentasi Barungan Gamelan Gong Gede

Instrumentasi gamelan Gong Gede terdiri atas instrument yang didominasi oleh instrument yang berbentuk bilah maupun pencon. Secara musikal setiap instrument yang membangun barungan Gong Gede itu telah memiliki fungsi tersendiri. Adapun fungsi dari masing-masing instrument dalam gamelan Gong Gede itu dapat dikelompokkan sebagai dibawah ini.

- 1) Pemegang *Bantang Gending (Jajar Pageh)*: Kemplici, Kempur, Gong. Kemplici berfungsi sebagai *pepada*, kempur sebagai *penyelah*, dan gong sebagai *penyuwud*.
- 2) *Pengramen* : Bebende, memberi hiasan dan memperkaya ritme.
- 3) *Penyelah* : Kempyung, memberi aksentuasi yang disebut *nyelah*
- 4) *Ngisi gending* (pemegang mat): Kemplici/kajar (bentuknya sedikit lebih kecil dibandingkan dengan kemplici yang berfungsi sebagai *pepada*).
- 5) *Peniti gending* : jublag dan jegogan, memberi jalan atau jembatan untuk *bun gending* (melodi)
- 6) *Nyacah gending* : penyacah, pukulannya mengisi setiap ketukan
- 7) *Ngisi bun gending*: trompong gede, pemegang melodi sekaligus dapat bermain secara improvisasi berdasarkan *bun gending*.
- 8) *Ngerangrang* : trompong gede, improvisasi dengan ritme yang bebas sebagai pengantar menuju gending berikutnya dengan tekanan pada nada tonika dari gending itu.

- 9) *Nyanden bun gending*: terompong barangan, mempermainkan atau bermain dengan teknik *nguluin* (mendahului) dan *ngungkurin* (membelakangi).
- 10) *Mayasin bantang gending*: reong, memberi hiasan/ornament berdasarkan *bun gending*.
- 11) *Peneges bun gending*: gangsa jongkok penunggal, gangsa jongkok pengangkep ageng, mempertegas melodi dengan teknik pukulan *kekenyongan*
- 12) *Peneges lan pengraket gending*: cengeng kopyak, berfungsi "merekat" gending dan memberi aksentuasi dengan teknik pukulan yang disebut *ngopyak*.
- 13) *Ngintil gending*: gangsa jongkok pengangkep alit (curing). *Ngintil* artinya mengikuti dari belakang dengan gegebug *intil-intil* atau gegebug *ngungkurin*.
- 14) *Penandan/penuntun gending*: kendang lanang - wadon, berfungsi sebagai pengatur irama maupun memberi tanda mulai atau mengakhiri gending.

Gamelan Gong Gede ISI Denpasar











Teknik Permainan Gamelan Gong Gede

Teknik permainan gamelan Gong Gede secara umum disebut dengan istilah *gegebug kekenyongan*. Pukulan dengan teknik kekenyongan ini dipakai khususnya pada instrument yang berbentuk bilah seperti gangsa jongkok panunggal dan gangsa jongkok pengangkep ageng. Instrumen gangsa jongkok pengangkep alit teknik pukulannya disebut *intil-intil* (mengikuti dari belakang) atau *ngungkurin* (membelakangi).

Gegebug *kekenyongan* ini sangat mendominasi gamelan Gong Gede.

Instrumen yang lain juga memiliki teknik dan nama pukulan yang berbeda. Sebagai contoh teknik permainan instrument penyacah disebut *gegebug nyacah*; jublag dan jegogan disebut *gegebug niti* (memberi jembatan atau jalan); reong dengan *gegebug norot* dan *ngoret*; kendang tekniknya disebut *gegebug pada, batu-batu, dan gegulet*; terompong teknik pukulannya ada yang disebut *nyilih asih, nerumpuk, noret, ngempat, dan ngambat*; cengceng kopyak tekniknya disebut *ngopyak*; pukulan bebende disebut *nerengteng*, kempul dan gong tidak ada istilah pukulan yang khusus, nama pukulannya disebut pukulan kempul dan pukulan gong.

Repertoar Gamelan Gong Gede

Gending Pegongan atau repertoar gamelan Gong Gede terdiri atas beberapa jenis gending sesuai dengan *uger-uger* (aturan) dari setiap jenis gending itu. Repertoar gending pegongan terdiri atas: Gilak, Tabuh Pisan, Tabuh Dua (Tabuh Ro), Tabuh Telu, Tabuh Pat, Tabuh Lima, Tabuh Nem, Tabuh Pitu, dan Tabuh Kutus. Dari sembilan jenis repertoar gending pegongan itu, ada tiga jenis gending yang semakin jarang dimainkan yaitu Tabuh Dua, Tabuh Lima, dan Tabuh Pitu. Ketiga jenis gending itu semakin dilupakan dan dikhawatirkan akan punah kalau tidak segera diambil langkah penyelamatan.

Secara umum, dalam sebuah pementasan gending-gending pegongan, maka urutan penampilannya adalah mulai dari gending yang paling pendek ukurannya kemudian secara bertahap dimainkan ukuran gending yang ukurannya semakin panjang. Dibawah ini adalah susunan penampilan sebuah gending pegongan.

Gilak Pengundang Taksu.

Gilak Pengundang Taksu adalah sebuah gending pembuka sebagai ciri dimulainya pertunjukan sebuah gending Pegongan. Gilak memiliki ukuran gending yang paling pendek dengan jumlah delapan ketukan dalam satu gongan (*cycle*). Pola gilak adalah . . . (.) . . . (.) Aksentuasi yang terkuat terletak pada gong yang kedua sebab ciri dari gending karawitan adalah menuju gong (*leaning forward*), bukan mulai dari gong. Kalau dalam gilak terdapat delapan ketukan maka hitungan yang terberat adalah pada hitungan ke delapan yaitu bertepatan jatuhnya pada gong yang ke dua. Pada gongan pertama dan gong kedua, bersamaan pula jatuhnya pukulan kempli; sedangkan pukulan kempur jatuh pada hitungan ke 5 dan ke 7. Sebagai dasar dari pola gilak maka hal ini terus diulang-ulang. Dengan dasar pola ini lalu diislah melodinya, bisa pendek artinya satu jenis *bun gending* untuk delapan hitungan atau bisa dibuat bun gending yang lebih panjang. Jenis kekendangan yang dipakai dalam gilak adalah pupuh kekendangan *gegulet* dan *batu-batu (bebaton)*. Sementara cengceng kopyak dimainkan dengan teknik *ngopyak*.

Gineman Terompong.

Gineman terompong adalah permainan melodi secara improvisasi dengan ritme yang bebas (*free rhythm*) pada instrument terompong. Dalam gineman ini juru terompong memamerkan keahliannya dalam usaha untuk membangun suasana dengan tekanan pada nada tertentu sebagai pokok (tonika). Gineman biasanya dimulai dari nada yang ditengah-tengah yaitu nada *ndung*. Dari nada ini juru terompong akan membangun suasana berupa *paletan (phrase)* yang diisi aksentuasi oleh jegogan. Setelah memainkan beberapa *paletan* maka *bun gending* itu akan berakhir pada nada tertentu, dimana nada akhir itu adalah nada tonika (gongan) dari gending yang akan dimainkan berikutnya.

Tabuh Telu Pemungkah.

Setelah gineman Terompong maka akan dilanjutkan dengan memainkan gending Tabuh Telu Pemungkah. Tabuh Telu Pemungkah artinya Tabuh Telu Pembuka atau Tabuh Telu yang berdiri sendiri. Tabuh Telu yang komposisinya memakai pola dasar gilak ini merupakan gending dengan ukuran paling pendek dibandingkan dengan ukuran gending pegongan yang lainnya. Contohnya adalah Tabuh Telu Buaya Mangap dan Tabuh Telu Sekar Gadung, dua jenis Tabuh Telu yang sangat populer dimasyarakat sebab semua sekaa yang memainkan gending pegongan/lembatan memiliki gending Tabuh Telu yang dimaksud.

Tabuh Pat.

Setelah Tabuh Telu maka akan dimainkan gending Tabuh Pat. Tabuh Pat merupakan gending dengan komposisi yang lebih Panjang dari ukuran Tabuh Telu. Tergantung dari banyaknya repertoar gending Tabuh Pat yang dimiliki oleh suatu sekaa, maka Tabuh Pat yang dimainkan adalah sesuai kesepakatan atau dalam hal ini pemain terompong yang memegang kendali mengenai gending pilihannya. Sebuah sekaa ada yang menguasai satu jenis Tabuh Pat saja dan ada pula yang dapat memainkan lebih dari dua jenis Tabuh Pat. Sesuai dengan *uger-uger* nya, Tabuh Pat memiliki pukulan kempli sebanyak empat kali dan kempur empat kali dalam satu gongan, baik pada bagian pengawak maupun pengisep. Contohnya adalah Tabuh Pat Semarandana, karya I Nyoman Nyebheng dari Gladag, Denpasar.

Tabuh Nem.

Tabuh Nem memiliki ukuran gending yang lebih panjang dari Tabuh Pat. Ukurannya panjangnya itu bisa dihitung dari banyaknya/jumlah pukulan kempli dan pukulan kempur dalam satu gongan pengawak atau pengisep. Tabuh Nem pengawak dan pengisep memiliki pukulan kempli

dan kempur masing-masing sebanyak enam kali dalam satu gongan. Jatuhnya pukulan kempli dan kempur itu telah diatur dalam *jajar pageh* (kerangka) gending. Contohnya adalah Tabuh Nem Galang Kangin.

Tabuh Kutus.

Tabuh Kutus merupakan ukuran gending terpanjang dalam repertoar gending pegongan. Sesuai dengan namanya maka jajar pageh pengawak dan pengisep Tabuh Kutus terdiri atas delapan kali pukulan kempli dan delapan kali pukulan kempur dalam satu gongan pengawak atau pengisep. Contohnya dapat dijumpai misalnya pada Tabuh Kutus Pelayon. Perlu dicatat bahwa menurut informasi yang diberikan oleh I Lunyuh kepada Collin Mc Phee, bahwa ada gending pegongan yang lebih panjang lagi yang disebut Tabuh Roras (Tabuh 12), berarti akan terdapat 12 kali pukulan kempli dan 12 kali pukulan kempur dalam satu pengawak atau pengisep. Hal ini pernah pula disampaikan oleh bapak I Gusti Putu Made Geria (alm) ketika diwawancarai di RRI Denpasar tahun 1983. Hanya saja, menurut beliau, Tabuh Roras itu kurang populer sebab gendingnya terlalu panjang. "Sukeh baan ngingetang" (sukar untuk mengingatnya), kata pak Geria.

Gilak Pengelebar.

Gilak Pengelebar artinya gending gilak yang dipakai sebagai penutup pementasan. Ketika gilak Pengelebar ini dimainkan berarti sebuah pertanda bahwa pertunjukan itu akan berakhir. Oleh karena itu, Gilak Pengelebar ini sering pula disebut dengan istilah Gilak Penyuwud atau Gilak Penutup. Setiap sekaa akan memiliki Gilak Pengelebar tergantung dari repertoar Gilak yang mereka kuasai. Di bawah ini adalah beberapa contoh gending Gilak

Catatan

- 1) Bantang gending Gilak terdiri dari delapan ketuk dengan *pepada* adalah pukulan kempli yang jatuh pada ketukan (hitungan) ke 2, 4, 6, dan 8. Pukulan kempur jatuh pada ketukan (hitungan) ke 5 dan 7, sedangkan pukulan gong jatuh pada hitungan 4 dan 8.
- 2) Jenis kendang yang dipakai pada gending Gilak adalah sepasang kendang *cedugan* (Lanang, Wadon) yang dimainkan secara berpasangan dan masing-masing menggunakan *panggul* kendang. Kendang *cedugan* biasanya berukuran diameter 31cm untuk kendang Lanang dan 32cm untuk kendang Wadon.
- 3) Pupuh Kekendangan Gilak disebut *gegulet*. Istilah *gegulet* berasal dari kata *gulet* yang artinya peluk. Dalam kaitannya dengan pupuh kekendangan Gilak ini, antara pukulan kendang Wadon dan kendang Lanang seolah-olah seperti berpelukan. Pukulan kendang Wadon aksennya adalah menuju *pepada* dan Gong yang jatuhnya pada hitungan ke 4 dan ke 8. Sedangkan pukulan kendang Lanang menghantarkan melalui pupuh *gegulet* yang berfungsi untuk memberikan jalinan dan sekaligus menghantarkan pukulan kendang wadon menuju aksan pada gong pertama dan gong ke 2.
- 4) Pada pupuh kekendangan *gegulet* ini seolah-olah terjadi tanya jawab dimana bagian yang menuju gong pertama adalah sebuah "pertanyaan" dan selanjutnya pada bagian yang ke 2 merupakan "jawabannya".
- 5) Selain pupuh kekendangan *gegulet*, dalam Gilak ini juga dikenal istilah pupuh kekendangan *batu-batu*, yang merupakan pukulan variasi dan dimainkan oleh kendang Wadon, dimana kendang Lanang memberikan aksan pada *keplakan* (pukulan tangan

kiri). Pukulan *batu-batu* kendang Wadon adalah pukulan *megantung* (*Off Beat*) menghantarkan jatuhnya pukulan Gong. Dalam prakteknya, kadang-kadang kendang Lanang ikut memainkan pola kekendangan *batu-batu* sebagaimana halnya kendang Wadon. Apabila hal ini terjadi, maka antara kendang Wadon dan kendang Lanang akan bermain secara bergantian.

- 6) *Bun Gending* (melodi) dari gending Gilak ini penekanannya adalah pada dua nada yang menuju jatuhnya Gong pertama dan Gong kedua. Kemudian *Bun Gending* ini dimainkan secara berulang-ulang.

Contoh:

|| : . 2 . 0̄ . . 2 . (0̄) . . 2 . 0̄ . . 2 . (0̄) : ||

Jenis-jenis Gilak

1) Instrumental

- Gilak Pemungkah
- Gilak Pengelebar
- Gilak yang merupakan bagian dari komposisi Gending Lelambatan
- Gilak yang merupakan dasar dari Gending Baleganjur

2) Iringan tari

- Gilak Tari Baris
- Gilak Tari Topeng

Contoh Gending Gilak Pemungkah

Gilak Pengundang Taksu

|| : . 2 . 0 . . . (0) . * . 2 . * . (3) : ||

Tabuh Gilak Sasak

Kawitan Kendang

Melodi 1

: . 2 . 2 . 2 . (2) . 2 . 2 . 2 . (2) :

Penyalit

. 2 . 2 . 2 . (2) . 2 . 0 . 2 . 2 . (0)

Melodi 2

: . 0 . 2 . 2 . 0 . (2) . 0 . 2 . 2 . (0)

. 0 . 2 . 2 . 0 . (2) . 0 . 2 . 2 . (0) :

Penyalit, Kendang Gedig Ngulah

. 0 . 2 . 2 . 0 . (2) . 2 . 2 . 2 . (2)

Melodi 1

: . 2 . 2 . 2 . 2 . (2) . 2 . 2 . 2 . (2) :

Contoh Gending Gilak Pangelebar

: . 2 . 2 . 2 . 2 . (2) . 0 . 2 . 2 . (0)

. 2 . 2 . 2 . 0 . (2) . 2 . 0 . 2 . 2 . (2)

. 2 . 2 . 2 . 2 . (2) . 2 . 0 . 2 . 2 . (2) :

Gilak Pengelebar (Penutup)

Melodi

: . ^ . 0 . ? . (?) . ^ . 0 . ? . (?) :

Tabuh Gilak Penutup

Melodi

: . 0 . 0 . ^ . (0) . ^ . 0 . ? . (?)
. ? . ? . ? . (?) . ? . ? . 0 . (^)
. ^ . 0 . ? . (?) . 0 . ? . ? . (?) :

Tabuh Gilak Pengelebar/Penutup

Melodi

: . 0 . ? . 0 . (?) . 0 . ? . ? . (0)
. 0 . ? . ^ . (0) . ? . 0 . ? . (?)
. ? . ? . ? . (?) . ^ . ? . 0 . (^)
. 0 . 0 . ^ . (0) . ? . ? . 0 . (?) :

Gilak Pangelebar

: . ? . ? . ? . (?) . 0 . ? . ? . (0)
. ? . ^ . 0 . (?) . ^ . 0 . ? . (?)
. ^ . ? . ^ . (?) . ^ . 0 . ? . (?) :

Gilak Penutup (Ngelebar)

Melodi

.. ^ . 0 . ? . (?) . ^ . 0 . ? . (?) :

Unsur Musikal dan Ekstra Musikal Dalam Gending Pegongan.

Gending Pegongan mengandung dua unsur penting yaitu unsur musikal dan unsur ekstra musikal. Sebagaimana disinggung di atas bahwa unsur musikal adalah unsur-unsur yang berhubungan langsung dengan musik itu sendiri (musikalitas), misalnya: nada, ritme, tempo, dinamika, laras, *patutan* (patet), *palet* (phrase), bentuk, struktur, ornamentasi, dan sebagainya; sedangkan unsur ekstra musikal adalah unsur-unsur diluar musik tetapi mempunyai pengaruh yang sangat kuat terhadap musikal praktis (Rai S., 2004).

Salah satu contoh dari ekstra musikal itu adalah teologi dan filosofi dari gamelan. Bunyi gamelan memiliki sumber teologi dalam agama Hindu (Donder, 2005). Secara filosofis, bunyi gamelan adalah tiruan dari bunyi gemuruh alam semesta yang berpusat pada dasar bunyi yang disebut *Prakempa*. Bunyi ini diyakini sebagai bunyi awal penciptaan, yang dalam Veda atau Hindu dikenal dengan suara *Om*, dalam teori penciptaan alam disebut *big bang*. Bunyi ini memenuhi segala penjuru dunia, kemudian disusun oleh Bhagawan Wiswakarma masing-masing menjadi bunyi dari bilah gamelan. Sedangkan bentuk bilah gamelan meniru bentuk gamelan di alam para dewa, bersumber dari Siwa Mahadewa, Dewi Saraswati, atau dari kisah Arjuna di Indraloka dalam Maha Bharata. Bunyi gamelan juga memiliki beberapa aspek psikologis yang positif terhadap manusia dan berguna untuk membantu manusia mendekatkan diri dengan Tuhan. Bunyi

gamelan memiliki pula efek sosial yang positif guna membangun kebersamaan, persatuan, kesatuan, dan berbagai kepedulian sosial. Oleh karena itu gamelan layak dipelihara atau dilestarikan sebagai sarana pengiring upacara agama. Esensi filosofis dari bunyi gamelan yang dipersembahkan dalam ritual; adalah bahwa setiap vibrasi gelombang bunyi yang dihasilkan oleh setiap bilah daun gamelan adalah sebuah suara *puja* yang dengan tepat menuju kepada salah satu *ista dewata*. Bila seorang penabuh memukul gamelan laras pelog, maka selama ia menabuh, bunyi yang ditimbulkan oleh pukulannya merupakan bentuk pemujaan kepada lima *ista dewata*. Nada *dang* yang dihasilkan oleh pukulannya tertuju kepada Dewa Iswara, pukulan nada *dung* tertuju kepada Dewa Wisnu, nada *deng* kepada Dewa Mahadewa, nada *dong* tertuju kepada Dewa Siwa, dan nada *ding* tertuju kepada Dewa Brahma (Donder, 2005: vii-viii). Dengan demikian, secara filosofis kegiatan menabuh gamelan adalah kegiatan suci yang menghubungkan manusia dengan Tuhan.

Apabila dasar filsafat ini dipahami secara mendalam, maka para penabuh dan juga umat yang mendengarkan bunyi gamelan akan menambah rasa *sraddha* dan *bhakti* kepada Tuhan dengan berbagai manifestasi-Nya. Ketika umat Hindu dengan luapan kegembiraan menghaturkan bunyi gamelan pada prosesi upacara, maka saat itu pula para dewa di sorgaloka bereaksi seraya ikut bergembira sambil menari tarian kedewataan. Dengan demikian gamelan adalah sarana untuk menciptakan hubungan yang harmonis antara manusia dengan para *ista dewata*, hal ini membawa anugrah bagi manusia (*ibid*). Dengan dasar teologi dan filosofi ini maka tidaklah mengherankan jika gamelan Gong Gede merupakan salah satu sarana penting dalam kegiatan upacara yadnya.

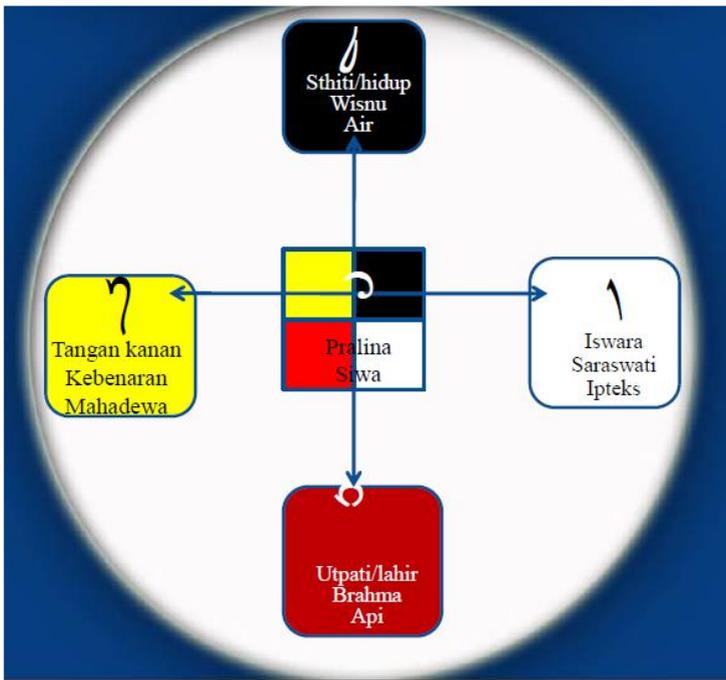
Di bawah ini adalah contoh dari posisi lima nada yaitu nada *nding*, *ndung*, *ndeng*, *ndang*, dan *ndong*, pada penjuru mata angin (*Pengider Bhuana*). Secara filosofis ke lima nada-nada ini

dikaitkan juga dengan siklus kehidupan yang disebut *utpeti* (lahir), *sthiti* (hidup), dan *pralini* (mati). Pergerakan nada-nada itu dikaitkan dengan filsafat kehidupan manusia yang mengalami siklus lahir, hidup, dan mati. Dalam agama Hindu ada yang namanya *Tri Murti* yaitu Brahma, Wisnu, dan Siwa. Dewa Brahma adalah Dewa pencipta yang bersthana di selatan dan di selatan terletak nada *nding* dengan simbol nadanya yang bernama *ulu*, diambil dari *penganggening aksara* Bali. Maka dari itu nada *nding* ini dianggap nada yang lahir untuk pertama kali.

Setelah lahir di selatan maka dia akan menuju arah utara dimana dewanya adalah Dewa Wisnu yang dipercaya sebagai dewa pemelihara. Di utara nadanya adalah *ndung* dengan symbol nada yang bernama *suku*. Beranalogi dengan kehidupan manusia maka setelah dia lahir, apabila hidupnya berkelanjutan, maka dia akan hidup sebagai manusia mulai dari bayi, anak-anak, remaja, dewasa, dan tua. Ketika dia hidup dan berkembang dengan baik sebagai manusia, dia akan dihadapkan pada pilihan hidup, apakah dia akan mengikuti arah *penengen* (kanan) atau *pengiwa* (kiri). Hal ini tentu akan menjadi pilihan masing-masing orang. Pada umumnya pilihan setelah hidup di utara maka dia akan menuju arah *penengen* dalam hal ini arah barat, dewanya Mahadewa. Dalam hubungan ini arah barat merupakan arah kebajikan dimana nadanya adalah nada *ndeng* dengan simbol nada yang bernama *taleng*. Disinilah seseorang itu menjalani kehidupan dengan prinsip hidup yang berpegang kebajikan (*dharm*).

Setelah berjuang sesuai dengan prinsip *dharm* di barat, kemana dia pergi untuk memperdalam ilmu untuk hidup dan kehidupan? Arah yang dituju selanjutnya adalah timur, dewanya Iswara/Saraswati, nadanya adalah nada *ndang* dengan simbol nadanya yang disebut *carik* atau *cecek*. Menurut kosmologi Hindu, timur adalah arah suci, arah untuk terus mengasah diri dan memperdalam ilmu dan spiritual sehingga

diharapkan akan mampu meraih tujuan hidupnya. Setelah semuanya dapat dicapai di timur, lalu kemana? Arah terakhir yang dituju adalah tengah, tempat bersemayamnya Dewa Siwa, dewa pelebur. Nadanya adalah *ndong* dengan simbol nada yang bernama *tedong*. Di posisi tengah inilah semuanya akan berakhir. Dalam istilah karawitan Bali disebut *ngegong* artinya gending itu berakhir, dan hidup pun berakhir pula. Sama halnya dengan kehidupan manusia, betapa pun hebatnya seseorang, betapa pun kayanya seseorang, pada akhirnya pasti dia akan mati. Demikian juga kalau diibaratkan dengan sebuah gending, betapa pun indahya gending itu, betapa pun panjangnya gending pegongan misalnya, pastilah dia akan berakhir dengan jatuhnya pukulan gong pada akhir sebuah komposisi (*ngegong*).



(Sumber: Suarka)

Penjelasan di atas merupakan salah satu contoh dari proses penciptaan sebuah komposisi karawitan. Setelah menguasai pemahaman tentang teologi dan filosofinya, apakah hal itu sudah cukup bagi seorang komposer dalam berkarya seni? Jawabannya adalah belum cukup karena masih dibutuhkan lagi kemampuan lain seperti bakat, kemampuan teknik, dan kreatifitas (daya cipta) yang tinggi sehingga mampu mengimplementasikan konsep nada atau melodi (*bun gending*) ke dalam sebuah karya seni Karawitan, baik gending Pegongan maupun gending yang lainnya.

Hakekat Berkesenian

Sebagai bagian dari kebudayaan Bali yang berlandaskan agama Hindu (Mantra, 1996), proses penciptaan gamelan Gong Gede dan gending-gendingnya berpedoman pada estetika Hindu yang disebut Tri Wisesa, terdiri atas Satyam (kebenaran), Siwam (kesucian), dan Sundaram (keindahan) sehingga gending Gong Gede itu memiliki nuansa yang agung, khidmat, dan estetis-religious. Menciptakan atau memainkan gending Pegongan merupakan salah satu bentuk aktivitas berkesenian yang didasari oleh kesucian, kebenaran, dan ketulusan yang dapat menghasilkan karya seni atau tetabuhan yang estetis-religious.

Pertanyaan yang lebih mendalam adalah kenapa kita mencipta dan memainkan gending Gong Gede atau berkesenian secara lebih luas? Apa hakekat dari berkesenian? Menurut bapak I Nyoman Rembang, berkesenian itu adalah sebuah aktivitas yang merupakan esensi hidup bagi seorang seniman. Bersyukurlah seseorang itu diberikan bakat seni oleh Ida Sang Hyang Widi Wasa (Tuhan), sebab tidak semua orang diberikan anugrah sehingga memiliki bakat seni. Oleh karenanya, karya seni itu harus dipersembahkan kembali kepada sang pencipta melalui kegiatan yang disebut *ngayah* dalam konteks *yadnya*. Berkesenian itu adalah jalan sekaligus tujuan untuk mendekatkan diri kepada Yang Maha Kuasa,

sebagaimana dikatakan oleh Ida Pedanda Made Sidemen dalam konteks sastra.

Menurut salah seorang Mpu Karawitan Bali, I Gusti Putu Made Geria, ada tiga tingkatan yang harus dilalui oleh seorang seniman Karawitan apabila ingin menjadi seniman yang sempurna sehingga dapat mempersembahkan karya seninya kepada Ida Sang Hyang Widi Wasa. Ke tiga langkah dimaksud adalah: *melajah megambel*, *ngeripta gending*, dan *melajahin tatwane*.

Melajah Megambel

Melajah megambel (belajar bermain gamelan), merupakan Langkah yang paling mendasar bagi seorang seniman Karawitan. Ada beberapa cara untuk belajar bermain gamelan seperti *meguru kuping*, *meguru bun gending*, dan *meguru panggul*. *Meguru kuping* artinya mengandalkan kepekaan telinga agar dapat menangkap sebuah gending. Pada masa yang lalu, sebelum adanya teknologi untuk merekam sebuah gending seperti tape recorder, kepekaan telinga menjadi salah satu andalan dalam menangkap sebuah gending.

Seorang pengrawit yang memiliki kepekaan telinga yang bagus akan sangat cepat dapat menangkap sebuah gending. Selain *meguru kuping*, ada juga yang memiliki kemampuan yang baik dalam mempelajari sebuah gending melalui bun gending (melodi). Dia sangat cepat dapat menghafalkan gending itu terutama melalui alur melodinya. *Meguru panggul* artinya berguru pada panggul (alat pukul gamelan). Dalam hal ini mungkin seseorang itu tidak memiliki kemampuan mengingat dan menghafal gending setara dengan seniman lainnya, akan tetapi dia dapat menguasai gending itu dengan jalan mengingat arah panggul dan teknik bermain suatu gending yang diajarkan oleh seorang *penguruk* (pelatih).

Secara keseluruhan dalam *melajah megambel* ini kemampuan teknis (*skill*) seseorang menjadi hal yang sangat penting dan mendasar mulai dari dasar-dasar *gegebug* (pukulan) dan *tetekep* (tutupan). Selain kemampuan keknik, seorang pengrawit itu harus mampu pula menguasai menguasai tingkat *incep-incepan* (kerapian gending) melalui penghayatan yang mendalam. Pada tingkatan *melajah megambel* yang merupakan tingkatan paling dasar ini, seniman itu baru mampu membawakan gending karya orang lain, bukan karyanya sendiri.

Ngeripta Gending

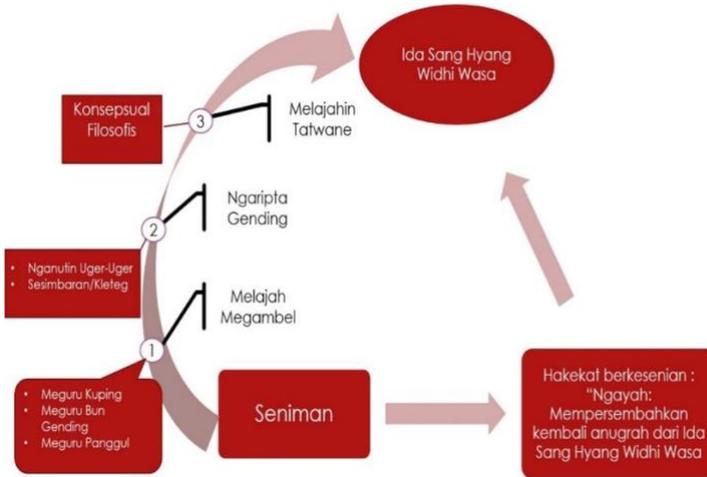
Ngeripta gending artinya menciptakan gending. Ada dua jenis gending Pegongan yang biasanya diciptakan oleh composer , yaitu: gending nganutin *uger-uger* dan gending sesimbaran. Gending nganutin *uger-uger* adalah gending yang tetap berpegang pada *uger-uger* (aturn gending) yang meliputi bentuk dan struktur gending, bun gending, pupuh kekendangan, dan pepayasan gending. Yang ke dua, sesimbaran, adalah gending yang tidak mengikuti *uger-uger* secara utuh, bisa dilihat dari bentuk dan strukturnya, bun, gending, pupuh kekendangan, pepayasan (ornamentasi), penampilan, maupun hal-hal yang terkait lainnya.

Melajahin Tatwane

Melajahin tatwane atau belajar tentang filsafatnya adalah tingkatan ketiga yang harus dipahami oleh seorang komposer maupun *juru gambel* (penabuh). Apabila ketiga tingkatan ini yaitu: dapat menabuh dengan baik, dapat menciptakan gending, serta mampu menghayati dan mengimplementasikan fillosofi yang ada terkait dengan suatu gending, maka lengkaplah kemampuan seorang pengrawit. Dengan demikian karya seni karawitan khususnya berupa gending Pegongan/lembatan akan dapat dijadikan sarana sekaligus tujuan untuk mendekatkan diri dengan Ida Sang

Hyang Widi Wasa melalui persembahan yang disebut *ngayah*. Inilah hakekat dari menciptakan atau memainkan gending Pegongan dengan nuansa yang agung, khidmat, dan estetis-religius.

Di bawah ini adalah bagan dari uraian tentang tiga tingkatan dimaksud.



(Sumber: Rai S.: 2021)

Bab IV

Tabuh Telu Pegongan

Uger-uger Tabuh Telu

Uger-uger atau ketentuan/hukum dari Tabuh Telu disebut dengan istilah “*pada tiga*”. *Uger-uger* Tabuh Telu itu meliputi: sumber pokok, pepada, peniti jublag dan jegogan, jajar pageh, struktur gending, pepada, peniti, dan pupuh kekendangan.

Sumber pokok dari Gending Tabuh Telu adalah pola gilak yang terdiri atas delapan ketukan dalam satu gongan. Dari delapan ketukan pola gilak itu pukulan kempli jatuh pada hitungan ke empat dan ke delapan, pukulan kempul jatuhnya pada pukulan ke lima dan ke tujuh, sedangkan pukulan gong jatuhnya pada hitungan ke empat dan ke delapan. Jadi pukulan kempli dan pukulan gong jatuhnya bersamaan pada hitungan ke empat dan ke delapan. Dalam karawitan Bali aksen/hitungan yang terberat adalah pada jatuhnya gongan, dalam hal ini pada hitungan ke delapan. Istilah lainnya adalah music itu menuju gong (*leaning forward*), hitungan terberat itu bukan terletak pada hitungan pertama sebagaimana halnya pada music Barat. Perlu dicatat bahwa dalam perkembangannya di masyarakat terjadi perkembangan bahwa meskipun basis dari Tabuh Telu itu adalah gilak yang terdiri atas dua kali pukulan gong dalam satu kali lingkaran, dalam realitasnya ada sekaa yang tetap mempertahankan dua kali pukulan gong dalam satu kali lingkaran dan ada pula yang memakai hanya satu pukulan gong saja dalam satu kali lingkaran. Demikian pula halnya dengan banyaknya pukulan kempul, ada yang tetap memakai

dua kempul, tetapi ada juga memakai tiga kali pukulan kempul yaitu pada hitungan ke tiga, ke lima, dan ke tujuh.

Pepada

Pepada berasal dari akar kata “pada” yang berarti kaki atau tempat bertumpu. Pepada dari Tabuh Telu adalah jatuhnya pukulan kempli yaitu pada hitungan ke empat dan ke delapan dalam setiap putaran. Karena pukulan kempli dan pukulan gong itu jatuhnya bersamaan maka pada pukulan kempli dan gong lah Tabuh Telu itu bertumpu.

Peniti Jublag dan Jegogan

Istilah peniti berasal dari akar kata titi yang berarti jembatan. Pukulan jublag jatuhnya pada hitungan ke dua, ke empat, ke enam, dan ke delapan; sedangkan pukulan jegogan jatuhnya pada hitungan ke empat dan hitungan ke delapan. Jublag dan jegogan adalah dua instrument yang memberi jalan atau jembatan pukulan penyacah maupun dalam kaitannya dengan *bun gending* (melodi). Penyacah adalah instrument berbilang yang satu oktaf lebih tinggi dari jublag. Fungsi penyacah adalah untuk “nyacah” ketukan berbasis pukulan jublag menuju gongan. Pukulan penyacah jatuhnya pada setiap ketukan.

Jajar Pageh

Istilah *jajar pageh* terdiri atas dua kata yaitu “jajar” dan “pageh”. Jajar itu artinya jejer, berjejer, deret atau berderet, sedangkan pageh artinya, pagar, batas, atau bisa juga berarti pendirian yang teguh. Dalam kaitannya dengan gending pegongan, yang dimaksud jajar pageh itu adalah kerangka gending, digunakan untuk menyebutkan deretan atau kerangka dari komposisi sebuah gending. Oleh karena itu pula istilah jajar pageh sering pula disebut dengan istilah *bantang gending*.

Pupuh Kekendangan

Setelah semua bagian dari *uger-uger* di atas dapat diketahui barulah diisi dengan pupuh kekendangan yaitu jalinan pukulan dari kendang lanang dan kendang wadon yang telah berhasil membuat pupuh/pola tertentu sesuai dengan jenis dari tabuh itu sendiri. Dalam Tabuh Telu, pupuh kekendangan yang dijumpai adalah: pupuh kekendangan pengawit, pupuh kekendangan batu-batu (bebaton), pupuh kekendangan penyalit, pupuh kekendangan pengawak, pupuh kekendangan ngulah, dan pupuh kekendangan gegulet. Sebagai contoh, dapat dilihat pada bagan dibawah ini.

Struktur Tabuh Telu

Tabuh Telu Bentuk Tunggal

Bentuk Tunggal adalah Tabuh Telu dengan struktur yang terdiri atas kawitan (bagian pembuka) dan pengawak (bagian pokok gending) saja. Bagian pengawak tersebut dimainkan secara berulang-ulang (berputar) dari permulaan sampai berakhir tidak pernah berganti melodi. Misalnya gending Tabuh Telu Buaya Mangap. Gending Buaya Mangap terdiri dari lima gong dalam satu kali putaran. Gending ini kalau dimainkan baik sebagai pengisi waktu atau berdiri sendiri, maupun sebagai pelengkap pengecet Tabuh Pat, maka lingkarannya akan tetap pada melodi lima kali gong berputar atau berulang dari awal sampai berakhir tidak pernah berganti (Rembang, 1984/1985:11). Tabuh Telu Buaya Mangap ini merupakan salah satu gending pegongan yang sangat populer dimasyarakat. Sebagian besar sekaa gong di Bali memainkan gending ini termasuk menjadi salah satu gending pegongan yang diajarkan di KOKAR Bali. Dibawah ini adalah contoh Jajar pageh (kerangka gending) dan Bun Gending dari Tabuh Telu Buaya Mangap.

Tabuh Telu Bentuk Ganda

Tabuh Telu berbentuk ganda ialah yang memakai dua bagian putaran yaitu ada pengisep dan pengawak. Istilah pengisep yang dipakai dalam struktur tabuh telu ganda ini berbeda dengan istilah pengisep yang lazim dipakai untuk menyebutkan bagian dari struktur gending setelah pengawak misalnya pada Tabuh Pat, Tabuh Nem, atau Tabuh Kutus. Dalam Tabuh Telu ganda ini, yang dimaksud dengan pengisep adalah bagian setelah kawitan yang terdiri dari satu jenis melodi saja dalam satu gongan dan dilulang berkali-kali. Pada bagian pengisep tabuh telu ini dipergunakan pupuh kekendangan batu-batu (bebaton) yaitu pupuh kekendangan dengan penekanan pada gegebug kendang wadon yang disebut gegebug batu-batu. Setelah pengulangan beberapa kali pada bagian pengisep maka atas komando dari gendang tempo gending itu menurun selanjutnya memasuki bagian pengawak dengan pupuh kekendangan yang disebut kekendangan pengawak tabuh telu. Salah satu contoh dari Tabuh Telu Bentuk ganda ini adalah Tabuh Telu Sekar Gadung. Sebagaimana halnya dengan Tabuh Telu Buaya Mangap, Tabuh Telu Sekar gadung juga sangat populer dimasyarakat. Dibawah ini kerangka dasar komposisi Tabuh Telu berbentuk ganda. Dibawah ini adalah jajar pageh dari Tabuh Telu Sekar Gadung.

Jajar Pgeh Tabuh Telu Sekar Gadung

Kawitan :

. (.)

Pengisep :

. (.)

Pengawak :

. (.)

. (.)

. (.)

. (.)

. (.)

Komposisi Tabuh Telu Sekar Gadung

Kawitan :

. (.)

Pengisep :

. (.)

Penyalit ke pengawak :

. (.)

. (.)

. (.)

. (.)

Pengawak :

. (.)

. (.)

. (.)

. (.)

. (.)

. (.)

. (.)

. (.)

. (.)

. (.)

. (.)

. (.)

. (.)

. (.)

. (.)

. (.)

. (.)

. (.)

. (.)

. (.)

Pekaad:

. (.)

trompong. Instrumen Ugal berfungsi sebagai pengawit gending, tanpa gegenderan maupun kreasi kebyar yang lain.

Tabuh Telu Bharata Yudha

Kawitan

Gangsa

^ 0 0 0 0 ^ . . 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0 0 . . . 0 . . 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

Gineman Trompong

0 . . 0 . . 0 . . 0 . . 0 . . 0 0 0 . 0 .
 . 0 . . 0 . . 0 . . 0 . . 0 . . 0 . . 0 . .
 . 0 . . 0 . . 0 . . 0 . . 0 . . 0 . . 0 . .
 0 0 0 . 0 0 0 . 0 0 0 . 0 0 0 . 0 0 0 .
 . 0 . . 0 . . 0 . . 0 . . 0 . . 0 . . 0 . .
 ^ . . ^ . . ^ . . ^ . . ^ . . ^ . . ^ . . ^ . .
 0 . . 0 . . 0 . . 0 . . 0 . . 0 . . 0 . . 0 . .
 . 0 . . 0 . . 0 . . 0 . . 0 . . 0 . . 0 . .
 0 . 0 . 0 . 0 . 0 . 0 . 0 . 0 . 0 . 0 . 0 .
 . . 0 . . 0 . . 0 . . 0 . . 0 . . 0 . . 0 . .
 0

Gangsa

0 . 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
 0 . 0 . 0 . 0 . 0 . 0 . 0 . 0 . 0 . 0 . 0 .
 . 0 . 0 . 0 . 0 . 0 . 0 . 0 . 0 . 0 . 0 .

Pengawak

. ^ . 0 . ? . 0 . ? . ? . ^ . *
 D̄d D d D . d . k̄ p̄k̄ p̄d D d̄D d D d̄D . d̄ D̄d D̄k̄
 . ? . ? . 0 . ̄ . ? . 0 . ? . (?)
 p̄d D d̄D . d̄ d̄D d̄d D̄ . D̄ D̄d D d . k̄ p̄k̄ p̄k̄ p̄k̄ p̄d
 . 0 . ? . ^ . 0 . ? . ? . . . *
 D̄d D d D . d . k̄ p̄d D̄d D d̄D d̄D d̄k̄ p . k̄ p̄d D̄d
 . ? . 0 . ^ . 0 . . . * . ? . (0)
 D d̄D d̄D . d̄ d̄D d̄D D̄d D̄d D̄d D d . k̄ p̄k̄ p̄k̄ p̄k̄ p
 . ^ . 0 . ? . 0 . ? . ? . ^ . *
 D̄d D d D . d . k̄ p̄k̄ p̄d D d̄D d D d̄D . d̄ D̄d D̄k̄
 . ? . ? . 0 . ̄ . ? . 0 . ? . (?)
 p̄d D d̄D . d̄ d̄D d̄d D̄ . D̄ D̄d D d . k̄ p̄k̄ p̄k̄ p̄k̄ p̄d
 . 0 . ? . ^ . 0 . ? . ? . . . *
 D̄d D d D . d . k̄ p̄d D̄d D d̄D d̄D d̄k̄ p . k̄ p̄d D̄d
 . ? . 0 . ^ . 0 . . . * . ? . (0)
 D d̄D d̄D . d̄ d̄D d̄D D̄d D̄d D̄d D d . k̄ p̄k̄ p̄k̄ p̄k̄ p
 . ^ . 0 . ? . 0 . ? . ? . . . *
 D̄d D d D . d . k̄ p̄k̄ p̄d D d̄D d D d̄D . d̄ D̄d D̄k̄
 . ^ . * . ? . ̄ . . . * . ^ . (*)
 p̄d D d̄D . d̄ d̄D d̄d D̄ . D̄ D̄d D d . k̄ p̄k̄ p̄k̄ p̄k̄ p̄d
 . ? . . . ? . ? . ̄ . ^ . . . 0 . *
 D̄d D d D . d . k̄ p̄d D̄d D d̄D d̄D d̄k̄ p . k̄ p̄d D̄d
 . . . * . ? . ̄ . 0 . ? . . . (?)
 D d̄D d̄D . d̄ d̄D d̄D D̄d D̄d D̄d D d . k̄ p̄k̄ p̄k̄ p̄k̄ p
 . ? . ? . . . ̄ . ^ . . . ? . *
 D̄d D d D . d . k̄ p̄k̄ p̄d D d̄D d D d̄D . d̄ D̄d D̄k̄



Gending Lelambatan Garap kebyar Sekaa Gong Puspa Werdi, Br. Pemebetan, Kapal (Dokumentasi: Agus Sattvika, 2021)



Gending Lelambatan Garap kebyar Sekaa Gong Puspa Werdi, Br. Pemebetan, Kapal (Dokumentasi: Agus Sattvika, 2021)



Lelambatan Garap kebyar Sekaa Gong Puspa Werdi, Br. Pemebetan, Kapal (Dokumentasi: Agus Sattvika, 2021)

Jenis - jenis Tabuh Telu

Tabuh Telu Pegongan / Lelambatan terdiri atas tiga jenis , yaitu Tabuh Telu Pemungkah, Tabuh Telu Pekaad, dan Tabuh Telu Sekatian. Tabuh Telu Pemungkah adalah tabuh telu yang berdiri sendiri; Tabuh Telu Pekaad adalah tabuh telu yang merukan bagian dari komposisi gending yang lain; dan Tabuh Telu Sekalian adalah tabuh telu iringan tari topeng. Ketiga jenis tabuh telu ini akan diuraikan pada bab berikutnya yaitu bab V, VI, dan VII.

Pengawak

$\|$: . ˆ . ˉ ˆ ˆ ˆ ˆ . ˆ ˆ ˆ ˉˉ ˆ ˆ ˆ (ˆ)
 . ˆ . ˉ . ˆ ˆ ˆ ˉˉ ˆ ˆ ˆ ˆ ˆ ˆ ˉˉ (ˆ)
 . ˆ . ˉ . ˆ ˆ ˆ ˉˉ ˆ ˆ ˆ ˆ ˆ ˉˉ (ˆ)
 . ˆ . ˉ ˆ ˆ ˆ ˆ ˆ ˆ ˆ ˆ ˆ ˆ ˉˉ (ˆ)
 . ˆ . ˉ . ˆ ˆ ˆ ˆ ˆ ˆ ˆ ˉˉ ˆ ˆ ˆ (ˆ): $\|$

Tabuh Telu Cerukcuk Punyah

Kawitan

. ˆ ˆ ˆ . ˆ . ˆ . ˆ . ˆ ˉˉ ˉˉ ˆ (ˆ)

Pengisep (Kendang Batu-batu)

. ˆ . ˉ . ˆ . ˆ . ˆ . ˆ ˉˉ ˆ ˆ ˆ (ˆ)
 . ˆ . ˉ . ˆ . ˆ . ˆ . ˆ ˉˉ ˆ ˆ ˆ (ˆ)
 . ˆ . ˉ . ˆ . ˆ . ˆ . ˆ ˆ ˆ ˆ ˆ (ˆ)

Pengawak

$\|$: . ˆ . ˉ . ˆ . ˆ . ˆ . ˆ ˆ ˆ ˉˉ (ˆ)
 . ˆ . ˉ . ˆ . ˆ . ˆ ˆ ˆ ˆ ˆ ˆ ˆ (ˆ)
 . ˆ . ˉ ˆ ˆ ˆ ˆ . ˆ ˆ ˆ ˆ ˆ ˆ ˆ (ˆ)
 . ˆ . ˉ . ˆ ˆ ˆ ˆ ˆ ˆ ˆ ˆ ˆ ˆ ˆ (ˆ): $\|$

kendang cedugan, dimainkan oleh I Wayan Suweca dan I Ketut Sukarata (Tut Nang).

Gamelan yang dipakai untuk mengiringi dramatari topeng wakil Kabupaten Badung itu adalah gamelan Gong Kebyar sehingga Tabuh Telu Beratha Yudha itu dimainkan dengan teknik kekebyaran (garap kebyar), namun tetap berpegang pada *uger-uger* tabuh telu. Tempo Tabuh Telu Beratha Yudha ada dua yaitu *gangsar* (agak cepat) dan *becat* (cepat). Tempo *gangsar* dipakai pada bagian pengawak sedangkan tempo *becat* dipakai pada bagian pekaad. Pupuh kekendangan ditata sedemikian rupa dengan tempo *gangsar* pada bagian pengawak dan *becat* pada bagian pekaad. Pada pupuh kekendangan pekaad diisi dengan kreasi kekendangan yang menggambarkan dahsyatnya perang Beratha Yudha itu.

Bun gending (melodi) dari Tabuh Telu Beratha Yudha ini penekanannya adalah pada nada *ndung* sebagai tonikanya. Hal itu dapat dilihat dari kawitan, pengawak, dan pengecet dimana nada *ndung* itu sangat dominan dalam *bun gending* nya. Menurut Bapak I Gusti Putu Made Geria (wawancara, 3 Maret 1980, di RRI, Jalan Melati, Denpasar), secara filosofis, kalau dilihat dari konsep *Pengider Bhuana* (kosmologi Hindu), nada *Ndung* itu terletak di utara yang menggambarkan kehidupan (*stithi*) dengan Dewanya Wisnu. Kehidupan (*stithi*) itu terjadi setelah adanya kelahiran (*utpeti*) di arah selatan dengan nada *nding* dan Dewanya Brahma. Setelah adanya kelahiran (*utpeti*) dan kehidupan (*stithi*) maka secara filosofis pergerakan nada itu adalah kearah barat, menuju nada *ndeng*, karena barat merupakan penengen (arah kanan) dari utara. Penengen adalah arah kanan atau arah menuju kebajikan, sedangkan kebalikannya pengiwa yaitu pergerakan ke arah yang negatif.

Sebagai sebuah gending lelamatan garap kebyar, Tabuh Telu Beratha Yudha dimainkan lagi oleh Sekaa Gong Jaya Kusuma, Gladag, Denpasar pada Pesta Kesenian Bali

Gineman Trompong

0 . . 0 . . 0 . . 0 . 0 . 0 . 0 7 0 . 7 .
. 7 . . 7 . . 7 . . 7 . 7 . 7 . 0 . 7 . 0
. 7 . 0 . 7 . 0 . 7 . . ^ . . 0 . . 7 . .
0 7 0 . 7 . 0 . . 0 . . 0 . . 0 . . 0 . 0
. 0 . . 0 . . 0 . . 0 . . 0 . 0 . 0 . 0 .
^ . . ^ . . ^ . . ^ . . ^ . . ^ . ^ . ^ .
0 . . ^ . . 0 . . ^ . . 0 . ^ . 0 . ^ . 0
. 7 . 7 . 0 . 7 . 0 . 7 . 0 . 7 . 0 . 7 .
0 . 7 . 0 . 7 . . ^ . . 0 . . 7 . . 0 7 0
. . 7 . . 0 . . 0 . . 0 . . 0 . . 0 . 0 0

Gangsa

0 . 0 0 0 0 7 0 7 7 . 0 0 7 0 7 0 . 0 0 0
0 7 0 7 7 . 0 0 7 0 7 7 0 . . 7 0 7 0 ^ 0
0 0 ^ 0 ^ 0 7 7 . 0 . 7 . 0 . 7 . 0 . 7 .
0 . 7 . 7 . 0 . 7 . 7 . 7 . 0 . 7 . ^ . 0
. 7 . 0 . 7 . ^ . 0 . 0 . 0 . (^)

Pengawak

. ˆ . 0 . ʔ . 0̄ . ʔ . ʔ . ˆ . 0̄
 D̄d̄ D̄ d̄ D̄ .d̄ .k̄ p̄k̄ p̄d̄ D̄ d̄D̄ d̄ D̄ d̄D̄ .d̄ D̄d̄ D̄k̄
 . ʔ . ʔ̄ . 0̄ . ˆ . ʔ . ʔ̄ . ʔ . (ʔ̄)
 p̄d̄ D̄ d̄D̄ .d̄ d̄D̄ d̄d̄ D̄d̄ .D̄ D̄d̄ D̄ d̄ .k̄ p̄k̄ p̄k̄ p̄k̄ p̄d̄
 . 0̄ . ʔ . ˆ . 0̄ . ʔ . ʔ . ˆ . 0̄ . ʔ̄
 D̄d̄ D̄ d̄ D̄ .d̄ .k̄ p̄d̄ D̄d̄ D̄ d̄D̄ d̄D̄ d̄k̄ p̄ .k̄ p̄d̄ D̄d̄
 . ʔ . 0̄ . ˆ . 0̄ . ˆ . ʔ̄ . (0̄)
 D̄ d̄D̄ d̄D̄ .d̄ d̄D̄ d̄D̄ D̄d̄ D̄d̄ D̄ d̄ .k̄ p̄k̄ p̄k̄ p̄k̄ p̄
 . ˆ . 0̄ . ʔ . 0̄ . ʔ . ʔ . ˆ . 0̄
 D̄d̄ D̄ d̄ D̄ .d̄ .k̄ p̄k̄ p̄d̄ D̄ d̄D̄ d̄ D̄ d̄D̄ .d̄ D̄d̄ D̄k̄
 . ʔ . ʔ̄ . 0̄ . ˆ . ʔ . 0̄ . ʔ̄ . ʔ . (ʔ̄)
 p̄d̄ D̄ d̄D̄ .d̄ d̄D̄ d̄d̄ D̄d̄ .D̄ D̄d̄ D̄ d̄ .k̄ p̄k̄ p̄k̄ p̄k̄ p̄d̄
 . 0̄ . ʔ . ˆ . 0̄ . ʔ . ʔ . ˆ . 0̄ . ʔ̄
 D̄d̄ D̄ d̄ D̄ .d̄ .k̄ p̄d̄ D̄d̄ D̄ d̄D̄ d̄D̄ d̄k̄ p̄ .k̄ p̄d̄ D̄d̄
 . ʔ . 0̄ . ˆ . 0̄ . ˆ . ʔ̄ . (0̄)
 D̄ d̄D̄ d̄D̄ .d̄ d̄D̄ d̄D̄ D̄d̄ D̄d̄ D̄ d̄ .k̄ p̄k̄ p̄k̄ p̄k̄ p̄
 . ˆ . 0̄ . ʔ . 0̄ . ʔ . ʔ . ˆ . 0̄ . ʔ̄
 D̄d̄ D̄ d̄ D̄ .d̄ .k̄ p̄k̄ p̄d̄ D̄ d̄D̄ d̄ D̄ d̄D̄ .d̄ D̄d̄ D̄k̄
 . ˆ . ʔ̄ . ʔ . ʔ̄ . ˆ . 0̄ . ʔ̄ . ˆ . (ʔ̄)
 p̄d̄ D̄ d̄D̄ .d̄ d̄D̄ d̄d̄ D̄d̄ .D̄ D̄d̄ D̄ d̄ .k̄ p̄k̄ p̄k̄ p̄k̄ p̄d̄
 . ʔ . ˆ . ʔ . ʔ̄ . ˆ . 0̄ . ʔ̄ . ˆ . 0̄ . ʔ̄
 D̄d̄ D̄ d̄ D̄ .d̄ .k̄ p̄d̄ D̄d̄ D̄ d̄D̄ d̄D̄ d̄k̄ p̄ .k̄ p̄d̄ D̄d̄
 . ˆ . ʔ̄ . ʔ . ʔ̄ . ˆ . 0̄ . ʔ̄ . ˆ . (ʔ̄)
 p̄d̄ D̄ d̄D̄ .d̄ d̄D̄ d̄d̄ D̄d̄ .D̄ D̄d̄ D̄ d̄ .k̄ p̄k̄ p̄k̄ p̄k̄ p̄d̄
 . ʔ . ˆ . ʔ . ʔ̄ . ˆ . 0̄ . ʔ̄ . ˆ . 0̄ . ʔ̄
 D̄d̄ D̄ d̄ D̄ .d̄ .k̄ p̄d̄ D̄d̄ D̄ d̄D̄ d̄D̄ d̄k̄ p̄ .k̄ p̄d̄ D̄d̄

Pengecet (Kendang gegilakan)

|| : . 0 . 2̄ . 3̄ . (4̄) . 5̄ . 6̄ . 7̄ . 8̄ . (9̄) : ||
 . 0 . 1̄ . 2̄ . 3̄ . (4̄) . 5̄ . 6̄ . 7̄ . 8̄ . (9̄)
|| : . 0 . 1̄ . 2̄ . 3̄ . 4̄ . (5̄) . 6̄ . 7̄ . 8̄ . (9̄) : ||

Bab VI Analisis Tabuh Telu Pekaad

Tabuh Telu Pekaad adalah Tabuh Telu yang berfungsi sebagai pekaad atau bagian akhir dari sebuah komposisi gending pegongan yang lainnya seperti Tabuh Telu Pekaad pada Tabuh Pat, Tabuh Nem, maupun Tabuh Kutus. Karena Tabuh Telu Pekaad merupakan bagian dari gending yang lainnya, maka dia tidaklah berdiri sendiri sebagaimana halnya dalam Tabuh Telu Pemungkah. Tabuh Telu Pekaad akan dipakai sebagai bagian dari gendning yang lai n apabila gending itu tidak menggunakan Bebuturan pada bagian Pengecet.

Posisi Tabuh Telu Pekaad Pada Tabuh Pat Beramara

Kawitan

Pengawak

Pengisep

Pengecet

- Ngawit Terompong
- Ngembat
- **Tabuh Telu Pekaad**

Bagian Tabuh Telu pada Gending Tabuh Pat Beramara

Tabuh Telu



Penyalit

. 0 . 0 . 1 . 0 . 0 . 1 2 0 1 0
 . 1 . 0 . 0 . 1 . 0 . 2 0 1 2 (0*)

Pengisep

||: 0 0 . 2 . 0
 . 2 . 0 . 2 . 2 . 0 . 2 . 0
 0 . 2 . 0 0 . 2 . 0
 . 2 . 0 . 2 . 2 . 0 . 2 . 0
 . . . 1 . 0 . 1 . 0 . 0 . 1 0 1
 . 1 0 2 . 2 . 2 . 2 . 2 . 1 0 2
 . . . 2 . 1 0 2 . 2 . 2 . 1 0 2
 . 0 . 1 . 1 . 1 . 0 . 0 . 1 0 1
 . . . 1 . 2 0 1 . 0 1 . 0 . 1 0 1
 . 0 2 2 . 2 . 2 . 2 . 0 . 0 2 2
 . 0 . 2 . 2 . 0 . 2 2 0 . 1 . 0
 . 2 . 2 . 2 . 2 . 0 . 1 0 1
 . . . 1 . 2 0 1 . 0 . 0 . 1 . 1 . 0
 . 0 . 2 . 2 . 0 . 0 . 2 . 0 1 . 0
 . . . 0 . 1 . 0 . 0 . 1 . 2 0 1
 . 1 . 0 . 0 . 0 . 1 . 2 . 0 1 (0*) : ||

Pengecet

. . . 0 . 2 . * . . . 0 . 2 . *
 . 2 0 * 2 0 ^ * ^ 0 2 * 0 0 2 (*)

Pengecet

||: . 0 2 * . 0 2 * . 0 2 * 0 2 2 *
 . 2 0 * 2 0 ^ * ^ 0 2 * 0 0 2 (*): ||

Ngembat

||: 0 0 0 * 2 2 2 * . 2 2 * 2 2 0 *
 0 ^ 0 2 0 ^ 0 * 0 0 0 * 0 0 2 (*)
 0 0 0 * 2 2 2 * . 2 2 * 2 2 0 *
 0 ^ 0 2 0 ^ 0 * 0 0 0 * 0 2 2 (*)
 . 0 2 * 0 2 2 * . 0 2 * 0 2 2 *
 . 2 0 * 2 0 ^ * ^ 0 2 * 0 0 2 (*)
 . 0 2 * 0 2 2 * . 0 2 * 0 2 2 *
 . 2 0 * 2 0 ^ * ^ 0 2 * 0 0 2 (*): ||

Tabuh Telu Pekaad

||: . 0 . 0 . 2 . * . * . 0 . * . (*)
 . 0 . 0 . 0 . * . * . 2 . * . (*)
 . 0 . 0 . 0 . * . * . 0 . * . (*): ||

Ngembat

||: . 0 0 0 . 0 0 * . 0 0 . 0 0 . (*)
 . 0 . 0 . ^ . * . * . 0 . * . (*)
 . 0 . 0 . . 0 . * . * . 2 . * . (*)
 . 0 . 0 . 0 . * . * . 0 . * . (*): ||
 . 0 . 2 . 0 . * . * . 0 . * . (*)
 . 0 . 0 . ^ 0 2 * 0 ^ 0 ^ 2 2 0 (*)
 . 2 . 2 . 2 . * . * . 0 . 0 . (*)
 . 0 . 0 . ^ 0 2 * 2 * 0 ^ 0 2 2 (*)
 ^ 0 2 2 0 ^ 2 0 . * 0 2 2 0 (*)

Pengawak

: 0 0	. 0 ^ 0	▲
	. 0 . 0	. ^ . 0	. 0 . 2	. 0 ^ 0	★
	. 0 . 0	. 0 ^ 0	. 0 . 2	. 2 . 0	▲
	. 0 . 0	^ 0 . ^	. ^ . 0	. 0 2 ?	★
	. 2 . 2	. 0 2 2	0 ^ . 0	. 2 . 2	▲
	. 2 . 2	2 0 . 2	. 2 . 2	. 0 ^ 0	★
	. 0 . 0	. 0 ^ 0	. 0 . 2	. 2 . 0	▲
	. 0 ^ 0	. 2 . 2	. 2 . 2	. ^ 0 2	★
	. 2 . 2	. ^ 0 2	. 0 ^ 0	. ^ . 0	▲
	. 0 . 0	. ^ . 0	. 0 . 2	. 0 ^ 0	★
	. 0 . 0	. 0 ^ 0	2 2 . 2	. 0 . ^	▲
	. ^ . ^	. 0 2 2	. 2 . 0	. 0 2 ?	★
	. 2 . 2	. 0 2 2	. 2 . 2	. 0 . 2	▲
 2 . 0	. 2 . 2	. 0 2 ?	★ nyalit →
	. 2 . 0	. 0 . 0	. ^ 0 2	. 0 ^ 0	▲
	. 0 ^ 0	. 0 . ^	. 0 . 2	. 0 ^ (0) :	

Penyalit

. 2 . 0	. 0 . 0	. ^ . 0	^ 0 0 ^
. ^ 0 2	. 2 . 0	. 2 . 2	. ^ 0 (0)

Pengisep

: ? ?	. ^ . 0 3
. ? . ^	. 0 . ?	. ? . ?	. ^ . 0 *
. ? . ?	. ^ 0 ?	. ? . ?	0 ^ . 0 ^
. 0 . ?	. 0 . ^	. ^ . 0	. 0 ? ? *
. ? . ?	. 0 ? ?	0 ^ . 0	. ? . ? ^
. ? . ?	0 ^ . 0	. ? . ?	. ^ . 0 *
. ? . ?	. ^ 0 ?	. ? . ?	0 ^ . 0 ^
. 0 . ?	. 0 . ^	. ^ . 0	. 0 ? ? *
. ? . ?	. 0 ? ?	. ? . 0	? ? . ? ^
. 0 . ^	. ^ . ^	0 ^ . 0	^ . 0 . ^ *
. ^ . ^	. ? 0 ^	0 0 ^ 0	. ? . ? ^
. 0 . ?	. ? . 0	. 0 . ^	. ? . ? *
. ? . ?	. ^ 0 ?	. ? . ?	. ? . ? ^
. ? . 0	. ? . ^	. 0 . ?	. ? 0 ? *
. 0 . ^	. 0 . ?	. 0 ^ 0	^ 0 0 ^ nyalit →
. ^ 0 ?	. ? . 0	. ? . ?	. ^ . 0 (?) :

Penyalit

. ^ . 0 ^ 0 . ? . 0 . ^ 0 ? ^ (0) *

Pengecet

: . ^ 0 ^ *	? 0 ^ 0 *	. ^ 0 ^ *	? 0 ^ 0 *
0 ^ 0 ^ *	0 ? ? ? *	? ? 0 ^ *	? 0 ^ (0) :

Ngembat

: ? 0 0 0 *	. ? . 0 *	. ? . ? *	0 ^ 0 ? *
. ? 0 ^ *	. 0 ? ? *	? 0 . ? *	0 ^ . (0) *
? 0 0 0 *	. ? . 0 *	. ? . ? *	0 ^ 0 ? *
. ? ? ? *	. 0 ? ? *	. ? ? ? *	0 0 ^ (0) *
. 0 . 0 *	. ^ . 0 *	. 0 . 0 *	. 0 . ^ *
. ^ . ^ *	? 0 ? ? *	? ? 0 ^ *	? 0 ^ (0) *
. 0 . 0 *	. ^ . 0 *	. 0 . 0 *	. ? . ^ *
. ^ . ^ *	? 0 ? ? *	? ? 0 ^ *	? 0 ^ (0) :

Pengawak

: 0 0	. ʔ ʔ 0	▲
. 0 . ˆ	. ˆ . 0	ˆ 0 . ʔ	0 ˆ . 0	★
. 0 . 0	. ʔ ʔ 0	. 0 . ʔ	. ˆ 0 ʔ	▲
. ʔ . ʔ	. ʔ . 0	. 0 . ˆ	. ʔ ʔ 0	★
. 0 . 0	. ʔ ʔ 0	. 0 . ʔ	. ʔ . ʔ	▲
. ʔ 0 ˆ	. ˆ . ˆ	. ˆ . 0	. ʔ 0 ˆ	★
. ˆ . ˆ	. ʔ 0 ˆ	. 0 . ʔ	. ˆ . 0	▲
. 0 . ˆ	. 0 . ʔ	. ʔ . 0	. ʔ 0 ˆ	★
. ˆ . ˆ	. ʔ 0 ˆ	. 0 . ʔ	0 ˆ . 0	▲
. ʔ . ʔ	. ʔ . 0	. 0 . ʔ	. ˆ 0 ʔ	★
. ʔ . ʔ	. ˆ 0 ʔ	. ʔ . ʔ	0 ˆ . 0	▲
. ʔ . ʔ	. ʔ . 0	. 0 . ʔ	. ˆ 0 ʔ	★
. ʔ . ʔ	. ˆ 0 ʔ	. ʔ . ʔ	0 ˆ . 0	▲
. 0 . ʔ	. 0 . ˆ	. ˆ . 0	. 0 ʔ ʔ	★
. ʔ . ʔ	. 0 ʔ ʔ	. ʔ . ʔ	ʔ 0 . ʔ	▲
. ʔ . 0	. ʔ . ʔ	. ʔ . 0	. ʔ . ʔ	
. ʔ . ʔ	. 0 . ˆ	. ˆ . 0	. ʔ 0 ˆ	
. ˆ . ʔ	. ʔ . ʔ	. ʔ . ʔ	0 ˆ . 0	★
. 0 . 0	. ʔ ʔ 0	. 0 . ˆ	. ˆ . 0	▲
. ʔ . ʔ	. 0 . ʔ	. ʔ . 0	. ʔ 0 ˆ	★
. ˆ . ˆ	0 ʔ 0 ˆ	. 0 . ʔ	0 ˆ . 0	▲
. ˆ . 0	. ʔ . ʔ	. 0 . ˆ	. 0 . ʔ	★
. ʔ . ʔ	0 ˆ . 0	. ʔ ʔ 0	. ʔ . ʔ	▲
. ʔ ʔ 0	. 0 . 0	ˆ 0 . ʔ	0 ˆ . (0) :	★

Penyalit

. 2 . ^ . . ^ . 0 . 2 . 2 . 0 . (2) *

Pengisep

	: 2 2	. ^ 0 2
	. 2 . 2	. 2 . 2	2 2 . 0	2 2 . 2 *
	. 2 . 2	. 2 . 0	. 0 . ^	. 2 . 0 ^
	. 0 . 0	. ^ . 0	2 2 2 0	. 2 . 2 *
	. 2 . 2	. 2 . 0	. 0 . ^	. 2 . 0 ^
	. 0 . 0	. ^ . 0	. 2 . 0	. 2 . 2 *
	. 2 . 2	. 0 . ^	. 2 . ^	. 0 . 2 ^
	. 2 . 2	. 0 . ^	. ^ . 0	^ 0 . ^ *
	. ^ . ^	. 0 . 2	. 2 . 0	. 2 . 2 ^
	. 2 . 2	. 2 . 2	0 ^ 0 2	. 0 . ^ *
	. ^ . 0	. 2 . 2	. 2 . 0	. 0 2 2 ^
	. 2 . 0	. ^ . 0	. 0 . ^	. 2 . 2 *
	. 0 . 0	. 2 . 2	. 2 . 0	. 2 . 2 ^
	. 2 . 2	. 2 . 0	. 0 . 0	. 2 . 2 *
	. 2 . 2	. 0 2 2	. 2 . 2	2 0 . 2 ^
	. 2 . 0	. 2 . 2	. 2 . 0	. 2 . 2 *
	. 2 . 2	. 0 . ^	. ^ . 0	. 2 0 . ^ ^
	. ^ 0 2	. 2 . 2	. 2 . 2	0 ^ . 0 *
	. 0 . 0	. 2 2 0	. 0 . ^	. ^ . 0 ^
	. 2 . 2	. 0 . 2	. 2 . 0	. 0 . ^ *
	. ^ . ^	0 2 0 ^	. 0 . 2	. ^ . 0 ^
	. ^ . 0	. 2 . 2	. 0 . ^	. 0 . 2 *
	. 2 . 2	0 ^ . 0	. 2 . 0	. 2 . 2 ^ nyalit →
	. 2 . ^	. ^ . 0	. 2 . 2	. 0 . (2) : *

Posisi Tabuh Telu Pekaad Pada Tabuh Kutus Lasem

Kawitan

Pengawak

Pengisep

Pengecet

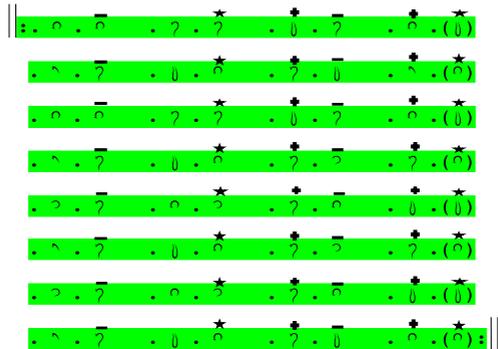
- Ngawit Terompong
- Ngembat
- **Tabuh Telu Pekaad**

Bagian Tabuh Telu pada Gending Tabuh Kutus Lasem

Tabuh Telu



Ngembat



Tabuh Kutus Lasem

Kawitan

. . . 0	0 2 0 0	0 2 0 2 0 2	0 2 0 2 0 2
. 0 . 0	. 0 . 0	. 2 . 2	. 2 0 2
. 2 . 2	. 2 2 0	. 0 2 0	0 2 0 2
. 2 0 2	. 2 . 2	. . 2 0	2 2 0 2
. 2 . 0	. 0 . 0	. 0 . 0	. 2 . 0
. 0 2 0	. 0 . 0	. 0 . 2	. 0 2 (0)

Pengawak

: 0	. . . 0	. 0 2 0
	. 0 . 0	. 2 . 0	. 0 . 2	. 0 2 *
	. 0 . 0	. 2 0 2	. 2 . 0	. 2 . 0
	. 2 . 0	2 0 . 2	. 0 . 2	2 0 2 *
	. 0 . 0	. 2 0 2	. 2 . 0	. 2 . 0
	. 2 . 0	2 0 . 2	. 0 . 2	2 0 2 *
	. 0 . 0	. 0 . 2	. 2 . 0	. 0 . 2
	. 0 2 2	. 2 . 2	. 2 . 2	. 0 2 *
	. 2 . 0	. 2 . 0	. 0 . 2	. 2 . 0
	. 2 . 2	. 0 2 0	. 0 . 2	. 2 . *
	. 0 . 2	. 2 . 0	. 2 . 0	. 2 . 0

Pengecet

||: . o ɔ ʔ̣ ʊ ʔ ɔ ʊ̣ . o ɔ ʔ̣ ʊ ʔ ɔ ʊ̣
 ʔ o ɔ ʔ̣ ʊ ʌ o ʌ̣ o ʌ ʊ ʔ̣ ʊ ʔ ɔ (ʊ̣) :||

Ngembat

||: . o o ʊ̣ ɔ ʔ ɔ ʊ̣ . ɔ ɔ ɔ ʔ ɔ o ʌ̣
 o ʌ ʊ ʔ̣ ʊ ʌ o ʌ̣ o ʌ ʔ̣ ʊ̣ o ʌ ɔ (ʊ̣)
 ʊ o o ʊ̣ ɔ ʔ ɔ ʊ̣ . ɔ ɔ ɔ ʔ ɔ o ʌ̣
 o ʌ ʊ ʔ̣ ʊ ʌ o ʌ̣ o ʌ ʊ ʔ̣ o ʔ ɔ (ʊ̣)
 . o ɔ ʔ̣ ʊ ʔ ɔ ʊ̣ . o ɔ ʔ̣ ʊ ʔ ɔ ʊ̣
 ʔ o ɔ ʔ̣ ʊ ʌ o ʌ̣ o ʌ ʊ ʔ̣ ʊ ʔ ɔ (ʊ̣)
 . o ɔ ʔ̣ ʊ ʔ ɔ ʊ̣ . o ɔ ʔ̣ ʊ ʔ ɔ ʊ̣
 ʔ o ɔ ʔ̣ ʊ ʌ o ʌ̣ o ʌ ʊ ʔ̣ ʊ ʔ ɔ (ʊ̣) :||

Tabuh Telu Pekaad

||: . o . ʊ̣ . ʔ . ʊ̣ . ʔ . ʊ̣ . ʌ . (ʊ̣) :||

Ngembat

||: . o . ʊ̣ . ʔ . ʔ̣ . ʊ . ʔ̣ . ʊ̣ . (ʊ̣)
 . ʌ . ʔ̣ . ʊ . ʊ̣ . ʔ . ʊ̣ . ʌ . (ʊ̣)
 . o . ʊ̣ . ʔ . ʔ̣ . ʊ . ʔ̣ . ʊ̣ . (ʊ̣)
 . ʌ . ʔ̣ . ʊ . ʊ̣ . ʔ . ɔ̣ . ʔ . (ʊ̣)
 . ɔ . ʔ̣ . o . ʔ̣ . ʔ . ʊ̣ . ʊ . (ʊ̣)
 . ʌ . ʔ̣ . ʊ . ʊ̣ . ʔ . ɔ̣ . ʔ . (ʊ̣)
 . ɔ . ʔ̣ . o . ʔ̣ . ʔ . ʊ̣ . ʊ . (ʊ̣)
 . ʌ . ʔ̣ . ʊ . ʊ̣ . ʔ . ʊ̣ . ʊ̣ . (ʊ̣) :||

Bab VII

Analisis Tabuh Telu Sekatian

Berbeda dengan Tabuh Telu Pamungkah dan Tabuh Telu Pekaad, Tabuh Telu Sekatian adalah Tabuh Telu yang dipakai sebagai iringan tari. Pada dasarnya gending iringan tari ini masih tetap berpegang pada *uger-uger* Tabuh Telu, hanya saja terjadi perubahan pada pupuh kekendangan maupun dinamika gending yang disesuaikan dengan tari yang diiringi. Sebagai sebuah gending untuk iringan tari maka *angsel* (aba-aba/kode /tanda perubahan dinamika) akan ditentukan oleh penari. *Angsel* dari penari itu akan ditangkap oleh tukang kendang untuk selanjutnya diteruskan secara kode musikal kepada seluruh penabuhsehingga terjadilah perubahan tempo dan dinamika sesuai dengan *pedum karang* (koreografi) tarinya. Dua jenis tari topeng yang biasa diiringi dengan Tabuh Telu Sekatian adalah tari Topeng Tua dan tari Topeng Monyer atau sering pula disebut topeng Kenyung Manis. Sesuai dengan namanya, tari Topeng Tua menggambarkan karakter orang tua laki-laki yang tercermin dari *tapel* (topeng) nya sendiri maupun gerakan-gerakan tarinya. Sebaliknya topeng Monyer atau topeng Kenyung Manis juga dapat dilihat dari *tapel* dan gerakan Gerakan tarinya sesuai dengan karakternya sendiri. Gending Tabuh Telu untuk mengiringi tari Topeng Tua disebut gending *Werda Lukamu* yang berarti orang tua yang berjalan; sedangkan iringan Topeng Monyer disebut Tabuh Telu Monyer. Kata "monyer" berarti sikap yang terangsang birahi (Kamus Bali-Indonesia, Indonesia - Bali, 1986: 122).

Dilihat dari hubungan antara tari dan music pengiringnya, ada beberapa jenis *angsel*/kode yang umum

digunakan dalam gending Tabuh Telu Sekatian. Sebagai contoh, dapat dikemukakan yang terdapat pada gending Tabuh Telu *Werda Lumaku* untuk iringan tari topeng tua. *Angsel*/kode tersebut adalah sebagai dibawah ini.

- 1) Kode *ngawit* diberikan oleh penari sebagai tanda bahwa penari telah siap untuk pentas. Kode ini dilakukan oleh penari dengan jalan mengocok *langse* sambil mendorong sedikit kedepan tanpa dibuka sehingga tanda ini jelas dapat dilihat oleh *juru gambel* (penabuh).
- 2) Kode *mungkah lawang*, penari melakukan gerakan tari pada *langse* yang menggambarkan seseorang yang sedang membuka pintu.
- 3) Kode *jalan*, penari melakukan gerakan berjalan dari *langse* menuju ke tengah panggung dengan gerakan yang khas sesuai dengan karakter tari itu sendiri.
- 4) *Angsel bawak* (pendek), kode tentang perubahan dinamika yang pendek biasanya berkisar antara dua gongan.
- 5) *Angsel lantang (dawa)* atau *ngopak dawa*, yaitu perubahan dinamika dalam tempo yang relatif panjang terdiri dari beberapa gongan. Panjangnya dinamika dalam *angsel dawa* ditentukan oleh penari itu sendiri sehingga *juru gambel* (penabuh secara keseluruhan) harus memperhatikannya dengan cermat yang dipimpin oleh tukang kendang.
- 6) Aksèn khusus. Dalam aksèn khusus ini juru gambel, khususnya tukang kendang, akan merespon aksèn dari penari dengan pukulan keplakan atau cedugan ringan, misalnya kalau ada

gerakan seperti menggaruk kepala, membuang ingus, menggaruk badan, dan sebagainya.

- 7) *Angsel kado*, yaitu *angsel* yang sia-sia atau tidak jadi sampai selesai. *Angsel kado* ini seringkali mengech *juru gambel* apabila mereka tidak cermat memperhatikan gerakan tarinya.
- 8) Kode *suwud*. Kode *suwud* atau tanda bahwa tarian itu sudah berakhir diberikan oleh penari pada saat mengakhiri pertunjukan. Kode *suwud* ini biasanya diawali dengan *ngopak lantang (dawa)* dengan tempo gending yang *becat* (cepat). Pada bagian ini pupuh kekendangan berubah ke pupuh ngulah yang berarti mengusir. Dengan pupuh kekendangan ngulah, secara perlahan tempo gending akan melambat dan melalui tanda dari penari akhirnya akan berhenti ketika penari sudah ada di depan *langse*. Sebagai tanda akhir biasanya penari itu akan membalikkan badannya menghadap penonton lalu memberi tanda berhenti berupa *puspanjali* atau kadang-kadang ada yang memberi tanda hormat seperti lazimnya tanda hormat militer.

Tabuh Telu Sekatian Werda Lumaku 1.

Gending Tabuh Telu Sekatian Werda Lumaku terdiri atas Kawitan dan Pengawak. Apabila yang dipakai mengiringi tari topeng tua itu adalah gamelan Gong Gede maka *kawit gending* akan dilakukan oleh tukang terompong Gede, sedangkan kalau gamelan yang dipakai mengiringi adalah gamelan Gong Kebyar maka *kawit gending* akan dilakukan oleh tukang ugal. Kawitan akan dimainkan hanya sekali saja lalu diteruskan ke Pengawak dengan tempo yang *gangsar* (setengah cepat) dan *adeng*. Tempo *gangsar* dimainkan langsung setelah Kawitan, dimana pada bagian ini penari

belum keluar (*on stage*). Setelah itu tempo gending beralih ke *adeng* (lambat). Bagian Pengawak akan dimainkan berulang-ulang sesuai dengan Panjang pendeknya koreografi tari. Perubahan dinamika akan terjadi sesuai dengan aba-aba yang diberikan oleh penari. Dalam hal ini penarilah yang bertindak sebagai pemimpin iringan, sedangkan juru gambel yang mengikuti saja.

Pada Tabuh Telu *Werda Lukamaku*, aksen terkuat dari *bun gending* adalah pada nada *ndung* yang dapat dilihat dari jatuhnya pukulan gong pada *bun gending kawitan*. Setelah nada *ndung* maka aksen gongan beralih ke nada *nding* yang merupakan nada *ngempat* dari *ndung*. Dari bun gending pengawak, secara berturut-turut aksen *bun gending* masing-masing jatuh pada nada *ndang*, *nding*, *ndong*, *ndung* dua kali, *nding*, *ndang*, dan berakhir di nada *nding*.

Dilihat dari unsur ekstra musikal maka gending *Werda Lumaku* ini nampaknya diciptakan dengan *ista dewata* Dewa Wisnu yang ber*sthana* di utara. Secara filosofis gending *Werda Lumaku* dengan aksen terkuat pada nada *ndung* ini bermakna *sthiti* (kehidupan) dengan sifat seseorang yang lembut dan bijaksana. Oleh karena itu, dalam dramatari topeng, topeng tua ini digambarkan sebagai penasihat raja yang sangat arif dan bijaksana.

Tabuh Telu Sekatian Werda Lumaku 1

Kawitan

. . . 0 0 2 2 0 0 2 2 0̄ 0̄ 2 2 (0̄)
 . 0 . 0 . 0 . (0̄) . 0̄ . 0̄ 0̄ 2 2 (0̄)

Pengawak

||: . 2 . 0 . 2 . 0̄ . 2 . 0 . 0 . (0̄)
 . 2 . 0̄ . 0 . 0̄ . 0 . 0̄ . 2 . (0̄)
 . 2 . 2 . 2 . 0̄ . 2 . 2 . 0 . (0̄)
 . 2 . 0̄ . 2 . 0̄ . 0 . 0̄ . 2 . (0̄)
 . 2 . 0 . 2 . 0̄ . 2 . 2 . 2 . (0̄)
 . 2 . 0̄ . 0 . 0̄ . 0 . 0̄ . 2 . (0̄)
 . 2 . 0 . 2 . 0̄ . 2 . 0 . 0 . (0̄)
 . 2 . 0̄ . 0 . 0̄ . 0 . 0̄ . 2 . (0̄):||

Gending Tabuh Telu Sekatian Werda Lumaku 2

Selain gending Werda Lumaku sebagaimana diuraikan di atas, masih ada contoh gending Tabuh Telu Sekatian untuk iringan tari Topeng Tua dengan aksen gong terkuat terletak pada nada *nding*. Pada dasarnya gending ini sama dengan gending Tabuh Telu Werda Lumaku, tetapi aksennya dominan terletak pada nada *nding*. Secara filosofis nada *nding* adalah nada *utpeti* (kelahiran) yang terletak di selatan, dengan *ista dewatanya* adalah Dewa Brahma sang pencipta. Struktur gendingnya juga sama dengan Tabuh Telu Sekatian Werda Lumaku yang terdiri atas Kawitan dan Pengawak. Struktur gendingnya adalah setelah *ngawit* maka bagian pengawak akan dimainkan dengan dua jenis tempo yaitu *gangsar* dan *adeng*. Pengawak dimainkan berulang-ulang sesuai dengan koreografi tarinya dan dinamikanya mengikuti aba-aba yang diberikan oleh penari.

Gending Tabuh Telu Sekatian Werda Lumaku 2

Kawitan

. . . 0 0 ? ? 0 0 ? ? 0 ^ 0 ^ (0̇)
 . 0 . 0 . 2 . 0̇ . 0̇ . 0̄ . 0̇ . (0̇)

Pengawak

||: . ? . 2 . ? . 0̄ . 2 . ? . 0 . (0̇)
 . ? . 0̇ . 2 . 0̄ . 0 . 0̇ . ? . (0̇)
 . ^ . 0 . 2 . 0̄ . ? . 2 . ? . (0̇)
 . ^ . 0̇ . 0 . 0̄ . 0 . 0̇ . ^ . (0̇)
 . 2 . 0 . ? . 0̄ . ^ . 0 . 0 . (0̇)
 . 2 . 0̇ . 0 . 0̄ . 0 . 0̇ . ^ . (0̇): ||

Notasi Kekendangan Topeng Tua dan Topeng Monyer

Kawitan

. k p̄D d̄d D̄d D̄d
 D̄d D̄d . D̄d D̄d D̄d . D̄d D̄d D̄d d̄D d̄D d̄D d̄d D̄d D̄k

Pejalan

||: p̄D d̄d D̄d D̄d .k p̄k p̄d D̄d .k p̄k p̄D D̄d d̄D d̄d D̄d D̄k
 p̄d D d̄D . d̄ d̄D d̄d D̄d D̄d D̄d D d p D p d .k : ||



Topeng Tua

(Sumber: <https://www.bukalapak.com/p/hobi-koleksi/koleksi/pernak-pernik/thmz11-jual-topeng-tua>)



Topeng Tua

(Sumber: <https://shopee.co.id/topeng-tua-i.389710340.7382669163>)



Topeng Tua

(sumber: <https://www.bridgemanimages.com/en-US/indonesian-school/mask-representing-topeng-tua-or-a-patih-a-chief-minister-to-a-king-from-bali/nomedium/asset/5309345>)



Tari Topeng Tua

(Sumber: <https://benoanews.com/pesta-kesenian-bali-2018-pentaskan-topeng-panca-klasik/>)



Tari Topeng Tua

(Sumber: <https://www.aa.com.tr/id/pg/Galeri%20Foto/tari-topeng-sidakarya-sambut-purnama/146/496819>)



Tari Topeng Tua (Sumber:

<https://stock.adobe.com/search?kopeng%22>)

Gending Tabuh Telu Sekatian Topeng Monyer/Kenyung Manis.

Tari Topeng Monyer atau Topeng Kenyung Manis diiringi Tabuh Telu Sekatian yang disebut Tabuh Telu Monyer/ Kenyung Manis. Penamaan gending ini disesuaikan dengan nama tariannya. Istilah monyer berarti sikap yang

terangsang birahi, sedang kenyung manis artinya senyum yang manis. Istilah kenyung manis disesuaikan pula dengan watak tapel (topeng) nya sendiri (lihat foto di bawah). Penari Topeng Monyer sering membawa property yang berupa kipas dipakai untuk menggaris bawah karakter monyer itu sendiri secara estetis. Struktur gending Tabuh Telu Sekatian Topeng Monyer terdiri atas Kawitan dan Pengawak, dan dalam memainkan gendingnya [pada dasarnya sama dengan gending Tabuh Telu Sekatian iringan Topeng Tua.

Gending Topeng Monyer, aksen terkuatnya terletak pada nada *ndong* dengan alur *bun gending* yang mengarah ke nada *ndung* dan *ndeng*. Ditinjau dari sudut pandang filosofi nada dalam Karawitan Bali, nada *ndong* itu terletak ditengah dengan *ista dewata* nya adalah Dewa Siwa, yaitu dewa pelebur/pemusnah. Pupuh kekendangan gending Topeng Monyer disebut pupuh kekendangan tabuh telu, sama dengan pupuh kekendangan yang digunakan pada iringan tari topeng tua.

Gending Tari Topeng Monyer/Kenyung Manis.

Kawitan

. . . ? ? ^ ^ ? ? ^ ^ ?̄ ?̄ ?̄ 0 ? (?)
 . ? . ? . 0 . ?* . 0 . ?̄ . * . (0)

Pejalan

|| : . ^ . 0 . ? . ?̄ . ^ . 0 . ? . (?)
 . 0 . ^* . 0 . ?̄ . ^ . 0* . ? . (?)
 . ? . ? . ? . ?̄ . ? . 0 . ? . (?)
 . ^ . 0* . ? . ?̄ . 0 . ^* . ? . (?) : ||



Topeng Monyer/Kenyung Manis

(Sumber: <https://www.youtube.com/watch?v=yNGnJYbsdsY>)

Setelah pembahasan tentang Tabuh Telu Sekatian, maka sampailah pada Bab terakhir yaitu BAB VIII yang merupakan Bab Penutup. Pada Bab ini akan disimpulkan hasil penelitian ini sesuai dengan pembahasan yang telah dilakukan pada BAB-BAB sebelumnya. Selain itu ada juga saran yang disampaikan kepada pihak yang terkait.

Bab VIII

Penutup

Simpulan

Berdasarkan uraian tersebut di atas dapat disimpulkan bahwa Tabuh Telu Pegongan adalah salah satu jenis gending Pegongan yang merupakan repertoar dari gamelan Gong Gede. Gamelan Gong Gede itu sendiri merupakan salah satu jenis barungan (ensemble) gamelan Bali yang menggunakan laras pelog *atut lima* (panca nada). Instrumentasi dari barungan gamelan Gong Gede didominasi oleh instrumen berbilang dan berpencon. Secara umum teknik permainannya disebut *kekenyongan*. Repertoar Gong Gede yang disebut gending Pegongan atau Lelambatan terdiri atas beberapa jenis gending sesuai dengan *uger-ugernya* masing-masing. Penciptaan *bun gending* pada gending Pegongan dilakukan berdasarkan unsur musikal dan ekstra musikal. Unsur musikal adalah unsur-unsur dari musik, sedangkan unsur ekstra musikal adalah unsur yang tidak berkaitan dengan unsur musik tetapi mempunyai pengaruh yang sangat kuat pada musikal praktis.

Tabuh Telu merupakan salah satu jenis repertoar gending Pegongan yang terikat oleh *uger-uger* bernama *pada tiga*, *Uger-uger* dari Tabuh Telu terdiri atas: sumber pokok, *pepada*, *peniti*, *jajar pageh*, dan *pupuh kekendangan*. *Uger-uger* yang disebut *pada tiga* inilah yang membedakan antara Tabuh Telu dengan jenis gending Pegongan yang lainnya.

Struktur Tabuh Telu terdiri atas tiga macam yaitu: Tabuh Telu Bentuk Tunggal, Tabuh Telu Bentuk Ganda, dan

Tabuh Telu yang menggunakan Struktur Tri Angga. Yang pertama, Tabuh Telu Bentuk Tunggal, memiliki struktur gending yang terdiri atas kawitan (bagian pembuka) dan *pengawak* (bagian pokok gending) saja. Bagian *pengawak* tersebut dimainkan secara berulang-ulang dari permulaan sampai berakhir dan tidak pernah berganti melodi. Yang ke dua, Tabuh Telu Bentuk Ganda, memiliki struktur yang memakai dua bagian putaran yaitu ada bagian *pengisep* dan bagian *pengawak*. Yang disebut *pengisep* pada struktur Tabuh Telu Bentuk Ganda ini adalah bagian setelah kawitan yang terdiri dari satu jenis melodi saja dalam satu gongan dan diulang beberapa kali. Pada bagian *pengisep* ini pupuh kekendangannya disebut *batu-batu (bebaton)*. Yang ke tiga, Tabuh Telu Struktur Tri Angga, memiliki struktur gending yang terdiri atas Kawitan, *pengisep* dengan pupuh kekendangan batu-batu, penyalit ke *pengawak*, *Pengawak*, dan Pekaad. Bagian Pekaad terdiri atas dua bun gending dengan tonika terletak pada nada ndong dan nada ndung, misalnya pada Tabuh Telu Beratha Yudha.

Tabuh Telu terdiri atas tiga jenis, yaitu: Tabuh Telu Pemungkah, Tabuh Telu Pekaad, dan Tabuh Telu Sekatian. Tabuh Telu Pemungkah adalah tabuh telu yang berdiri sendiri, tidak ada kaitan dengan komposisi gending yang lainnya. Struktur Tabuh Telu Pemungkah terdiri atas Tabuh Telu Bentuk Tunggal, Tabuh Telu Bentuk Ganda, dan Tabuh Telu dengan Struktur Tri Angga. Sesuai dengan namanya, Tabuh Telu Pemungkah berfungsi sebagai pembuka gending atau gending yang dimainkan paling awal setelah Gilak Pengundang Taksu. Selanjutnya, Tabuh Telu Pekaad adalah jenis Tabuh Telu yang dikaitkan dengan komposisi gending yang lainnya. Dia tidak berdiri sendiri, berfungsi sebagai pekaad atau bagian akhir dari suatu gending. Tabuh Telu Pekaad dapat dijumpai misalnya pada gending Tabuh Pat, Tabuh Nem, dan Tabuh Kutus. Jenis Tabuh Telu yang ke tiga disebut Tabuh Telu Sekatian. Tabuh Telu Sekatian fungsinya

berbeda dengan Tabuh Telu Pemungkah atau Tabuh Telu Pekaad. Tebuh Telu Sekatian adalah Tabuh Telu yang berfungsi sebagai iringan tari topeng misalnya tari Topeng Tua dan Tari Topeng Monyer/Kenyung Manis. Meskipun sebagai iringan tari, *uger-uger* dari Tabuh Telu tetap dipertahankan. Angsel atau perubahan dinamika dari gending ini datangnya dari penari, ditangkap oleh juru kendang lalu diteruskan kepada seluruh juru gambel yang lain dengan kode/aba-aba tertentu. Pada bagian akhir dari koreografi tari, pupuh kekendangannya disebut pupuh ngulah yang berarti mengusir. Pupuh kekendangan ngulah merupakan tanda bahwa koreografi tarian itu akan berakhir

Saran

Mengingat perubahan jaman yang begitu cepat dan dahsyat, kiranya langkah cepat dan tepat harus segera dilakukan. Langkah tersebut berupa penggalan, pembinaan, pengembangan, pemanfaatan, penyebar luasan warisan budaya yang adi luhung seperti Gending Pegongan ini. Hal ini mesti dilakukan oleh semua pihak baik seniman, budayawan, akademisi, pemerintah, dan pihak yang terkait lainnya. Dengan demikian usaha yang positif dan kreatif ini akan dapat diharapkan berdampak terhadap pemajuan kebudayaan lokal dan nasional dalam konteks budaya global.

Daftar Pustaka

- Abdullah, Irwan. 1995. "Privatisasi Agama: Globalisasi atau Melemahnya Referensi Budaya Lokal?". Makalah disampaikan dalam seminar sehari tentang Kharisma Warisan Budaya Islam di Indonesia "Islam dan Kebudayaan Jawa: Akulturasi, Perubahan dan Perkembangan". Balai Kajian Jarahnita dan Depdikbud DIY.
- Anandakusuma, Sri Rshi. *Kamus Bahasa Bali* (Bali-Indonesia, Indonesia-Bali). Denpasar: CV. Kayumas Agung.
- Anugroho, A. Dewanto. "Gong Gede Dalam Upacara Piodalan Merajan Puri Pemecutan Denpasar: Sebuah Tinjauan Etnomusikologi". (Skripsi) Prodi Etnomusikologi, ISI Yogyakarta.
- Aryasa, I Wayan Madra. 1976/1977. *Perkembangan Seni Karawitan Bali*. Denpasar: Proyek Sasana Budaya Bali.
- Bandem, I Made. 1986. *Prakempa: Sebuah Lontar Gamelan Bali*. Denpasar: ASTI.
- Donder, I Ketut. 2005. "Esensi Bunyi Gamelan Dalam Prosesi Ritual (Implikasi Sosiorelegi Bagi Umat Hindu di Kota Palu Sulawesi Tengah)" (Tesis), Institut Hindu Dharma Nwegeri Denpasar.
- Hood, Mantle. 1982. *The Ethnomusicologist*. Kent, Ohio: Kent State University Press.
- Mantra, Ida Bagus. 1996. *Landasan Kebudayaan Bali*. Denpasar: Yayasan Dharma Sastra.

- McPhee, Collin. 1966. *Music in Bali: A Study in Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral Music*. New Haven and London: Yale University Press.
- Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music*
- Mustika, Pande Gede. 2006. “Pertunjukan Gamelan Gong Gede di Pura Ulun Danu Batur Desa Batur: Sebuah Kajian Budaya” (Tesis), Program Magister, Program Studi Kajian Budaya, Program Magister, Universitas Udayana.
- Sudiana, I Nyoman. 2006. “Ngumbang-isep Dalam Gamelan Bali: Sebuah Kajian Budaya” (Tesis), Program Pascasarjana, Universitas Udayana.
- Sudirga, I Komang, dkk. 2016. *Data Seni Pertunjukan di Kecamatan Susut, Bangli, dan Tembuku, Kabupaten Bangli, Provinsi Bali*. Denpasar: ISI Denpasar dan Disbudpar Kabupaten Bali.
- Rai S., I Wayan. 2021. *Penciptaan Karya Seni Berbasis Kearifan Lokal Papua*. Mimika Baru, Papua: Penerbit Aseni.
- Rai S., I Wayan. 2004. “Unsur Musikal dan Ekstra Musikal Dalam Penciptaan Gending Iringan Tari Bali”. Orasi Ilmiah Dalam Rangka Pengukuhan Jabatan Guru Besar Dalam Bidang Etnomuskologi pada ISI Denpasar, 28 Januari 2004.
- Rai S., I Wayan. 1996. “Balinese Gamelan Semar Pagulingan Saih Pitu: The Modal System”. (Disertasi), University of Maryland, Baltimore County.
- Rai S., I Wayan. 1983. “Komposisi Tabuh Telu Dalam Karawitan Bali”. Paper disampaikan pada Seminar Seni di ASTI Denpasar.

- Rembang, I Nyoman. 1984/1985. *Hasil Pendokumentasian Notasi Gending-Gending Lelambatan Klasik Pegongan Daerah Bali*. Denpasar Proyek Pengembangan Kesenian Bali.
- Spradley, James P. 1980. *Participant Observation*. Orlando, Florida: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers.
- Spradley, James P. 1979. *The Ethnographic Interview*. Orlando, Florida: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers.
- Srinatih, I Gusti Ayu. 2006. “Tetantrian Dalam Lakon I Sembada di Kelurahan Ubud, Gianyar: Perspektif Kajian Budaya”. (Tesis), Program Pasca Sarjana, Universitas Udayana.
- Sugriwa, I Gusti Bagus. 1977/1978. *Penuntun Pelajaran Kakawin*. Denpasar: Proyek Sasana Budaya Bali.
- Tenzer, Michael. 1991. *Balinese Music*. Berkeley and Singapore: Periplus Edition.
- Tim Penyusun. 1989. *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Tinggen, I Nengah. 1982. *Aneka Sari*. Singaraja: SPG Negeri Singaraja.

