



DANA INDONESIA

lpdp



# WANCI RATRI

Catatan-Catatan Tentang Bambang Sukmo Pribadi

Aris Setiawan  
Joko Susilo  
Suwandi Widiyanto  
Suwarno  
Suwarmin



**Wanci Ratri**  
**Catatan-Catatan Tentang Bambang Sukmo Pribadi**  
**2023**

**Penulis :** Aris Setiawan, dkk.

**Editor :** Aris Setiawan

**Penyunting :** Yuddan Fijar Sugmatimur

**Desain Sampul :** Jepri Ristiono

**Tata Letak :** Dwi Pratomo

**ISBN: 978-623-97518-5-2**

**Katalog Dalam Terbitan (KDT)**

Perpustakaan Nasional Republik Indonesia

Cetakan Pertama, Februari 2023

14 x 21 cm

xiv + 166 halaman

**Penerbit : Art Music Today**

**@ampublisher\_**

**Bekerjasama dengan: Komunitas Kesenian Jajan Pasar Sidoarjo  
dan Indonesiana**

Hak Cipta dilindungi undang-undang.  
Dilarang memperbanyak karya tulis ini dalam bentuk  
dan dengan cara apa pun tanpa izin tertulis  
dari penerbit.

# KATA PENGANTAR



Eksistensi *Jawatimuran* terletak pada sejauh mana batas-batas gaya itu ditegaskan dan dimaknai sebagai jatidiri yang kemudian dapat dibedakan seberapa pun taraf entitasnya. Kenyataan bahwa budaya *Jawatimuran* yang jelas-jelas memiliki karakter khas, termasuk karawitan *Jawatimuran*-nya itu tidak serta merta terbaca dengan mudah formulasinya maupun potensi pengetahuannya sebagai ilmu. Batas-batas gaya seni budaya memang relatif gampang untuk dirasakan perbedaannya, namun tidak mudah untuk menjelaskannya.

Dalam konteks karawitan *Jawatimuran*, batas-batas karakteristiknya tergolong tak mudah dijelaskan. Ironisnya, institusi-institusi yang seharusnya menjadi penopang berkembangnya (dan kokohnya) ilmu karawitan *Jawatimuran* tak lekas menampakkan kemajuannya yang signifikan. Padahal poros kekuatannya ada pada institusi-institusi formal berbasis seni tersebut. Sementara, kehidupan karawitan *Jawatimuran* di masyarakat sedemikian dinamis. Memang demikian fitrahnya, kebutuhan pragmatis selalu diutamakan dan mendahului kebutuhan idealnya (ilmu). Beberapa persoalan di atas adalah sebuah kenyataan sekaligus tantangan bagi segenap insan akademisi seni *Jawatimuran*, khususnya karawitannya. Bagaimanapun, aspek keilmuan merupakan salah satu penanda atas kematangan sebuah eksistensi keseniannya.

Hadirnya sosok Bambang Sukmo Pribadi di tengah konteks keprihatinan dunia keilmuan karawitan *Jawatimuran* saat ini menjadi penting, sebab keberadaannya berada dalam ordinat keseniman dan intelektualitas. Sekalipun dirinya banyak mengaku atau diakui sebagai seniman karawitan *Jawatimuran* yang mumpuni, tetapi pengalaman-pengalaman praktiknya yang demikian komprehensif senantiasa menyimpan sejumlah pengetahuan empirik yang signifikan dan dibutuhkan dalam membangun keilmuan karawitan *Jawatimuran*.

Membaca sekumpulan tulisan Aris Setiawan, Joko Susilo, Suwandi, Suwarno, dan Suwarmin tentang Bambang Sukmo Pribadi pada buku ini semakin membuat pikiran saya berpendar lebih imajinatif dalam memandangnya. Saya menggambarkan seorang Bambang SP, demikian nama populernya, ibarat mutiara yang kilaunya mengintip dari kedalaman laut. Ada banyak hal yang dapat dipelajari dari jalan pikirannya, karya-karyanya, serta sikap kesenimanannya yang tak mudah diformulasikan begitu saja, butuh pendalaman yang komprehensif. Apalagi jika kita menyoroti khasanah keilmuan tentang karawitan *Jawatimuran* yang hingga saat ini belum mapan, semakin menempatkan sosok Bambang SP ibarat oase di tengah luasnya gurun pasir. Ia menjadi tempat bertanya banyak orang oleh sebab kekayaan pengalaman praktik dan konsistensi berpikirnya yang mampu dijalin secara dialektis. Langka dan tak mudah, butuh ketelatenan dan keahlian khusus untuk mengekstrak dan merumuskan pengetahuannya menjadi ilmu.

Tonggak bambu yang tertancap tegak di tengah derasny arus air juga pantas dipersonifikasikan kepada Bambang

SP manakala saat ini ia akhirnya menjadi satu-satunya tokoh karawitan yang tersisa (pasca era maestro karawitan *Jawatimuran* Diyat Sariredjo). Ia menjadi tonggak bambu karena sikap konsistensinya di tengah hiruk pikuk dinamika karawitan *Jawatimuran*. Sekali pun ia memiliki pengalaman pergaulan amat luas, mengalami perjumpaan dan godaan dalam berkarya, bahkan sempat menimba ilmu di ASKI (Akademi Seni Karawitan Indonesia) Surakarta di tahun 1980-an, itu semua tidak melunturkan kepribadian dan sikap kreatifnya, tidak larut dalam bayang-bayang hegemonik karawitan Jawa Tengah. Tidak mengherankan jika kemudian sebagian kalangan menyematkan apresiasi yang tinggi kepadanya sebagai “penjaga warisan karawitan *Jawatimuran*”. Sebuah penghargaan yang membanggakan, namun sekaligus menyiratkan satire kegetiran manakala tugas itu harus ia emban sendirian. Menginjak di usia senjanya, ia masih melakoni sebagai seniman yang senantiasa berkelindan dengan menjadi bagian dari gegap gempita pertunjukan karawitan *Jawatimuran* yang terus bergerak “naik-turun”, dan semangat yang tiada habisnya.

Bambang SP merupakan sosok penting namun sekaligus genting. Sosok yang sejauh ini belum ada padanannya baik secara pengalaman maupun pengetahuan, namun menyimpan kegelisahan atas apa yang belum “tersampaikan” sepenuhnya atau apa yang belum tercatat secara konstruktif sebagai ilmu kepada murid-muridnya. Harapannya kemudian ada pada seberapa intens diskusi-diskusi akademis tentangnya itu dibangun, upaya-upaya pendokumentasian tentang pemikirannya dan karya-karyanya, serta penerapannya dalam pendidikan formal seperti SMKI Surabaya dan STKW Surabaya.

Jika hal itu terabaikan, maka posisinya saat ini boleh jadi terasa begitu genting... *so precarious!* Semoga mas Bambang SP senantiasa diberi kesehatan dan kebahagiaan di tengah-tengah orang yang mencintainya... Aamiin..!

Buku ini sekaligus menjadi momentum bagi akademisi, pecinta seni *Jawatimuran*, dan *stakeholder* lainnya untuk melihat kembali dan melakukan refleksi atas perjalanan karawitan *Jawatimuran* dalam konteks keilmuan. Bambang SP sebagai guru dan seniman sejati barangkali telah *nyicil* menularkan ilmu dan pengalamannya kepada murid-muridnya, kolega-koleganya, bahkan pada masyarakat. Namun hal itu hanyalah satu episode yang terbatas di antara perjalanan kehidupan karawitan *Jawatimuran* yang panjang. Episode Bambang SP memang akan seturut dengan “masa baktinya”, namun ia telah menampakkan signifikansi sumbangan ilmunya untuk kehidupan karawitan *Jawatimuran* ke depan. Tinggal bagaimana kita menggalinya lagi dengan metodologi yang benar, mengembangkan, dan memanfaatkan secara maksimal atas warisan ilmu dan pengalaman artistiknya. Murid-muridnya seharusnya menjadi agen pertama yang akan meneruskannya. Namun, mereka juga hanya salah satu bagian dari ekosistem dalam membangkitkan tumbuhnya intelektual seni/karawitan *Jawatimuran*. Sinergitas *stakeholder* yang luas (institusi-institusi formal dan informal) harus urun dalam menumbuhkan atmosfir keilmuan demi menyiapkan kalangan intelektualnya yang siap tanding dalam percaturan keilmuan karawitan dalam konteks nusantara.

Sebagai penutup, saya perlu menyitir tesis statemen Aris Setiawan dalam tulisannya di buku ini juga bahwa “sebenarnya

apa yang ada dalam diri Bambang SP itu adalah upaya untuk merumuskan identitas karawitan *Jawatimuran*". Jejak-jejak yang diperjuangkannya sudah terabadikan (tertulis) namun belum selesai dan itu harus dilanjutkan. Insan karawitan *jawatimuran* sepentasnya bersyukur memiliki Bambang SP. Cobalah tengok di seberang sana. Kendala yang dihadapi Bambang SP di kota besar Surabaya barangkali terhitung *mendingan*, sebab di lingkungannya ia masih dikelilingi oleh pihak-pihak yang kompeten dan aksesabel, sehingga kita masih menaruh harapan besar untuk terwujudnya cita-citanya itu. Sementara, kehidupan "pengetahuan karawitan" pada budaya-budaya determinan lainnya di Jawa Timur, seperti Banyuwangi, Madura, Tengger, Malang, Pandalungan, dan sebagainya itu barangkali jauh dari kata "terurus" dan "penting".

Kembali pada kredo di awal bahwa bagaimanapun aspek keilmuan (dalam konteks identitas pengetahuan) merupakan salah satu penanda atas kematangan sebuah eksistensi keseniannya. Semoga buku ini mampu membawa inspirasi dan motivasi bagi daerah budaya lain, khususnya di Jawa Timur.

Surakarta, 5 Februari 2023

Dr. Zulkarnain Mistortoify, M.Hum.

Ketua Program Studi Doktor,

Pascasarjana, Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta



# PRAKATA



*Wanci ratri, tanpa kidung pandaya kentir lena  
Panjeriting kalbu lamun ta sru  
Ndeder ngawiyat tebih ing wates  
Angelangut tan kaya krodhaning driya  
Kang wus ngancik tepising samodra  
Geter pun sarira anrawang  
Kinudang samirana kang saya atis*

*Wanci Ratri*, sebuah tembang yang diciptakan oleh Bambang Sukmo Pribadi. Karya itu dimainkan dalam laras slendro, berisi tentang lamunan, pertarungan batin antara; rasa dan rasio, perasaan dan logika, tentang sebuah perjalanan hidup, dan pilihan-pilihan yang menyertainya. *Wanci Ratri* sekaligus menjadi judul besar dalam buku ini, untuk mengisahkan sebuah mimpi, angan, dan cita-cita indah tentang tumbuhnya keilmuan karawitan *Jawatimuran* di masa mendatang. Dengan demikian, tidak berlebihan apabila dalam konteks buku ini, kata *Wanci Ratri* sekaligus menjadi benang merah, menghubungkan gagasan antara satu penulis dengan penulis lainnya. Sebuah upaya dalam merajut bingkai “kajian” dan “wacana” karawitan *Jawatimuran* lewat tubuh dan pemikiran Bambang Sukmo Pribadi.

Ucapan terimakasih kami haturkan kepada Bapak Bambang Sukmo Pribadi yang mengizinkan para penulis menulis dirinya, dana abadi Indonesiana sebagai sponsor utama penerbitan buku ini, serta kepada pihak-pihak lain yang tidak dapat disebutkan satu persatu. Semoga upaya kecil dalam menerbitkan buku ini membentang sebagai dialektika besar dalam menjaga denyut hidup karawitan Jawatimuran di Jawa Timur.

Editor

Aris Setiawan

# DAFTAR ISI



KATA PENGANTAR .....	iii
PRAKATA .....	ix
DAFTAR ISI .....	xi
<b>Bambang Sukmo Pribadi: Upaya Membangun Tonggak Keilmuan Karawitan Jawatimuran .....</b>	<b>1</b>
A. Sebuah Laku .....	2
B. Pengendang Piawai .....	9
C. Pengrebab Handal .....	13
D. Karawitan Jawatimuran tak Boleh Mati .....	16
E. Pemikirannya .....	20
1. Tentang Pathet .....	21
2. Nada <i>Sirikan</i> .....	41
<b>Mas Bambang: Komposer dan Guru Paripurna .....</b>	<b>59</b>
A. Selayang Kupandang .....	59
B. Penggarap Yang Total .....	62
C. Guru .....	73

<b>Kacamata Kudaku Dalam Melihat Sosok Bambang Sukmo Pribadi .....</b>	<b>81</b>
<b>A. Latihan .....</b>	<b>82</b>
<b>B. Kupingan .....</b>	<b>85</b>
<b>C. Spontan .....</b>	<b>87</b>
<b>D. Variasi .....</b>	<b>91</b>
<b>E. Variasi .....</b>	<b>95</b>
<b>Serba–Serbi Bambang Sukmo Pribadi Dan Karyanya ....</b>	<b>99</b>
<b>A. Mengenal Sosok Bambang SP .....</b>	<b>99</b>
<b>B. Berproses Karya Seni .....</b>	<b>104</b>
<b>C. Menilik Cara Kerja Dalam Proses Berkarya .....</b>	<b>105</b>
1. Bagian Awal .....	105
2. Bagian Tengah .....	108
a. Ceramah .....	108
b. Demonstrasi .....	109
c. Metode “Dril” .....	110
d. Metode Diskusi .....	110
3. Bagian Akhir .....	111
<b>D. Pisuhan yang Mengesankan .....</b>	<b>112</b>
<b>E. Antara Guru dan Kesenimanan .....</b>	<b>113</b>
<b>F. Mastro Yang Minim Dokumentasi Karya .....</b>	<b>115</b>
<b>Bambang Sukma Pribadi: Murid dan Temanku .....</b>	<b>123</b>

**Komentar-komentar tentang Bambang Sukmo Pribadi  
dari tokoh dan seniman Jawa Timur**

<b>Kiprah dan Kekaryaannya Bambang SP dalam Dunia Ludruk</b> Eko Edy Susanto .....	137
<b>Bambang SP Yang Spesial</b> Tribroto Wibisono .....	143
<b>Jejak Langkah bunyi Karya Bambang SP dalam Dunia Pedalangan</b> Ki Surwedi .....	147
<b>Kehidupan aktivitas Bambang SP sejak awal sampai sekarang tentang kesenian</b> RB. Moh. Zaini .....	155
<b>PROFIL PENULIS .....</b>	<b>161</b>





# **Bambang Sukmo Pribadi**

## **Upaya Membangun Tonggak Keilmuan**

### **Karawitan Jawatimuran<sup>1</sup>**

**Oleh: Aris Setiawan**

Karawitan Jawatimuran, kendatipun telah menjadi bagian penting dari dinamika kehidupan musik di Indonesia (khususnya di Jawa Timur), namun harus diakui, bahwa eksistensinya jauh tertinggal dibanding dengan dua gaya sejenis lainnya, Surakarta dan Yogyakarta. Pemahaman yang demikian, terlihat jelas dalam bingkai konsep dan keilmuannya. Buku-buku dan kajian ilmiah karawitan lahir begitu deras dari dua kebudayaan tersebut, sementara karawitan Jawatimuran masih berjibaku dalam upaya menentukan arah dan segmentasi hidupnya di masa mendatang. Kekayaan musik tumbuh subur namun tidak diimbangi dengan kuasa dalam konteks ilmu pengetahuan. Upaya-upaya dalam merumuskan kajian karawitan Jawatimuran bukannya tidak ada, namun seringkali tidak terbaca dengan lugas oleh publik.

---

1 Terkiat dengan biografi Bambang SP, banyak mengacu pada artikel yang se-belumnya tulis, berjudul "Penjaga Warisan Karawitan Jawatimuran" dalam buku *Para Maestro Gamelan* (2018)

Di satu sisi, banyak peneliti yang meneliti karawitan Jawatimuran cenderung bias dalam membaca karawitan Jawatimuran dalam bingkai karawitan gaya lain, katakanlah Surakarta misalnya. Akibatnya, hasil-hasil penelitiannya tidak sepenuhnya mencerminkan karawitan Jawatimuran secara ideal. Terlebih tidak sedikit yang cenderung membandingkan antara gaya Jawatimuran dengan gaya lain, yang hasilnya sudah dapat ditebak, senantiasa memosisikan karawitan Jawatimuran dalam katagori yang sub-orniat, kalah, dan terpinggirkan. Di sisi yang berbeda, belum banyak lahir intelektual atau ilmuwan karawitan Jawatimuran yang “tumbuh dari dalam”, yakni membaca dan menguraikan segala hal dari kacamata native. Dalam konteks yang demikian inilah dibutuhkan semacam “peta jalan” dalam merumuskan konsep dan keilmuan karawitan Jawatimuran, salah satunya adalah dengan “membongkar” pemikiran dan gagasan dari pelaku atau maestro di bidangnya. Artikel ini, adalah bagian dari upaya tersebut.

## A. Sebuah Laku

Harian *Kompas*, edisi 13 September 2013, rubrik *Sosok*, memuat berita berjudul *Penjaga Warisan Karawitan Jawatimuran*. Sosok tersebut adalah Bambang Sukmo Pribadi, atau yang lebih akrab dipanggil Bambang SP., tokoh yang selama ini berjuang dengan konsep dan kekaryaan demi keberlangsungan hidup karawitan gaya Jawatimuran. Bambang SP dilahirkan di Blitar, 30 November 1958, dari pasangan Imam Seonjoto dan Istinah Hartini. Secara genetika keluarga, darah seni yang mengalir dalam dirinya didapat dari ibu dan kakeknya (yang bernama Moeljosoebroto). Ibunya seorang penembang macapat yang

baik, sementara kakeknya adalah pemain violin. Pada awal kehadiran bioskop hitam putih tanpa suara di Indonesia, kakeknya telah memainkan violin untuk memberi ilustrasi musik secara langsung (*live*) terhadap film yang digelar.

Ketertarikan Bambang dalam dunia musik dimulai saat dirinya masuk Sekolah Menengah Pertama (SMP) Panca Jaya di Surabaya pada tahun 1971. Kala itu ia mengikuti kegiatan ekstrakurikuler kesenian, terutama musik. Ia bermain gitar dan melagukan musik-musik Melayu, Dangdut, Keroncong, dan Pop. Bermusik dianggapnya sebagai sebuah hobi yang menyenangkan. Bersenandung dan bernyanyi bersama teman-teman sebayanya adalah kegiatan rutin yang tidak tergantikan setiap malam. Bambang belum sepenuhnya mengenal dunia gamelan atau karawitan. Padahal di beberapa blok rumahnya, di jalan Putat Jaya Surabaya, terdapat gelaran ludruk tobong. Ia tidak tertarik melihat karena dirasa bukan sesuatu yang menyenangkan.

Namun demikian, tiap malam, ia mendengar bunyi gamelan ditabuh bertalu-talu untuk pertunjukan ludruk tersebut. Sekali lagi, ia tidak tertarik untuk melihat, apalagi penasaran dengan bunyi gamelan. Pertemuannya secara langsung dengan gamelan justru dilakoninya setelah lulus dari SMP tahun 1974. Padahal oleh guru-gurunya kala itu, ia diarahkan masuk ke Sekolah Teknik Menengah (STM) Jurusan Mesin. Bahkan oleh guru keseniannya sendiri, ia juga diarahkan untuk masuk STM, yang kala itu menjadi sekolah favorit karena lulusannya dapat langsung bekerja dan diterima pasar atau dunia usaha. Bambang sendiri berniat melanjutkan sekolah yang berkaitan dengan bahasa

asing. Maklum ia tergilagila dengan Bahasa Inggris. Namun ambisi itu tidak terlaksana lantaran bapaknya justru menyekolahkanannya di Konservatori Karawitan Indonesia (KOKARI) di Surabaya.

Alasannya cukup sederhana, bapaknya memiliki kenalan seorang pegawai Tata Usaha (TU) KOKARI yang kala itu di Jalan Gentengkali No. 85 Surabaya (sekarang lokasi Taman Budaya Jawa Timur –Cak Durasim). Bambang melakukan penolakan, namun Imam Soenjoto membujuknya, bahwa di sekolah itu juga diajari bahasa Inggris dan Perancis. Akhirnya ia pun menurut dan mendaftar di sekolah tersebut. Tes masuk KOKARI membuat Bambang bingung bukan kepalang. Bagaimana tidak, ia yang sebelumnya tidak pernah menari dan bermain gamelan, tiba-tiba harus dites menari dan bermain gamelan. Ia diminta menirukan menabuh gamelan, setelah itu ia juga diminta menirukan gerakan tari. Kasus yang terakhir ini menjadi unik, karena ia harus menirukan gerakan tari Bali, dengan posisi tangan yang bergerak ke atas dan bawah, sementara mata yang melirik ke kiri dan ke kanan.

Namun siapa sangka, ia justru diterima di Jurusan Tari. Hari-hari berikutnya dijalani dengan bimbang dan galau. Ia tak pernah berfikir menjadi penari, kemudian harus bergerak dan berjoget. Ia merasa bahwa tari bukanlah dunianya. Bambang melakukan protes pada ayahnya, dan berniat keluar karena merasa tidak nyaman di sekolah seni. Pada akhirnya, Bambang dipindah ke Jurusan Karawitan di bawah bimbingan Koesdiono, Djumiran, dan Sunarto. Pertama kali mendengar nama gamelan, ia tertawa terpingkal-pingkal. Nama-nama gamelan dianggapnya

lucu dan aneh, seperti slenthem, peking, saron. Ia membandingkannya dengan nama-nama dalam musik Barat yang dianggapnya modern dan perlente khas anak muda. Tapi walaupun demikian, Bambang merasa lebih nyaman di Jurusan Karawitan daripada di Jurusan Tari.

Sedikit demi sedikit ia mengikuti pelajaran menggamel (memainkan gamelan), semakin lama membuatnya semakin tertarik. Bahkan hampir setiap malam ia tidur di ruang kelas, dan harus “kejar-kejaran” dengan satpam penjaga sekolahan. Tidak jarang, Bambang harus tidur di atas genting demi menghindari penjaga malam. Satu kelas hanya ada tiga orang termasuk dirinya. Maklum sekolah seni kala itu belum menarik banyak siswa. Satu demi satu *ricikan* (instrumen) gamelan mencoba dimainkannya dan semakin lama mampu dikuasainya dengan baik. Bambang juga seringkali diajak dan terlibat dalam pementasan-pementasan seni (*klenengan*, tari, dan wayang). Kelas dua, dia sudah berhasil menguasai rebaban *Gending Gambir Sawit* dengan qatam. Tapi saat itu Bambang belum terlibat secara akademis dengan pelajaran karawitan Jawatimuran, karena materi yang didapatnya di KOKARI (yang kemudian berganti nama menjadi Sekolah Menengah Karawitan Indonesia –SMKI-) hanya karawitan Gaya Surakarta, karena hampir semua pengajarnya adalah lulusan SMKI Surakarta.

Kemampuannya memainkan gending-gending Jawatimuran didapatnya justru dari ‘lapangan’. Dengan kata lain, pengembangan kreativitas dan kemampuan musikalnya dibentuk dari jaringan pergaulannya dengan dalang dan seniman Jawatimuran kala itu. Sesekali ia

terlibat sebagai pengrawit Ki Sulaiman, dalang paling kondang di Jawa Timur saat itu. Perkenalannya dengan KI Surwedi juga sedikit banyak menempa kemampuan dan pengetahuannya tentang gending dan garap karawitan Jawatimuran. Terlebih, ia juga berkawan baik dengan Tri Broto Wibisono, seorang penari dan pemilik sanggar Bina Tari Jawa Timur, sebuah sanggar tari yang paling besar di Jawa Timur kala itu.

Bersama mereka, Bambang mulai mengenal satu demi satu ragam kekayaan karawitan dan musik daerah di Jawa Timur. Terkhusus bersama Tri Broto Wibisono, ia berkeliling daerah di Jawa Timur untuk membuat musik tari bercita rasa kedaerahan, sebagai bahan ajar di sanggar Bina Tari Jawa Timur. Selama di Surabaya, Bambang tergabung dalam Kelompok Karawitan Wilwatikta yang rutin pentas setiap minggu di Pandaan, serta kelompok Nikularas, kelompok karawitan gaya Surakarta di Surabaya.

Oleh karena itu, Bambang dengan mudah menguasai gending-gending Jawatmuran dan terutama instrumen kendang. Kendang dalam karawitan Jawatimuran dianggap memiliki tingkat kerumitan garap paling tinggi. Bentuk kendangnya lebih besar dibanding gaya karawitan lain (Solo dan Yogya khususnya). Kendang tersebut bernama “*Jekdong*”, sebuah *anomatophe* dari bunyi *jek* (keprak) dan *dong* (hentakan kendang). Untuk memainkan kendang Jekdong, posisi tangan berbeda dengan gaya Surakarta-Yogyakarta. Apabila gaya Surakarta-Yogyakarta, posisi tangan kanan berada dalam wilayah tabuhan kendang *bem* (besar), sementara tangan kiri berada dalam wilayah

tabuhan *tapak* atau *kempyang* (kecil). Maka dalam konteks karawitan Jawatimuran hal tersebut dibalik.

Bambang dapat memainkan instrumen kendang, baik gaya Surakarta-Yogyakarta dan Jawatimuran dengan mudah. Ia tidak harus mengganti posisi kendang untuk menyesuaikan kemampuan tangannya. Dengan kata lain, ia piawai memainkan dua jenis kendang tersebut sesuai dengan asal budayanya. Ia pun seringkali diminta memainkan instrumen kendang untuk tari dan wayang karena kendangannya dianggap *wijang*, lincah, dan jelas. Bahkan untuk tari remo (tari khas Jawatimuran), selalu dipercayakan kepadanya. Tidak hanya sebagai pemain, Bambang juga piawai dalam menggarap musik tari. Ia menjadi langganan kelompok atau sanggar tari untuk menggarap musiknya, dan lomba-lomba kesenian tingkat daerah ataupun nasional. Ia sendiri merasa bingung karena tak mampu menghitung berapa jumlah karya musik tari yang dilahirkannya.

Tahun 1979, setelah lulus dari SMKI, ia melanjutkan studinya ke Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) di Surakarta. Tidak sampai lulus, Bambang kembali ke Surabaya tahun 1981 karena kala itu banyak ruang pentas dan jaringan kerja yang harus diurusnya. Sebagaimana padangan para kaum pelajar kala itu, kuliah di ASKI berarti sebuah ikhtiar berpuasa diri dari kepentingan-kepentingan mendapat pamrih ekonomi. Dengan kata lain, di Surakarta ruang pentas untuk mendapatkan keuntungan secara finansial sangat jarang dibanding di Jawa Timur terutama di Surabaya. Bambang mengakui, bahwa karena persoalan

itu pula yang menyebabkannya tidak melanjutkan kuliah di ASKI, tergodanya dengan banyaknya pentas di Jawa Timur (dalam kamus bahasa musisi karawitan disebut: *péyé*).

Tahun 1982, ia sudah malang melintang dalam dunia karawitan Jawatimuran. Pada akhirnya, ia diminta oleh Agus Tasman (sosok penting di Sekolah Tinggi Kesenian Wilwatikta –STKW- Surabaya) untuk mengajar di STKW. Namun karena ia tak memiliki gelar kesarjanaan, Tasman memintanya untuk kuliah di Jurusan Karawitan STKW Surabaya sambil menjadi asisten dosen karawitan Jawatimuran. Akan tetapi, pada tahun 1983, Bambang mengalami kecelakaan hebat yang menyebabkan dirinya harus dirawat di rumah sakit selama tiga bulan penuh. Tulang-tulanginya banyak yang patah, dan yang paling membekas adalah tulang pada kaki kanan. Bahkan platina penyambung tulang kaki kanannya belum diambil hingga saat ini. Oleh karena kejadian kecelakaan tersebut, menyebabkan ia harus berhenti menjadi asisten dan berhenti pula kuliah di STKW. Ia membutuhkan waktu yang lama untuk sembuh dan pulih.

Setahun berikutnya (1984), ia di minta secara khusus oleh kepala SMKI Surabaya, Suparli, untuk mengajar karawitan di Jurusan Pedalangan. Pada tahun 1986 Surat Keterangan (SK) Calon Pegawai Negeri Sipil (CPNS) keluar. Dalam SK itu tersebutkan bahwa ia harus mengajar di salah satu Sekolah Menengah Pertama (SMP) di Balongpanggang Kabupaten Gresik, bukan di SMKI Surabaya. Jarak mengajar yang relatif jauh, dari Surabaya (tempatny tinggal) ke Balongpanggang Gresik, menyebabkan Bambang berniat mutasi ke Taman Budaya Jawa Timur di Surabaya.

Tapi pada akhirnya muncullah SK menjadi guru di SMKI. Karena Bambang masih belum memiliki ijazah kesarjanaan, maka SMKI kala itu menyekolahkaninya di Progam Pendidikan Profesi Guru (PPPG) Yogyakarta tahun 1993. Pada tahun 1997 Bambang lulus dengan gelar Ahli Madya (Amd) Jurusan Diploma Musik Daerah, dan mengajar di SMKI Surabaya hingga masa pensiunnya tahun 2018.

## B. Pengendang Piawai

Membicarakan Bambang Sukmo Pribadi sebagai seorang maestro karawitan Jawatimuran, tentu tidak dapat lepas dari persinggungannya dengan instrumen kendang (sebagaimana sedikit telah dijelaskan di atas). Hampir semua seniman karawitan di Jawa Timur lebih akrab mengenal Bambang sebagai seorang pengendang yang tiada duanya. Keunikannya memainkan kendang terletak pada kejernihan bunyi pukulan, ambitus bunyi yang menghentak, pandai membawa irama, jelas dan tidak terkesan ribet (*cetho*). Bagi beberapa kalangan pengendang, kendangan Bambang disebut sebagai gaya kendangan yang *miyayeni*. Artinya, kendangan Bambang memiliki kelebihan khusus yang tidak dimiliki oleh pengendang lainnya.

Banyak musisi karawitan yang mengetengahkan bahwa kendangan Bambang menyerupai kendangan Diyat Sariredjo, sang maestro kendang dari RRI Surabaya pada tahun 80-90an. Diyat adalah pengendang dan pengrebab handal yang terkenal di Jawa Timur pada zamannya. Bambang tidak memiliki figur guru secara pasti dalam

proses belajar memainkan instrumen kendang Jawatimuran. Keterampilannya yang handal dalam memainkan instrumen kendang Jawatimuran didapatnya dari hasil *nguping*, atau mendengar dengan intens. Akibatnya ia dapat menirukan persis atas pola-pola kendangan yang didengarnya, tidak terkecuali pola atau gaya kendangan Diyat Sairedjo dan Kemitoro dari Mojokerto.

Kendangan Bambang dianggap sebagai satu rangkaian bunyi yang jelas dan tidak ribet untuk detail-detail pola yang dimunculkan secara musikal. Dalam konteks masyarakat karawitan Jawa, hal yang demikian biasa disebut sebagai *wijang*, yakni pola kendangan yang memiliki tingkat kejelasan dan kejernihan bunyi yang tinggi, serta mampu membawa karakter gending yang dimainkan. Akibatnya bila Bambang membunyikan kendang untuk gending-gending *gagahan* atau bahkan *giro*, ia dapat memunculkan kesan yang agung sesuai dengan karakter gending, namun bila membawakan gending-gending yang berbeda, ia dapat memunculkan suasana tegas atau bahkan menghentak, apalagi jika yang dimainkan adalah pola kendangan untuk *tandhakan* (tayub) dan wayang kulit.

Oleh karena hafal dan paham pola kendangan, Bambang dapat dengan mudah membangun unsur dramatik gending yang ada. Hal ini disebabkan oleh beberapa faktor. Pertama, karena sudah hafal dan paham kendangan yang ada, Bambang tidak disibukkan dengan membaca notasi sehingga fokus utamanya adalah membangun karakter gending. Berbeda dengan para pengrawit *ajaran* yang masih berkuat dan disibukkan dengan membaca notasi. Akibatnya ia lebih memfokuskan dan berkonsentrasi

menyimak notasi yang ada, sehingga terkadang rasa atau karakter gending yang seharusnya dimunculkan tidaklah menjadi prioritas utama. Pada konteks inilah yang membedakan antara gamelan dan musik lain, terutama musik Barat. Musisi karawitan lebih mengedepankan rasa atau karakter gending sehingga pengrawit yang ada dituntut untuk tidak hanya sekedar hafal notasi namun juga paham, sehingga teks partitur notasi sangat jarang dijumpai pada orkes atau konser karawitan Jawa. Hal ini berbeda dengan musik Barat yang lebih mengedepankan partitur.

Kedua, Bambang telah lama ditempa oleh berbagai pengalaman yang menjadikannya sebagai seorang musisi handal. Ia terbiasa menyajikan gending-gending yang bervariasi dengan karakter dan nuansanya yang berbeda-beda. Ia tidak dikenal sebagai seorang yang ahli dalam bidang garap gending tertentu, namun menyeluruh. Ia mampu membawakan gending untuk keperluan konser karawitan, tari, tayub bahkan wayang kulit dan ludruk. Semua memiliki ciri dan spesifikasi garap serta karakter yang berbeda dan dalam konteks ini Bambang mampu membawakannya cukup ideal. Dengan demikian menjadi wajar jika dalam memainkan gending-gending, Bambang mampu membawa dramatika karakter secara kuat dan mendalam.

Selain memiliki kelebihan dalam kejelasan dan kejernihan bunyi yang ada, Bambang juga mampu membawa gending dengan irama dan tempo yang enak atau “pas” ketika memainkan instrumen kendang. *Ukel* atau pola yang dibawakannya tidak terkesan ribet, namun juga tidak menjadi terlalu sederhana apalagi lugu. Ia

lebih mengandalkan pencapaian kualitas bunyi dengan mengedepankan maksud serta tujuannya dalam memainkan instrumen kendang. Semisal, ketika memainkan kendang untuk tari remo, *ukel* kendang yang digunakan sebisa mungkin dapat dimengerti oleh penari dan para musisi karawitan lainnya. Pola kendang dalam konteks ini berusaha “membungkus” gerak tari, tidak menjadi berlebihan atau dominan dengan menggunakan *ukel* yang ribet sehingga menutupi aksentuasi gerak tari yang ada. Bagi Bambang, kejelasan *ukel* akan membantu penari memantapkan dan memberi tekanan pada bagian detail geraknya, selain tentu juga membantu mempermudah para pengrawit dalam segi tempo dan iramanya.

Pada karawitan Jawatimuran, kendangan tari remo memiliki tingkat kerumitan yang tinggi, sehingga jarang para musisi karawitan dapat melakukannya dengan baik. Persoalan utamanya adalah membawa irama serta tempo. Jika pengendang kurang berpengalaman, maka sangat dimungkinkan tempo yang dibawanya rusak. Hal ini sebagai imbas dari penggunaan *ukel* yang berlebihan, sehingga terkesan ribet dan pada akhirnya tidak terkomunikasikan kepada para pengrawit lainnya, tempo gendingpun rusak. Lebih dari itu, kadang penggunaan *ukel* yang berlebihan (*ndakik-ndakik*) kurang dapat membungkus gerak tari secara proporsional, yang nampak kemudian adalah bunyi kendang yang cenderung dominan mengalahkan aksentuasi gerak tari.

Pada konteks ini pengendang dituntut untuk mengerti persoalan tari dan gending. Pengendang harus melihat seperti apa kemampuan sang penari dan para

pengrawit lainnya dalam mengelaborasi sebuah gending tari ataupun konser. Bila penari masih belajar (*ajaran*), pengendang yang baik tentu tidak akan memaksakan pola kendangannya yang rumit karena dapat membingungkan penari. Dengan demikian, *ukel* yang ada dapat saja disederhanakan dengan tujuan menuntun laju gerak tari. Di sisi yang lain pengendang juga dituntut untuk sadar dan mengerti kemampuan para pengrawit lainnya. Apabila kemampuan para pengrawit lainnya di atas rata-rata, pengendang dapat saja memasukkan variasi pola selama dapat dimengerti dan terjalin interaksi yang baik dengan para pengrawit yang ada. Pada konteks inilah Bambang sangat sadar akan hal tersebut, dengan demikian menjadi wajar jika bagi musisi karawitan lain menyebut kendangannya sebagai kendangan yang *miyayeni*.

### C. Pengrebab Handal

Selain dikenal sebagai seorang pengendang yang handal, Bambang juga dikenal sebagai pengrebab yang hebat. Instrumen rebab yang pada awalnya tidak memiliki fungsi dominan dalam orkestra garap karawitan di Jawa Timur, menjadi penting kehadirannya ketika Bambang dengan intens menggunakannya pada konser-konsep karawitan, musik tari, dan wayang kulit. Terlebih, SMKI Surabaya pada tahun 70-80an adalah laboratorium garap karawitan Jawatimuran. Di lembaga ini banyak bermunculan variasi garap karawitan baru yang berpijak dari medium tradisi, termasuk bagaimana penggunaan instrumen rebab. Patut dicatat pula, bahwa sebelum SMKI Surabaya intens menggunakan rebab dalam regulasi mata



pelajaran, instrumen ini juga sudah digunakan di beberapa pertunjukan seperti wayang kulit (namun dengan frekuensi yang terbatas). Bambang lewat SMKI Surabaya memberi satu wacana baru bahwa rebab adalah instrumen garap yang kehadirannya juga penting di samping instrumen garap lainnya (kendang dan gender penerus) dalam konstelasi karawitan Jawatimuran.

Walaupun Bambang lebih intens memainkan instrumen kendang, namun pada beberapa waktu, ia juga sering memainkan instrumen rebab. Ia sangat paham dengan seluk beluk instrumen ini. Bunyi *kosokannya* dikenal halus dan jernih, dan laju garapnya mengacu dari pergerakan alur melodi *sindhén* (vokalis wanita Jawa). Uniknya, Bambang tidak selalu menggunakan penjarian “akademis” sebagaimana orang memainkan rebab di bangku sekolahan. Seringkali Bambang hanya menggunakan dua atau tiga jarinya yakni jari telunjuk, jari tengah dan, jari manis sebagai pengatur nada yang menekan kawat-kawatnya (senar).

Kemampuan Bambang lahir dari bakat alamiah yang dimilikinya, sehingga menginterpretasi permainan tiap-tiap instrumen berdasar atas cara pandang alaminya yang personal. Oleh karena itu menjadi wajar jika ia memainkan instrumen rebab dengan cara dan versinya yang khas. Peranan rebab menjadi signifikan ketika digunakan dalam karawitan wayang. Kehadirannya selain mengornamentasi gending yang ada juga membantu *sindhén* dalam menentukan gerak alur melodinya. Dengan demikian, seorang pengrebab yang baik harus mengetahui tentang *sindhénan* gending yang ada, dan Bambang Sumo

Pribadi adalah sosok yang paham akan keduanya. Ia tidak sepenuhnya mengacu pola-pola atau pun teknik rebaban layaknya pada karawitan Surakarta seperti *ndundhuk*, *sendal pancing*, dan lain sebagainya. Ia hanya berangkat dari pergerakan alur *sindhenan* yang ada, sehingga sangat dimungkinkan pola rebabannya akan berubah ketika dihadapkan pada *sindhen* yang memiliki kemampuan berbeda dalam berolah *sindhenan*, terutama untuk karawitan Jawatimuran.

Dalam membawakan pola rebaban, Bambang pandai memunculkan dramatika atau karakter gending yang ada. Semisal, gending *Layon Kintir* yang bernuansa sedih atau *nglangut*, tanpa harus disertai *sindhen*, dengan rebaban Bambang, sudah terasa karakter gendingnya. Kendatipun demikian, Bambang tidak memaksakan bahwa rebabannya adalah yang paling baik dan benar di antara pola rebaban yang lainnya. Ia menghargai seniman yang memiliki *cengkok* dan kekhasan yang berbeda darinya. Bambang sadar bahwa gending di Jawa Timur memiliki kebebasan tafsir oleh tiap-tiap musisinya. Pada akhirnya masyarakatlah yang akan menilai bahwa rebaban mana yang paling pas untuk gending-gending Jawatimuran. Konklusinya, rebaban Bambang Sukmo Pribadi lebih diakui, dikenal dan banyak dianut oleh seniman atau musisi karawitan lainnya, karena dirasa memiliki karakter yang pas dengan gending-gending di Jawa Timur.

Oleh karena sadar betul akan irama serta tempo yang didapat dari kebiasaannya bermain instrumen kendang, Bambang dapat dengan bagus memainkan instrumen rebabnya sehingga karakter gending, kesan serta



nuansa dapat tergapai. Bahkan untuk gending-gending garapannya yang bernuansa sedih, secara khusus Bambang senantiasa menggunakan instrumen ini, terkhusus untuk dramatika adegan tari, wayang dan ludruk. Hal ini sangat nampak ketika ia menggarap karawitan wayang dan tari yang membutuhkan nuansa *nglangut*, dengan serta merta kehadiran instrumen ini menjadi penting. Misalnya, *Gending Julia-juli* atau *krucilan* yang sebelumnya jarang dimasuki instrumen rebab, ketika irama rangkep tiba-tiba menjadi nampak istimewa dengan karakternya yang sedih karena menggunakan instrumen ini. Buah eksperimentasi Bambang yang demikian kemudian berlanjut hingga saat ini.

#### D. Karawitan Jawatimuran tak Boleh Mati

Bambang berpandangan bahwa karawitan Jawatimuran memiliki sisi lokalitas yang berbeda dengan budaya karawitan lainnya. Dengan demikian, ia memantapkan satu wacana bahwa harusnya karawitan Jawatimuran memiliki seperangkat konsep yang dibangun atas pola pemikiran yang emik, yakni berdasarkan atas realitas (natif) yang terjadi. Pemikiran semacam ini menjadi wajar karena pada era Bambang, terutama pada dekade tahun 90-an, karawitan Jawatimuran sedikit demi sedikit tergerus oleh *mainstream* gaya karawitan yang lebih besar yakni Surakarta.

Geliat fenomena tersebut terekam jelas lewat tulisan Tasman Rono Admojo dan Siredjo (1981, i) yang menyatakan bahwa kehidupan karawitan Jawatimuran,

terutama Surabaya dan sekitarnya kini semakin menghilang dan terkikis oleh budaya (karawitan) yang lebih besar. Hal semacam ini lazim dijumpai karena gending-gending karawitan Jawatimuran mulai kehilangan ruang dalam menampakkan wujudnya secara utuh. Dalam ritual atau acara-acara yang sebelumnya menjadi mediator antara karawitan Jawatimuran dengan para penikmatnya kini semakin tiada dan tergantikan.

Media-media tersebut seperti acara hajatan, mantenan, khitanan yang awalnya menghadirkan *klenengan* karawitan Jawatimuran kini tergantikan oleh gending-gending gaya Surakarta. *Gagahan*, *giro* ataupun gending-gending *bonangan* lainnya mulai dari kala itu sudah semakin hilang tergantikan dengan *ladrang*, *ketawang*, *ketuk kerep* dan lain sebagainya. Hal tersebut yang menjadi keprihatinan kalangan akademik atau institusi yang bergerak dalam ruang kesenian seperti STKW dan SMKI Surabaya, untuk dengan segera mendokumentasikan gending-gending Jawatimuran agar tidak semakin hilang terkikis zaman.

Sayangnya, dokumentasi yang dilakukan masih sebatas usaha dalam menuangkan gending-gending Jawatimuran dalam teks tertulis tanpa disertai dengan piranti berupa penjelasan konsep yang ada. Akibatnya, banyak peneliti yang meneliti karawitan Jawatimuran namun dengan menggunakan cara pandang atau paradigma dari budaya karawitan lain, bukannya secara emik. Sebagai contoh banyak tulisan yang menerapkan konsep *garap* karawitan Surakarta pada karawitan Jawatimuran. Sebagaimana yang telah dilakukan oleh Munardi dalam



bukunya *Pengetahuan Karawitan Jawatimuran* (1983) yang masih menyamaratakan dan menyebut *pathet* Jawatimuran sama dengan *pathet* gaya Surakarta (lihat penjelasan tentang *pathet*). Atau tulisan Susetyo (2002) yang menggunakan istilah-istilah *garap* karawitan Surakarta pada karawitan Jawatimuran, padahal banyak di antaranya yang tidak dapat disepadankan.

Gejala semacam itu lazim dijumpai pada ruang penelitian tentang karawitan Jawatimuran. Akibatnya, konsep atau bahkan teori yang berhubungan dengan realitas praktiknya secara empiris tidak dapat muncul kepermukaan. Hal ini yang menggelitik hati Bambang untuk sedikit banyak menyumbangkan pemikirannya tentang karawitan Jawatimuran. Pemikirannya yang mendalam dipicu ketika pola-pola *kendangannya* digunakan sebagai acuan dalam proses pembelajaran di SMKI Surabaya.

Di lembaga tersebut Bambang Sukmo Pribadi banyak bercerita kepada murid-murid dan koleganya tentang keprihatinannya terhadap gending-gending Jawatimuran yang mulai menghilang di buminya sendiri (Jawa Timur). Hal ini tertuang dengan jelas dalam laporan Lathif (2013), Bambang Sukmo Pribadi merasakan bahwa kalangan masyarakat di Jawa Timur yang ingin mempelajari gending-gending Jawatimuran kini sangat terbatas. Akibatnya Bambang banyak melihat gending-gending dalam pedalangan Jawatimuran yang mulai menggunakan gending-gending karawitan dengan gaya lain (Surakarta). Hal tersebut membuat Bambang menjadi sangat *nelongso* (sedih).

Sebuah usaha pernah dilakukan oleh Bambang dalam mencoba mengembalikan eksistensi gending-gending karawitan Jawatimuran yakni dengan memberi ornamentasi *gerongan* pada gending-gending yang sudah ada (seperti *Gending Cokro Negoro*), agar dirasa lebih enak dan pas pada saat ini. Ia pun membuat musik tari dan wayang serta ludruk dengan mengambangkan norma musikal karawitan Jawatimuran. Saat ini karya-karyanya dapat dengan mudah kita jumpai di Jawa Timur.

Konklusi yang dapat diambil dari uraian di atas adalah, Bambang Sukmo Pribadi merupakan sosok yang sangat mencintai akan profesi dan dunianya (karawitan). Ia tidak rela melihat dunia yang selama ini menghidupinya semakin menghilang dan mati karena tidak mampu lagi berkomunikasi dengan zamannya. Pandangan-pandangan serta usahanya bermuara pada satu hal, yakni demi terus berkumandangnya karawitan dengan gaya Jawatimuran di Jawa Timur. Kendatipun demikian, karena kedudukannya sebagai seorang sosok yang mumpuni secara musikalitas dalam lanskap karawitan Jawatimuran, ia memiliki konsep-konsep pemikiran yang teoritis terhadap karawitan Jawatimuran. Pada titik ini, Bambang Sukmo Pribadi tidak hanya sebagai pelaku dan penikmat semata, namun juga mendudukan derajat pemikirannya sebagai seorang konseptor karawitan. Berikut adalah butir-butir konsep pemikirannya.



## E. Pemikirannya

Istilah konsep berasal dari kata Latin *conceptus* yang dibentuk dari kata *conseptum*, yang artinya memahami atau membayangkan dalam pikiran. Dalam bahasa Yunani ada kata *idea* yang sama maknanya dengan arti istilah konsep, yaitu bayangan dalam pikiran dari suatu entitas yang merupakan representasi universal (Alfian 2003, 1). Dengan demikian memahami konsep pemikiran Bambang Sukmo Pribadi adalah sebuah usaha dalam mengejawantahkan pemahaman yang terkonstruksi dalam benak atau pikiran Bambang, konstelasinya pada ruang karawitan Jawatimuran.

Pada titik ini, karya atau bangunan hasil abstraksi konsep Bambang Sukmo Pribadi didudukkan sebagai satu katalisator yang menghubungkan pada endapan pemikirannya. Dengan mengetahui dan menganalisa karya yang ada maka secara tak langsung kita menganalisis jalan pemikiran seorang seniman pembuatnya. Cavallaro menggambarkan hubungan antara konsep dengan karya yang dihasilkan sebagai jaring simulacrum (2004, 425). Simulacrum dapat dimaknai sebagai tiruan. Oleh karena itu membaca simulacrum merupakan sebuah usaha dalam mengejawantahkan ide penggagasnya menjadi suatu bentuk yang kongkrit, baik berupa yang *tangible* (kasat mata) maupun yang dapat dirasakan seperti musik.

Beberapa konsep pemikiran yang dibangun oleh Bambang Sukmo Pribadi adalah usahanya dalam merumuskan pilar-pilar keilmuan karawitan Jawatimuran. Maka sebenarnya apa yang ada dalam diri Bambang adalah upaya untuk “merumuskan identitas karawitan

Jawatimuran”. Hal tersebut telah menjadi cita-cita meskipun melalui polemik yang panjang. Dua hal yang cukup fenomenal terkait wacana konsep pemikiran Bambang dalam karawitan Jawatimuran adalah kegetolannya dalam melahirkan konsep *pathet* pada karawitan Jawatimuran, serta usahanya dalam merumuskan pilar-pilar pola *kendangan* dan *rebaban* di Jawa Timur yang dirasa masih “berserakan”. Adapun penjelasan detailnya adalah sebagai berikut.

### 1. Tantang *Pathet*

Berikut ini adalah uraian tentang konsep *pathet* karawitan Jawatimuran, yang disarikan dari pemikiran beberapa narasumber, termasuk di antaranya Bambang Sukmo Pribadi, serta dikuatkan dari berbagai referensi yang relevan.

Nugraha Christianto et al. (2009:167) menjelaskan bahwa *pathet* merupakan konseptualisasi gagasan-gagasan akademik yang dituangkan dalam berbagai paradigma pengamatan. *Pathet* adalah bagian dari hasil ambisi ilmiah yang menjadi prinsip teoritis dan harus dipandang sebagai faktor fundamental bagi paradigma apapun yang dituangkan oleh ilmu pengetahuan tentang karawitan. Dengan kata lain, *pathet* tidak semata berada dalam takaran praktik bermusik, akan tetapi juga meliputi wilayah gagasan, konseptualisasi, dan wacana ilmu pengetahuan tentang karawitan. Dalam konteks ini, peneliti tidak akan mengulang dan menjelaskan secara runtut jejak sejarah



pembahasan *pathet* dalam dunia karawitan dari waktu ke waktu, mengingat hal tersebut dapat dengan mudah dibaca dan dicermati dalam berbagai hasil penelitian dan buku-buku yang sudah beredar. Hastanto lewat bukunya yang berjudul *Konsep Pathet dalam Karawitan Jawa* (2009) adalah referensi paling mutakhir berkaitan dengan pembahasan, analisis, dan pemaparan tentang *pathet* dalam karawitan Jawa.

Di dalam buku tersebut Sri Hastanto berusaha memberikan jawaban atas konseptualisasi terkait *pathet* dengan memperbaiki dan menjernihkan hasil pembahasan tentang *pathet* oleh peneliti-peneliti sebelumnya. Hastanto menjelaskan bahwa urusan *pathet* bukan semata tentang nada pokok (tonika) gongg sebuah gending, namun lebih kompleks dari itu, menyangkut rumus-rumus fungsi antar nada (gembyang, kempyung, *seleh*, dan lain sebagainya), permainan instrumen *garap*, serta arah nada, jangkauan, dan harmoni yang terbagi dalam suatu gending. Akan tetapi, tulisan-tulisan tentang *pathet* dalam karawitan Jawa menjadi kajian yang cenderung bernuansa positivistik atau secara parsial berhenti dalam satu kurun wacana tertentu. Sri Hastanto masih memandang persoalan *pathet* sebagai gejala musikal yang dengan demikian akan rampung atau selesai setelah ia meluruskan atau memberi jembatan pemahaman baru tentang *pathet* yang berbeda dari tulisan-tulisan sebelumnya. Apabila *pathet* adalah persoalan musikal karawitan, sebagaimana kodrat karya musik, maka tentulah akan terjadi dinamika

perubahan dan perkembangan yang cukup signifikan. Perubahan satu karya musik atau gending, berakibat pula pada perubahan konseptualisasi tentang *pathet*. Oleh karena itu persoalan *pathet* akan terus berubah, berganti dan mengalami pembaruan setiap saat.

Pemikiran-pemikiran tentang *pathet* akan seturut dengan dinamika perkembangan karya karawitan. Persoalan utama yang seringkali diungkapkan adalah, apa pentingnya membahas dan mengulas *pathet*? Masihkah karya-karya karawitan terbaru mengusung dengan ketat rumus-rumus *pathet*? Mengulas *pathet* dalam karawitan di satu sisi terkesan sebagai upaya merumuskan atau mengkonseptualisasikan pemikiran akademik tentang karawitan, namun di sisi lain seringkali dianggap sebagai sebuah ketersia-siaan dengan melihat perkembangan dunia karya karawitan yang tidak lagi mempertimbangkan wacana *pathet*, bahkan dalam pertunjukan wayang kulit, *pathet* bukan lagi menjadi acuan yang penting.<sup>2</sup> Kendatipun demikian mengulas tentang *pathet* adalah upaya dalam mencari hubungan atau keterkaitan sejauh mana dunia karya karawitan berjalan seturut dengan dunia

---

2 Kendatipun dalam bangunan utuh pertunjukan wayang kulit *pathet* masih menjadi bagian penting dari pembabakan dan dramatika musikal, namun pada beberapa kasus hal tersebut menjadi bias. Pada adegan gara-gara atau limbukan misalnya, gending-gending yang disajikan dapat dengan mudah keluar dari batasan *pathet* yang ada. Artinya, ada keluwesan (kata lain dari dekonstruksi?) terhadap persoalan *pathet* yang selama ini berkembang. Bahkan untuk *garapan-garapan* baru, karawitan wayang telah mengalami saling-silang *pathet*, tidak lagi ketat mengacu pada pakem musikal, apalagi jika instrumen Barat (diatonis) juga digunakan sebagai bagian utama dari musik wayang, sehingga kuasa *pathet* menjadi lemah, bias dan gugur.



pemikiran tentangnya. Dengan mengetahui *pathet*, maka ukuran ideal tentang ilmu pengetahuan karawitan (dalam bahasa yang lain disebut dengan karawitanologi) dapat dirumuskan dengan baik. Selain itu, pada kasus karawitan Jawatimuran, mengulas dan menjelaskan *pathet* justru lebih sebagai upaya membangun fondasi dasar bagi terbentuknya bangunan ilmu karawitan Jawatimuran yang selama ini belum berkembang dengan baik dan mapan.

Oleh karena itu, pembahasan *pathet* karawitan Jawatimuran menemukan urgensinya untuk dilakukan. Kritik utama kajian *pathet* yang selama ini berkembang, sebagaimana Sri Hastanto di atas, seringkali menggunakan terminologi kata “Karawitan Jawa” yang seolah secara utuh dan menyeluruh mengakomodasi persoalan *pathet* dalam bidang karawitan di Jawa. Padahal karawitan sendiri memiliki sub-kultur, di mana antara satu dengan yang lain memiliki perbedaan cara pandang, konsep, wacana dan karakter. Seringkali pula ulasan tentang *pathet* yang merujuk pada satu gaya (meskipun latah dengan mengatasnamakan karawitan secara makro), tentu tidak dapat diterapkan atau diaplikasikan secara membabi buta dan semena-mena pada gaya karawitan lainnya. Buku Sri Hastanto di atas secara khusus memang menyoroti *pathet* karawitan gaya Surakarta dengan berbagai piranti dan persoalannya, yang otomatis tidak dapat diterapkan secara sepihak pada gaya karawitan Jawatimuran. Dalam tulisan ini juga tidak mencoba untuk menjelaskan ulang secara panjang lebar konsep *pathet* yang dibangun

oleh Sri Hastanto dalam buku tersebut, tetapi ada beberapa bagian (baik pernyataan, gagasan maupun bangunan konseptual) yang dipandang penting serta memiliki keterkaitan dengan subjek *pathet* karawitan Jawatimuran akan mencoba ditampilkan ulang untuk memberi penguatan pada analisis.

Soenarto (2011), Sukezi Rahayu (2017), Mistortoify (2015), Setiawan (2013, 2021), Nugraha Christianto et al. (2009) serta Munardi (1983) adalah beberapa peneliti yang pernah menaruh perhatian pada persoalan *pathet* dalam karawitan Jawatimuran. Pada konteks ini ulasan tentang *pathet* Jawatimuran akan lebih difokuskan dalam laras *slendro*, mengingat subjek penelitian (*Gending Jula-juli*) berada di wilayah laras tersebut, serta dengan pertimbangan lain sebagaimana disebutkan dalam bahasan “laras” di atas. Karawitan Jawatimuran memiliki empat *pathet* yakni, *sepuluh*, *wolu*, *sanga*, dan *serang*. Munardi (1983, 9) walau tidak spesifik, menjelaskan bahwa *pathet* pada karawitan Jawatimuran adalah suatu introduksi biasanya dilakukan oleh permainan bersama rebab, gender, gambang, suling. Introduksi merupakan suatu komposisi pendek yang menjangkau semua wilayah nada tertentu. Introduksi semacam ini, karena sesungguhnya membuat suatu *pathet* disebut juga “*pathetan*”.<sup>3</sup>

---

3 Pada halaman yang sama, Munardi juga menjelaskan bahwa *pathet* adalah Sebuah bentuk komposisi gendhing akan selalu berada di dalam suatu wilayah atau jangkauan dengan nada-nada dengan nada dasar tertentu. Dengan perkataan lain, ia berada dalam suatu *pathet*. Wilayah atau jangkauan nada-nada itu mempunyai tetaran-tataran tertentu serta masing-masing pun mendapatkan nama-na-



Sayangnya penjelasan Munardi di atas justru sangat rentan dengan kritik, mengingat tidak semua gending pada karawitan Jawatimuran dibawakan dengan menggunakan *pathetan*. Gending-gending alit misalnya (*Cokronegoro, Samirah, Luwung*, termasuk *Jula-juli*) seringkali dibawakan dengan *buka* bonang kemudian disambut dengan kendang. Di sisi lain, beberapa gending bahkan memiliki bentuk kontur melodi dan nada *buka* yang hampir sama antar satu dengan yang lain namun diklasifikasikan dalam *pathet* yang berbeda (lihat penjelasan *Gending Gandakusuma* dan *Cokronegoro* di bawah). Pandangan Munardi tentang penentu konsep *pathet* pada karawitan Jawatimuran juga secara jelas dikoreksi oleh Hastanto (2009, 100-101) yang menjelaskan bahwa *pathetan* tidak sepenuhnya mampu menjangkau dan menjelaskan bentuk *pathet* secara utuh pada suatu gending, terlebih jika gending-gending itu seringkali dibawakan tanpa *pathetan* terlebih dahulu.

Selanjutnya, penelitian yang lebih baru, Soenarto (2011, 15) dan Wisma Nugraha (2009, 172) menjelaskan bahwa konsep *pathet* karawitan Jawatimuran didasarkan pada formulasi hitung-hitungan yang matematis pada instrumen gender. Baik Soenarto maupun Wisma menyebutkan bahwa tradisi gender penerus di Jawa Timur awalnya berbilang sepuluh. Diawali nada *w* (*ro* rendah) dan berakhir di ! (*ji* tinggi/*pethit*). Dari jumlah

---

ma sendiri-sendiri. Demikian nantinya dikenal *pathet* nem, *pathet* sanga, *pathet* manyura, *pathet* barang, dan sebagainya. Artinya *pathet* juga bisa berupa jangkauan nada terhadap suatu komposisi gending.

sepuluh bilah inilah hitung-hitungan penamaan *pathet* Jawatimuran digulirkan. Lebih jelasnya akan dijabarkan dalam tabel berikut ini.

Urutan nada	2	3	5	6	1	2	3	5	6	i
Nama nada	tenggok	sanga	lima	nem	sorog	tenggok	sanga	lima	nem	pethit

**Tabel 1**

Bilah gender penerus Jawatimuran

Menentukan nama *pathet* Jawatimuran, maka dilangsungkan perhitungan urutan dari nada terkecil ke nada terendah, dalam bagan di atas perhitungan dimulai dari kanan ke kiri. Lebih jelasnya lihat tabel berikut ini.

Urutan nada	2	3	5	6	1	2	3	5	6	i
Nama-nama nada (awal)	tenggok	sanga	lima	nem	sorog	tenggok	sanga	lima	nem	pethit
Nama-nama nada umum	Ro	lu	ma	nem	ji	ro	lu	ma	nem	ji
Urutan perhitungan	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

**Tabel 2**

Bilah gender penerus menentukan nama *pathet* Jawatimuran

Selanjutnya, nada-nada yang mengitari dan menjadi aksentuasi pada *pathet* dapat ditentukan dari perhitungan di atas. *Pathet* sepuluh misalnya, nama *sepuluh* (10) diambil berdasarkan hitungan kesepuluh dari urutan nada kanan ke kiri. Akibatnya nama

*pathet* ini memiliki aksentuasi berat (tonika?) pada nada w. Begitu juga dengan *pathet sanga* (sembilan) dan *wolu* (delapan), adalah berdasarkan hitungan nada ke sembilan dan delapan. Detailnya akan dijabarkan pada tabel berikut ini.

Urutan nada	2	3	5	6	1	2	3	5	6	i
Nama-nama nada (awal)	tenggok	sanga	lima	nem	sorog	tenggok	sanga	lima	nem	pethit
Nama-nama nada umum	Ro	lu	ma	nem	ji	ro	lu	ma	nem	ji
Urutan perhitungan	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

	Pathet sepuluh
	Pathet sanga (?) - serang
	Pathet wolu

**Tabel 3**

Urutan nama *pathet* berdasarkan perhitungan gender penerus

*Pathet sepuluh* dengan demikian memiliki nada 2 sebagai nada terkuat, Soenarto (2011, 15) menyebutnya sebagai tonika atau nada pokok yang digunakan sebagai gong final.<sup>4</sup> Selanjutnya untuk menentukan

4 Motode dengan menentukan nada pokok atau nada utama sebagai aksentuasi penentu *pathet* sejatinya telah berlangsung lama, dan beberapa kali menemui kritik. Sri Hastanto (2009, 97-100) secara khusus mengulas persoalan ini. Hastanto menjelaskan bahwa nada gong atau nada dasar (sementara peneliti menggunakan nada pokok) bukan nada *balungan gending*, tetapi nada imajiner yang merupakan hasil karya otak-atik logika semata, dan dengan demikian lingkaran kempyung dengan mengaitkan satu nada berdasarkan jarak antar satu dengan yang lain juga merupakan rekayasa pikir yang lebih condong pada rumus dalam musik Barat. Hal semacam itu sebenarnya tidak eksis dalam budaya karawitan di Jawa. Akibatnya satu gending dengan memiliki nada gong yang sama, dapat dikategorikan dalam *pathet* yang berbeda. Pernyataan Hastanto tersebut sekaligus meluruskan pendapat Kunst (1973, 89) yang menanyakan kenapa dalam *pathet sanga* (gaya Surakarta) tidak secara permanen menjadi *pathet* terendah dalam ketiga *pathet*

nada dominan dan sub-dominan, atau nada-nada yang menjadi arah wilayah nada dalam *pathet sepuluh* dapat ditentukan sebagai berikut.

Urutan nada	2	3	5	6	1	2	3	5	6	i
Nama nada (awal)	tenggok	sanga	lima	nem	sorog	tenggok	sanga	lima	nem	pethit
Nama umum	ro	lu	ma	nem	ji	ro	lu	ma	nem	ji

**Tabel 4**

Penentuan nada dominan dan sub-dominan *pathet sepuluh*

Hasilnya *pathet sepuluh* memiliki nada pokok 2 dan nada dominan adalah 5 sebagai akibat dari perhitungan *kempyung*. *Kempyung* merupakan interval dua nada yang dipisah oleh dua bilah dari nada pokok (atau interval yang agak dekat dengan “fifth” dalam musik Barat). Dengan melihat bagan di atas, dapat

---

yang ada (*nem, sanga, manyura*), padahal berdasarkan hitung-hitungan dan rumus tonika ia menempati wilayah terbawah, namun dalam praktiknya justru berada di tengah (*middle*). Berdasarkan penjelasan tersebut maka, Hastanto (2006, 23) menarik kesimpulan bahwa, nada gong “nada gong (konsep tonika)” sebagai penanda *pathet* dengan cara menghitung secara statistik nada gong pada seluruh repertoar gendhing tidaklah tepat. Sebab gendhing itu secara natural bisa berkembang atau menyusut jumlahnya, dan bukannya tidak mungkin seorang empu mencipta gendhing *pathet* sanga dengan nada gong gulu (2) misalnya sebanyak 100 gending, maka hitungan statistik akan berubah dan dengan demikian nada 2 menjadi nada dasar dan dengan demikian pula teori “nada gong” gugur. Dalam praktiknya, rumus-rumus *pathet* yang diungkapkan oleh Hastanto, justru tidak berlaku dalam karawitan Jawatimuran. Apabila instrumen *garap* (gender, rebab) tidak memiliki posisi dominan dalam menentukan arah *pathet*, maka satu-satunya jalan yang dapat dilakukan adalah dengan membedah melodi utama, atau *balungan gending* yang ada.

dipetakan jangkauan wilayah nada pada *pathet sepuluh* yakni: 2 sebagai nada pokok, 5 nada dominan, dan 6 sub-dominan. Akan tetapi dalam realitas praktiknya, *pathet sepuluh* tidak melulu memiliki nada kuat atau nada pokok 2 dan 5, bahkan seringkali juga menggunakan nada lain. Terkait hal ini akan dijelaskan lewat contoh kasus *Gending Gandakusuma* dan *Cokronegoro* di bawah.

Berikutnya adalah *pathet wolu*.<sup>5</sup> Metode perhitungannya juga sama seperti *pathet sepuluh* di atas yakni dengan menghitung delapan urutan dari nada terkecil (paling kanan) ke nada terendah (kiri). Sebelum masuk pada wilayah nada pada *pathet wolu*, perlu diketahui bahwa pada karawitan Jawatimuran, gending-gending pada *pathet wolu* menjadi pilihan utama daripada *pathet* yang lain. Dalam pertunjukan wayang kulit, *pathet wolu* dilagukan setelah *Gending Gandakusuma Pathet Sepuluh*. Sementara dalam pertunjukan ludruk, sejak awal pergelaran, gending-gending *pathet wolu* menjadi pilihan utama, dimulai dari *Jula-juli*, *gending dolanan*, *ayak*, *krucilan*, dan lain sebagainya. Pada konteks *Gending Jula-juli*, *pathet wolu* adalah pilihan utama yang digunakan dengan nada gong 5 dan 1, atau sebaliknya. Guna melihat kecenderungan wilayah nada *pathet wolu* dapat dilihat dalam bagan di bawah ini

---

5 Urutan yang ideal setelah *pathet sepuluh* adalah *pathet sanga*. Akan tetapi, dalam konteks ini sengaja diloncati karena dalam konteks *pathet sanga* inilah kerancuan dari metode cara hitung di atas muncul. Untuk lebih detailnya, terkait kerancuan tersebut akan dijelaskan pada bahasan tentang *pathet sanga*.

Urutan nada	2	3	5	6	1	2	3	5	6	1
Namanada (awal)	tenggok	sanga	lima	nem	sorog	tenggok	sanga	lima	nem	pethit
Nama umum	ro	lu	ma	nem	ji	ro	lu	ma	nem	ji

KEMPRUNG  
SUB-KEMPRUNG  
GEMBYANG

**Tabel 5**

Penentuan nada dominan dan sub-dominan *pathet wolu*

Berdasarkan bagan di atas, *pathet wolu* memiliki nada pokok 5 dan nada dominan adalah 1 sebagai akibat perhitungan *kempyung*. Jangkauan wilayah nada pada *pathet wolu* yakni: 5 sebagai nada pokok, 1 nada dominan, dan 2 sub-dominan. Nada pokok dan nada dominan dapat digunakan sebagai nada gong (finalis), sebagaimana pada kasus *Gending Jula-juli*.

Selanjutnya adalah *pathet sanga*. Pada konteks inilah kerancuan cara atau metode perhitungan di atas terjadi. Dengan menghitung jumlah nada kanan ke kiri, maka idealnya *pathet sanga* memiliki nada pokok 3 (baca penjelasan sebelumnya, terutama pada kolom urutan perhitungan), nada dominan 6, dan nada sub-dominan 1.

Urutan nada	2	3	5	6	1	2	3	5	6	i
Nama nada (awal)	tenggok	sanga	lima	nem	sorog	tenggok	sanga	lima	nem	pethit
Nama umum	ro	lu	ma	nem	ji	ro	lu	ma	nem	ji

KEMPYUNG
SUB-KEMPYUNG

GEMBYANG

**Tabel 6**

Penentuan nada dominan dan sub-dominan *pathet sanga*

Realitas praktiknya, *pathet sanga* justru memiliki nada pokok 6, nada dominan 2, dan nada sub-dominan adalah 3. Bagaimana mungkin nada 3 yang idealnya menjadi nada pokok, kemudian menjadi nada sub-dominan, yang bahkan kehadirannya tidak dapat digunakan sebagai gong finalis. Terkait dengan hal ini, Soenarto (2011, 11), menjelaskan bahwa peranan nada pokok dan nada dominan sebenarnya dapat digunakan sebagai gong finalis. Apabila perhitungan sederhana *pathet sanga* di atas adalah gong 3, maka dominan dari nada itu adalah 6. Dengan demikian, menurut Soenarto (2011, 11-12), *pathet sanga* yang sesungguhnya bukan nada 3, melainkan nada 6. Penjelasan tersebut ternyata cukup membingungkan. Wisma Nugraha (2009), kendatipun mengulas tentang persoalan *pathet* pada karawitan Jawatimuran, tetapi juga tidak menjabarkan kerancuan yang terjadi, begitu juga dengan referensi-referensi yang lain seperti Sugiarto (2013), Timoer (1988), serta Munardi (1983).

Beberapa pendapat kemudian saling-silang terjadi. Sebagaimana yang dikemukakan oleh Zaini (wawancara, 13 September 2016) dan Kukuh Setyobudi (wawancara 16 September 2016), menjelaskan bahwa harusnya perhitungan-perhitungan *pathet* tidak dari nada tinggi ke rendah, sebaliknya yakni nada rendah ke nada tinggi. Apabila dijabarkan, dapat dilihat dalam bagan berikut.

Urutan nada	2	3	5	6	1	2	3	5	6	i
Nama nada	ro	lu	ma	nem	ji	ro	lu	ma	nem	ji
Urutan perhitungan	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10



**Tabel 7**

Perhitungan dari kiri ke kanan untuk nada tonika  
*pathet sanga*

Perhatikan kolom urutan perhitungan yang sudah dibalik di atas. Apabila dihitung secara urut dari kiri ke kanan, maka urutan kesembilan adalah nada 6 (nem). Sekilas perhitungan semacam ini menemukan pembenarannya, terutama dalam konteks *pathet sanga*. Namun metode dengan membalik urutan perhitungan di atas bukannya tanpa kritik, apabila kembali dihitung dari kiri ke kanan (atau nada rendah ke tinggi), maka *pathet sepuluh* justru jatuh di nada 1, padahal dalam praktiknya nada pokok justru 2 (?). Artinya, dengan membolak-balikkan urutan perhitungan *pathet* seperti di atas, juga memiliki kelemahan yang sama, benar



pada satu *pathet* namun salah pada sisi *pathet* yang lain, begitu seterusnya.

Menariknya, ada satu *pathet* lain bernama *serang*. Nada-nada dalam *pathet* *serang* ini justru diperoleh dari perhitungan seperti *pathet sanga* di atas, dari kanan ke kiri atau nada tinggi ke nada rendah, dengan nada pokok 3, nada dominan 6, dan nada sub-dominan 1. Beberapa pandangan menyatakan (Yohan, wawancara 17 Mei 2017) bahwa *pathet serang* memiliki jumlah gending paling sedikit dibanding *pathet* yang lain. Pada buku-buku notasi gending Jawatimuran seperti ditulis Soenarto (2011), Adiyanto (2016), Tasman (1981) sama sekali tidak menyebutkan gending *pathet serang*. Dengan kata lain, *pathet* ini tidak diperuntukkan bagi gending konser atau *klenéngan*, peruntukannya justru ada dalam pertunjukan wayang kulit (itupun dalam pola dan cengkok yang terbatas).

*Pathet serang* dibawakan paling akhir dari gending-gending wayang kulit Jawatimuran. Surwedi (wawancara, 16 September 2017) menduga bahwa gending *pathet serang* justru lahir dan diciptakan untuk pertunjukan wayang kulit Jawatimuran. Ia menjelaskan bahwa, dramatika musikal pertunjukan wayang kulit Jawatimuran membutuhkan satu *pathet* sebagai puncak atau klimaks dari pertunjukan. *Pathet sepuluh, wolu* dan *sanga* dipandang belum mampu mengakomodasi gejolak dramatika musikal yang diinginkan. Nama *serang* kemudian lahir dari kata *sereng* yang artinya gaduh atau ramai untuk *ending*.

Oleh karena itu, peruntukan *pathet* ini adalah pada bagian akhir pertunjukan wayang kulit mendekati paripurna atau usai, dengan dramatika musikal yang cepat, menghendak, dan keras. Waktu peruntukannya juga sangat terbatas, digunakan dalam kisaran waktu menjelang pertunjukan wayang usai, sehingga jumlah vokabulernya cenderung terbatas atau sedikit. Pada beberapa kasus, *pathet serang* seringkali digunakan sebagai tanda bahwa pertunjukan wayang kulit Jawatimuran akan segera berakhir, atau mendekati klimaks. Crawford (1980:202) membagi waktu *pathet* dalam pertunjukan wayang kulit Jawatimuran dengan dalang Ki Piet Asmoro di Mojokerto sebagai berikut.

<i>Pathet Sepuluh</i>	: 19:30 – 22:00
<i>Pathet Wolu</i>	: 22:00 – 01:00
<i>Pathet Sanga</i>	: 01:00 – 3:30
<i>Pathet Serang</i>	: 3:30 – 5:00

Delapan tahun sesudahnya, Timoer (1988, 139) melakukan pengamatan di daerah lain, tepatnya pertunjukan Ki Suleman di Gempol Pasuruan. Adapun klasifikasi pembagian waktu *pathetnya* adalah sebagai berikut.

<i>Pathet Sepuluh</i>	: 20:00 – 21:00
<i>Pathet Wolu</i>	: 21:00 – 02:00
<i>Pathet Sanga</i>	: 02:00 – 4:30
<i>Pathet Serang</i>	: 4:00 – 6:00



Apabila dicermati, selain *pathet sepuluh* sebagai pembuka, nampak penggunaan *pathet serang* cukup terbatas, alias tidak sebanyak *pathet wolu* dan *sanga*. Dokumentasi yang dilakukan Crowford tahun 1980 dan S. Timoer pada tahun 1988 tentunya sudah banyak berubah untuk saat ini. Pertunjukan wayang kulit mengalami reduksi waktu akibat tuntutan zaman, terlebih dengan waktu hiburan yang semakin bertambah (*limbukan* dan *gara-gara*), otomatis waktu pembagian *pathet* juga mengalami perubahan yang cukup signifikan. Khusus untuk *pathet serang*, saat ini, sebelum azan subuh sekitar pukul 4:30 pagi, pertunjukan wayang sudah harus diakhiri. Normalnya, pertunjukan wayang berakhir pada pukul 4:00 dan 3:30 pagi. Penggunaan *pathet serang* menjadi lebih terbatas, tidak lagi satu atau dua jam, tetapi kurang lebih 30 smpai 45 menit sebelum pentas usai. Dengan kata lain, repertoar yang dibawakan juga terbatas, sehingga *pathet* ini dalam konteks konser karawitan kurang begitu dikenal. Bentuk gending *pathet serang* dalam pertunjukan wayang kulit adalah *ayak*, *krucilan* dan *gemplak*, selebihnya di luar itu, untuk gending-gending *klenéngan*, hingga penelitian ini dilangsungkan, peneliti belum mendapatkan satu contoh yang ideal, termasuk dalam referensi-referensi atau catatan dokumentasi notasi gending-gending Jawatimuran seperti tersebut di atas.

Kerancuan *pathet* Jawatimuran dengan menentukan nada pokok, dominan dan sub-dominan seringkali terjadi. Satu gending dapat dikelompokkan

dalam *pathet* yang berbeda. Bahkan banyak notasi gending-gending Jawatimuran yang justru mengacu pada *pathet* gaya Surakarta, sehingga dalam konteks ini seringkali terjadi kebingungan dan bias (Sutton 1991, 132). Salah satu alasannya, karena konsep *pathet* di Jawa Tengah terutama Surakarta terlebih dahulu dianggap mapan dibanding di Jawa Timur. Tidak hanya berhenti di situ, terminologi dan klasifikasi antar *pathet* Jawatimuran sendiri juga seringkali bias atau rancu. Satu gending dapat disebut dalam dua *pathet* Jawatimuran yang berbeda. Gending yang memiliki kerancuan kebanyakan adalah *pathet sepuluh*. Terkait hal ini Sutton lebih jauh menjelaskan:

“*Pathet sepuluh*, musicians say, is somewhat difficult to characterize on strictly musical criteria. *Gending* classified as *sepuluh* often consist of certain passages that clearly suggest *pathet sanga* and others that clearly suggest *pathet wolu*. Hence the variability involving *pathet sepuluh* not surprising. More remarkable are the pieces listed both as *wolu* and as *sanga*, which are supposedly easily distinguished categories. A number of these involve several *gongan*, with one ending on 6, typical of *pathet sanga*, and another on 5, typical of *pathet wolu*. Others feature melodic passages typical of both *wolu* and *sanga* and on *gong* tone 2, but are not classified as *pathet sepuluh*.” (1991, 141)

Contoh kasus dalam konteks ini, salah satunya adalah *Gending Gandakusuma* yang oleh Sutton



dikategorikan dalam dua *pathet* yang berbeda yakni *sepuluh* dan *wolu*.

Buka: .55. 2356 2321 6535	B : [3.32 3.36 3.31 3.35
A : [2321 3123 5616 2165	...2 ...1 ...6 ...5
3212 5321* 3216 2165	...2 ...6 ...1 ...5
* 3265 2321	...2 ...1 ...6 ...5
ngelik	Ngelik
3212 6356 2321 6535	...2 ...6 ...1 ...5
3212 5321 3212 6356	...2 ...1 ...5 ...0
3212 6356 2321 6535	...2 ...6 ...1 ...5
3212 5321 3216 2165	...2 ...1 ...6 ...5
2312 5356 3561 6535	Anak-anakan
3212 5321 3216 2165	3.32 3.36 3.31 3.35
	.32 3.31 3.32 3.36
	3.32 3.36 3.31 3.35
	3.32 3.31 3.36 3.35

**Gambar 1**

*Gending Gandakusuma,*

diambil dari catatan Anderson Sutton (1991, 144)

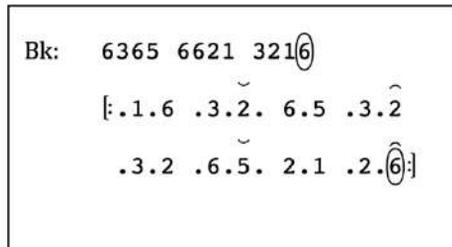
*Pathet sepuluh* menjadi kasus yang cukup menarik. Bambang Sukmo Pribadi (wawancara, 10 Agustus 2016), Suntoro (wawancara, 7 Juli 2017) dan Surwedi (wawancara, 16 September 2017), menjelaskan bahwa khusus *pathet sepuluh* memiliki keunikan, di mana *pathet* ini adalah abstraksi dari rangkaian semua *pathet* yang ada. Oleh karena itu, dalam pertunjukan wayang kulit Jawatimuran *pathet* ini dibawakan paling

awal, sebagai langkah untuk memperkenalkan atau menjangkau semua wilayah nada dalam setiap *pathet*. Oleh karena itu untuk kasus *pathet sepuluh*, tidak serta merta dapat dikalkulasi secara hitung-hitungan selayaknya *pathet* yang lain. Dengan demikian, nada terkuat dalam *pathet sepuluh* menjadi bias, atau tidak dapat ditentukan sebagaimana rumus di atas. *Pathet* ini dapat memiliki nada terkuat menyeluruh atau bahkan merata. Nada-nada dalam laras *slendro* dapat menjadi nada kuat atau tonika dalam *pathet* ini, meskipun kebanyakan yang seringkali dijumpai adalah pada nada 2 dan 5. Apabila merujuk dari penjelasan sebelumnya, selain nada pokok, nada dominan juga dapat menjadi gong finalis. Artinya, jika 2 menjadi nada utama dalam *pathet sepuluh* maka idealnya nada 5 juga dapat menjadi nada terkuat lain dan menjadi nada gong akhir.

Di titik inilah kebingungan seringkali terjadi pada pengamat dan peneliti karawitan Jawatimuran. Semua gending dengan nada dasar atau nada pokok 5 dikategorikan sebagai *pathet wolu*, padahal bisa jadi gending tersebut adalah *pathet sepuluh*, sebagaimana kebingungan Sutton dalam mengamati *Gandakusuma* di atas. Satu contoh lain adalah Gending *Cokronegoro*. Dari dua referensi yang didapat oleh peneliti, gending ini dikategorikan dalam dua *pathet* yang berbeda yakni *sepuluh* dan *wolu*. Tasman (1981, 12), Diyat (1981, 8), Mudiyanto (1981, 3) menyebut gending ini dalam *pathet sanga*, sementara oleh Soenarto (2011, 48) dan



Adiyanto<sup>6</sup> (2016, 18-33) menyebut gending ini dalam *pathet sepuluh*. Berikut adalah notasi gending terkait



**Gambar 2**  
*Gending Cokronegoro*

Pertanyaannya manakah di antara *pathet* tersebut yang benar? Sebelum menjawabnya, menjadi penting terlebih dahulu diketahui tentang fungsi-fungsi nada dalam setiap *pathet*, serta posisinya dalam struktur atau bangunan gending yang ada. Sejauh mana nada-

---

6 Dalam bukunya yang berjudul *Balungan Gending Jawatimuran* (2016) juga masih banyak dijumpai kesalahan dalam penulisan *pathet*. Adiyanto agaknya masih sulit mengklasifikasikan atau bahkan mungkin luput dalam membedakan antara *pathet wolu* dengan *pathet sanga*. Pada gending-gending yang idealnya tertulis *pathet wolu* kemudian salah ditulis dengan *pathet sanga* (halaman 20, 37, 43, 57, 59, 67). Saat peneliti konfirmasi, Adiyanto menjelaskan bahwa kesalahan penulisan *pathet* terjadi karena bangunan imajinasi yang ada dalam bayangannya masih sangat kuat mengacu pada konsep *pathet* gaya Surakarta. Maklum, sejak kecil Adiyanto dibesarkan dalam gaya pendidikan Karawitan Surakarta, sehingga saat penulisan buku tersebut dilakukan, pada beberapa kasus gending, ia masih menggunakan kacamata gaya karawitan Surakarta untuk menilai gending-gending Jawatimuran. Esensinya hampir sama, *pathet wolu* di Jawa Timur memiliki kadar kesamaan dengan *pathet Sanga* di Surakarta. Akan tetapi *pathet sanga* di Jawa Timur memiliki konsep yang lain dari Surakarta. Hal ini yang membuat kebingungan. Dengan membaca gending Jawatimuran *pathet sanga* maka akan membawa pengaruh bagi terciptanya konsep dan teori tersendiri tentang *pathet*. Karena itu, apabila salah dalam menuliskannya maka akan membawa konsekuensi yang fatal.

nada tersebut berperan membentuk karakter dan rasa *pathet*? Setiap *pathet* dalam karawitan Jawatimuran memiliki nada-nada yang dianggap “bias” yang dalam konteks ini selanjutnya akan disebut sebagai “nada sirikan”. Hal ini penting dijelaskan dengan detail untuk mengetahui sejauh mana kedudukan *Gending Jula-juli* dalam *pathet* terkait, dan bagaimana *pathet* berperan besar mengkonstruksi *Gending Jula-juli*. Oleh karena itu, pertanyaan tentang kenapa *Gending Jula-juli* dapat diubah atau dimainkan dalam berbagai *pathet* akan dapat terjawab dengan mengetahui penjelasan tentang nada *sirikan* berikut ini.

## 2. Nada Sirikan

Dengan menentukan nada-nada pokok dan dominan, berarti ada anak-anak nada yang dianggap tidak penting, atau dalam konteks ini disebut sebagai nada *sirikan* (pantangan, dalam bahasa Sutton [1991, 132] disebut dengan “avoided tones”). Penjelasan dan analisis tentang nada *sirikan* ini menjadi penting, dan memiliki kontekstualisasi langsung pada *Gending Jula-juli* dengan nada pokok 5 dan 1 atau *pathet wolu*. Pertanyaan yang seringkali terlontarkan adalah terkait dengan alasan kenapa *Gending Jula-juli* dapat dibawakan atau dilagukan dengan *pathet* yang berbeda, tidak hanya *wolu* tetapi juga *sanga*, bahkan *serang*? Jawabannya adalah karena posisi atau kedudukan dari nada *sirikan*. Nada *sirikan* merupakan nada-nada “pembiasan”, atau nada-nada yang kehadirannya dapat melemahkan rasa dan karakter *pathet* yang ada.



Dalam *pathet wolu* misalnya, semakin banyak nada sirikan berarti rasa *pathet wolu* menjadi semakin lemah atau bias. Begitu juga sebaliknya, semakin sedikit nada sirikan pada *pathet* tertentu maka karakter dan rasa *pathet* terkait semakin mantap, sebagaimana dalam kasus *Gending Jula-juli*. Untuk mengetahui posisi nada sirikan dalam satu *pathet* cukup mudah, yakni kedudukannya di bawah nada pokok (utama) suatu *pathet*. Lebih detailnya lihat bagan berikut.

Nama <i>Pathet</i>	Nada Utama	Nada Dominan	Nada Sirikan
<i>Wolu</i>	5	1	3
<i>Sanga</i>	6	2	5
<i>Serang</i>	3	6	2
<i>Sepuluh</i> (?)	2	5	1

Tabel 8

Rumus menentukan nada *sirikan*

Dengan mengetahui posisi dan kedudukan nada *sirikan* dalam setiap *pathet* maka akan dapat ditentukan karakter dan rasa *pathet* suatu gending, sehingga persoalan kerancuan *pathet* pada *Gending Gandakusuma* dan *Cokronegoro* di atas dapat terjawab. Khusus untuk *pathet sepuluh*, peneliti memberi keterangan dengan tanda tanya (?), hal ini merujuk dari pandangan sebelumnya bahwa, dalam realitas praktiknya *pathet sepuluh* dapat menjangkau semua nada sebagai nada pokok, dominan, dan sub-dominan. Kendatipun demikian, keterangan tentang pembagian nada *sirikan* di atas menjadi penting sebagai bahan perbandingan dan sekaligus referensi untuk

menganalisis kecenderungan kuat tidaknya kedudukan nada pada suatu *pathet*.

Halini untuk menjawab pertanyaan apabila *pathet sepuluh* dapat menjangkau semua wilayah nada sebagai nada pokok atau finalis, berarti setiap gending dalam *pathet* yang lain dapat disebut dengan *pathet sepuluh*? Jawabannya, tidak! Di sini lah pentingnya analisis nada sirikan seperti di atas, satu gending misalnya tidak sertamerta dapat digolongkan dalam *pathet sepuluh* sejauh nada-nada utama yang menempati posisi *ulihan* atau *seleh* berat (baca penjelasan di bawah terkait nada *seleh*) condong pada karakter *pathet* tertentu yakni *wolu*, *sanga* atau *serang*. Begitu juga sebaliknya, satu gending yang dirasa terlalu banyak nada sirikan untuk *pathet wolu*, *sanga*, dan *serang*, berarti gending tersebut adalah *pathet sepuluh*. Selanjutnya, untuk mengetahui dengan detail kategori *pathet* apakah *Gending Gandakusuma*, maka dapat dianalisis sebagai berikut.

Langkah pertama adalah amati terlebih dahulu *buka* atau pembukaan gending dengan nada: .55. 2356 2321 653g5, sekilas *buka Gending Gandakusuma* dengan nada pokok atau nada gong 5 menunjuk pada *pathet wolu*, karena *pathet* ini menekankan nada utama adalah 5. Akan tetapi, setelah gong, kita akan dihadapkan dengan beberapa nada yang menduduki posisi kuat: 2321 312p3 5616 216n5 3212 532p1 3216 216gn5. Berikutnya, pada rangkaian nada tersebut harus dimengerti terlebih dahulu posisi *padhang* dan *ulihan* nada.



*Padhang* adalah konsep di mana alur melodi nada dianggap belum selesai (bisa juga disebut sebagai *seleh* ringan), dan *ulihan* adalah kalimat lagu yang menyelesaikan (*seleh* berat). Secara sederhana *padhang* (disingkat p) dapat diartikan pertanyaan, dan *ulihan* (disingkat u) adalah jawabannya. Analisis gending dilakukan dengan membagi bangunan gending menjadi kalimat-kalimat lagu. Mengacu dari pandangan Hastanto (2009:102) tentang Frasa dan Gatra. Sebuah gending selalu terdiri dari beberapa kalimat lagu, dan setiap kalimat lagu terdiri dari frasa-frasa. Frasa adalah satuan terkecil dari kalimat lagu.<sup>7</sup> Dalam kasus *Gending Gandakusuma padhang* dan *ulihan* dapat diuraikan sebagai berikut.

7 Berikut adalah contoh penentuan frasa dan kalimat lagu dalam *Gending Jula-juli*.

Kalimat Lagu								Kalimat Lagu									
Frasa					Frasa					Frasa							
2	1	2	6		2	1	6	5	6	5	6	2		6	5	2	1
Gatra					Gatra					Gatra							
Kenongan								Kenongan									

Dengan demikian, gatra terdiri dari empat pulsa, tetapi satu frasa belum tentu terdiri dari empat pulsa pula, tergantung di mana letak aksentuase *seleh* nada itu berakhir. Misal pada *balungan*: 2126 2123 12.. frasa pertama adalah 2126, sementara frasa kedua adalah 2123 12, artinya tidak semua frasa terdiri dari empat pulsa. Untuk analisis yang demikian diterapkan pada kasus *Gending Gandakusuma* di atas, di mana frasa terdiri dari dua lapis. Lapis pertama berdasarkan gatra (empat pulsa) untuk mengetahui kontur atau alur *padhang* dan *ulihannya* atau *seleh* ringan dan beratnya. Sementara lapis kedua diambil dua gatra atau delapan pulsa, untuk mengetahui gejala *padhang* dan *ulihan* yang jauh lebih luas. Dari analisis yang demikian, akan diketahui mana-mana nada yang menduduki posisi ringan dan mana-mana yang menduduki posisi berat. Posisi nada ini akan menentukan warna dan karakter *pathet*, dengan menggunakan rumus atau kalkulasi sebagaimana di atas.

Nada	2321	3123	5616	2165	3212	5321	3216	2165
Lapis pertama	p	u	p	u	p	u	p	u
Lapis kedua	p		u		p		u	

**Tabel 9**

Menentukan *padhang-ulihan* pada Gending  
*Gandakusuma*

*Padhang* dan *ulihan* dari analisis di atas, terbagi dalam dua lapis. Lapis pertama adalah penentuan *padhang* dan *ulihan* dalam separuh kalimat lagu atau dua gatra (ditandai dengan kempul), sementara lapis kedua adalah penentuan *padhang* dan *ulihan* dalam satu kalimat lagu (ditandai dengan kenong). Berdasarkan pembagian itu, maka akan diperoleh nada-nada akhir pada *seleh* ringan lapis pertama sebagai berikut (pada kolom p): 1,6,2,6 dan nada akhir *seleh* berat lapis pertama sebagai berikut (pada kolom u): 3,5,1,5. Begitu juga dengan *padhang ulihan* lapis kedua, dapat diketahui nada 5 selalu menghuni *ulihan* atau *seleh* berat. Hasilnya, nuansa *pathet wolu* sangat kental, terutama dalam *ulihan* atau *seleh* berat dengan penekanan pada dua nada utama yakni 5 dan 1. Kendatipun terdapat nada 3 pada *ulihan* lapis pertama, namun kedudukan dan jumlahnya tidak memiliki posisi dominan dibanding nada 5 dan 1.

Di konteks ini, *Gending Gandakusuma* masih menunjukkan karakter *pathet wolu*. Sebagaimana analisis dengan cara di atas, hal yang sama juga dapat diterapkan pada kalimat lagu selanjutnya. Hasilnya



terdapat kejutan-kejutan nada tidak terduga yang menjadi *seleh* berat atau *ulihan*, bahkan beberapa di antaranya menjadi nada finalis yang sama sekali tidak mencerminkan *pathet wolu* yang idealnya mengacu nada 5 dan 1 semata. Nada-nada tak terduga tersebut adalah 3 yang menjadi pancer (lihat *balungan* 3.32 dan seterusnya) dan nada 6 yang justru menjadi gong finalis atau nada pokok. Bagaimana mungkin dalam *pathet wolu* nada 6 menjadi gong finalis, bukankah nada 6 diketahui menjadi gong finalis pada *pathet sanga*? Apabila mengacu dari penjelasan tentang jangkauan nada pada *pathet* sebelumnya, maka Gending *Gandakusuma* berada dalam ruang *pathet sepuluh* dan bukan di *pathet wolu*.

Hal yang sama dapat dilakukan pada Gending *Cokronegoro*. Dengan nada *buka* gending dengan nada 6 sebagai gong finalis. Terkait dengan *padhang* dan *ulihan* dalam gending ini dapat dijabarkan sebagai berikut.

Nada	.i.6	.3.2	.6.5	.3.2	.3.2	.6.5	.2.1	.2.6
Lapis pertama	p	u	p	u	p	u	p	u
Lapis kedua		p		u		p		u

Tabel 10

### Menentukan *padhang-ulihan* pada Gending *Cokronegoro*

Berdasarkan bagan tersebut di atas dapat diketahui posisi nada akhir yang menghuni wilayah *padhang* lapis pertama adalah 6,5,2,1 dan *ulihan*

lapis pertama adalah 2,2,5,6. Sementara *padhang* lapis kedua adalah 2,5 dan *ulihan* kedua adalah 2, 6. Oleh karenanya, dengan melihat pembagian nada yang ada, *Gending Cokronegoro* masuk dalam *pathet sanga* dengan penekanan pada nada berat 6 dan 2. Kemudian bagaimana dengan *Gending Jula-juli*? Untuk mengetahui *pathet* dalam *Gending Jula-juli* cukuplah mudah dengan mencermati dan menganalisis kalimat lagunya sebagaimana cara di atas. Dalam *Balungan gending Jawatimuran* (2016:30), Adiyanto menulis dua macam *Gending Jula-juli* yakni dalam *Pathet Wolu* dan *Sanga*. Pertanyaannya kenapa gending ini dapat dibawakan dalam dua *pathet* yang berbeda, dan apa yang mendasari gending ini sehingga memiliki fleksibilitasnya dalam ulak-alik *pathet*. Sebagai gambaran detailnya, berikut adalah notasi *Gending Jula-juli* dalam dua *pathet*

<i>Jula-juli Pathet Wolu</i>	<i>Jula-juli Pathet Sanga</i>
.6.5.6.2.6.5.2.①	.i.6.i.3.i.6.3.②
.2.1.2.6.2.1.6.⑤	.3.2.3.i.3.2.i.⑥

### Gambar 3

Notasi *Jula-juli* dalam dua *pathet*

Suatu gending pada karawitan Jawatimuran dapat dibawakan dalam bentuk *pathet* yang berbeda sejauh tidak memiliki nada *sirikan* di dalamnya.



Artinya, dengan tidak adanya nada *sirikan* berarti karakter *pathet* yang dibawakan pada gending tersebut menjadi mantap dan tidak bias, akibatnya gending itu dapat diubah dalam bentuk *pathet* yang berbeda dengan menaik-turunkan nada, sebagaimana contoh *Jula-juli* di atas. Pada *pathet wolu*, dengan gong 5 dan 1, sama sekali tidak menggunakan nada 3. Nada 3 merupakan nada *sirikan* yang apabila digunakan dalam *pathet wolu*, kemungkinan besar gending tersebut tidak dapat dibawakan dalam *pathet* yang berbeda. Begitu juga dengan *pathet* sanga *Gending Jula-juli* di atas, sama sekali tidak menggunakan nada 5, karena nada itu adalah nada *sirikan* atau pantangan. Beberapa gending yang memiliki gejala serupa dengan *Gending Jula-juli*, dan dapat dibawakan dalam berlainan *pathet* adalah *Gending Alas Kobong*, *Gending Pantang*, *Gending Cinde Arum*, *Gending Len-Jelen*.

Bagi para pengrawit dalam pertunjukan ludruk dan wayang kulit Jawatimuran, saat memainkan *Gending Jula-juli* untuk tari remo baik gaya putra maupun putri, sebelum masuk bagian vokal (*kidungan* atau *gandangan*), seringkali ada kejutan dengan membunyikan nada 3 pada gong finalis (.33. 312g3) sebagai aksentuasi bahwa vokal akan segera dilantunkan. *Gending Jula-juli Pathet Wolu* yang idealnya menghindari nada 3 karena nada *sirikan* dalam narasi pertunjukan tari remo kemudian menggunakan nada itu bahkan untuk gong finalis. Sementara vokal yang hendak dilantunkan justru diawali dengan nada 2, bukan nada 3 bila tujuan dibunyikannya nada 3 dalam

gong finalis tersebut adalah sebagai *angkatan*, *ancer-ancer*, aba-aba atau kode musikal agar vokal yang hendak dibawakan tidak fals atau *blero*. Bukankah dengan membunyikan nada sirikan berarti nuansa *pathet* yang ada menjadi bias, dan vokal yang hendak dibawakan justru kemungkinan besar akan salah, sumbang, fals atau *blero*?

Kreativitas bermain-main di wilayah ambitus nada dalam sebuah *pathet* pada konteks ini dilakukan. Bambang Sukmo Pribadi (wawancara, 10 Agustus 2016), Satuji (wawancara, 5 September 2017), Hartono (wawancara, 12 September 2017), dan Surwedi (wawancara, 16 September 2017) memandang bahwa nada 3 yang dibawakan dalam pertunjukan tari remo sebelum masuk vokal sebagai upaya memberi kejutan musikal bagi penonton, dan sekaligus melatih kepekaan musikal bagi vokalis (penari remo, *pengidung*). Bangunan alur dan kontur melodi musikal yang begitu rapi dalam *pathet wolu* kemudian “dihancurkan” dan “dibenturkan” dengan nada 3 sehingga memberi kesan aneh dan unik. Tidak diketahui secara pasti sejak kapan penggunaan nada 3 sebagai gong finalis (sebelum masuk vokal) itu digunakan, tetapi semua narasumber menyepakati bahwa nada itu digunakan pada awalnya untuk memecah kebekuan dan kemonotonan dalam *Gending Jula-juli* khususnya untuk tari remo. Atau bahkan sebagai salah satu *joke*, lelucon yang dilakukan oleh pengrawit kepada penari remo.

Melalui nada 3 sebagai gong finalis, penari remo yang handal tentunya dapat mentoleransi sehingga



mampu membawakan vokal *kidungan* atau *gandangan* secara ideal, tetapi bagi yang masih *ajaran* atau taraf belajar, tentulah hal tersebut cukup menyulitkan. Pada titik inilah kemampuan penari dalam berolah vokal diuji. Sementara bagi pengrawit, nada 3 yang awalnya memberi kesan aneh dan “merusak” kini menjadi pemanis dan pembeda dalam struktur *pathet wolu* (baca perdebatan tentang *Gending Gagak Setra* antara Bambang Sukmo Pribadi dan Soenarto di atas). Uniknya, hal ini tidak dijumpai dalam pertunjukan lain selain tari remo. Pada pertunjukan lawakan ludruk misalnya, nada 3 tidak dimunculkan sehingga karakter dan rasa *pathet* menjadi sangat kuat, tidak bias atau sumir.

Sementara itu, dalam budaya karawitan Madura, *Gending Julia-juli* dengan nada gong 2 dan 6 disebutnya *Gending Yang-Layang*. Masyarakat karawitan daerah Madura lebih suka dengan menggunakan nada gong 2 dan 6 dengan aksentuasi vokal yang melengking dan tinggi, sementara nada gong 5 dan 1 dirasa kurang mampu mengakomodasi ambituasi vokal yang demikian.

Sifatnya yang ulak-alik *pathet*, maka *Gending Julia-juli* menjadi cukup fleksibel dibawakan oleh banyak seniman. Bagi seniman ludruk, pelawak, dan *pengidung* (vokalis, biasa disebut juga dengan *pengepur*) *Julia-juli* menjadi salah satu gending yang sangat akomodatif. Kartolo (wawancara, 2 Agustus 2017) menjelaskan bahwa tidak semua embat atau ambitus gamelan di Jawa Timur sama. Ada satu gamelan yang lebih tinggi atau

rendah dibanding yang lain. Oleh karena itu, seseorang yang terbiasa dengan *embat* yang rendah, maka akan kesulitan saat melagukan vokal dengan gamelan yang memiliki *embat* tinggi (sepaimana contoh dalang Jawatimuran di atas). Persoalan ini yang kemudian menjadi sederhana saat melantunkan *Gending Jula-juli*. Kartolo misalnya, apabila ambitus gamelan dirasa terlalu rendah, maka ia akan meminta pengrawit untuk menaikkan (*transpose*) satu nada pada *Gending Jula-juli* atau berubah dari *pathet wolu* ke *pathet sanga*. Atau juga sebaliknya, apabila ia merasa ambitus gamelan terlalu tinggi, sehingga mempengaruhi kualitas vokalnya karena merasa kesulitan menjangkau nada-nada tinggi, maka dengan segera ia meminta pengrawit menurunkan nada *Gending Jula-juli*.

Kembali pada persoalan *pathet*. Euforia pembahasan tentang *pathet* pada karawitan Jawatimuran pada dasarnya terpicu dengan “gejala intelektualisasi seni” yang terjadi di Jawa Tengah terutama Surakarta. Terlebih sejak Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) di Surakarta<sup>8</sup> berdiri, karawitan kemudian bukan sekadar persoalan bunyi dan kebudayaan. Lebih dari itu, karawitan adalah gugusan ilmu, konsep, dan wacana yang dibongkar, dicari, dan dikomunikasikan

---

8 ASKI Surakarta adalah perguruan tinggi seni yang berdiri berdasarkan Kepmendikbud R.I. No. 068/164 tanggal 15 Juli 1964. Pada tahun 1988, ASKI Surakarta ditingkatkan statusnya menjadi Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) berdasarkan S.K. Mendikbud No. 0446/O/1988 tanggal 12 September 1988, dan dikukuhkan dengan Surat Keputusan Presiden No. 21 Th. 1992 tanggal 20 April 1992 tentang pendirian Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta. Akhirnya, berdasarkan Peraturan Presiden Republik Indonesia Nomor 77 Tahun 2006 tanggal 20 Juli 2006, Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta dirubah menjadi Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta hingga kini.



kepada publik. Sementara di Jawa Timur, ilmu pengetahuan tentang karawitan harus diakui berjalan sedikit lebih lambat daripada di Surakarta. Bahasan tentang *pathet* pun demikian, yang pada awalnya dipandang sebagai sebuah fenomena biasa, tidak begitu urgen untuk dibahas, kemudian menjadi wacana yang mendesak untuk diungkap. Akibatnya, sumber daya yang ada seringkali tidak mendukung, akademisi, dan intelektual seni tidak tumbuh dari budaya natif, sehingga wacana-wacana yang berkembang kemudian menempatkan karawitan Jawatimuran sebagai sesuatu yang “liyan”, pinggir, aneh atau sub-ordinat dibanding dengan karawitan gaya Surakarta yang dianggap lebih baik maju dan mapan.

Intelektual seni karawitan seringkali berusaha menyandingkan dan membongkar *pathet* karawitan Jawatimuran dengan kacamata karawitan gaya Surakarta. Persoalan utama yang dimunculkan adalah kebingungan dan kerancuan saat melakukan analisis *pathet* Jawatimuran berdasarkan atas kalkulasi rumus-rumus permainan instrumen *garap* selayaknya di Surakarta (baca Sri Hastanto 2009). Apabila melacak lebih jauh dari jejak perkembangan gamelan atau karawitan Jawatimuran, instrumen *garap* (selain gender penerus), tidak memiliki posisi yang dominan dalam megkonstruksi bangunan musikal gending. Bahkan untuk gender penerus, kendatipun upaya mendokumentasikan pernah dilakukan Mudiyanto (1980-an) untuk pola dan gaya *genderan* Senain, namun hasilnya belum mampu mengakomodasi abstraksi

musikal secara menyeluruh terhadap bangunan gending. Setiap musisi memiliki kemampuan dan kepekaan musikal berbeda antar satu dengan yang lain, karena itu hasil olah musikal terhadap permainan instrumen *garap* terutama gender penerus juga berbeda.

Sebagaimana tersebut di muka, kaidah-kaidah dan hukum-hukum musikal pada karawitan Jawatimuran berkaitan dengan teknik dan pola *genderan* (serta permainan instrumen *garap* lainnya) belum terumuskan dan tersebar secara baik, kendatipun usaha itu pernah dilakukan oleh lembaga pendidikan semacam SMKI dan STKW Surabaya. Artinya, hingga saat ini masih terdapat ruang kebebasan yang sangat longgar antar satu musisi dengan yang lain. *Genderan* ala Senain misalnya, hanya dimiliki dan dilakukan oleh Senain dan beberapa muridnya, di luar itu tidak. Dengan demikian, apabila instrumen *garap*, secara spesifik, tidak dapat digunakan sebagai acuan dalam mengkonstruksi *pathet*, maka jalan satu-satunya adalah melihat abstraksi *balungan gending* yang ada. Tentu saja abstraksi musikal tersebut tidak secara ketat dapat digunakan sebagai acuan dalam menentukan warna dan karakter *pathet*, tetapi, melihat dan memandang *pathet* berdasarkan *balungan gending* adalah upaya menemukan dan meletakkan fondasi awal bagi terciptanya ruang-ruang baru yang lain dalam melihat *pathet* pada karawitan Jawatimuran.

Bias pun terjadi pada konteks ini pula. Pada satu sisi penentuan *pathet* ditentukan lewat abstraksi *balungan gending*, namun pada sisi yang lain abstraksi



berupa angka-angka notasi tersebut tidak dapat digunakan sebagai acuan yang utuh dalam melakukan kerja ornamentasi dan membangun gending dalam ruang imajinasi musisi. Dengan kata lain, melihat notasi gending, bagi pengrawit Jawatimuran, tidak sepenuhnya mampu memberi gambaran detail tentang keutuhan jalannya sajian, pola, dan teknik yang ada. Berbeda dengan karawitan gaya Surakarta, seorang musisi gamelan, saat melihat notasi gamelan pada buku-buku dokumentasi, dengan segera ia dapat membayangkan dan memainkan gending itu dalam imajinasi dan pikirannya. Buku-buku tentang notasi gamelan pun diperjualbelikan secara masif dan laris dibeli oleh para pengrawit dan calon pengrawit. Buku-buku itu digunakan sebagai acuan dan sekaligus *mnemonic device* (alat mengingat) apabila musisi lupa terhadap suatu gending. Kenapa hal yang sama tidak terjadi pada karawitan Jawatimuran?

Hal itu dipicu lewat pemahaman yang berbeda dalam menginterpretasi sebuah gending Jawatimuran. Setiap gending memiliki kuasanya yang mandiri dan bebas di mata musisi. Oleh karena itu, menjadi penting dalam hal ini untuk diulas tentang *balungan* dan kedalaman hayat karawitan Jawatimuran. Pembahasan tersebut mendesak untuk dilakukan agar perbedaan gaya musikal di tiap-tiap daerah untuk satu gending yang sama (*Jula-juli: Surabayan dan Pandalungan*) dapat didudukkan dalam satu pemahaman yang positivistik.

# Daftar Pustaka

- Adiyanto. 2016. *Balungan Gending Jawatimuran*. Surabaya: C.V. Kurnia.
- Alfian, Teuku Ibrahim. 2003. “Dimensi Teori Dalam Wacana Ilmu Pengetahuan.” In *Kembang Setaman*, edited by A.M. Hermien Kusmayati. Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta.
- Cavallaro, Dani. 2004. *Critical and Cultural Theory*. Yogyakarta: Niagara.
- Crawford, Michael. 1980. “Indonesia: East Java.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 165— 209. London: Macmillan.
- Hastanto, Sri. 2009. *Konsep Pathet Dalam Karawitan Jawa*. Program Pascasarjana bekerja sama dengan ISI Press Surakarta. <https://books.google.co.id/books?id=Vnc8QwAACAAJ>.
- Kunst, J. 1973. *Music in Java: Its History, Its Theory and Its Technique*. Edited by Ed. Ernst Heins. Music in Java: Its History, Its Theory and Its Technique. Nijhoff. <https://books.google.co.id/books?id=3OgXAQAIAAJ>.
- Lathif, Abdul. 2013. “Penjaga Warisan Karawitan Jawatimuran.” *Kompas*, September 13.
- Mistortoify, Zulkarnain. 2015. “Ong-Klaongan Dan Lè-Kalèllèan Estetika Kèjhungan Orang Madura Barat.” Universitas Gadjah Mada.

- Mudiyanto. 1981. *Notasi Genderan Sena'in*. Surabaya: Sekolah Tinggi Kesenian Wilwatikta Surabaya.
- Munardi, A.M. 1983. *Pengetahuan Karawitan Jawatimuran*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Nugraha Christianto, Wisma, Timbul Haryono, G. R. Lono L. Simatupang, and Soetarno -. 2009. "Pathêt: Di Atas Kertas Dan Di Atas Panggung Wayang Kulit Dalam Perspektif Teori Praktik." *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan* 10 (2). Institut Seni Indonesia Yogyakarta. doi:10.24821/resital.v10i2.486.
- Rahayu, Sukesu. 2017. *Garap Sindhenan Jawa Timur Surabayan*. Surakarta: ISI Press. [https://books.google.co.id/books?id=S6\\_UswEACAAJ](https://books.google.co.id/books?id=S6_UswEACAAJ).
- Setiawan, Aris. 2013. "Konfigurasi Karawitan Jawatimuran." *Gelar: Jurnal Seni Budaya* 11 (1). doi:10.33153/GLR.V11I1.1427.
- . 2018. "Bambang Sukmo Pribadi: Penjaga Warisan Karawitan Jawatimuran." In *Para Maestro Gamelan*, 126–43. Yogyakarta: Penerbit Gading Publisher.
- . 2021. "The Concept of the Pathet and Avoided Tones in Jawatimuran Karawitan." *Music Scholarship / Problemy Muzykal'noj Nauki*, no. 1: 111–24. doi:10.33779/2587-6341.2021.1.111-124.
- Soenarto. 2011. *Tehnik Tabuhan Karawitan Jawa Timur Gaya Mojokerto-Surakarta*. Surakarta: CV. Cendrawasih.
- Sugiarto, Asal. 2013. "Karawitan Pakeliran Gaya Jawa Timuran." *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan* 10 (2). doi:10.24821/resital.v10i2.480.

- Susetyo, Edi. 2002. "Garap Kidungan Jula-Juli Surabaya Gaya Kartala." Universitas Negeri Surabaya.
- Sutton, R. Anderson. 1991. *Traditions of Gamelan Music in Java: Musical Pluralism and Regional Identity*. Cambridge Studies in Ethnomusicology. Cambridge University Press. <https://books.google.co.id/books?id=Ie88AAAAIAAJ>.
- Tasman Rono Admojo, and Diyat Siredjo. 1981. *Notasi Gending Mojokerto-Suroboyo*. Surabaya: Sekolah Tinggi Kesenian Wilwatikta Surabaya.
- Timoer, S. 1988. *Serat Wewaton Padhalangan Jawi Wetanan*. Serat Wewaton Padhalangan Jawi Wetanan. Balai Pustaka. <https://books.google.co.id/books?id=GjoyAAAAIAAJ>.





# Mas Bambang

## Komposer dan Guru Paripurna

Oleh: Joko Susilo

### A. Selayang Kupandang

Persona atau personase, dalam penggunaan sehari-hari dari kata tersebut adalah sebuah peran sosial atau karakter yang dimainkan oleh seorang aktor (Chang, Lim, & Stolterman, 2008). Persona adalah wajah sosial kita, semacam topeng yang dirancang secara sadar atau tidak, untuk memberikan kesan kepada orang lain dan sekaligus untuk menutupi sifat asli dari kita (Suardana, 2008). Ringkasnya, persona adalah ruang pencitraan yang dibuat. Penjelasan lain, menurut Alan Cooper, persona juga bisa berarti dokumentasi yang berisi penjelasan tentang karakteristik seseorang dalam rangka mencapai tujuan (Blomkvist, 2002). Persona terdapat di berbagai bidang profesi: seni (aktor/aktris) psikologi, marketing, bisnis, dan lain sebagainya.

Kata persona ini bisa jadi kurang tepat untuk disandingkan pada sosok Bambang SP, sebagai pribadi maupun sebagai seorang seniman yang mendapat predikat maestro. Namun apapun itu, *laku jantra* yang dilalui oleh

Bambang SP secara sadar ataupun tidak dalam membangun karakter merupakan sebuah pencitraan. Sekali lagi disadari ataupun tidak. Orang akan memberikan penilaian, membahas, mengapresiasi terhadap hal apapun yang dilakukan olehnya. Aktivitas sebagai manusia sosial dan peran sebagai seorang seniman tentu saja bersinggungan dengan yang namanya ruang pameran (Ernawati, 2020). Sengaja ataupun tidak disengaja. Ruang pameran tersebut merupakan ajang ekspresi dari pikiran-pikiran mas Bambang (saya akrab memanggilnya demikian) yang dituangkan melalui karyanya.

Bagi mas Bambang, tidak ada terbersit kata “pameran” dalam setiap aktivitasnya, pun dalam setiap laku kreatifnya di ruang studio dalam menciptakan karya-karyanya, bahkan hingga karya tersebut digelar dalam ruang apresiasi. Ataupun manakala berdiri di depan kelas memendarkan pengetahuan dan ilmu kepada para siswanya. Kata “pameran” memang memiliki kesan sengaja untuk menonjolkan diri, bisa dimaknai sebagai orang yang jumawa. Jauh dari sikap dan sifat beliau yang malah seringkali bersikap rendah hati (Mahyuddin, 2017). Beliau melakukannya sebagai sebuah kewajiban (seringkali mengatakan ini adalah “*ngibadah*”) dalam melakukan peran kehidupan untuk bisa *karyā nak tyasing sesāmā*.

Dua peran yang dilakonkannya berjalan seiring sejalan dan saling menguatkan satu sama lain. Sebagai guru di sekolah kesenian (SMKN 12 eks SMKI Surabaya) kewajibannya adalah mentransfer ilmu pengetahuan yang berkaitan dengan olah seni, utamanya seni karawitan

sebagai bidang keahliannya. Peran sebagai guru karawitan tersebut seiring dengan aktivitasnya sebagai seorang penggarap (komposer, kreator) yang melahirkan karya-karya fenomenal. Profesi penggarap adalah sebagai aktualisasi sekaligus pembuktian kapabilitasnya sebagai seorang pengajar seni, selain sebagai ruang ekspresi imaji terhadap kegelisahan estetis yang ditangkapnya dalam berkehidupan dan bersosial di masyarakat.

Pada akhirnya, manakala beliau telah purna dan menarik diri dari ruang sosial tersebut, yang tertinggal adalah jejak-jejak karyanya yang sudah barang tentu melekat dalam memori, utamanya bagi para kolega dekatnya. Para siswa dan mantan siswa yang pernah terlibat sebagai pengrawit dalam karya-karyanya, para seniman yang pernah berproses kreatif serta mengapresiasi karya-karyanya, para kolega guru di SMKN 12 Surabaya. Seperti halnya penulis yang berkesempatan menikmati, mengapresiasi dan mengamati setiap detail dari karya-karyanya. Secara personal kedekatan itu terbangun manakala beliau memosisikan penulis tidak saja sebagai teman yang sering kali diajak diskusi, namun juga ditasbihkan sebagai keluarga yang disandingkan untuk mengenal secara dekat seluruh anggota keluarga. Sehingga bisa mengupas secara intim sosok beliau, meski membatasi topik bahasan pada wilayah-wilayah yang terkait dengan “kesaktian” beliau sebagai seorang penggarap dan sebagai seorang guru.



## B. Penggarap yang Total

Istilah penggarap ini disematkan kepada mas Bambang oleh seniman-seniman “desa” yang akrab dan memang secara pribadi mengenal beliau sebagai sosok yang ahli dalam menggarap gending. Penggarap sebenarnya sama dengan istilah komposer, pengkarya, ataupun penata musik, yakni orang yang memiliki gagasan musikal, yang memegang kendali, mengambil keputusan, serta memberikan arahan dalam proses penciptaan musik (Pramudya, 2019). Di kalangan akademisi utamanya praktisi seni karawitan pun digunakan istilah komposer (Danurwendo, 2014). Meskipun istilah komposer ini oleh beberapa kalangan masih kerap dipahami sebagai profesi yang hanya berkaitan dengan musik barat, tetapi sebenarnya tidak ada beda dari sisi tanggungjawab dan proses kerjanya. Penggarap sejatinya tidak saja hanya menggarap, namun juga sebagai person yang memiliki, menggagas, dan memegang kendali sebuah proses penciptaan karya musik mulai dari pemikiran sampai dengan karya tersebut disajikan (Pramudya, 2019).

Dikenal sebagai penggarap, meskipun saat menjadi pengrawit kepiawaiannya saat *ngrawit* tak kalah ampuhnya. Namun beliau memilih ruang kreatif sebagai tuangan ekspresinya. Pilihan tersebut tentu saja tak lepas dari posisinya sebagai guru di SMKI (kini SMKN 12 Surabaya). Kesibukan dan rutinitas harian sebagai seorang guru yang dari pagi hingga sore hari berada di sekolah, hanya menyisakan sedikit waktu utamanya pada waktu malam bila menekuni pilihan sebagai pengrawit. Hal lain, ruang ekspresi sebagai pengrawit relatif terbatas di kota besar

seperti Surabaya. Ruang untuk hajatan yang menyajikan *klenengan* gending-gending sangat berbeda dengan di desa-desa. Namun untuk mengurai rasa kangen pada dunia “tabuh-tabuhan”, beberapa kali sengaja mengunjungi hajatan masyarakat yang *nanggap* pergelaran wayang kulit (Jawatimuran) di luar kota Surabaya, untuk sekadar melepas kangen ikut *nabuh*.

Keseharian mas Bambang bergumul dengan para muridnya memberikan keuntungan tersendiri sebagai seorang penggarap. Peraga/pengrawit sebagai salah satu sarana penguangan ide dan konsepnya tersedia tanpa perlu repot mencari apalagi sampai menyelenggarakan audisi. Siswa-siswanya memiliki kemampuan/*skill* yang bisa dibilang lumayan mumpuni untuk diajak berkarya. Satu sisi merupakan ruang dan kesempatan bagi beliau sebagai guru untuk menggembelng siswanya agar memiliki *skill* mumpuni dalam berolah karawitan.

Peluang dan ruang untuk mengekspresikan ide-idenya melalui karya terbilang sangat banyak dan berlimpah. Di lingkungan sekolah sendiri, setiap tahunnya selalu digelar karya tugas akhir siswa kelas 12. Bagi siswa Jurusan Seni Tari, sudah barang tentu membutuhkan karya musik sebagai bagian dari karya yang diciptakannya. Terbatasnya penggarap musik tari dilingkungan sekolah membuat peran mas Bambang begitu kentara. Selepas jam kerja sekolah, utamanya pada malam hari, maka aktivitas berkesenian sebagai penggarap itu dimulai. Bahkan tak jarang sampai larut malam dan dinihari.

Di kota Surabaya, tidak banyak ditemui individu dengan label penggarap. Sekadar sebagai penggarap, masih



belajar, pemula yang terdiri dari anak-anak muda lulusan sekolah seni/ perguruan tinggi seni memang ada beberapa. Namun yang benar-benar matang dan konsisten berkarya hanya beberapa yang muncul ke permukaan dan itupun bisa dihitung dengan jari. Individu yang sedikit itulah mas Bambang salah satunya. Sehingga sangat mahfum apabila mas Bambang seringkali dipercaya sebagai penggarap untuk mewakili kota Surabaya pada forum-forum lomba dan ataupun festival di tingkat regional maupun nasional.

Ajang lomba dan ataupun festival, penulis acap kali bertugas sebagai juri atau pengamat, sehingga memiliki banyak kesempatan untuk mengamati karya-karya mas Bambang. Beliau hadir sebagai peserta lomba dengan para siswanya, menyajikan karyanya dengan gayanya dan tanpa berfikir mendapatkan nominasi atau tidak. Menang atau kalah tak jadi soal. Bagi beliau, kegembiraan dalam mengekspresikan ide-ide kreatif sekaligus melatih mental para siswanya merupakan kebanggaan tersendiri.

Pilihan profesi sebagai penggarap salah satunya adalah sebagai jawaban akan kebutuhan dari banyaknya program-program festival dan ataupun lomba yang diselenggarakan oleh pemerintah baik itu tingkat provinsi dan ataupun kota. Sebut saja pekan seni pelajar, PPST, FLSSN bidang musik tradisi, festival karya tari, dan lain sebagainya.

Kegiatan lomba ataupun festival yang diselenggarakan memang khusus untuk lingkungan pelajar macam pekan seni pelajar, PPST ataupun FLSSN yang diselenggarakan pada tingkat regional, mas Bambang cukup mengandalkan murid-muridnya di SMK Negeri 12. Bagi beliau, itu sudah

lebih dari cukup untuk bertarung di level Jawa Timur. Namun penyikapan dan strategi berbeda akan dilakukan mas Bambang bila forum tersebut berada pada lingkup Nasional. Baginya dibutuhkan pengrawit yang benar-benar matang secara *skill* dan pengalaman. Misalnya pada gelaran Internasional Gamelan Festival di Prambanan Yogyakarta (1995), beliau memilih para pengrawit yang benar-benar berkualitas secara *skill* dan ekspert di bidangnya (Muhammad, Simatupang, & Mulyana, 2020). Sebut saja Subroto, Parji, Daryanto yang terkenal memiliki kualitas dan keahlian dalam oleh vokal. Kukuh, Ismanto, Joko Silo, Puguh Prasetyo, Edi Kancil, Budi Sapet, yang kesemuanya guru-guru dan alumni SMKI Surabaya adalah kolega-kolega utama yang mumpuni di bidang karawitan. Dipilih dan diberdayakan sesuai dengan bidang keahliannya.

Sebagai penggarap, komposer, pengkarya, penata musik/karawitan, tentu saja berbagai jenis dan bentuk garapan telah tercipta. Mulai dari konser karawitan itu sendiri, karena basik mas Bambang adalah karawitan (Lathif, 2013). Musik tari atau karawitan tari, garap gending pakeliran, garap gending ludruk. Bagian terakhir ini penulis tidak begitu mengikuti sepak terjang beliau, hanya mendengar berita secara sepintas. Sehingga tidak dibahas secara detail. Namun menurut pengakuan dari si pemilik ludruk Karya Budaya yakni pak Edi Karya, kehadiran mas Bambang memberikan gairah semangat bagi para panjak ludruk. Aktivasnya mampu menorehkan warna pada garap gending yang digunakan di tiap adegan ludruk.

Kecerdasan dan kepiawaian mas Bambang dalam mengolah nada-nada menjadi rangkaian melodi yang



apik, tentu saja didasari oleh pengetahuan dan penguasaan beliau tentang *pathêt* yang begitu lengkap dan mumpuni (Setiawan, 2021). Membahas *pathêt* secara teoretik, dan kemudian melakukan pembuktian dalam praktik sering kali dilakukan mas Bambang di setiap kesempatan diskusi seputar karawitan. Tidak banyak seniman, bahkan guru yang mampu menjelaskan, mengurai secara detail tentang hal-ihwal *pathêt* (Nugraha Christianto, Haryono, Lono L. Simatupang, & -, 2009)p. Tidak membatasi diri pada *pathêt* pada wilayah budaya karawitan gaya Jawa Tengah, namun juga karawitan Jawatimuran. Mas Bambang mampu dan memiliki kompetensi tersebut dan bahkan sampai pada pengetahuan dan penguasaan terhadap sifat-sifat nada.

*Pathêt* bagi mas Bambang adalah modal dasar sebagai penggarap. *Pathêt* adalah sebagai bingkai dari karya-karyanya. *Pathêt* adalah pijakan dari ruh karya-karyanya. Dengan *pathêt* mas Bambang memiliki keleluasaan untuk menciptakan dinamika suasana dalam garap. Sehingga dapat kita nikmati karyanya yang runtut, tidak pernah terbolak-balik pada penggunaan *pathetnya* selalu berurutan *Nêm, Sângâ, Manyurâ*, dan atau jika garapan tersebut mengacu pada *pathet* di Karawitan Jawatimuran selalu berurutan dari *Pathêt Wolu, Sângâ*, dan *Sêrang*. *Pathêt Sepuluh* yang urutannya berada di depan *Pêthet Wolu* jarang digunakan dalam karyanya.

Tentang garap konser karawitan banyak seniman yang memberikan komentar bahwa garapan mas Bambang itu khas, *ngglali, unglul dan tuntas*. *Ngglali*, mungkin maksudnya seperti gulali, berasal dari adonan gula merah

yang dipanaskan hingga mencair, namun tidak benar-benar mencair, lebih tepatnya sekadar meleleh dengan cita rasa yang khas. Apakah kemudian bisa diartikan karya-karya mas Bambang itu mampu bikin meleleh bagi penikmatnya dan bercita rasa khas? Bisa jadi. Bisa juga maksud dari kata *ngglali* tersebut lebih kepada sifat karyanya yang lengket (*plikêt*) dengan tradisi. Materi apapun yang diciptakan selalu berpijak pada idiom-idiom tradisi tanpa meninggalkan nilai-nilai yang ada di dalamnya dengan cita rasa baru. Permainan teknik tabuhan pada tiap *ricikan*, pengolahan ritme, dinamika, irama, birama, rangkaian melodi amat sangat lekat dan pekat dengan ketradisian (Wimbrayardi, 2019). Pun demikian ketika menciptakan melodi-melodi pada garap vokal, selalu bercita rasa khas dengan kontur yang kaya cengkok. Syair yang sangat penuh pertimbangan dan tertata sastranya. Setiap bagian dari satu karya mas Bambang tidak pernah terasa “*garing*”. Begitu juga dengan karya-karya lainnya yang dikenal sebagai karya yang *nglêgênâ* dan *mriyayèni*.

Karya “Gelanggang Jung Galuh” yang disajikan pada gelaran *International Gamelan Festival* (IGF) di Benteng Vastenburg Surakarta tahun 2018, bisa disebut sebagai puncak-puncak kekaryaannya mas Bambang. Karya tersebut begitu monumental dan sekaligus sebagai tonggak sejarah, menandai raihan prestasi beliau yang dinobatkan sebagai Maestro Karawitan Jawatimuran. Pengakuan yang sudah sepatutnya melihat sepak terjang dan karya-karyanya. Bisa kita nikmati dari karya tersebut, bagaimana mas Bambang mampu konsistensi, teguh dalam menjaga kualitas setiap karyanya dengan citarasa yang kental dengan *râsâ wétanan*.



Teknik permainan *ricikan* yang tersusun sangat rapi berbalut sajian melodi-melodi panjang yang sangat khas ala Bambang SP. Di antara banyak penggarap gending, bisa dibilang mas Bambang sebagai satu-satunya penggarap yang sangat piawai dalam menciptakan melodi-melodi panjang pada *ricikan* balungan. Begitu pun saat membalut materi garap gending dengan sajian vokal, menyajikan kontur melodi yang selalu enak dinikmati. Ciri khasnya pada garap vokalnya adalah mengalir tanpa terdapat repetisi hingga akhir sajian. *Gending Wanci Ratri*, karya mas Bambang yang dianggap sebagai *masterpiece* dan monumental seakan tak lekang oleh jaman yang mencirikan hal itu. Kualitas dan bobot sebanding dengan *Wanci Ratri* adalah Gending *Suroboyo Adipura*. Dua karya tersebut menyajikan alur *laku gending* yang begitu memukau, kontur melodi vokal yang memikat dan penyematan larik-larik syair dengan kalimat sastra yang indah.

Demikian halnya dengan karya di bidang musik tari, yang bisa jadi secara kuantitas jauh lebih banyak dibandingkan dengan karya konser karawitan. Di lingkungan SMKN 12 Surabaya, profesinya sebagai guru karawitan yang dikenal sebagai seorang penggarap gending memberikan beban sekaligus berkah tersendiri. Beban karena memberikan tambahan pekerjaan di luar pekerjaan rutin sebagai guru manakala “*ditangisi*” anak-anaknya jurusan seni tari untuk membikinkan musik tari untuk karya tugas akhir. Beban karena tidak pernah mampu untuk berkata tidak dan menolak manakala dibutuhkan apalagi berhubungan dengan nasib para muridnya. Sisi lain menjadi berkah bagi beliau. Suatu kesempatan dan

ruang ekspresi untuk dapat menuangkan gagasan ke dalam karya yang balut larik-larik melodi, salah satu ajang bagi Mas Bambang untuk menggodok dan menggembeleng murid-murid karawitan dalam penguasaan ketrampilan dan pengetahuan berkarya. Tak kalah pentingnya adalah bahwa sesuai dengan yang seringkali disampaikan, bahwa kesempatan tersebut sekaligus sebagai ruang untuk *ngibadah* yang secara harfiah dapat dimaknai sebagai berbagi, menolong, dan berbuat baik untuk sesama.

Memenuhi kebutuhan musik tari di lingkungan sekolah, tentu kualitas karyanya berbeda dengan kebutuhan untuk musik tari pada tingkat hayatan, lomba ataupun festival. Pada lingkungan sekolah lebih mirip untuk kebutuhan materi repertoar tari-tarian di sanggar-sanggar tari. Gending-gending tari untuk kebutuhan karya akhir siswa SMKN 12 cenderung sederhana dan tidak rumit baik materi ataupun teknik. Mas Bambang lebih banyak mengadopsi bentuk gending lancar ataupun gending sak-gagahan untuk pola garap tari yang bernuansa rancak. *Gending Sak-cokro* dan atau *Sak-samirah* untuk pola garap gerak tari yang cenderung lebih lembut (*sak bedayan*) (Setiawan, 2013). Pola garapnya yang sederhana dan tidak rumit mampu menuntun koreografer untuk mengekspresikan garap gerakannya. Kadang justru struktur garap tarinya mengikuti garap gendingnya.

Karya musik tari di luar lingkungan sekolah adalah di sanggar tari. Beberapa sanggar tari kenamaan di kota Surabaya misalnya Raff Dance Compani, Sanggar Tari Gito Maron, ataupun BTJT. Kerjasama dengan Bina Tari Jawa



Timur (BTJT) yang bermarkas di kompleks Taman Budaya Jawa Timur terbilang cukup lama beliau lakoni. Pak Tri Broto Wibisono si pemilik sanggar menceritakan bahwa banyak repertoar tari yang digunakan sebagai materi pembelajaran anak-anak sanggar, gending-gendingnya banyak yang dibesut oleh mas Bambang. Mulai materi tari untuk kategori anak-anak sampai dewasa. Sebut saja Tari *Tratap* (koreografernya mbak Adelina), Tari *Labas Samya*, Tari *Ngremo Jugag*, Tari *Galuh Kusumaning Jurit*. Sedangkan Tari *Kencak*, tutur Pak Tri Broto, musiknya digarap *paroan*. Bagian awal sampai dengan setengah garap merupakan karya Pak Tri Broto, sedangkan separo bagian akhir adalah karya mas Bambang.

Sanggar Tari Raff Dance Compani yang digawangi Mas Rofiq (Arif Rofiq) memanen beberapa karya musik tari hasil besutan mas Bambang, di antaranya Tari *Surengkarti*, Tari *Garuda Nusantara*. Dimas Pramuka Admadji atau yang lebih familier dipanggil Mas Pram, penguasa Sanggar Tari Gito Maron, menikmati hasil karya musik mas Bambang mulai dari tari *Bedaya Majakirana* yang memikat, Tari Lenggang Surabaya yang dianggap sebagai karya unggulan dari Gito Maron laris manis untuk *tanggapan*. *Lenggang Surabaya*, musik tari sebenarnya digarap oleh Subiantoro (Mas Toro) dari Sidoarjo. Namun untuk kebutuhan mengikuti kompetisi Karya Tari di Jakarta, Musik Tari *Lenggang Surabaya* digarap ulang oleh Mas Bambang (Re-Arransem). Dengan penambahan beberapa materi baru sehingga tercipta cita rasa baru yang lebih menguatkan karakter dan garap tarinya.

Keunggulan dan kekhasan garapan musik tari mas Bambang adalah jarang sekali membungkus *solah* penari dengan pola garap melodi balungan. Beliau selalu konsisten membungkus *solah* dengan *wiletan* kendangan yang mampu menafsir secara cerdas tiap detail gerakan dengan komposisi bunyi *keplakan* kendangan yang tepat dan khas (Animawan & Koentjoro, 2021). *Lakuning Gending* disusun dengan kecermatan, ketelitian sehingga garap *rasa wetanan* selalu melekat dan mengidentitas pada sosoknya.

Menikmati karya musik tari mas Bambang tak ubahnya menikmati sebuah konser karawitan. Semua materi tergarap dengan penuh perhitungan dan pertimbangan estetik bunyi. Keseruan dalam mengolah melodi balungan, menciptakan alur dan kontur melodi vokal, bahkan sampai pada keluwesan dalam menyusun *sambung-rapet* (transisi) dari satu materi ke materi berikutnya menunjukkan sebuah totalitas proses pikir yang cerdas. Tuntutan durasi yang menyesuaikan dengan panjang-pendek kalimat tari menjadi pembeda dengan kebutuhan materi pada konser. Juga tentu saja *wiletan* dan *kopyokan* pada kendangan menjadi hal berikutnya untuk bisa membaca perbedaan tersebut. Selebihnya dibutuhkan kecerdasan amatan, keterbiasaan menikmati karya-karyanya untuk bisa membedakan kualitas materinya. Ketekunan, keseriusan dan konsistensi menjadi kunci utama untuk menjadikan karya musik baik untuk kebutuhan konser maupun untuk kebutuhan tari memiliki kualitas garap yang sama.

Sebagaimana aktivitas beliau di wilayah garap gending-gending ludruk (Sugiarto, 2005), penulis tidak



memiliki pengetahuan dan informasi yang cukup tentang aktivitas kekaryaan mas Bambang di wilayah garap gending pakeliran. Pada saat dahulu sering bersama-sama dengan beliau berkelana dari satu desa ke desa lainnya untuk berburu pertunjukan wayang kulit *Jekdongan*, sebatas sebagai pemuas dahaga akan kerinduan terhadap pertunjukan wayang kulit tersebut. Begitu tiba di tempat pertunjukan, kami nimbrung ikut meleburkan diri dengan para pengrawit, menikmati *wayangan*, bahkan lebih sering “*ngroyok tabuhan*” pengrawit lain untuk kami gantikan.

Era 90-an mas Bambang pernah *didapuk* sebagai penata gending pada festival pedalangan tingkat nasional yang digelar di Surabaya. Dalangnya mas Surwedi dari Sidoarjo. Kebetulan pada saat itu penulis terpilih sebagai salah satu pengrawit sehingga memiliki pengalaman hayatan berproses di wilayah gending pakeliran. Garap gending pakeliran Jawatimuran era 90an masih didominasi dengan garap pada wilayah ricikan balungan. Jarang menyajikan garapan-garapan vokal. Mas Bambang memulai memberikan sentuhan dan warna garap baru pada beberapa repertoar gending pakeliran dengan menyajikan garapan vokal. Bagian lain adalah garap volume. Hal yang jarang terjadi pada pakeliran Jawatimuran secara tradisi, kecuali pada bagian *sirepan*, dalang *njantur*, *pocapan* dan lain sebagainya. Pada gelaran festival pedalangan tersebut mas Bambang mencoba untuk memainkan garap volume tabuhan sesuai dengan materi dan kebutuhan adegan. Memang agak susah mendeskripsikan secara tepat dan detail, apalagi tidak ditemukan dokumentasi pada garapan tersebut. Sebatas pendeknya ingatan saat terlibat pada

proses karyanya. namun demikian paling tidak pola-pola garap gending pakeliran ala mas Bambang menjadi acuan garap bagi generasi-generasi berikutnya, termasuk yang dilakukan penulis.

Aktivitas berkesenian mas Bambang bergaul dengan dunia pedalangan justru lebih intens saat beliau telah purna tugas sebagai ASN (guru). Sudah barang tentu memiliki waktu berlebih disela kesibukannya riungan dengan cucu. Karya penataan gending-gending Jawatimuran sebagai *klènèngan* pengantar sebelum pergelaran wayang dimulai, selalu menyengat dan membuka ruang memori tentang proses kekaryaannya beliau di masa lalu. Warna-warna garap vokalnya selalu khas dengan kualitas yang susah dicari pembandingnya.

### C. Guru

Menurut laman *Wikipedia*, guru adalah seorang pengajar suatu ilmu. Dalam bahasa Indonesia, guru umumnya merujuk pendidik profesional dengan tugas utama mendidik, mengajar, membimbing, melatih, menilai, dan mengevaluasi peserta didik. KBBI mendefinisikan guru sebagai orang yang pekerjaannya (mata pencaharaannya, profesinya) mengajar (Sanjani, 2020). Dengan demikian guru adalah orang yang menyampaikan pengetahuan kepada orang lain (peserta didik). Sedangkan Undang-undang nomor 14 tahun 2005 tentang guru dan dosen, pada poin 1 menyebutkan bahwa guru adalah pendidik profesional dengan tugas utama mendidik, mengajar, membimbing, mengarahkan, melatih, dan mengevaluasi



peserta didik pada pendidikan anak usia dini jalur pendidikan formal, pendidikan dasar, dan pendidikan menengah (Wukir, 2008) .

Dengan demikian, merujuk pada pengertian dan definisi tersebut, sosok mas Bambang tentu memenuhi kriteria dan memang senyatanya disebut sebagai guru profesional. Tugas dan lingkup kerjanya di SMK Negeri 12 Surabaya menuntut dan mensyaratkan kinerja sesuai dengan yang disebut dalam berbagai pengertian di atas. Nilai lebih yang dimiliki dan diterapkan oleh beliau dalam kapasitasnya sebagai guru mungkin tidak banyak dimiliki oleh guru-guru lainnya. Nilai lebih tersebut tidak saja berupa transfer pengetahuan dan ketrampilan dalam hal olah karawitan. Namun juga menanamkan nilai-nilai kehidupan melalui proses berkarya dengan para siswanya.

Sebagai seorang guru, aktivitas mas Bambang bahkan sampai dengan cara penyampaian ilmu pengetahuan kepada para muridnya bisa dibilang “*nyleneh*”. Jika dibahasakan dalam era sekarang mungkin semacam *out of the box*. Keluar dari rutinitas kerangka kerja keseharian seorang guru. Pagi hari berangkat dari rumah, sampai di sekolah masuk kelas berhadapan dengan para siswanya untuk memberikan materi pelajaran. Usai mengajar masuk kantor (ruang guru) bercengkrama dengan rekan-rekan guru yang lain. Usai jam kerja kembali lagi ke rumah berkumpul bersama keluarga. Rutinitas yang berulang bagai siklus kehidupan bagi seorang guru secara umum. Namun tidak demikian halnya dengan mas Bambang. Baginya sekolahan adalah rumah sesungguhnya, sedangkan “rumah” beliau sendiri

bisa dianggap sebagai tempat persinggahan untuk sekadar bertukar pakaian, melepas kangen sesaat dengan anggota keluarganya, setelahnya kembali lagi ke sekolah.

Beliau berkontemplasi dan merenungkan ide-ide estetik untuk kemudian melahirkan karya-karya yang ampuh dalam kesunyian gedung-gedung sekolah. Kadang ditemani oleh beberapa kolega, teman akrab seperti Pak Warno, Pak Zaini dan kadang penulis sendiri turut melibatkan diri dalam berbagai obrolan dan diskusi tentang berbagai hal. Lebih sering beliau ditemani oleh siswa-siswa yang tinggal di asrama sekolah. Hal ini menjadi kelebihan dan sekaligus keuntungan tersendiri, karena mas Bambang mampu memangkas jarak norma antara guru dan murid seakan tanpa sekat. Layaknya bapak dan anak, seperti kakak dan adik bahkan bisa bercengkerama seakrab teman karib.

Kedekatan secara personal lebih memudahkan bagi beliau untuk menggelontorkan ilmu dan pengetahuan kepada para muridnya. Dilakukan selepas jam pelajaran, manakala keriuhan sekolah mulai berangsur surut menuju sepi. Di teras sekolah, di bawah rindang pohon trembesi, di samping ruang asrama, saat senja hari dan menjelang malam, maka proses transfer ilmu itu berlangsung. Sembari duduk lesehan melingkar, bersanding kopi dan gorengan, tak jarang diselubungi halimun cigaret, maka “pelajaran” itu berlangsung dengan selingan penuh canda dan keakraban. Materi “pelajaran” tidak saja seputar kewajiban siswa dalam menguasai berbagai pengetahuan dan ketrampilan tentang dunia seni (karawitan), namun juga tentang laku hidup, tentang “*rāsā*”, dan seringkali disampaikan dalam berbagai

kesempatan yakni tentang *karyâ nak tyasing sasâmâ*, yang secara harfiah berarti membahagiakan, berbuat baik kepada sesama.

Guru yang *nyeniman*. Seniman yang juga sebagai guru. Penguasaan pada wilayah pengetahuan teoritik dan ketrampilan praktik karawitan tergolong lengkap dan mumpuni. Mampu mengupas persoalan karawitanologi secara tuntas. Mampu mempraktikkan teknik tabuh semua *ricikan* gamelan dengan ketrampilan dan kualitas yang mumpuni. Tak mengherankan apabila kemudian pernah mendapatkan kepercayaan dari pemerintah untuk terlibat sebagai salah satu tenaga ahli dalam menyusun dan menentukan Standar Kompetensi Nasional (SKN) bidang Karawitan Jawa Timur.

Proses menempa ketrampilan dan keahlian dalam hal teknik tabuh karawitan kepada para siswanya lebih sering dilakukan di ruang-ruang kreatif, manakala beliau berkulat menciptakan karya-karyanya. Bukan dengan materi gending-gending macam *Giro Endro*, *Gending Cokronegoro*, *Samirah*, *Luwung* dan sejenisnya, melainkan dengan materi-materi baru hasil olah kreatif. Digembleng untuk terampil dalam membaca notasi (Strayer, 2013), menerapkannya dengan ketepatan tabuhan, permainan ritme, volume tabuhan, irama, birama dan dinamika garap. Dengan energi proses mas Bambang yang begitu besar dan melimpah, durasi waktu seakan tak mampu membatasi latihan yang digelar. Manakala sayup-sayup terdengar alunan melodi dari pengeras suara masjid di sebelah selatan sekolah, maka adzan subuh itu sebagai pembatas ruang dan waktu berproses kekaryaannya di studio karawitan.

Memberikan kesempatan kepada siswanya untuk beristirahat, mempersiapkan fisiknya untuk mengikuti pelajaran secara normatif dengan para guru lain di pagi harinya.

Pro dan kontra terhadap pola proses berkarya Bambang SP di lingkungan sekolah, terutama terkait manajemen waktu tentu saja acapkali menyeruak ke permukaan. Siswa yang dilibatkan dalam proses kekaryaan yang sampai larut waktu tersebut tentu terkuras energinya sehingga tidak mengikuti pelajaran pada pagi harinya. Yang kontra tentu saja para guru yang mengampu pelajaran umum macam Bahasa Indonesia, Matematika, Pancasila dan lain sebagainya yang merasa dirugikan akibat banyak siswa yang tidak mengikuti pelajaran. Lucunya justru kesempatan itu bagai dimanfaatkan oleh siswa yang terlibat dalam kekaryaan Bambang SP. Sebagai alasan untuk menghindari mengikuti pelajaran yang dianggap membosankan. Tetapi bagi yang telah terbiasa bergaul, tentu mafhum dan memaklumi proses yang dilakukan. Bahwa untuk mendidik karakter siswa dalam mencapai tataran kualitas seperti yang diharapkan, membutuhkan proses yang keras dan terjal. Bagi para siswa sendiri, kelak se usai lulus dari pendadaran di SMKN 12 Surabaya, proses seperti yang dilakukan mas Bambang itulah yang mampu memberikan kesan lebih, mendewasakan dan membentuk mental petarung yang handal dalam mengarungi hidup berkesenian di masyarakat.

# Daftar Pustaka

- Animawan, A., & Koentjoro, K. (2021). Ngemong Raos: Aesthetic Leadership Role of Panjak Juru Kendhang in Javanese Gamelan. *Malaysian Journal Of Music*, 10(2), 1–12. <https://doi.org/https://doi.org/10.37134/mjm.vol10.2.1.2021>
- Blomkvist, S. (2002). Persona - an overview (Extract from the paper The User as a personality. Using Personas as a tool for design. Position paper for the course workshop “Theoretical perspectives in Human-Computer Interaction” at IPLab, KTH, September 3, 2002).
- Chang, Y., Lim, Y., & Stolterman, E. (2008). Personas: From Theory to Practices. In *Proceedings of the 5th Nordic conference on Human-computer interaction: building bridges* (pp. 439–442). New York, NY, USA: ACM. <https://doi.org/10.1145/1463160.1463214>
- Danurwendo, D. (2014). Komposisi Musik Bubarar Lear Komposer Rahayu Supanggah. *Keteg: Jurnal Pengetahuan, Pemikiran, Dan Kajian Tentang “Bunyi,”* 14(1), 73–85.
- Ernawati, E. (2020). Psikologis Dalam Seni: Katarsis Sebagai Representasi Dalam Karya Seni Rupa. *DESKOVI: Art and Design Journal*, 2(2), 105. <https://doi.org/10.51804/deskovi.v2i2.521>
- Lathif, A. (2013, September 13). Penjaga Warisan Karawitan Jawatimuran. *Kompas*, p. 14.

- Mahyuddin, M. (2017). Social Climber Dan Budaya Pamer: Paradoks Gaya Hidup Masyarakat Kontemporer. *Jurnal Kajian Islam Interdisipliner*, 2(2), 117–135. <https://doi.org/https://doi.org/10.14421/jkii.v2i2.1086>
- Muhammad, A. H., Simatupang, G. R. L. L., & Mulyana, A. R. (2020). Kiprah Dan Daya Tarik Bambang Sp Sebagai Maestro Karawitan Jawatimuran. *Sorai: Jurnal Pengkajian Dan Penciptaan Musik*, 13(1), 63–72. <https://doi.org/10.33153/sorai.v13i1.3178>
- Nugraha Christianto, W., Haryono, T., Lono L. Simatupang, G. R., & -, S. (2009). Pathêt: di Atas Kertas dan di Atas Panggung Wayang Kulit dalam Perspektif Teori Praktik. *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan*, 10(2). <https://doi.org/10.24821/resital.v10i2.486>
- Pramudya, N. A. (2019). Penciptaan Karya Komposisi Musik Sebagai Sebuah Penyampaian Makna Pengalaman Empiris Menjadi Sebuah Mahakarya. *Gelar : Jurnal Seni Budaya*, 17(1), 14–23. <https://doi.org/10.33153/blr.v17i1.2597>
- Sanjani, M. A. (2020). Tugas Dan Peranan Guru Dalam Proses Peningkatan Belajar Mengajar. *Jurnal Serunai Ilmu Pendidikan*, 6(1), 35–42.
- Setiawan, A. (2013). Konfigurasi Karawitan Jawatimuran. *Gelar : Jurnal Seni Budaya*, 11(1). <https://doi.org/https://doi.org/10.33153/blr.v11i1.1427>
- Setiawan, A. (2021). The Concept of the Pathet and Avoided Tones in Jawatimuran Karawitan. *Music Scholarship / Problemy Muzykal'noj Nauki*, (1), 111–124. <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2021.1.111-124>

- Strayer, H. (2013). From Neumes to Notes: The Evolution of Music Notation. *Musical Offerings*, 4(1), 1–14. <https://doi.org/10.15385/jmo.2013.4.1.1>
- Suardana, I. W. (2008). Struktur Rupa Topeng Bali Klasik. *Jurnal IMAJI*, 4(1), 80–94.
- Sugiarto, A. (2005). *Gending Jula-Juli dalam Pergelaran Ludruk: Suatu Kajian Etnomusikologis*. Program Pascasarjana ISI Yogyakarta.
- Wimbrayardi, W. (2019). Musik Tradisi Sebagai Salah Satu Sumber Pengembangan Karya Cipta. *Musikolastika: Jurnal Pertunjukan Dan Pendidikan Musik*, 1(1), 7–12. <https://doi.org/10.24036/musikolastika.v1i1.10>
- Wukir, R. (2008). Kajian Terhadap Undang-Undang Nomor 14 Tahun 2005 Tentang Guru dan Dosen dalam Rangka Meningkatkan Mutu Guru. *Lex Journalica*, 5(3), 187–205.



# Kacamata Kudaku Dalam Melihat Sosok Bambang Sukmo Pribadi

Oleh : Suwandi Widianto

Butuh beberapa lama seorang Bambang Sukmo Pribadi dalam diam, untuk menemukan arah pikiran sendiri dalam mencipta sebuah rangkaian nada, yang diwujudkan dalam bentuk musik sesuai dengan konsep yang dibutuhkan? Terkadang datang terlambat, terkadang datang mendahului untuk mengumpulkan energi guna melalui lika-liku waktu yang bisa membutuhkan waktu berjam-jam dalam sebuah kegiatan yang disebut “latihan”. Terkadang latihan bisa menghabiskan waktu hingga 6 jam di tengah kesunyian malam yang diawali dari pukul 00.00 ke atas, kebiasaan ini menjadi ciri khas bahkan sebuah misteri tentang energi penciptaan yang beliau miliki.

Sebagai seorang maestro karawitan Jawatimuran, tentunya hasil dari daya ciptanya merupakan saripati dari endapan kenangan musikal atau kenangan non musikal yang terkumpul di otak bawah sadar, sehingga ketika tiba saat diungkapkan, kenangan ini melahirkan sesuatu kreasi yang mencirikan tentang warna musik khas Bambang SP. Akibatnya, apapun hasil dari daya ciptanya akan selalu bergaya Bambang SP.

Banyak obrolan tentang sepak terjang beliau dalam hal proses latihan, hal ini sangat menarik disimak karena metode penciptaan Bambang SP akan berbeda setidaknya hanya mirip dengan metode penciptaan yang dilakukan oleh komposer lain. Secuil ulasan tentang praduga saya sebagai seorang yang masih hijau bahkan hijau sekali jika dibandingkan dengan Bambang SP. Namun mungkin hal ini sebagai ajang buka-buka rahasia bagaimanapun juga penulis terkena pengaruh gaya proses Bambang SP ketika sedang berhadapan dengan situasi latihan. Berikut secuil tulisan yang dimaksud

## A. Latihan

Dalam ranah kesenian karawitan yang ditekuni oleh Bambang SP, seakan tak bisa lari untuk menghindari sebuah kegiatan yang disebut latihan, karena di tempat inilah terjadi berbagai pergulatan pikiran yang bisa dijadikan pengalaman, memori, kenangan, metode penciptaan bahkan sebagai mata pencaharian. Sosok Bambang SP mungkin bagian dari banyak orang yang memandang wajib hukumnya untuk mencintai latihan, karena dengan latihan akan menemukan hasil-hasil tertentu yang dicari berdasar konsep yang melatarbelakanginya.

Secara personal, Bambang SP dalam latihan sangat superior untuk menguasai situasi latihan sehingga dalam suasana latihan tersebut, kondisinya betul-betul di bawah kendalinya, tidak ada yang berani berucap apalagi sekedar bercanda, karena melihat Pak Bambang sedang berpikir keras. Maka dari itu jangan diganggu oleh suara apapun bahkan nada gamelan pun jangan sampai

berbunyi walaupun secara tidak sengaja, misal tersenggol tangan, tabuh jatuh. Mengapa ini terjadi, karena Pak Bambang sedang konsentrasi. Entah apa yang sedang berkecamuk dalam pikirannya, dalam diam beberapa saat, lalu munculLah suara-suara “ngeng” yang tak ber lirik kemudian disampaikan dalam bentuk notasi ”kupingan” yang dapat dipraktikkan oleh pemusik setelah menunggu sekian waktu.

Fenomena notasi *kupingan* ini pernah penulis alami pada tahun 90-an saat proses di ruang gamelan Dewan Kesenian Surabaya yang ketika itu terdapat 14 garapan musik tari yang harus dikerjakan untuk lomba Porseni SD pada seleksi tingkat kota Surabaya. Dan indahnyaa, saat lomba notasi sudah tertulis dengan rapi sesuai gaya tulisan tangan Pak Zaeni, yang artinya pada saat itu pak Zaenilah sebagai penulis notasinya. Posisi Bambang SP sebagai komposer tidak menulis idenya, namun tetap dominan dalam komposisinya, walau tidak yakin akan mengingat detail dari hasil ciptanya, beliau menuntut pemusiknya untuk mengingat materi yang telah disampaikan. Maka tidak heran muncul kata dengan nada oktaf tinggi “*mangkane dieling-eling*” (makanya diingat-ingat) kepada para musisinya. Tinggi nada teguran ini menjadi ciri pak Bambang hingga kini yang bisa membuat ciut nyali, namun justru dengan gaya ini, dapat dilihat bahwa musisi pak Bambang rata-rata pemusik yang hafal dan kebal serta bertanggungjawab terhadap materi dan akan menyajikan materi musik secara berkualitas.

Musisi pilihan Bambang SP secara umum adalah kalangan yang terpilih dan mempunyai kemampuan



memadai sesuai kebutuhan garap, misalkan saja jika proses dari kalangan pelajar SMKI Surabaya (kini SMKN 12 Surabaya) maka akan dipilih siswa yang menonjol kemampuannya dan layak masuk dalam proses, begitu juga jika proses latihan dengan pemusik dari kalangan umum, maka dapat dipastikan pemusiknya mempunyai virtuositas lebih dari cukup. Menurut hemat penulis, kelugasan pak Bambang dalam memotivasi pemusik menjadi sebuah filter jelas tentang katagori peraga musik yang layak menjadi bagian dari prosesnya, dan hal tersebut sangat sepadan dengan pernyataan ini “musik akan berkualitas jika diperagakan oleh musisi yang berkualitas pula”.

Mimpi besar bagi seorang musisi yang berkemampuan biasa saja namun ingin bergabung dalam proses latihan Bambang SP, karena begitu bisa bergabung berdampak pada *prestise* tersendiri, karena di dalamnya akan bergabung dengan para musisi lain yang berkemampuan di atas rata-rata. Hal ini menjadi sumber pengetahuan dan keterampilan untuk sebanyak mungkin diperoleh di saat proses bersama Bambang SP, walaupun tentunya sudah menjadi “*sega jangan*” (nasi sayur) jika kita “*dipisuhi*” (diumpat), namun di balik itu, dari proses latihan bersama Bambang SP tidak saja menambah pengetahuan, pengalaman namun juga meningkatkan gengsi dan bisa jadi meningkatkan daya tawar proses negosiasi nominal ketika proses dengan komposer lain. Walaupun terkadang kenyataannya saat proses dengan Bambang SP sering muncul kata pengganti pertimbangan untuk jumlah nominal bayaran “yang kamu minum kemarin itu apa kok minta bayaran?”. Sebuah

lika-liku seorang pencari pengalaman ketika berhadapan dengan maestro.

## B. *Kupingan*

Notasi *kupingan* atau notasi melalui proses mendengarkan sebagai sebuah metode untuk mempercepat proses latihan karena tidak butuh sarana alat tulis, papan tulis, kertas. Hal ini sangat menguntungkan untuk mewujudkan sesegera mungkin hasil olah rasa agar tidak tertindih kelupaan. Cara *kupingan* sebenarnya lazim terjadi dalam ranah budaya kita jika kita merunut tentang budaya tutur, lisan sehingga tidak aneh jika kita merasa terbiasa dengan cara ini. Metode *kupingan* sangat efektif jika berhadapan dengan situasi latihan langsung yang mengandalkan unsur spontan. Metode ini juga sering penulis gunakan saat latihan dan selalu tercatat secara jelas setelah pentas karena materi musik sudah jadi dan dapat ditransfer dalam bentuk notasi.

Ringkih, rentan, dan lemah jika ditinjau dari sudut pendokumentasian sebuah karya, karena jika mengacu pada budaya notasi tertulis maka notasi *kupingan* menjadi sebuah notasi yang rentan berubah, berbeda, mundur, namun di sisi lain juga menguntungkan jika notasi *kupingan* mengalami permasalahan penurunan keutuhan daya ingat materi, maka akan lahirlah variasi, kreasi lain yang membuka peluang untuk lebih baik atau setidaknya memunculkan banyak pilihan. Seperti ujar I Wayan Sadra dalam acara sarasehan musik di tahun 2000 di STKW



Surabaya, seorang komposer tidak akan kehilangan upaya jika musiknya tidak teringat bahkan hilang, karena daripada mengingat lebih baik membuat. Hal ini juga diamini oleh komposer lain penganut sistem notasi *kupingan* seperti Slamet Abdul Syukur, Joko Winarko, Subiyantoro, Sunardianto dan masih banyak lagi terutama dari kalangan komposer yang penulis kenal.

Kualitas metode *kupingan* ini secara nyata akan terlihat dari kualitas musiknya bukan dari bentuk notasinya, jika kita mengacu pada kaca mata kuda untuk memandangi sebuah notasi Karawitan Jawa, notasi tersebut hanya sebagai tulisan mati yang tidak bisa ditafsir oleh orang musik di luar disiplin karawitan, notasi tersebut baru akan hidup dan berkembang saat dilakukan oleh seniman karawitan karena para musisi karawitan dibekali tafsir dari hasil belajar yang proses belajarnya tidak sedikit yang menggunakan metode *kupingan*. Lihat saja bagaimana seorang pemusik berbakat dalam instrumen sulit seperti kendang, gender, rebab, dan banyak lagi, melalui proses *kupingan* justru akan lebih mendapatkan detail dari bunyi permainan instrumen tersebut daripada belajar dari tulisan.

Mungkin ini sebuah pernyataan secara tidak mendasar, jika seorang musisi karawitan cara belajarnya diawali dari notasi dan memperagakan persis dengan notasi hal ini berlaku bagi musisi pemula yang masih dalam taraf belajar, namun jika sudah memasuki fase mahir justru yang digunakan notasi *kupingan*. Bukan berniat mengkultuskan notasi *kupingan* namun notasi ini juga sangat efektif bagi kalangan tuna rungu yang dalam proses belajar dasar hingga

mahir tetap menggunakan notasi *kupingan*. Dari argumen ini sekiranya posisi Bambang SP yang jarang mencatat notasi musiknya masih bisa dibela karena kenyataannya memang begitu adanya, apalagi pada jaman kini, dengan menggunakan *handphone* membuat tidak terlalu terburu-buru untuk segera menulis notasi sampai betul-betul matang materi musiknya.

### C. Niscaya

Sangat sering penulis membicarakan sosok Bambang SP dalam proses latihan yang jarang terlihat membawa selembar kertas sebagai bekal untuk latihan. Unsur spontan menjadi hal lumrah jika berhadapan dengan Bambang SP saat memasuki studio latihan, spontanitas beliau tentunya karena faktor pengalaman, kenangan, intuisi, insting, DNA sangat berpengaruh dalam berkarya. Hari Prayitno seorang dosen Seni Murni STKW saat penulis lakukan wawancara terkait dengan istilah spontan, dia menerangkan bahwasanya spontanitas itu tidak murni karena dilatarbelakangi oleh keniscayaan. Niscaya dipengaruhi oleh faktor sosial, pikiran, dan konsensus

Faktor sosial bisa berasal dari berbagai hal yang terdiri dari faktor sosial masyarakat dan DNA. Sosok Bambang SP bersosialisasi dengan lingkungan jenis apa saja sehingga mempengaruhi daya ciptanya. Jika menyimak tutur kata dari pak RB Moch Zaeni dalam sarasehan tentang Bambang SP pada tanggal 30 Desember 2022 di Rumah Seni Pecantingan Sidoarjo, tidak mengherankan



melihat posisi keseniman Bambang SP di masa sekarang karena faktor asupan gizi seninya didapat dari lingkungan musik yang memengaruhi sejak usia belia. Pengaruh tersebut membawa Bambang SP mau mempelajari berbagai instrumen musik barat seperti piano, gitar dan dikabarkan juga sempat bermain band.

Pernyataan Pak Zaeni semakin memperkuat anggapan bahwa Bambang SP hidup di lingkungan ideal bagi lahirnya seorang maestro. Garis keturunan Bambang SP diuntung karena berasal dari lingkungan seniman, dari beberapa saudaranya berprofesi menjadi penyanyi bahkan orang tuanya adalah seniman musik barat yang secara naluri menjadikan Bambang SP bagaikan buah tak jauh dari pohonnya. Penulis tidak akan mendikotomi antara musik barat dan musik timur untuk memandang utuh beliau, karena walaupun berangkat dari musik barat justru ketika mendaftar di SMKI Surabaya, Bambang SP justru memilih jurusan Karawitan. Pada perkembangannya di Jurusan Karawitan proses adaptasi Bambang SP gampang-gampang saja, sehingga tidak heran beliau mampu menjadi pengendang yang hebat, pengrebab yang baik karena dibekali kemampuan musikal yang berasal dari lingkungan musikal pula. Pikiran-pikiran SP juga berkembang selaras dengan kemampuan kesenimanannya. Pikiran-pikiran tentang Jawatimuran tumbuh seiring dengan keberadaan beliau ditempa oleh “*adoh dolane, tutug nakale*”(jauh mainnya, tuntas kenakalannya) di samping itu juga rasa cintanya terhadap karawitan “*wetanan*” (timuran) yang membuat beliau berpikir demi kemajuan karawitan Jawatimuran.

Menyoal pikiran Bambang SP mungkin kita bisa melihat dulu definisi pikiran ala *Wikipedia* yang penulis kutip, *Wikipedia* menjelaskan :

“bahwa pikiran adalah sebuah gagasan dan proses mental. Berpikir memungkinkan seorang mampu mempresentasikan dunia sebagai model dan memberikan perlakuan terhadapnya secara efektif sesuai dengan tujuan, rencana dan keinginan. Berpikir melibatkan manipulasi otak terhadap informasi seperti saat membentuk konsep, terlibat dalam pemecahan masalah, melakukan penalaran dan membuat keputusan”

Dari kutipan ini penulis mencoba mencocokkan dengan apa yang dilakukan dan dihasilkan oleh Bambang SP dalam olah kesenimanannya. Model yang diciptakan oleh beliau adalah sebuah hasil musik yang didasari pikiran hukum baku (*pakem/wet*) di karawitan. Hal ini dapat dilihat karya-karya yang dengan sekuat hati untuk tetap *istiqomah* mempresentasikan *pakem* tersebut sebagai dasar penciptaan dan sebagai alat perjuangan untuk bisa eksis dalam jagad musik karawitan. Perjuangan mempresentasikan hukum baku ini masih berlangsung hingga tulisan ini dibuat, bahkan masih dalam kondisi panas membara. Terdapat ungkapan bahwa Bambang SP penjaga *pakem* dasar-dasar karawitan, misal hukum *patet*, laras, etika bermain dan hal-hal lain yang muaranya tetap menjaga kekokohan karawitan.



Joko Susilo salah seorang seniman karawitan di Surabaya, mengatakan bahwa Pak Bambang SP sebagai penjaga *patet*, ungkapan ini tentunya bermakna luas yang senafas dari ulasan penulis di atas. Bambang SP tidak pernah menekuni dunia “tidak enak” dalam karawitan, karena kredo beliau yang sudah meraga dalam budi pikirannya yaitu karawitan berdasar “*wet*”. Dan jika pun Bambang SP menekuni dunia tidak enak (baca: eksperimental) maka hasilnya meragukan bahkan jelek saja belum. Secara objektif jika melihat pikiran Bambang SP, beliau hadir tidak saja sebagai maestro karawitan Jawatimuran namun juga sebagai pejuang tradisi Karawitan Jawatimuran yang dilatarbelakangi oleh pengalaman, pengetahuan, pergaulan yang seru dengan orang-orang yang menjaga hukum tradisi secara kuat dan tekun pula.

Konsensus yang memengaruhi Bambang SP sehingga sangat yakin bahwa hukum tradisi karawitan merupakan sebuah kesepakatan bersama yang sangat baik guna memajukan karawitan Jawatimuran sejajar dengan karawitan gaya Surakarta dan Jogjakarta. Kesepakatan bersama ini tentunya merupakan sebuah hasil dari pikiran dan renungan yang mengendap secara alami sehingga sampai kini penulis memandang beliau sebagai cerminan seniman Jawatimuran yang tidak saja dilihat dari aksesoris *udeng* yang dikenakan dalam setiap waktu, namun lebih dari itu tentang kesadaran terhadap hukum tradisi yang menjadi alat perjuangan Bambang SP dalam menjaga eksistensi karawitan Jawatimuran.



Udeng dan Bambang SP

Dok. Gunawan Priya Atmaja, 2016

#### D. Spontan

Spontan sepertinya sebuah tindakan yang terjadi begitu saja, tetapi jika ditelisik lebih dalam terdapat unsur-unsur yang mempengaruhinya. Adapun unsur yang mempengaruhi tindakan spontan adalah naluri, nurani, intuisi

Naluri/insting merupakan salah satu bagian yang melatarbelakangi terjadinya tindakan spontan. Penjelasan menurut *Wikipedia* adalah bagaimana naluri



bekerja dengan alami karena perilaku dan reaksi terhadap rangsangan tertentu yang tidak dipelajari namun telah ada sejak lahir dan diperoleh secara turun temurun. Naluri ini juga terdapat pada makhluk hidup lain. Begitu juga ketika menganalisa dalam kaca mata kuda tentang sosok Bambang SP, secara naluri beliau menjadi seorang seniman karawitan karena memang terlahir dari keluarga seniman dan secara naluri pula beliau akan melakukan apa yang telah dilakukan oleh orang tuanya. Hal ini diperkuat bahwa beliau terlahir dari lingkungan seniman sehingga secara naluri apa yang digelutinya tidak jauh dari apa yang diwariskan orang tuanya. Spontanitas Bambang SP untuk menekuni dunia musik terjadi secara naluri yang dilalui oleh pendahulunya di waktu lampau.

Secara kasat mata beliau menguasai waktu dan tidak diikat oleh waktu, waktu adalah dirinya, tak heran saat proses berkesenian bisa terjadi pada saat kapan pun dan saat apapun. Jika dilihat dari kacamata umum mungkin ini tindakan anomali, tapi bagi Bambang SP, seniman memiliki dunia dan waktu tersendiri yang tidak harus sama jika disejajarkan dengan waktu secara umum, alhasil stigma negatif terkadang melekat pada beliau. Namun penulis melihat beliau bukan sesuatu hal aneh karena memang Bambang SP bekerja berdasar naluri.

Nurani, secara definisi merupakan sebuah kerja mental yang menghasilkan perasaan dan mengaitkannya secara rasional berdasar nilai moral. Nurani dapat memahami unsur negatif dan positif bersanding sejajar sebagai bagian isi kehidupan. Sisi nurani ini bisa dilihat dari karya Bambang SP, bagaimana beliau memegang

teguh sebuah pakem yang dipandang baik, namun tetap peduli terhadap tafsir lain tentang karawitan, tentunya hal ini karena faktor wawasan serta nurani. Analisa ini bukan sekedar faktor cocok tidak cocok, suka tidak suka, tapi Bambang SP memandang hidup ini memang jelek dan bagus dan keduanya berjalan seiring. Kedewasaan Bambang dalam memandang peristiwa secara nurani bisa kita lihat saat diskusi masalah musik yang jauh dari hukum tradisi yang baku dan kaku. Beliau tidak akan picik pemahaman, karena semua melintas begitu saja dan akan mengendap dalam otak bawah sadar jika terjadi getaran estetis. Selain itu, cara pandang Bambang SP terhadap hal yang tidak disukainya mungkin diumpamakan layaknya bau busuk yang masuk penciuman saat melintas di jalanan, sebentar namun berkesan. Selain itu, bagi Bambang SP memandang hal tersebut sebagai hal menarik dan tidak ditolak, karena secara nurani kita tidak mungkin hidup dengan bergelimang wangi sepanjang waktu.

Sesuatu yang irasional terkadang muncul saat menentukan sesuatu, ketidakrasionalan tersebut berdasar renungan dan pengalaman, sesuatu yang irasional tersebut adalah intuisi. Intuisi berasal dari kata kerja latin “*intueri*” yang bermakna mempertimbangkan kemudian beralih dalam bahasa Inggris menjadi “*intuit*” yang berarti untuk merenungkan. Menurut KBBI, intuisi adalah daya kemampuan mengetahui sesuatu tanpa dipikirkan ataupun dipelajari yang hadirnya melalui bisikan hati atau gerak hati. Dari makna intuisi ini kemungkinan pak Bambang sering melakukannya yang ditunjang oleh situasi yang mana terdapat desakan untuk segera menyelesaikan pekerjaan.



Hal ini dapat dilihat bagaimana hasil karya musik beliau sangat berkesan dan mempunyai peranan untuk mempengaruhi gaya bermusik pada generasi setelahnya, bahkan penulis sendiri mengalami bagaimana intuisi Bambang SP yang secara tiba-tiba menghasilkan karya yang bagus dan menjadi panutan bagi komposer lain. Teringat ujar Zaeni ketika beliau masih menekuni musik tari dan aktif dalam lomba-lomba seni tingkat provinsi, ketika Bambang SP berpentas maka akan banyak alat perekam berjejalan di *sound out* untuk mendokumentasikan karya beliau sebagai bahan rujukan, contoh, ditiru karena karya beliau berkualitas. Sisi lain yang tak kalah menariknya adalah gaya kendangan Bambang SP menjadi panutan hampir semua lulusan SMKI era tahun 2000 ke atas. Keputusan Bambang SP untuk menekuni karawitan mungkin sebuah intuisi tepat sebagai ajang profesi, ekspresi dan perjuangan seni.

Keputusan intuisi Bambang SP untuk menekuni dunia karawitan tidak saja mampu menghidupi keluarga tetapi lebih dari itu adalah bisa menghidupi pertumbuhan karawitan Jawatimuran agar tumbuh berkembang sejajar dengan gaya lain. Sumbangsih beliau sudah sepatasnya diposisikan terhormat dan menjadi catatan sejarah perkembangan karawitan Jawatimuran.

Sisi lain menurut Jumadi perupa Indonesia yang tinggal di Sydney Australia, bahwasponsontanitas memunculkan spekulatif yang absurd, ke absurdannya menciptakan keluasan tafsir yang tidak secara jelas mengungkapkan rentetan peristiwa yang melatarbelakanginya. Karakter untung-untungan dalam keputusan membawa dampak keberanian untuk meneruskan sebuah keputusan karena

berdasar hasil dan peluang. Sifat spekulatif dalam keputusan berkarya akan beresiko gagal atau berhasil, walau terkadang diawali dengan spekulatif namun seorang pengkarya akan selalu mencari pemberat konsep misal mencari literasi sebanyak mungkin, rujukan, rasionalitas, agar karya tersebut mampu mengemban ide dan dapat disampaikan ke masyarakat secara jelas dan sederhana.

## E. Variasi

Usia emas ketika mencipta berdasar ujar Hari Prayitno adalah pada usia 30 hingga 40 tahun, yang mana pada usia ini daya cipta seseorang sedang memasuki fase produktif. Dan hal ini sejajar dengan apa yang telah dilakukan oleh Bambang SP ketika usia produktif ini, maka lahir karya musikal yang melegenda hingga kini, seperti karya musik *Wanci Ratri*, *Gerongan Cokronegoro*, dan masih banyak lagi karya lainnya. Dari karya melegenda tersebut selanjutnya menjadi pemicu munculnya karya-karya berikutnya yang bisa jadi berupa variasi dari karya sebelumnya.

Variasi secara harfiah menurut KBBI adalah tindakan atau hasil perubahan dari keadaan semula atau berupa selingan yang dilakukan secara berulang-ulang. Variasi dapat berwujud perubahan atau perbedaan-perbedaan yang sengaja diciptakan untuk memberi kesan yang unik bagi masing-masing model yang diciptakan. Secara hakekat variasi adalah sebuah tindak lanjut dari model yang pernah ada kemudian dibuat berbeda bentuk namun dasar dan metode penciptaannya tetap mengulang seperti yang



pernah dilakukan sebelumnya. Menurut Hari Prayitno, variasi akan terus berulang-ulang berdasar kenangan namun karena faktor kelupaan membuat variasi tidak utuh sesuai kenangan, dari ketidakutuhan ini membuat bentuknya berbeda dari yang dikenangkan. Alhasil dari variasi ini menimbulkan kesegaran dan terhindar dari hal serupa, monoton..

Kemudian jika dikembalikan ke sosok Bambang SP apakah beliau pernah juga melakukan variasi atau bahkan sedang dalam fase variasi ketika usianya memasuki paruh abad atau malah ketika usia memasuki 60 tahun ke atas. Jika ditilik dari karakter musik yang dihasilkan dalam satu dekade terakhir terlihat variasi yang dihasilkan, namun dari hasil variasi tersebut menunjukkan kematangan beliau dalam mencipta musik dengan kualitas bagus dan tetap berkarakter. Sebagai contoh adalah lahirnya musik tari *Bedaya Mojokirana*, musik tari ini begitu lengkap secara garap, kaya akan nada dan nampak keberanian-keberanian untuk mencoba menawarkan varian baru. Variasi-variasi yang dilakukan Bambang SP melahirkan sebuah metode sama namun menunjukkan kematangan dalam penciptaan karena ditunjang oleh karya-karya terdahulu yang berkualitas dan telah menjadi metode penciptaannya.

Di samping itu masih lengket dalam ingatan penulis betapa matangnya beliau ketika mencoba wilayah dunia aransemen. Ketika tahun 1994 beliau mengaransemen musik tari *Lenggang Surabaya*, Penulis yang notabene ikut menyumbang satu materi musiknya dan menjadi bagian dari lahirnya karya musik tari *Lenggang Surabaya* tersebut, merasa takjub karena hasil aransemennya

menjadi sempurna dibanding karya embrionya, lebih elok lagi adalah hasil aransemen Bambang SP malah menjadi pilihan utama dibanding karya awalnya. Dengan tidak memandang rendah pencipta awal musik tari *Lenggang Surabaya*, Mas Subiyantoro sebagai pencipta musik ini dengan jujur mengatakan “aku mencipta” mas Bambang “penyempurna”. Kata penyempurna mungkin bisa diibaratkan sebagai variasi dari hasil yang ada sehingga melahirkan sesuatu yang baru dan berkualitas sehingga kehadiran karya tersebut tidak jenuh dan statis.







# Serba–Serbi Bambang Sukmo Pribadi Dan Karyanya

Oleh: Suwarno

## A. Mengenal Sosok Bambang SP

Maestro Karawitan Jawatimuran, Bambang Sukmo Pribadi lahir di kota Blitar, 30 November 1958, suami dari Sriminatun (seorang istri yang sangat sabar). Bambang Sp adalah ayah 4 orang anak dan eyang dari 11 cucu, bertempat tinggal di JL. Prima Kebraon Gang VI no 17 Karang Pilang Surabaya. Ia adalah salah satu “Maestro Musik Tradisi “ Jawa Timur, khususnya karawitan Jawatimuran.

Lansia berambut putih yang masih enerjik, Pensiunan Guru Karawitan SMKN 12 Surabaya tahun 2018 ini, selain sebagai guru juga sebagai salah satu seniman karawitan yang handal di Jawa Timur. Di kalangan teman-teman seniman, beliau sering dipanggil dengan nama Mas Bambang. Namun ada juga memanggil dengan Mas SP, panggilan singkat, merupakan nama yang melekat belakang kata Bambang. Panggilan itu dilakukan oleh teman–teman yang sudah akrab dengannya. Khususnya kelompok teman-teman seniman dan karyawan Taman Budaya Jawa Timur.

Dalam dunia musik Tradisi, khususnya Karawitan Jawatimuran, Mas Bambang memiliki kemampuan yang multi talenta. Bambang SP menguasai dengan baik cara memainkan berbagai instrumen gamelan saat menyajikan gending-gending Jawatimuran. Di kalangan seniman karawitan Jawatimuran, khususnya gaya Surabayan, Bambang SP di kenal sebagai pengendang tari yang handal. Banyak karya tari seniman tari Jawa Timur yang pengendang dan penata iringannya di buatkan Bambang SP. Sejak lama, ia di kenal sebagai pengendang tari Remo dan tari garapan Jawatimuran yang mumpuni.

Selain menguasai gending-gending Jawatimuran dan instrumen gamelan Jawatimuran, Bambang SP juga menguasai instrumen kelompok garap *ngajeng* gaya Surakarta, seperti instrumen rebab, kendang, dan gender. Di samping menguasai alat musik tradisi gamelan Jawa, Bambang SP juga menguasai alat musik Barat seperti Piano, Gitar dan Drum. Bambang SP juga memiliki kemampuan sebagai penata musik, komposer, pengamat musik dan instruktur musik.

Sebagai penata musik, khususnya musik tari, ia sudah banyak melahirkan karya-karya bersama koreografer dan penata tari handal Jawa Timur, seperti: Tri Broto Wibisono, Sunarto AS, Arief Rofiq, Pamuka Atmadji, Winarto, Agustinus, Diaz, Sariono dan penata tari yang lain.

Seingat penulis, Bambang SP mulai menata musik iringan tari mulai sejak masih jadi Guru SMPN 1 Balong Panggang Gresik. Ia sering diminta Tribroto Wibisono, salah satu penata tari senior di Jawa Timur dan Dosen

STKW Surabaya untuk membuat iringan musiknya. Selain itu Bambang SP juga sering membuat musik iringan tari untuk pementasan di Taman Candra Wilatikta Pandaan, Pasuruan. Saat mengajar di SMKN 12, dulu SMKI Surabaya, Bambang SP juga sering membuat musik iringan tari dan iringan pakeliran Jawatimuran, bersama guru tari dan pedalangan SMKI Surabaya, baik untuk iringan keperluan KBM atau untuk pementasan, festival dan lomba.

Beberapa di antaranya; musik iringan *Tari Remo Padat Surabaya*, *Tari Lenggang Surabaya*, *Emprak*, *Bedhaya Mojokirana* (karya Dimas Pramuka Admadji Pimpinan Sanggar Gito Maron), yang sering kita lihat mendengarkan saat ditampilkan di acara k kenegaraan Provinsi Jawa Timur, maupun Kota Surabaya. Bambang juga menggarap musik untuk drama tari kolosal *Geger Ujung Galuh*, *Fragmen Tari Panji Sekartaji* gagrak *Malangan* dan *Klana Kayungyun*, *Rampak Kudha*, *Geger Brang Wetan*.

Di kalangan seniman tradisi Jawatimuran, khususnya seniman ludruk dan dalang, Bambang SP juga dikenal sebagai penata iringan pakeliran Jawatimura dan Iringan ludruk yang handal. Hal ini dituturkan oleh pimpinan Ludruk Karya Budaya Mojokerto, Edy Karya, Bambang SP menjadi pilihan utama sebagai penata musik saat ludruhnya tampil di acara atau forum-forum yang berbobot, seperti festival dan lomba ludruk tingkat Jawa Timur.

Mas Bambang SP, juga sering diminta membantu para seniman dalang Jawatimuran untuk membuatkan iringan musiknya. Hampir semua dalang Jawatimuran seperti Ki Wardono (Mojokerto), KI Surwedi (Balongbendo), Ki

Kartono (Mojosari), Ki Sugilar, Ki Puguh Prasetyo (Gresik), Ki Blegoh Adhiyanto (Gresik), Ki Johan Susilo (Sidoarjo), pernah merasakan sentuhan kreativitas Bambang SP untuk dibuatkan Iringan Pakeliranya. Para dalang Jawatimuran yang mau ikut lomba atau festival tak jarang minta tolong Mas Bambang SP untuk membuat musik iringannya. Menurut mereka, merasa mantap dan semangat apabila musik iringannya yang menggarap atau menata adalah Bambang SP, karena selalu ada sentuhan-sentuhan baru.

Ki Wardono salah seorang dalang senior Jawatimuran dari Mojokerto yang cukup laris pentasnya, menuturkan bahwa dalam penyajian pedalangan, peran musik pengiring sangat penting, untuk menunjang keberhasilan suasana adegan, selain kemampuan dalang itu sendiri dalam membawakan pakeliranya. Penataan musik iringan yang harmonis atau selaras dengan suasana adegan dapat membantu dalang menghadirkan suasana adegan menjadi lebih *neges* atau cocok. Dalam adegan pakeliran Jawatimuran, tak jarang dalam sebuah adegan diperlukan gending-gending buatan baru, atau gending yang sudah ada tapi digarap kembali, untuk membantu memperkuat suasana adegan. Adapun penggarapan gendingnya bisa melalui penambahan vokal maupun pengembangan teknik tabuhan instrumennya.

Hal ini dilakukan oleh seorang dalang, karena gending yang sudah ada terkadang kurang cocok dengan suasana adegan yang ada di pakeliran. Untuk itu diperlukan gending baru agar pas atau cocok dengan suasana adegan yang diinginkan, tutur Ki Wardono salah satu dalang Jawatimuran yang juga sering dibantu Mas Bambang

dalam menyusun iringan pakelirannya. Bambang SP selain piawai dalam menata gending untuk iringan tari, ludrug dan pakeliran Jawatimuran, juga seorang musisi atau komposer yang handal dalam menata karawitan sebagai sajian karawitan mandiri atau konser. Karya-karya penataan musik mandirinya, sering ditampilkan dalam berbagai kegiatan musik baik tingkat regional juga tingkat nasional, bahkan internasional.

Saat masih menjadi guru di SMKN 12 Surabaya, Bambang SP sering diminta untuk mementaskan karya musik mandirinya atau Konsernya di Pusat Pengembangan Guru Kesenian (PPP-G) Kesenian Yogyakarta. Bahkan salah satu karya penataan musik mandirinya atau konsernya oleh PPP-G Kesenian Yogyakarta, di minta untuk di sajikan pada Acara Festival Gamelan Internasional di Candi Prambanan Yogyakarta tahun 1995. Tahun 2018, Bambang SP juga diundang oleh panitia International Gamelan Festival (IGF) untuk ikut tampil, bersama dengan para komposer dari propinsi dan negara lain. Dalam IGF yang bertempat di Benteng Vastenburg, Bambang SP didukung oleh para guru dan siswa SMKN 12 Jurusan Karawitan, menampilkan konser karawitanya dengan judul “*Glenggeng Pesisiran* “. Di Forum itu, beliau juga di nobatkan sebagai salah satu “Maestro Karawitan Jawatimuran” bersama para maestro musik tradisi Indonesia lainnya.

Selain sebagai seniman penata musik dan komposer, Bambang SP juga sering diminta sebagai pembicara, instruktur dan pengamat seni pertunjukan dalam berbagai forum kesenian yang diadakan oleh Dinas Pariwisata maupun Dinas Pendidikan Propinsi Jawa Timur. Bambang

SP juga sering diminta untuk memberikan materi yang terkait dengan Karawitan dalam *workshop* seni pertunjukan bagi guru-guru seni budaya dan para seniman Jawa Timur.

## B. Berproses Karya Seni

Menurut ingatan penulis, Bambang SP mulai menggeluti dunia kekaryaannya dalam bidang karawitan secara serius dan intens ketika sudah pindah menjadi guru karawitan di SMKI Surabaya sekitar tahun 1990, sebelumnya mengajar di SMPN 1 Balongpanggung Gresik. Sebelum pindah mengajar di SMKI Surabaya, Bambang SP dalam berproses karya seni, lebih banyak di Taman Budaya Jawa Timur, Jalan Gentengkali no. 85 Surabaya. Saat itu dalam berkarya sering dibantu oleh teman-teman seniman dan karyawan Taman Budaya, bidang kesenian dan sebagian guru SMKI seperti: RB. Moch. Zaeni, Budi Sapet, Edy Kancil, Suwarno. Dari kalangan seniman tradisi ada Ki Surwedi, Ning Herlis, Sinarto, Edy Brojo, Daryanto, Ismanto, Kukuh, Tri Broto Wibisono, Suwoto Boleng, dan Mujoko. Dalam berproses karya seni saat itu Bambang SP lebih banyak dalam bidang pembuatan iringan tari dan iringan pakeliran bersama Tribroto dan dalang Jawatimuran.

Mereka berdua apabila sudah proses karya jarang memperhatikan waktu. Tak jarang proses sampai subuh. Lebih-lebih jika sudah hendak rekaman atau pentas. Akibatnya pagi hari teman-teman yang ikut proses semalam menjadi lelah dan ngantuk saat bekerja pagi harinya. Bahkan Bambang SP sering tidak pulang ke rumah dan lebih memilih tidur seadanya di lokasi Taman Budaya.

### C. Menilik Cara Kerja Dalam Proses Berkarya

Dalam proses karya, masing-masing seniman mempunyai cara yang berbeda-beda antara seniman satu dengan seniman lain. Namun secara garis besar, menurut pengamatan penulis, cara proses karya Bambang SP dapat di kelompokkan menjadi tiga (3) bagian, yakni :

#### 1. Bagian Awal.

Pada bagian awal ini merupakan bagian di mana Mas Bambang sebagai seniman kreator mencari ide. Setelah dapat ide, kemudian diungkapkan atau diwujudkan dalam bentuk konsep garap. Konsep garap merupakan bentuk perwujudan dari penuangan ide yang secara garis besar sudah ada bentuknya. Adapun wujudnya jika dalam dunia karawitan bisa berupa notasi sebagai *balungan* gending, syair lagu *gerongan*, syair lagu *sindenan* atau syair vokal bebas yang mau digarap.

Dalam konsep garap juga sudah memuat pemilihan jenis-jenis instrumen baku yang mau digunakan, teknik garap *ricikan*, teknik garap vokal (bersama apa tunggal), alur garap musikal. Selain itu, dalam konsep garap juga sudah ada gambaran bagaimana garap dinamika musikalnya, intensitas keras lirih tabuhan, kemungkinan penonjolan garapan instrumen tertentu untuk dapat membantu menghadirkan suasana alur dramatik yang diinginkan.

Konsep garap yang jelas dan baik, dalam proses karya menjadi penting, karena dengan konsep garap yang jelas, pengrawit dan vokalis sebagai

peraga akan lebih cepat bisa memahami maksud dari seniman kreatornya (komposer) atau penata gending. Para musisi atau pengrawit termasuk di dalamnya vokalis, akan sangat terbantu dalam memainkan alat musik atau instrumen gamelan yang dimainkan ketika mereka memahami dengan baik konsep garap *ricikan* atau vokal yang mereka bawakan.

Selain itu, kejelasan konsep garap yang lengkap juga akan membantu kelancaran berproses. Dengan konsep garap yang jelas dan baik, proses kerja bengkel (laboratorium) akan bisa menghemat waktu secara efektif dan efisien. Proses kerja bengkel yang lancar, efektif dan efisien bisa menghemat tenaga dan waktu. Di samping itu dengan konsep garap yang jelas juga bisa membantu menekan biaya produksi, khususnya dalam biaya konsumsi, transportasi dan akomodasi. Salah satu persoalan yang sering menghambat proses kerja bengkel yang penulis amati, saat Mas Bambang berproses dalam kerja bengkel, disebabkan karena masalah tidak lengkapnya gambaran konsep garap musikal dari awal sampai akhir secara detail. Hal ini akhirnya mengakibatkan proses kerja bengkel jadi tidak lancar atau terhambat. Pengrawit yang mestinya bisa langsung berproses ke materi selanjutnya, terpaksa berhenti dulu menunggu Mas Bambang mencari ide materi lagu atau gending yang mau di mainkan selanjutnya.

Dampak lain dari ketidaklengkapannya konsep garap akan menimbulkan kejenuhan bagi peraga saat proses kerja bengkel. Mereka lama menunggu Mas

Bambang yang sedang mencari ide dan membuat materi lagu selanjutnya yang mau dimainkan. Para pengrawit yang kebanyakan masih siswa dan anak-anak tak jarang sampai tertidur karena kelelahan, untuk menunggu Mas Bambang membuat lagu atau materi selanjutnya. Hal ini terjadi, karena seharian sudah lelah mengikuti pelajaran mulai pagi sampai sore hari. Para pengrawit yang masih anak-anak dari Jurusan Karawitan dan sebagian Jurusan Pedalangan yang belum memiliki banyak ketrampilan juga bisa menjadi salah satu penyebab lamanya proses kerja bengkel.

Dalam proses karya, para pengrawit dan vokalis oleh penata gending dituntut menguasai berbagai jenis instrumen gamelan dan garap vokalnya dengan baik dan benar, sesuai konsep garap musikal yang dibuat Mas Bambang sebagai penata musik atau komposer. Proses karya juga menyita tambahan waktu dalam proses kerja bengkel bila konsep alur musikal garapnya belum lengkap dan jelas secara menyeluruh dari awal sampai akhir, dipahami oleh para pengrawit dan vokalis. Maka tak mengherankan jika dalam berproses para siswa SMKN 12 Surabaya sampai larut malam. Bahkan sampai pagi subuh baru berhenti, sehingga berdampak bisa mengganggu kondisi fisik siswa yang paginya harus masih masuk sekolah. Tak jarang mereka yang semalam terlibat dalam proses karya, pagi harinya banyak yang mengantuk dan tertidur saat mengikuti pelajaran.

## 2. Bagian Tengah

Bagian ini dalam proses kerja produksi seni pertunjukan, sering di istilahkan dengan Proses Kerja Bengkel. Dalam Proses Kerja Bengkel atau kerja studio, menurut hemat penulis, Mas Bambang membagi pengrawit menjadi dua kelompok yakni : kelompok penabuh dan kelompok vokalis.

Mereka mulai berproses sesuai kelompok masing-masing yang dipandu oleh teman mereka yang kira-kira dianggap mampu mengkoordinir dan melatih. Dalam proses berkarya yang melibatkan guru dan siswa SMKN 12 Surabaya, Mas Bambang terkadang minta bantuan bapak atau ibu guru Jurusan Karawitan untuk membantu mengajari para siswa yang terlibat dalam kegiatan kekarya tersebut, sesuai kompetensi yang dimiliki guru tersebut. Tujuan agar proses kerja Produksi atau kerja bengkel bisa lancar, sesuai target latihan yang telah diprogramkan.

Dalam Proses Kerja Bengkel atau kerja studio, menurut pengamatan penulis, Mas Bambang menggunakan beberapa model pendekatan dalam transformasi konsep garap ke pengrawit atau vokalis. Adapun bentuk model pendekatannya tidak terlepas dari proses pembelajaran saat KBM seperti :

### a. Ceramah

Model pendekatan ini digunakan Mas Bambang untuk menyampaikan konsep garap sajian karawitan, berdasarkan ide garap penata

gending, kepada para pengrawit atau vokalis secara global. Selain itu, juga digunakan untuk menyampaikan persoalan-persoalan yang terkait dengan instrumen gamelan yang di gunakan, kemungkinan penggunaan alat musik tambahan, serta cara penyajiannya. Model pendekatan ceramah juga digunakan untuk menyampaikan garap *ricikan* pada masing-masing instrumen berdasarkan kelompoknya. Misalnya garap kelompok instrumen balungan (demung, saron, saron penerus). Kelompok *ricikan garap alusan* ( rebab, gender, kendang, gambang ), kelompok *ricikan struktural* ( ketuk, kenong, kempul gong).

#### b. Demonstrasi

Setelah para peraga (pengrawit dan vokalis), memahami konsep garap yang disampaikan oleh Mas Bambang, selanjutnya disambung dengan latihan materi lagu bagian per-bagian dari rangkaian gending atau vokal yang mau disajikan. Para pengrawit dan vokalis latihan materi lagu yang diinstruksikan Mas Bambang lewat instrumen yang dipegang masing-masing pengrawit. Pada saat tertentu Mas Bambang juga memberikan contoh bagaimana cara menyajikan vokal dan teknik memainkan *ricikan* gamelan yang baik dan benar. Hal ini dilakukan ketika anak-anak mengalami kesulitan dalam menyajikan materi lagu yang dibawakan.

### c. Metode “Dril”

Metode Dril adalah model pendekatan yang digunakan Mas Bambang SP untuk meningkatkan ketrampilan pengrawit dan vokalis dalam menguasai teknik menabuh pada masing-masing instrumen dan garap vokal dalam membawakan repertoar lagu. Jika para pengrawit dan vokalis sudah menguasai teknik menabuh dan menyajikan vokal dengan baik, benar, terampil dan kompak, kemudian disusul dengan peningkatan penguasaan kekompakan intensitas keras liris tabuhan, cepat lambat *laya* (tempo) yang di inginkan.

Teknik peningkatan penguasaan ketrampilan instrumen gamelan dan vokalis biasanya dilakukan secara mandiri dahulu menurut kelompok mereka masing-masing dengan dibimbing instruktur dari guru pendamping. Setelah pengrawit dan vokalis menguasai materi dengan baik, secara mandiri dan kelompok, baru diadakan latihan gabungan secara bersama-sama.

### d. Metode Diskusi

Model pendekatan diskusi biasanya digunakan Mas Bambang saat selesai proses latihan bengkel. Para peraga diajak dialog bersama untuk mengevaluasi hasil latihan pada hari itu. Apakah hasil latihan hari itu sesuai target atau belum menurut ukuran penata gending (komposer). Para peraga juga diminta untuk menyampaikan

pendapatnya, apakah ada kesulitan dalam proses latihan. Utamanya kaitannya dengan teknik tabuhan instrumen dan garap vokalnya. Selain itu juga masalah lain yang non teknis, seperti waktu latihan, lama latihan dan lain sebagainya, sehingga bisa dicarikan solusinya dengan cepat. Dengan demikian diharapkan proses latihan selanjutnya sudah tidak ada hambatan lagi.

### 3. Bagian Akhir

Bagian akhir dari rangkaian proses kerja produksi atau kerja bengkel biasanya diakhiri dengan pementasan atau perekaman materi lagu yang telah dilatihkan. Sebelum pementasan atau rekaman dilakukan, biasanya di adakan gladi kotor dan gladi bersih dulu. Tujuan dua kegiatan ini untuk mengetahui apakah materi sajian sudah dikuasai dengan baik oleh para peraga (pengrawit dan vokalis), sebelum pementasan dilakukan. Adapun Gambaran Alur Kerja Produksi secara garis besar sebagai berikut :

Diagram Proses Kerja Produksi





#### D. Pisuhan Yang Mengesankan

Salah satu kesan yang tak terlupakan dari rekan-rekan atau para siswa Jurusan Karawitan khususnya, yang pernah bergaul dan diajak Mas Bambang SP dalam berkarya, adalah salam arek Surabaya “*dancuk*”. Saat masih muda dan jadi guru di SMKI atau SMKN 12 Surabaya. Kata-kata ini sering muncul dari Mas Bambang SP, biasanya saat mengalami kejengkelan atau kejenuhan karena para pendukung karya atau peraga pengrawit dan vokalisnya tidak menguasai dalam menabuh gending atau menyajikan lagu yang diajarkan. Penulis sendiri terkadang juga “*ngelus dhadha*” melihat fenomena ini. Apalagi Bambang SP kalau

“misuh“ tidak pandang bulu siapa yang jadi peraga dan di mana proses berkesenian dilakukan.

Bagi yang belum memahami karakter Mas Bambang mungkin akan terkejut melihat hal ini. Tapi bagi yang sudah mengenal karakter Mas Bambang tentulah sudah tidak kaget. Apalagi yang sudah bergaul lama dengannya. Untuk para Alumni SMKI atau SMKN 12 Surabaya, yang dulu pernah diajak mas Bambang dalam proses berkarya seni, pasti tidak akan pernah lupa salam “ Dancuk “ dari Mas. Bambang ini. Bahkan pisuhan ini bagi mereka menjadi salah satu kenangan yang tak terlupakan ketika ketemu Mas Bambang SP, terutama saat mereka sudah lulus dari SMKI atau SMKN 12. Para siswa dan sebagian rekan-rekan guru yang sudah lama bergaul dengan Mas Bambang dalam proses kekaryaan tidak pernah marah jika mendengar salam hangat dari Mas Bambang berujud *pisuhan* itu.

## E. Antara Guru Dan Kesenimanan

Sebagai salah satu teman Mas Bambang SP yang puluhan tahun bersama-sama mengajar di SMKI (SMKN 12) Surabaya, menurut hemat penulis Mas Bambang lebih pas menjadi seniman, instruktur, pembicara, dan pengamat. Bambang SP lebih suka bekerja secara bebas, tidak banyak dituntut masalah kelengkapan administrasi sebagai salah satu kelengkapan formal. Menurut Mas Bambang, perangkat KBM merupakan salah satu beban yang cukup membebani guru dalam melakukan aktivitas mengajar. Para guru sehari-hari disibukkan untuk mempersiapkan

kelengkapan perangkat mengajar daripada meningkatkan kualitas siswa dalam penguasaan materi pelajaran, setiap semester dalam satu tahun.

Setiap tahun ajaran baru para guru harus membuat perangkat mengajar baru, mulai dari Rencana Program Pembelajaran (RPP), Jurnal Mengajar, Absensi siswa, Program Tahunan (Prota ), Program Semester (Promes), perangkat penilaian dan lain sebagainya. Penulis sebagai salah satu rekan Mas Bambang SP, dan pernah jadi Ketua Jurusan Karawitan, hampir setiap tahun ajaran baru, membantu menyiapkan Perangkat Pembelajaran Mas Bambang SP, agar saat ada pengawasan semua guru sudah siap perangkat mengajarnya.

Lain halnya saat diberi tugas untuk mempersiapkan anak pentas atau lomba. Mas Bambang serius sekali mempersiapkannya. Mas Bambang SP jika sudah latihan akan serius menangani anak-anak. Seolah-olah tidak mengenal lelah saat sudah proses. Ketika capek dan mengalami kejenuhan mencari ide, Mas Bambang keluar dari studio praktik, ambil rokok dan minum kopi untuk mencari ide dan membuat lagu selanjutnya.

Sepengetahuan penulis, Mas Bambang tidak begitu tertarik jika disuruh untuk mengurus nasibnya sendiri yang terkait dengan kedinasan. Mas Bambang tidak begitu peduli atau memperhatikan untuk mengurus kenaikan pangkatnya sendiri. Akibatnya, pensiun hanya sampai golongan III A. Padahal masa kerja beliau jadi pegawai negeri lebih dari 30 tahun, sekali lagi karena tidak mau mengurus kenaikan pangkatnya.

## F. Maestro Yang Minim Dokumen Karya

Sebagai seorang maestro musik tradisi yang telah banyak menciptakan berbagai karya musik, baik musik iringan tari, iringan wayang dan ludruk yang kreatif dan produktif, sangat disayangkan Bambang SP minim sekali memiliki dokumentasi karya-karya yang telah dibuatnya. Begitu juga dengan karya-karya musik mandirinya, juga tidak terdokumentasi dengan baik. Penulis sendiri ketika menanyakan dokumentasi atau catatan karya-karya yang telah dibuat kepada Mas Bambang SP, juga mendapatkan jawaban yang sama; “wah saya sudah gak punya simpanan dokumen karya saya Pak Warno”, begitu jawab Mas Bambang.

Menurut hemat penulis, banyak sekali karya-karya karawitan Bambang SP, baik karya iringan tari, iringan pakeliran dan karawitan mandiri, namun tidak terdokumentasi dengan baik. Setiap berkarya Bambang SP jarang menyimpan notasi lagu atau vokal beserta keterangan garapnya dengan rapi. Hal ini menyebabkan kesulitan ketika Mas Bambang diminta untuk mementaskan kembali karya yang telah dibuatnya dalam waktu yang pendek. Tentunya sangat disayangkan bila ini terjadi secara terus menerus, bagi “sang maestro “ musik tradisi Jawatimuran ini.

Dalam dunia musik, pendokumentasian hasil karya seorang penata musik atau komposer amatlah penting. Dengan dokumentasi yang lengkap dan tertib, ia akan terbantu dalam menyiapkan proses berkaryanya, jika sewaktu-waktu sang komposer diminta untuk mementaskan karya yang telah dibuatnya. Lebih-lebih jika dokumentasi karya musik tersebut tidak hanya sebatas

partitur yang berjud tulisan, tetapi juga dilengkapi dengan hasil rekaman karya tersebut saat karya dipentaskan. Mementaskan kembali karya musik tidaklah mudah bila kita tidak memiliki dokumentasi karya tersebut secara lengkap, baik partitur lagu, konsep garap lagu, maupun dokumen rekaman lagunya.

Menurut penulis, Mas Bambang SP sudah banyak melahirkan karya-karya musik tradisi, baik yang iringan tari, iringan pedalangan Jawatimuran, iringan ludruk dan sajian konser karawitan mandiri. Karya musik Mas Bambang ada yang sebagian sudah terdokumentasikan, khususnya karya musik yang untuk iringan tari, seperti musik iringan Tari *Bedhoyo Mojokirono*, karya Dimas Pramuka Admaji dari Sanggar Tari Gito Maron, musik iringan *Tari Remo Padat* tiga menit karya Sariono. Selain itu juga tari Jawatimuran karya Tribroto Wibisono, sebagian juga sudah terdokumentasi rekaman musiknya. Namun masih banyak juga karya musik Bambang SP yang belum terdokumentasikan dengan lengkap, khususnya karya karawitan untuk sajian mandiri.

Sepengetahuan penulis, karya Mas Bambang jika terdokumentasi dengan baik mulai awal berkarya sekitar tahun 1986 sampai sekarang tidak kurang dari 100 karya. Acuan penulis dalam satu tahun Mas Bambang berkarya tidak kurang dari 10 karya. Tahun 2005 Mas Bambang SP pernah ditawari Prof. Dr. Bramantyo, guru besar di ISI Yogyakarta untuk mendapatkan gelar Sarjana, dengan syarat minimal menampilkan 10 karyanya dalam satu pementasan.

Sayang seribu sayang Mas Bambang tidak bisa memanfaatkan peluang yang baik tersebut. Penulis sendiri sebagai teman dan sahabat sangat menyayangkan terlewatnya kesempatan yang diberikan oleh pihak ISI Yogyakarta saat itu. Namun penulis juga tidak bisa berbuat banyak melihat fenomena tersebut. Penulis sebagai sahabat dan teman yang sudah lama bergaul dengan Mas Bambang tidak terlalu kaget, penulis paham betul akan sikap Mas Bambang.

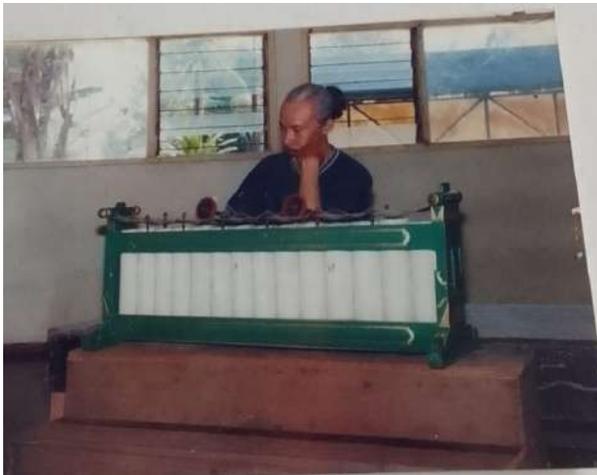
Sebagai seorang teman dan sahabat yang sudah lama berkumpul dan bergaul dengan Mas Bambang SP, penulis sudah memahami sikap beliau jika terkait dengan ijazah keserjanaan. Jangankan ijazah Sarjana. Pangkatnya sendiri sebagai PNS juga tidak begitu dipedulikan. Sudah lebih dari 30 tahun bekerja sebagai guru, ketika pensiun pangkatnya masih golongan III/A. Sementara teman-teman seangkatan Mas Bambang SP, rata-rata pensiunnya golongan IV/A bahkan ada yang IV/B. Mas Bambang lebih asyik dalam aktivitas berkesenian dibandingkan dengan mengurus nasib kepegawaiannya sendiri. Menurut Mas Bambang SP, tanggung jawabnya sebagai guru adalah mengajar. Masalah urusan kenaikan pangkat, mestinya jadi urusan bagian kepegawaian atau urusan tata usaha sekolah tuturnya.

Mungkin sudah saatnya “Sang Maestro Musik Tradisi” Jawa Timur ini memiliki sekretaris untuk membantu mengumpulkan, menata, dan merawat karya-karyanya dalam sebuah dokumen yang rapi. Dengan demikian bisa membantu memudahkan Mas Bambang, jika sewaktu-waktu diminta untuk menampilkan karya-karya yang telah dibuat.

**Lampiran foto-foto Bambang SP  
saat berproses kesenian**



Bambang SP menghadap instrumen gender, sementara di  
sebelahnya nampak Winarto melatih tari



Bambang SP menghadap instrumen gender



Bambang SP bersama siswa-siswi Jurusan Tari SMKN 12 Surabaya



Bambang SP memainkan instrumen Gender



Proster dengan wajah Bambang SP



Bersama Djaduk Ferianto



Bersama Koreografer Eko Suprianto



# **Bambang Sukma Pribadi: Murid dan Temanku**

**Oleh: Suwarmin**

Pada hari Jum'at, 30 Desember saya diundang oleh komunitas seni Jajar Pasar yang dipimpin Suwandi Wiyanto dalam acara Sarasehan budaya dengan tema “Membaca Bambang Sukma Pribadi Dalam Multi Perspektif” di Rumah Seni Pecanthingan Sidoarjo. Dalam acara tersebut diundang lima orang nara sumber sebagai pembicara: Tribroto Wibisono, R.B. Mochamad Zaini, Ki Surwedi, Joko Susilo, dan Edi Karya. Tribroto Wibisono sebagai koreografer tari Jawatimuran, Ki Surwedi adalah dalang Jawatimuran, Edi Karya adalah pimpinan Ludruk Karya Budaya, sedangkan R.B. Mochamad Zaini dan Joko Susilo sebagai komposer music tradisi Jawatimuran. Mereka menyampaikan testimoni tentang pengalaman dalam berkesenian bersama Bambang Sukma Pribadi berkaitan dengan bidang masing-masing. Penyelenggaraan sarasehan tersebut sebagai tanggapan dan respon rekan-rekan terhadap penganugrahan predikat “Maestro bidang Karawitan Jawatimuran” kepada Bambang Sukma Pribadi oleh International Gamelan Festival tahun 2018 lalu. Dalam sarasehan tersebut juga diinformasikan bahwa hasilnya akan ditindaklanjuti diterbitkan buku tentang Bambang SP.

Pada hari Rabu, 5 Januari 2023 pagi saya mendapatkan telepon dari Mas Aris (saya memanggil Dr. Aris Setiawan, M.Sn.) dosen Pascasarjana ISI Surakarta yang ikut memprakarsai penyelenggaraan sarasehan tersebut menjelaskan bahwa hasil sarasehan akan dijadikan buku dan meminta saya untuk urun memberi tulisan tentang Bambang Sukma Pribadi (Bambang SP). Saya mengiyakan, dan akan menulis sebatas ingatan saya, karena pada dasawarsa terakhir saya sudah jarang bertemu terutama kerja bersama dalam berkesenian. Meskipun Bambang SP itu dulu murid saya, itupun sudah cukup lama, sekarang tahun 2023, sedangkan Bambang SP menjadi murid saya pada tahun 1974 hingga tahun 1978-an, tenggang waktu yang lama, sekitar 45 tahun-an.

Tulisan saya ini, saya beri judul “Bambang Sukma Pribadi; Murid dan Temanku”. Judul ini didasarkan pada sisa-sisa ingatan saya pada saat menjadi guru Konservatori Karawitan (KOKAR) Surabaya sejak dinegerikan dari Yayasan tahun 1973, dan Bambang S.P. menjadi murid pada tahun 1974. Selain sebagai murid, selama itu juga Bambang SP aktif dalam berbagai kegiatan bersama di luar sekolah. Kerja bersama ini berlanjut hingga sesudah lulus sampai jadi guru, sering terlibat dalam berbagai kegiatan karya bersama. Inilah yang saya maksud dalam judul “Bambang Sukma Pribadi; Murid dan Temanku” ya murid di sekolah, tapi juga teman dalam berkarya. Dalam tulisan ini tentu tidak runtut, loncat-loncat sekenanya, sebatas ingatan saya.

Untuk memberi gambaran tentang hubungan murid dan guru antara Bambang SP dan saya, perlu sedikit gambaran kondisi sekolah, saya sebagai guru dan Bambang SP sebagai

murid. Pada saat masih yayasan (swasta) tempat sekolah di gedung musium Taman Mayangkara depan Kebon Binatang Surabaya, setelah negeri dipindah ke jalan Gentengkali 85 kompleks yang sebelumnya ditempati kantor dan karyawan Kabupaten Surabaya yang dipindahkan ke kota Gresik. Konservatori Karawitan Negeri Surabaya pertama dipimpin direktorium yang terdiri tiga orang, Drs. Soetrisno R., Drs. Marsudi, dan Drs. Suhardjono. Berdirinya sekolah Konservatori Karawitan (KOKAR) di Surabaya termasuk lebih akhir dibandingkan di kota lain seperti Surakarta pada tahun 1950 yang lebih awal disusul Konservatori Tari (KONRI) Yogyakarta, KOKAR Bandung, Denpasar, Padang Panjang, baru Surabaya.

Guru-guru angkatan pertama tahun 1973 diambil dari lulusan Konservatori (KOKAR) Surakarta termasuk saya dan Konservatori Tari (KONRI) Yogyakarta dengan kapasitas masing-masing dan belum mengenal materi Jawa Timur. Dalam usaha penyesuaian kurikulum dan materi pembelajaran yang berorientasi pada seni yang ada di Jawa Timur, mulai dilakukan penyerapan dan pencatatan tari dan karawitan Surabaya (Jawatimuran), Malang, Banyuwangi untuk materi pembelajaran. Materi Banyuwangi dengan melakukan penyerapan mendatangkan nara sumber dari Banyuwangi, untuk tari adalah Sumitro Hadi, Karawitan adalah Rajuli (pemain kendang) dan Teja (pemain angklung). Untuk materi Malangan mendatangi pagelaran Wayang Topeng desa Jabung Tumpang Malang, melakukan rekaman dan transkripsi gending dan tari. Untuk materi Jawatimuran dipegang oleh Soenarjo pegawai RRI Surabaya dan tari (Ngremo) oleh Ki Munali Patah pemain Ludruk dan pengendang Ludruk RRI Surabaya

Bambang SP masuk sebagai murid Konservatori Karawitan (KOKAR) Negeri Surabaya pada tahun 1974-an, pada saat itulah awal saya mengenal Bambang SP. Bambang SP menjadi murid ketika masih Konservatori Karawitan (KOKAR) Negeri, tempat di jalan Gentengkali 85, materi pelajaran (seni) sudah berorientasi seni Jawa Timur. Murid KOKAR Negeri Surabaya pertama yaitu utusan daerah merupakan pegawai Pemerintah Kabupaten di Jawa Timur yang dikirim tugas belajar, itupun tidak semua daerah mengirim, jadi muridnya hanya beberapa orang saja. Baru tahun-tahun berikutnya setelah negeri mulai mendaftar beberapa murid non-bea siswa daerah, termasuk Bambang SP.

Pada awal-awal sebagai murid SMKI, Bambang SP terkesan tidak begitu antusias seperti teman-teman yang bermain gamelan, menari. Ia justru lebih sering bermain gitar dengan nyanyi-nyanyi. Teman-temannya pun mengerumuni karena permainannya yang bagus dan suaranya yang merdu. Saya pada saat itu mengajar praktek Karawitan Bali, Teknik Rebab, dan Titi Laras. Bambang SP mulai tertarik dengan gamelan Bali yang dinamis. Tabuh-tabuh iringan tari Bali banyak dikuasai dengan mentranskrip bersama dengan notasi kepatihan dan dipraktikkan bersama seperti iringan tari *Pendet*, *Panyembrama*, *Gabor*, *Margapati* dan tabuh instrumental lainnya. Ketika melawat ke KOKAR Denpasar berani menampilkan tari *Gabor* dengan iringan hidup. Saking senangnya dengan tabuh Bali, ketika melawat ke KOKAR Bandung dan ke Madiun mengiringi tari Bali dengan gamelan Jawa.

Pelajaran Karawitan Jawatimuran dipegang Bapak Sunaryo dari Tulungagung yang pada saat itu sebagai pegawai

RRI Surabaya dan Ki Munali Patah selain mengajar tari Ngremo juga Karawitan Jawatimuran. Mencari pengajar karawitan Jawatimuran pada saat itu begitu sulit. Guru-guru KOKAR yang baru, lulusan Surakarta tidak ada yang menguasai karawitan Jawatimuran. Karawitan yang berkembang di Surabaya didominasi karawitan gaya Surakarta. Perkumpulan dan pelatih karawitan Surakarta banyak, tetapi pelatih karawitan Jawatimuran tidak ada. Pada era tahun 1980-an banyak (ratusan) perkumpulan karawitan ibu-ibu dan pelatih yang saya kenal Pak Markam, Pak Slamet, Pak Sumanto semuanya pelatih karawitan Jawa Tengahan (Surakarta). Karawitan Jawatimuran kurang akrab, bahkan cenderung tidak dikenal masyarakat Surabaya. Orang punya hajat *klenengan* pasti karawitan Surakarta, hal ini masih terasa sampai sekarang.

Setelah berdirinya KOKAR Negeri Surabaya, mulai mencari identitas karawitan Jawatimuran dan pengertian secara terminologis, ragam gending dan garap gending. Karawitan Jawatimuran dipahami gaya karawitan yang hidup dan berkembang di daerah Karesidenan Surabaya meliputi: Surabaya, Gresik, Mojokerto, Jombang dan Sidoarjo, ada yang menyebut “budaya arek”. Karawitan Jawatimuran hidup dan berkembang terbatas dalam grup-grup ludruk, dalang Jawatimuran (*Jek Dhong*), dan tandakan. Karawitan pedalangan lebih kaya dan beragam dibanding ludruk dan tandakan. Dalam struktur pertunjukan wayang dari prapertunjukan hingga akhir pertunjukan terdapat bermacam bentuk dan garap gending. Prapertunjukan disajikan gending-gending *Giro-an*, *Gagahan*, dan dalam pertunjukan terdapat ragam gending untuk *jejer*, *perang*, *gadingan* dan sebagainya.

Di era tahun 1960–1980 terdapat dua dalang Jawatimuran yaitu Ki Piet Asmoro di Trowulan Mojokerto dan Ki Suwoto Gozali di Porong Sidoarjo yang memiliki grup karawitan yang kuat. Setelah Ki Soewoto Gozali diangkat menjadi pegawai RRI Surabaya, lebih dikenal sebagai dalang RRI Surabaya. Pada tahun 1971 Kantor Pembinaan Kebudayaan Kabupaten Mojokerto menerbitkan buku *Notasi Karawitan Jawa Timur*, hasil dari pencatatan bantuan Michael Grawfoerd dari *University of California* kepada Piet Asmoro, terdapat 67 judul gending di dalamnya. Di sini terdapat tokoh-tokoh empu karawitan Jawatimuran sebagai orientasi pembelajaran karawitan Jawatimuran.

Konservatori Karawitan (KOKAR) Negeri Surabaya sebagai institusi pendidikan seni (tradisi) di Jawa Timur menjadi tempat pengkajian dan pembelajaran Karawitan Jawatimuran. Soenarto Rusman (Soenarto R), pengajar Karawitan Jawatimuran menyusun buku *Tuntunan Menabuh Karawitan Jawatimuran* sebagai acuan pembelajaran karawitan Jawatimuran. Disusul *Notasi Kendangan*, *Notasi Gender Penerus* (Mudiyanto), *Notasi Rebaban Gending Suroboyoan* (saya sendiri) dan lain-lain. Karawitan Jawatimuran menjadi mata pelajaran utama di KOKAR, yang berganti nama Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (SMKI), berganti lagi Sekolah Menengah Kejuruan (SMK), ganti lagi (saya sudah tidak mengikuti lagi)

Dalam masa belajar di KOKAR inilah Bambang SP saatnya mulai mengenal dan menggembleng diri dalam bidang karawitan (Jawatimuran) secara akademis yang sistematis. Bambang SP sangat menguasai tehnik Rebaban, tampak dalam berbagai pagelaran memegang memainkan instrumen rebab.

Bambang SP menguasai tehnik garap *ricikan ngarep* (rebab, kendang, dan gender) dengan baik. Penguasaan pelajaran Titi Laras merupakan modal kemampuannya dalam mentranskripsi lagu. Di KOKAR juga mempelajari karawitan gaya Malang, Banyuwangi, namun karawitan Jawatimuran tetap menjadi utama sebagai habitatnya budaya Surabaya.

Suatu hal yang perlu dicatat (menurut saya) bagaimana Bambang SP selama menjadi murid di KOKAR Negeri Surabaya begitu kuat penguasaan Karawitan Jawatimuran; Pertama Bambang SP memiliki potensi musikal yang kuat sehingga cepat menangkap dan menguasai pelajaran Karawitan; Kedua, dia arek Surabaya (baca: kelahiran Surabaya) yang dibangun oleh lingkung karakter Karawitan Suroboyoan, baru kemudian karawitan daerah lain (Surakarta, Banyuwangi, Bali, dll) kemudian; Ketiga, sangat intens berinteraksi dengan komunitas seni Jawatimuran (wayang Jawatimuran, ludruk, tayub), sehingga karakter Jawatimurannya lebih kental, terutama tehnik garap kendang yang memiliki artikulasi yang khas, *mengkal-mengkal, ora ngidak irama* yang bagi telinga pengrawit Jawatengahan sangat sulit.

Untuk kerja bersama dalam kekaryaan dengan Bambang SP tidak banyak. Yang saya ingat, ada tiga acara yaitu; Pertama pada Sarasehan di Lembaga Indonesia Amerika (LIA) di Surabaya tentang komposisi berjudul “Menyibak Vokal Jawatimuran” tahun 1988. Kedua, pada Pekan Komponis VIII di Jakarta tahun 1988 dan ketiga, pada *Festival of Perth* Australia Barat tahun 1999. Tiga kegiatan ini masih agak ingat karena kami bekerja serius dan “melumpur” bersama.

Pada tahun 1988-an pada saat itu saya masih sebagai guru di SMKI Negeri Surabaya, atas prakarsa Rudi Isbandi

yang saat itu membidangi kebudayaan di Lembaga Indonesia Amerika (LIA) di Jalan Dr. Soetomo Surabaya minta kepada saya membuat karya untuk disajikan, dikemas dalam bentuk sarasehan dan penampilan komposisi dengan judul “Menyibak Vokal Tradisi Jawatimuran”. Komposisi yang didominasi eksplorasi vokal dengan instrumen Arbanat (alat musik gesek penjual jajan arum manis atau kembang gula), Angklung Banyuwangi, dan lesung. Karya ini merupakan hasil kerja bersama dengan Bambang SP dan kawan-kawan. Pada saat itu juga bersamaan ditampilkannya Cak Markeso yang dikenal dengan *Ludruk Garingan*. Acara itu mendapatkan apresiasi penonton termasuk R. Pirngadi seorang tokoh karawitan pegawai Dinas Kebudayaan Jawa Timur.

Pada tahun 1988, saya diundang untuk tampil yang keduanya di Pekan Komponis Muda di Jakarta. Karya tersebut merupakan pengembangan komposisi “Menyibak Vokal Jawatimuran” diberi judul “Lalongedan”. Komposisi tetap menggunakan vokal lebih dominan dengan penataan panggung. Tim ini terdiri dari: Bambang SP, R.B. Moch Zaini, Sinarto, Seno, Tutik A, Tutik B, Subiantoro, Budi Santosa dan saya, semua memiliki vokal yang kuat (kucuali saya). Komposisi ini lebih mengeksplorasi vokal Madura, Jawatimuran, Sandur Tuban dan Banyuwangi. Bambang SP memasukkan vokal pedalangan Jawatimuran. Instrumen yang dibawa hanya satu yaitu sebuah lesung. Komposisi ditampilkan di Taman Ismail Marjuki (TIM) dalam pekan komponis ke VIII tahun 1988.

Mulanya kami sebagai orang tradisi dengan sebutan *pengrawit*, *wiyaga*, *panjak* merasa kikuk, ketika disuruh tampil di Pekan Komponis, menjadi komponis, komposer sebutan yang kurang lazim di lingkungan tradisi. Atas arahan

dan pemahaman Pak Suka (panggilan akrab Suka Harjana) pengagas kegiatan ini, dengan setengah *bengong* kami maju. Pekan Komponis yang diselenggarakan Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) merupakan ajang pertemuan para komponis kontemporer di Indonesia. Komponis yang tampil pada saat itu; Dedek (panggilan akrab) dari ASKI Surakarta, Jadug Ferianto dari Yogyakarta, Dodi Satya Ekagustdiman dari Bandung, dari Bali dan Padang Panjang. Kegiatan ini memacu karya-karya kontemporer utamanya di lingkungan akademik baik yang berangkat dari tradisi maupun nontradisi. Seniman yang tampil di Pekan Komponis Jakarta merupakan kebanggaan dan prestisius pada masa itu.

Keterlibatan Bambang SP dalam kegiatan karya-karya secara kreatif seperti Pekan Komponis ke VIII di Jakarta ini akan meningkatkan kesadaran bagaimana memperlakukan, menyikapi seni tradisi (baca: karawitan), memacu sikap kreatif inovatif. Pengalaman dalam membuat karya musik kontemporer serta mengapresiasi beberapa karya-karya peserta merupakan memberi kontribusi yang besar terhadap karya-karya Bambang SP selama ini.

Pada tahun 1992 saya melimpah ke Kopertis wilayah VII, diperbantukan di STKW Surabaya, hubungan dengan teman-teman guru SMKI termasuk Bambang SP agak jarang ketemu. Pada saat saya diundang untuk menguji dalam Uji Kompetensi kelas akhir Jurusan Karawitan, saya bisa ketemu sekaligus karya anak-anak hasil bimbingan Bambang SP, R.B. Moch. Zaini, Suwarno, Warsito dan lain-lain. Karena pengamatan hanya semalam dan tertuju pada kemampuan masing-masing siswa tentu tidak bisa mencermati komposisi kreativitas guru pembimbing. Semua karya merupakan karya kreatif inovatif.

Pada tahun 1999 kerja bersama dengan Bambang SP terjadi lagi ketika Mr. Andrew Ross, seorang sutradara Black Swan Theatre Company Australia Barat mencari pemain aktor dan musisi dari Indonesia dalam pagelaran drama spektakuler (perpaduan teater dan wayang kulit) dengan judul “*The Year of Living Dengerously*” yang digelar dalam *Festifal of Perth 1999*. Dari Indonesia Landung Simatupang dari Yogyakarta, Utami Budiati dan Moch Fauzi koreografer dari Surabaya. Dua orang musisi/ pengrawit saya dan Bambang SP, satu dalang Sinarto, satu properti Arifin Nur (Petruk) Surabaya. Pelaku yang lain dari Australia (Perth dan Sydney) termasuk dua musisi Iain Grandage pemain celo/gesek dan Lee Budle pemain saxsofon.

Dua musisi terakhir sangat akrab karena semua musisi cuma empat orang Bambang SP, saya, Lee Budle dan Iain Grandage bekerja sama berkolaborasi. Pemilihan Bambang SP dan saya oleh pihak Black Swan Theatre Company tentu melalui kajian dan rekomendasi dari berbagai pihak yaitu musisi tradisi (pengrawit) yang dianggap mampu berkolaborasi dengan musisi lain non-tradisi. Artis dari Indonesia dikoordinir oleh Moch Fauzi (pada saat itu sebagai Ketua Dewan Kesenian Jawa Timur (DKJT)).

Artis Indonesia berada Perth selama tiga bulan (8 Januari – 17 Maret 1999), dengan acara satu bulan proses latihan dan dua bulan pentas. Yang terasa sangat melelahkan dan membosankan yaitu pada saat latihan dengan jadwal yang ketat pagi, siang dan malam. Tahapan-tahapan proses musik sendiri, melakukan rekaman, penggabungan, demikian terus dalam satu bulan. Karena pemain musiknya hanya empat orang dan instrumennya lebih, maka perlu sebagian menggunakan rekaman. Pada awal latihan bersama terkesan artis Australia

kurang perhatian terhadap musisi Indonesia, namun setelah beberapa kali latihan, setelah mengetahui kemampuan musisi tradisi Indonesia serba bisa, baru setiap ketemu menyapa dan makin akrab.

Artis dari Indonesia ditempatkan satu kompleks apartemen di kota kecil Free Mantle seperempat jam naik kereta dari Perth, satu kota dengan tempat *Black Swan Theatre Company*. Untuk latihan cukup jalan kaki dari apartemen ke tempat *Black Swan Theatre Company*. Jadwal latihan pagi pukul 8.00 hingga 12.00 siang, istirahat setengah jam, mulai lagi pukul 13.00 hingga 16.00, istirahat pulang ke apartemen. Latihan malam mulai pukul 19.00 hingga 20.00 malam waktu setempat. Sudah barang tentu latihan dengan seniman manca, pasti jadwal ketat harus selalu *on time*. Saya sebagai orang tua, mengerti kebiasaan Bambang SP sulit bangun pagi, tetapi saya rayu, ternyata bisa bangun pagi.

Setelah proses latihan sebulan selesai, tinggal pementasan dua bulan yang dijadwalkan dua puluh kali pementasan, perasaan merasa lega. Pementasanya di kota Perth dari Free Mantle naik kereta sekitar seperempat jam. Pementasan dimulai pukul 20.00 waktu setempat hingga selesai, sehingga kita bisa bangun siang, berangkat pukul 15.00 masih longgar. Dalam pementasan, Bambang SP dan saya pada adegan tertentu juga naik panggung sebagai pemain, Bambang SP main gitar sambil menyanyi dan saya main okulele (adegan ngamen), ini nuansa Indonesia. Jadwal pementasan dua puluh kali dilalui dengan suasana lebih rileks, karena tinggal mengulang dan mengulang. Ada acara malam ramah-tamah bagi seluruh peserta Festival dari berbagai negara dan kita pun berbaur bersama mereka dengan penuh keakraban.

Ada acara di luar latihan rutin dan pementasan teater sebagai hiburan, setiap hari Minggu, saya, Bambang SP dan Moch. Fauzi pergi ke Konsulat Indonesia untuk melatih ibu-ibu bermain gamelan. Sudah bisa dipastikan latihan dengan ibu-ibu dan yang melatih artis dari Indonesia, habis latihan makan ala Indonesia sudah siap. Suatu hal yang menarik juga, pada saat kita di Perth kebetulan ketemu Mas Panggah (saya memanggil Prof. Rahayu Supanggah, S,Kar), pada saat itu melakukan pagelaran keliling dunia dan sampai di Perth dengan kelompok “Lear”?, dan sempat berkunjung ke tempat latihan dan membuat latihan kami lebih semangat.

Pada saat latihan, datang *Mike Burns* meminta Bambang SP dan saya untuk membantu pementasan dalam rangka hari ulang taun Australia di gedung *Convention Hall of Perth*. Menampilkan “Gamelan Cari Makan”, menyajikan lagu-lagu Banyuwangi. *Mike Burns* adalah orang Perth yang pernah belajar di Banyuwangi dan bisa bermain gamelan Banyuwangi. Dia pulang ke Perth mengajar di sekolah dasar juga mengamen di jalanan dengan gamelannya yang dinamai “Gamelan Cari Makan”. Hanya latihan berapa kali langsung pementasan bersama artis Perth Australia. Ternyata, nama Bambang SP artis Indonesia sudah tersebar pada brosur dan pamflet ulang tahun Australia di Perth, selain gambar foto yang besar terpampang pada baliho tentang pementasan *Black Swan Theatre Company* di Perth (tentunya termasuk saya...wouw).

Saat pulang ke tanah air, tertunda menunggu jadwal penerbangan sempat jenuh juga menunggu dan akhirnya terbang turun di Denpasar. Sampai di Denpasar bertepatan dengan hari nyepi, setelah turun tidak bisa keluar harus segera masuk hotel, kecuali langsung Surabaya boleh ganti pesawat.

Teman-teman masuk hotel dan saya pilih ganti pesawat langsung Surabaya, .....da..da

Peristiwa ini tentu tidak saja dipahami sebagai sesuatu yang membanggakan, bisa pentas ke luar negeri. Lebih dari itu, dari sinilah Bambang SP belajar, mendapatkan pelajaran, pengalaman tentang manajemen berkesenian, pengorganisasian, proses, pertunjukan yang profesional bersama seniman mancanegara. Tentu merupakan kesempatan yang langka, mahal, dan sulit didapatkan dari manapun yang sekaligus memberi kontribusi terhadap integritas Bambang SP sebagai seniman tradisi terutama bidang karawitan.

aDalam kurun waktu dasawarsa terakhir hingga Bambang SP purna tugas sebagai guru pada SMK Negeri 12 Surabaya (yang duku SMKI), secara terus menerus tetap intens berkarya, berkolaborasi, memberi bimbingan terhadap komunitas tradisi seperti ludruk, edalangan Jawatimuran, di lingkungannya. Untuk itu Bambang SP tidak saja sebagai “artisan” karawitan pelaku yang mumpuni, tetapi sudah menjadi “agen” (pinjam istilah Lono Simatupang) yaitu seniman yang sudah mampu memberi pengaruh dalam kehidupan dan menggerakkan perkembangan kesenian tradisi di lingkungan dan pantas untuk mendapatkan predikat “Maestro” dalam bidang Karawitan Jawatimuran.

Selamat untuk “murid dan temanku” Bambang SP atas prestasi penganugerahan predikat “Maestro” dalam bidang Karawitan Jawatimuran semoga menjadi inspirasi, bermakna dalam kehidupan dan perkembangan seni tradisi di Jawa Timur.



**Komentar-komentar  
tentang Bambang Sukmo Pribadi  
dari tokoh dan seniman Jawa Timur**





## **Kiprah dan Kekaryaannya Bambang SP dalam Dunia Ludruk**

**Oleh: Eko Edy Susanto (Cak Edy), Pemimpin Ludruk  
Karya Budaya Mojokerto**

Secara latar belakang mungkin bisa disadari ada perbedaan mendasar antara saya dengan Pak Tri Broto dan Pak Zaini. Mereka berdua sudah mengenal Pak Bambang SP sejak dari masa mudanya, sehingga bisa menceritakan tentang seluk-beluk Pak Bambang lebih detail. Saya baru mengenal Pak Bambang SP sekitar tahun 2000-an.

Perlu diketahui bahwa kami hanya berasal dari sekelompok ludruk. Dulu ludruk dianggap remeh oleh seniman dari disiplin yang berbeda. Hal ini mungkin disebabkan oleh tampilan ludruk yang kurang mengesankan, sering kedodoran dan sebagainya. Maka dari itu kami mencoba berpikir untuk mengangkat derajat ludruk ke dalam tingkatan yang lebih layak. Ludruk bisa “apik” jika ada tim kreatif yang turut andil dalam pengembangannya. Selama ini saya mengamati masih belum ada sistem yang ideal untuk dijadikan patokan pementasan ludruk seperti penata teater tidak ada, penata gending tidak ada, penata tari pun demikian.

Beranjak dari kegelisahan tersebut, kami berinisiatif untuk mencari tokoh-tokoh yang mampu menjadi bagian

dari tim kreatif dalam kelompok ludruk. Untuk mewujudkan cita-cita itu kami banyak melakukan safari (*kluayuran*) untuk sekedar kenal dengan para tokoh yang kami anggap dapat memberi warna dalam pertunjukan ludruk ini. Pada akhirnya kami sedikit demi sedikit bisa kenal Pak Bambang SP untuk menggarap gendingnya.

Kalau selama ini gending dalam pertunjukan ludruk hanya gitu-gitu saja. Tanpa ada polesan-olesan dari tokoh yang mumpuni, berakibat selamanya ludruk akan diremehkan oleh kelompok-kelompok seni yang lain. Oleh karena itu kami mencari Pak Bambang dan akhirnya bertemu. Ketika Pak Bambang SP saya mintai tolong untuk menggarap gending ludruk, tidak pernah ada penolakan dan sebagainya. Ini semacam berkah bagi kami. Karena pada umumnya jika seseorang sudah menyandang gelar tokoh (*karawitan*) untuk menggarap ludruk cenderung ogah-ogahan. Namun tidak dengan Pak Bambang SP, dia selalu menjawab “siap!!”. Bahkan selama kami meminta tolong Pak Bambang SP untuk menggarap gending ludruk, tidak pernah hitung-hitungan masalah honor. Itu kekaguman tersendiri dari saya untuk Pak Bambang Sp. Jika memang ada uang lebih kami berikan, tapi jika tidak ada ya gratisan.

Jadi begitulah, jika ludruk tidak digarap oleh tim kreatif yang tergabung di dalamnya jelas tidak akan bisa bagus. Setelah kami dipertemukan dengan sosok Pak Bambang SP yang ringan tangan dan sangat dekat sekali dengan para pengrawit ludruk, dari situ dapat dilihat kedisiplinannya. Beliau sangat disiplin, bahkan ada kalanya ketika latihan berlangsung dan ada pengrawit saya yang bercanda Pak Bambang seketika marah. Tapi jika sudah masuk pada waktu istirahat amarah

itu sudah hilang seperti tidak terjadi apa-apa. Bahkan bisa bercanda sepuasnya.

Jadi seorang Pak Bambang sangat hangat di mata kami, beliau bisa menjadi sosok bapak dan bisa menjadi teman pada satu waktu tertentu. Padahal kondisi di kalangan kelompok ludruk mungkin berbeda dengan kelompok-kelompok seni lainnya. Di ludruk, paling tidak separuhnya adalah orang-orang otodidak yang terkadang tidak memahami sistem notasi dan pengrawitnya juga cenderung sudah tua. Hal ini menjadi sesuatu yang sangat sulit sekali dalam proses latihannya, bayangkan seorang Bambang SP sudah mempersiapkan materi tabuhan dalam bentuk notasi namun hanya bisa diserap oleh sebagian pengrawit saja, sebagian lagi hanya bermain *klotekan* karena tidak memahaminya. Namun dalam fenomena semacam itu Pak Bambang sangat bisa menyesuaikan diri dengan ketelatenannya. Itu adalah kehebatan Pak Bambang.

Selanjutnya Pak Bambang sangat bisa menerima dan tidak memaksakan kehendaknya. Bahkan kami pernah mendapatkan jatah pementasan *uyon-uyon* Kamis Legian di Dinas Kebudayaan dan Pariwisata Provinsi Jawa Timur sampai dengan 4 kesempatan. Dari keempat kesempatan itu semuanya yang menggarap adalah Pak Bambang SP sebagai penata gending.

Pada waktu pementasan, kelompok kami terkadang mendapat tanggapan dari beberapa tokoh yang hadir menyaksikan. Misal pada sajian gending *Giro Endro* banyak yang menanggapinya dengan berbagai tanggapan miring semacam “*Endro kok ngono!*”, padahal waktu latihan kami sudah berkoordinasi dengan Pak Bambang dan ditanggapi dingin oleh beliau dengan berkata “*oh gak po po, iki khas e Karya*”

*Budaya!*?. Peristiwa itu terjadi karena ada perbedaan sajian oleh kelompok kami, entah itu terletak pada garap ketuk yang terlalu cepat atau yang lainnya. Itulah kehebatan Pak Bambang yang mana beliau bisa tahu persis tentang kearifan lokal dari kelompok karawitan ludruk kami. Jadi ketika teman-teman seniman lain menanyakan kepada kami siapa yang menggarap, lantas kami jawab “Pak Bambang SP” langsung direspon “*Sip*” oleh mereka.

Kami dalam mengakomodasi kebutuhan di masyarakat yang makin kompleks sampai menggunakan dua paket yakni kelompok *garapan* dan kelompok *teropan*. Kelompok *garapan* ini biasanya dipersiapkan untuk pentas di acara televisi, gelar periodik di taman budaya maupun pentas di acara-acara resmi instansi kedinasan. Kelompok *garapan* ini memang membutuhkan keseriusan lebih karena kami juga menyesuaikan pasar yang ada. Sedangkan untuk kelompok *teropan* kami persiapkan untuk kebutuhan masyarakat akar rumput, karena tidak membutuhkan garapan musik yang kompleks. Tetapi, meski demikian garapan yang digunakan untuk pementasan serius terkadang kami gunakan juga pada pementasan *teropan*.

Kami melakukan hal ini untuk memberikan variasi garap sajian ludruk kepada masyarakat sebagai alternatif. Sebab kalau kelompok *teropan* setiap pementasannya menggunakan garapan khusus ada berbagai hal yang kurang mendukung di antaranya dana yang tidak sesuai, waktu latihan yang relatif kurang panjang dan sebagainya. Terlebih kami juga menyadari anggaran dana yang digunakan juga tidak sepadan. Untuk pementasan ludruk di acara hajatan masyarakat paling mahal hanya 25 juta. Itupun dibagi lagi ke kelompok kami yang jumlahnya cukup banyak. Belum lagi untuk pembiayaan sewa

*lighting*, sewa gamelan, sewa panggung, transportasi, sewa *sound system* sangat kurang layak. Meski demikian bukan berarti ketika ada forum lain dana operasionalnya lebih besar. Forum tersebut sejatinya sama besarnya, namun kami meyakini forum tersebut adalah ruang untuk menunjukkan prestasi yang kami miliki dengan cara menggarap sajian ludruk agar lebih segar dinikmati. Sebab jika kita tidak menyematkan penggarapan pada acara-acara resmi jika penampilan kita jelek gunjingan terhadap kesenian ludruk semakin banyak.

Jadi selama ini kami selalu melibatkan Pak Bambang SP untuk menggarap dan keuntungannya dalam segi garapan musik dimanfaatkan teman-teman pengrawit ketika ada pementasan *teropan*. Maka dari itu kami sering menyarankan kepada teman-teman pimpinan kelompok ludruk yang lain untuk memberlakukan standar minimal pergelaran. Yaitu dengan membentuk tiga tim kreatif yang ada di organisasi kesenian ludruk. Akhirnya kami sering menunjuk Pak Bambang SP untuk divisi garapan musik, tarinya kami serahkan kepada Cak Sunawan juga beberapa teman dari STKW Surabaya, dan beberapa rekan lainnya, untuk sisi teatricalnya kami juga melibatkan Cak Kirun untuk membantu teman-teman ludruk Karya Budaya.





## Bambang SP Yang Spesial

**Oleh: Tribroto Wibisono (Mestro Tari Jawatimuran)**

Yang sangat menarik itu ketika komunitas jajan pasar ini ada geliat untuk mengedepankan tokoh-tokoh kesenian tradisi dan alternatif.

Sejak tahun 80-an yang saat itu masih belum selesai masa sekolahnya di Konsevatori Karawitan saya sudah mengenal Bambang SP dan beberapa kali bekerja sama dalam proses kreatif. Selain itu juga sering beberapakali ke rumahnya untuk sekedar bersilaturahmi dengan sanak saudaranya. Yang menarik dari Bambang SP adalah proses berkeseniannya tidak dimulai dari awal seperti halnya anak keturunan seniman yang sejak kecil telah diperkenalkan oleh orang tuanya. Bambang SP memulai mengenal kesenian baru setelah masa SMP, itupun ada semacam dorongan dari orangtuanya. Semasa SMP malah sudah masuk dalam sebuah sistem kependidikan masa itu yang dikenal dengan ST (Sekolah Teknik).

Sepintas saya mengenal sosok ayah dari Bambang SP adalah seseorang yang *kawruh* Jawanya agak kuat meskipun terkesan agak *bekasakan*. Hal itu terlihat pada saat sudah masuk tahap mabuk. Sering berbicara di bawah alam sadar seperti “*awak dewe iki dulur kabeh.. kabeh iki dulur.*” menjadikan momen tersebut menarik bagi saya.

Hal tersebut juga sampai pada tahap proses kreatif. Oleh karena itu jika pada saat proses kreatif seorang Bambang SP tidak pernah melakukan persiapan yang matang. Dalam hal ini penuangan notasi yang benar-benar di tulis. Namun bekal konsep yang dibawa sudah cukup kuat untuk proses latihan meskipun peraganya harus sedikit bersabar menunggu Bambang SP menuangkannya ke dalam notasi. Jadi pengrawitnya harus ada yang tanggap untuk segera menuliskan ide Bambang SP ke dalam sebuah tulisan notasi termasuk saya sempat menuliskan beberapa tembang karya Bambang SP.

Pada saat itu seorang Bambang SP sangat dekat dengan lagu-lagu pop, keroncong dan dangdut. Hal tersebut ditengarai oleh beberapa saudara wanitanya adalah penyanyi pop. Sehingga itu berdampak kepada Bambang SP dalam aspek penguasaan beberapa genre musik yang tergolong serba bisa.

Dalam proses produksi musik tari Bambang SP tidak sembarangan. Dia melalui proses pengakraban dengan konsep koreografinya, sering dialog dengan koreografernya seputar konsep yang akan disajikan. Yang menarik lagi yakni tentang kedekatannya dengan musik tradisi yang tergolong kuat. Hal itu terlihat dari beberapa model melodinya yang dituangkan Dalam garap-garap instrumental maupun dalam tembang, sangat dekat dengan pola-pola *sindhengan* dan dekat dengan pola permainan *rebaban*. Terlebih garap *rebaban* yang sangat terasa sekali seperti pada karyanya berjudul *Wanci Ratri*.

Selain musik tari rasa musikal *sindhengan* yang ada dalam diri Bambang SP, menurut saya juga sangat akrab dengan musik pewayangan Jawatimuran. Hal ini disebabkan oleh pergaulan Bambang SP dengan seorang dalang bernama Ki Surwedi. Kedekatan antara Bambang SP dan Ki Surwedi

juga disebabkan oleh kedekatannya dengan adik sang dalang semasa sekolah di Konservatori Karawitan. Kedekatan ini berawal dari kegiatan pagelaran wayang yang digelar di salah satu klenteng di wilayah Dinoyo. Saat itu kami mulai mengenal satu sama lain atas ketertarikan saya terhadap cengkok-cengkok Jawatimuran. Sampai kemudian kami bersama-sama mengunjungi pertunjukan lain seperti *tandhakan* dan, ludruk. Pada saat itu kesenian *tandhakan* masih ramai peminatnya. Kemudian sampai di wilayah Raya Putat, Koramil di beberapa wilayah Surabaya sehingga menginspirasi saya untuk lebih dekat dengan model-model *kidungan*.

Jadi menurut saya penyerapan Bambang SP mengenai pengetahuan musik selain diperoleh di Konservatori juga diperkaya dengan seringnya mengikuti pedalangan Jawatimuran dan tayuban. Mengingat pada masa itu di daerah Putat Jaya masih terdapat banyak pertunjukan tayuban digelar di acara-acara hajatan, sehingga ketika Bambang SP saya ajak diskusi mengenai tayuban sangat nyambung tentang garap yang ada di dalamnya.

Termasuk kedisiplinan. Hal ini terlihat ketika Bambang SP sudah berolah kreatif, maka proses itu bisa sangat panjang karena Bambang SP terkenal etos kerjanya yang tak kenal waktu. Hal ini yang paling saya suka. Kebetulan jika ada proses demikian Bambang SP selalu melibatkan banyak teman-teman dari konservatori/SMKI, jadi sama-sama memiliki etos kerja yang senafas. Seperti pepatah Jawa mengatakan “*tumbu ketemu tutup*”. Jadi proses kreatifnya jalan juga proses minumnya sekaligus. Dari proses tersebut saya berpikiran seorang Bambang SP selalu mendapatkan pikiran cemerlang untuk menggarap musik kebanyakan pada saat di bawah pengaruh

alkohol. Sampai saat ini ketika saya bertemu dengan eks anak buah Bambang SP yang kebanyakan jebolan SMKI pasti menjadikan peristiwa itu sebagai identitas Bambang SP dalam proses kreatifnya.

Menurut saya proses demikian tidak hanya terjadi saat dengan saya, saya melihat beberapa garapan dengan teman lain juga begitu.



# **Jejak Langkah bunyi Karya Bambang SP dalam Dunia Pedalangan**

**Oleh: Ki Surwedi (Dalang Gaya Jawatimuran)**

Sebelum mengenal sosok Bambang SP, saya sudah mengenal namanya terlebih dahulu melalui adik saya yang saat itu sekolah di SMKI Surabaya. Adik saya menjelaskan bahwa di SMKI Surabaya ada tiga orang bernama Bambang. Yakni Bambang yang berasal dari Lamongan, Bambang Sri Wandowo dan Bambang Sukmo Pribadi. Dari ketiga Bambang ini hanyalah Bambang SP yang senang dengan dunia karawitan tradisional.

Sekitar tahun 1985 saya dalam proses nyantrik kepada Ki Sleman (seorang dalang Jawatimuran). Saat itu saya diminta untuk mengantar surat ke Taman Budaya yang ditujukan kepada Kepala Taman Budaya Jawa Timur. Setelah tiba di tempat, saya sekilas mendengar perbincangan seseorang tentang Bambang SP. Namun pada waktu itu kami masih belum saling mengenal. Saat itu beliau mengatakan bahwa masa depan SMKI Surabaya akan gemilang terutama pada Jurusan Pedalangan. Mengingat siswa Jurusan Pedalangan saat itu adalah anak dari dalang-dalang kondang Jawatimuran antara lain; 1. Anaknya Ki Pit Asmoro, 2. Anaknya Ki Cung Wartanu, 3. Anaknya Ki Suleman, dan 4. Adik saya sendiri.

Setelah saya mendengar sekilas tentang pembicaraan tersebut sontak saya bertanya-tanya dalam hati kecil ini “*Sapa wong iki, sapa kok wani ngomong ngono,?*”. Ternyata setelah beberapa waktu berselang saya baru mengenalnya tak lain dia adalah Bambang SP. Proses pengenalan ini melalui adik saya yakni Lisning. Sebelum proses perkenalan itu memang adik saya sudah bercerita banyak tentang Bambang SP terutama tentang loyalitasnya terhadap dunia Pewayangan Jawatimuran.

Selanjutnya setelah Ki Suleman pentas di Taman Budaya Surabaya kami mulai berkenalan secara *person to person*. Namun keakraban kami mulai terbentuk waktu saya berkuliah di STKW Surabaya. Saat itu saya juga bertemu dengan bapak Suwarmin dan bapak Tri broto sebagai dosen di STKW Surabaya.

Sosok Bambang SP bagi saya sudah dapat dikatakan saudara tua. Maka dari itu dalam pergaulan saya memanggilnya ‘mas’. Selain itu saya juga menganggap beliau sebagai bapak saya. Hal itu karena semasa saya berada di Surabaya sosok Bambang SP dan Pak Tri Broto Wibisono yang menghidupi. Pada masa itu saya bersama dengan Cak Toro (Subiantoro) dan Edy Brojo hidup di Surabaya dengan kondisi yang bisa dibbilang mengeskakan atau dikenal dengan istilah *mbambung*. Jadi sebelum kami bekerja pada saat itu sering mengikuti Pak Bambang dan Pak Tri Broto untuk sekedar menyambung hidup, sebab mereka berdua saat itu sedang banyak job seperti mengiringi pertunjukan tari maupun ludruk.

Momen terpenting adalah ketika Pak Tri Broto bisa melakukan kerjasama dengan TV nasional yaitu TVRI. Melalui kerjasama tersebut akhirnya ada program yang bisa melibatkan

seni tradisi. Program itu cukup sebagai ruang ekspresi seniman tradisi yang waktu itu diisi oleh Pak Tri Broto dalam bidang tari dan Pak Bambang SP dalam bidang musik tradisinya. Eksistensi Bambang SP dalam bidang musik tradisi memang sangat tinggi. Dalam berbagai perlombaan seperti PORSENI tingkat SD, SMP maupun SMA jika berbicara tentang musik tari pasti garapan Bambang SP ada di dalamnya. Bahkan pada sekitar tahun 1997-1998 sudah terbentuk semacam identitas musikal pada garapan Bambang SP. Itu terjadi pada satu perlombaan tari ketika penata gending dari luar Surabaya mengetahui kontingen dari Surabaya akan pentas, mereka lantas bersiap untuk meletakkan *tape recordernya* di dekat penguat suara untuk merekamnya. Para penata gending di luar Surabaya sangat mengeluh-elukan karya musik Bambang SP dan bahkan ada yang sampai mencontoh struktur musiknya sebagai *role model* garapan musik tradisi waktu itu.

Setelah itu, sekitar tahun 1988 dunia pedalangan mengalami paceklik alias tidak ada satupun yang dapat menggelar pertunjukan. Hal ini disebabkan oleh masuknya siaran TV secara perdana membuat masyarakat tersedot perhatiannya ke dalam bentuk hiburan baru. Menanggapi fenomena itu banyak dari teman-teman dalang mengusulkan kepada menteri saat itu bapak Harmoko untuk melarang penggunaan “layar tancap”. Di sisi lain kami kaum pecinta seni pedalangan juga memutar otak untuk dapat kembali menarik perhatian masyarakat dengan seni pedalangan. Hingga pada akhirnya Ki Mantep Soedarsono melakukan gebrakan melalui eksperimennya terhadap pertunjukan wayang dengan cara mengolabiraskan terompet ke dalam garap musik gamelan. Upaya tersebut nampaknya mampu menarik kembali perhatian

masyarakat, sehingga membuat Pak Bambang dengan saya terinspirasi untuk membuat hal serupa untuk menggaet perhatian masyarakat. Terlebih lagi pewayangan *jekdongan* (wayangan *gagrak* Jawatimuran) pada waktu itu masih kurang baik citranya dan bahkan dipandang rendah dibanding pewayangan gaya Surakarta dan Jogja di mata masyarakat.

Menanggapi peristiwa tersebut kami dalam kelompok 7 (Pak Bambang, Subiantoro, Alm. Jito, Pak Suwarmin, Ki Surwedi dan lain-lain) pada waktu itu merumuskan cara untuk membuat sebuah kiblat pewayangan Jawatimuran. Upaya ini bertujuan meningkatkan level, untuk paling tidak, lebih baik satu tingkat dibanding yang sebelumnya. Untuk itu kami menentukan beberapa dalang yang kami rasa bisa mengusung misi tersebut salah satunya Ki Suleman. Dari perumusan tersebut Ki Suleman berhasil menembus beberapa pementasan di antaranya kalangan Gubernuran, menggelar pewayangan di Jakarta, melakukan perekaman dengan TVRI dan Indosiar dan sebagainya. Keberhasilan tersebut tidak serta merta begitu saja, namun melalui proses diplomasi yang baik.

Pada tahun 1989, Ki Suleman mengadakan pertemuan dengan seluruh dalang gaya Jawatimuran. Pertemuan itu membahas tentang pembentukan grup Wayang Wong yang terinspirasi oleh kelompok pedalangan di Solo. Dalam pertemuan itu berhasil membentuk sebuah kelompok seni pedalangan Jawatimuran bernama PARIPUJA. Kelompok ini banyak melibatkan tokoh-tokoh dalang Jawatimuran antarlain dari Jombang, Mojokerto, Lamongan, Sidoarjo, Gresik dan sebagainya termasuk Bambang SP. Keterlibatan Bambang SP dalam kelompok ini adalah berperan pada divisi pengembangan utamanya pada bidang iringan musik karawitan. Pada divisi

sastra ada Pak Djumiran Ranto Atmojo yang konsen di bidang bahasa dan sastra.

Setelah itu ada lomba pedalangan Jawatimuran yang diadakan di Taman Budaya di mana Ki Wardono juga terlibat di dalamnya, namun yang menjuarai perlombaan tersebut adalah Ki Suwadi. Saya bersama Pak Bambang juga turut serta di dalamnya. Setelah pelaksanaan itu menyusul kemudian lomba pedalangan gaya Surakarta pada kesempatan berikutnya. Pun demikian dengan keterlibatan saya dan Pak Bambang pada acara berikutnya. Hal ini dikarenakan kebiasaan saya dan Pak Bambang yang sehari-harinya bergaul di Taman Budaya. Maka di setiap pelaksanaan acara hampir dipastikan keterlibatan kami.

Yang menarik suatu ketika ada pertanyaan menggelitik dari teman-teman seniman kepada saya untuk turut ikut serta dalam lomba pedalangan. Namun saya kembali memberikan pernyataan bahwa saya akan mengikuti lomba jika Pak Sinaro juga ikut serta dalam perlombaan itu. Yang menjadi dasar pemikiran saya adalah kekalahan yang saya alami semasa mengikuti lomba dalang cilik dengan Pak Sinaro karena selisih sedikit poin.

Pada kesempatan berikutnya, kisaran tahun 1994 pihak Taman Budaya memiliki inisiatif untuk mengadakan Lomba Pedalangan Gaya Jawatimuran dan Gaya Surakarta secara bersama. Namun pada pemilihan pemenangnya menggunakan sistem 10 besar non rangking agar tidak terjadi gesekan antar penikmat wayang. Pikiran ini lahir dari seorang Bambang Sp dan Pak Sinaro yang pada waktu itu masih menjabat sebagai pegawai di Taman Budaya. Mendengar informasi tersebut saya kemudian tertarik untuk mengikutinya dengan syarat

Pak Bambang mau menjadi penata gendingnya. Seketika Pak Bambang juga langsung menerima tawaran tersebut. Untuk masalah penggarapan sebenarnya tidak begitu rumit. Saya hanya memberikan plot-plot garap suasana sesuai dengan adegan wayang yang akan saya pentaskan.

Proses kreatif kami lakukan secara sendiri-sendiri dengan tim masing-masing sampai menemukan bentuk pentasan yang pas untuk diterapkan. Pada suatu waktu tertentu ketika kesepakatan telah tercapai kami mulai mencoba mengolaborasikan garapan secara bersama. Untuk pengalaman pertama sebagai orang tradisi saya merasa aneh karena kebiasaan sebelumnya yang masih terbawa. Bayangkan saja saya yang sudah terbiasa pentas wayang dengan durasi 5-6 jam kemudian dipangkas hanya dengan waktu 1 jam. Rasanya sangat tidak nyaman. Namun, saya tetap mencoba untuk menyesuaikan dengan kebutuhan garap. Satu hal yang saya pikirkan saat itu bahwa jika seorang dalang enggan untuk mempelajari perubahan pasti kelak akan tertinggal termasuk yang sudah masuk di SMKI maupun di ISI. Hasilnya saya termasuk dalam 10 besar nominasi non rangking tersebut bersama beberapa teman-teman saat itu seperti Ki Surono, Ki Wardono dan lainnya. Keberhasilan tersebut tak luput dari kerja keras bersama Pak Bambang SP sebagai penata gendingnya. Bahkan dalam penilaian iringan karawitan pedalangan Jawatimuran itu kami salah satunya.

Setelah itu tahun 1996-1997 pada awal reformasi saya sudah mulai laris pentas pewayangan di masyarakat. Di sisi lain dalang kondang pada waktu itu seperti Ki Mantep dan yang lainnya tidak ada yang menanggapi karena sebagian besar instansi kedinasan sedang mengalami masa krisis ekonomi. Di

masa inilah hubungan saya dengan Pak Bambang SP semakin erat. Intensitas pementasan grup kami yang sangat tinggi pada masa ini. Ada kalanya ketika Pak Bambang SP ada waktu luang saat menjalankan tugasnya sebagai guru, beliau pasti akan mendatangi kami ke tempat pentas. Kami banyak melakukan diskusi tentang berbagai hal mengenai garap karawitan Jawatimuran, lakon pedalangan dan yang lainnya.

Kondisi tersebut tidak berjalan begitu lama karena masing-masing memiliki tanggung jawab terhadap pekerjaannya. Hingga kami dipertemukan kembali pada tahun 2001 dalam rangka pembuatan buku Pakem Pedalangan Jawatimuran. Pembuatan buku ini atas inisiasi dari kami pegiat pedalangan Jawatimuran antara lain saya, Pak Bambang, Pak Sinarto dan Ki Suleman atas dasar memperkokoh literasi pedalangan khususnya gaya Jawatimuran.

Untuk perjalanan Pak Bambang dengan dinamika perkembangan yang ada selalu terlibat dari masa ke masa khususnya jika berkaitan dengan garap karawitan Jawatimuran khususnya. Bahkan ada momen yang saya ingat Pak Bambang SP adalah satu-satunya yang pernah ditanggap oleh wali kota saat itu yakni Purnomo Kasidi berkat pementasan yang berbasis musik gamelan tanpa adanya kombinasi cabang seni lainnya. Itulah kehebatan Pak Bambang SP. Bukan berarti yang lain tidak hebat, namun berdasar pengalaman saya memang beliau satu-satunya yang mampu pentas dengan bermodal musik gamelan berdurasi kisaran satu jaman. Sampai akhir-akhir ini eksistensinya juga tetap stabil untuk menggarap beberapa perlombaan. Bahkan pada tahun 2018 Pak Bambang sudah dianugerahi sebagai Maestro Karawitan Jawatimuran dalam acara Internasional Gamelan Festival. Pesan saya kepada

adik-adik dari disiplin seni apapun. Berkaryalah seperti Pak Bambang yang tanpa mengenal waktu tetap konsisten. Beliau tidak pernah mengharap bisa menjadi maestro. Gelar itu datang karena karya-karyanya banyak diakui oleh orang-orang sekitarnya.



# Kehidupan aktivitas Bambang SP sejak awal sampai sekarang tentang kesenian

Oleh: RB. Moh. Zaini (kolega dan seniman karawitan  
Jawatimuran)

Jika saya diperintahkan untuk membaca Bambang SP itu sulit. Bambang SP apanya yang mau dibaca? Tapi terlepas dari itu mungkin kita bisa membaca Bambang SP dari aktivitasnya dalam berkesenian. Saya adalah orang yang paling dekat dengan mas Bambang SP. Saya pertama masuk SMKI tahun 74 yang merupakan siswa pertama di SMKI berstatus sekolah negeri. Setahun berikutnya Bambang SP baru masuk sekolah yang sama. Jadi ada selisih satu tahun antara saya dan Bambang SP. Namun saya tergolong siswa yang *ndableg* waktu itu sehingga lulusnya molor setahun alias menjadi teman mas Bambang SP.

Saya menarik ke belakang lagi sedikit bahwa Mas Bambang itu dilahirkan dari keluarga seni, tapi bukan seni karawitan. Semua keluarganya Mas Bambang adalah pelaku musik, penyanyi dan pemain band. Malah yang namanya karawitan di keluarga mas Bambang ini sejatinya "*nol pothol*". Bambang SP awalnya ahli sebagai pemain gitar, bass, keyboard, dan termasuk drum. Kalau sekarang jangan lagi ditanya

“*mas iso ngedrum?*” Sudah tidak bisa lagi karena sebagian tubuhnya patah pernah mengalami kecelakaan. Kecelakaan itu dikarenakan mabuk miras pada saat itu.

Lalu Mas Bambang SP mengenal karawitan sejak pertama kali di SMKI mulai kelas 1 sampai dengan kelas 4. Karena memang niat dan tekatnya masuk SMKI itu sangat tinggi. Itu terlihat dari perkembangan signifikan yang terbentuk dari kemampuan nol sampai sekarang menjadi seorang Bambang yang banyak dikenal orang khususnya karawitan Jawatimuran. Niatnya masih sama yakni ingin belajar memainkan rebab dengan baik. Pada prosesnya sangat berkesan di antaranya diusir satpam naik melalui atas genteng hingga jatuh dari plafon hanya untuk belajar memainkan rebab. Begitupun prosesnya ketika ingin belajar kendang.

Awal seorang Bambang SP menjadi Pengendang di SMKI karena adanya kesempatan lembaga sekolah mengundang bapak Munalipatah yang mengajar tari dan karawitan. Lalu yang menabuh adalah teman-teman guru semua termasuk bapak Suwarmin pada waktu itu. Pada masa itu sangat sulit proses belajarnya apalagi saat menyesuaikan irama garapnya. Satu ketika saya memegang instrumen gong, sudah meyakini gongan saya itu sesuai dengan part, namun ternyata masih salah. Pada waktu itu Mas Bambang saya amati dia selalu melirik ricikan kendang. Dalam tahapan itu mungkin beliau berfikir betapa sulitnya belajar kendang Jawatimuran. Namun, kegigihannya untuk terus belajar menjadikan mas Bambang satu-satunya pengendang remo di masa itu.

Setelah itu kami berpisah dengan Mas Bambang karena saya dan calon istrinya waktu itu Bu Mimin diterima menjadi guru di SMKI, sedangkan mas Bambang melanjutkan ke ASKI

Surakarta. Sampai di sana nasibnya cukup bagus sehingga mendapat SK untuk menjadi asisten dosen, tapi hanya bertahan selama 2 semester. Setelah itu putus lagi, namun bukan bagian tubuhnya yang putus melainkan perjalanannya di Solo sehingga kembali lagi ke Jawa Timur. Kembalinya Bambang SP ke Jawa Timur adalah momen yang bertepatan dengan berkembangnya kesenian Jawatimuran yang cukup pesat saat itu. Sehingga Bambang SP ikut ke dalam beberapa organisasi kesenian utamanya yang berada di Surabaya. Mengapa saya bisa mengetahuinya? Karena saya dan mas Bambang sudah seperti kakak beradik kala itu. Kemana-mana saya bersama Mas Bambang “ngontel” berdua untuk mendatangi beberapa latihan seperti di jalan Sumatra untuk acara pementasan di Candra Wilwatikta, kemudian di Ketabang Kali dan lainnya. Sampai juga pada latihan ludruk di Kapas Krampung pun saya juga *ngontel* ke sana.

Jadi niatnya mas Bambang di bidang karawitan sangat luar biasa meskipun awalnya berlatarbelakang dunia musik. Sampai pada saat itu mas Bambang bergabung dengan PUSPEMDIKNI (Pusat Pembinaan Pendidikan Seni). Yang sekarang telah berganti nama menjadi Bina Tari. Dia menjadi penata musik di Bina Tari, karena pada waktu itu pendirinya adalah kakak kelas dari Bambang SP dan karya yang diciptakan semuanya *discover* Bambang SP sebagai penata musiknya. Sampai bisa dikatakan semua organisasi kesenian yang ada di Surabaya pada masa itu bisa dipastikan pula Bambang SP juga ada di dalamnya. Karena memang didasari niat dan tekad yang sangat tinggi. Sehingga banyak menciptakan karya-karya sebagai penata musik tari. Hal ini juga terjadi di beberapa organisasi seni lainnya seperti Gito Maron untuk tari *Bedhaya*

*Majakirana*, Pepeng untuk tari *Semanggi* dan lainnya. Dari itu semua tak sedikit garapan musiknya juga berhasil meraih juara dalam festival tari di Jawa timur. Juga pada event-event yang diikuti SMKI sudah dapat dipastikan adalah garapannya.

Sebagai refleksi perjalanan selepas keluar dari ASKI, Mas Bambang adalah sebagai guru SMP di Balongpanggung pada tahun 1985 kemudian dimutasi ke SMKI pada tahun 1993. Setelah menjadi guru di SMKI karyanya semakin banyak karena menempati wadah yang sesuai dengan dukungan murid yang bisa diberdayakan untuk berbagai macam garapan dengan waktu latihan yang fleksibel tanpa harus berpatokan pada jam mengajar, bahkan bisa berproses dari pagi sampai pagi lagi. Tapi di balik itu banyak murid-muridnya yang *tlaten* dapat menyerap ilmu yang diberikan oleh Mas Bambang.

Di SMKI, Mas Bambang banyak terlibat sebagai penata musik di kala Tugas Akhir siswa bersama saya. Pembagiannya selalu merata menyesuaikan siswa yang maju TA. Misal ada 8, Mas Bambang 4, saya 4, dan seterusnya menyesuaikan jumlah siswa yang ada. Juga demikian terhadap Jurusan Karawitan saya dan Mas Bambang sering menjadi pembimbing untuk ujian Karya. Selalu bergantian setiap ada event sekolah seperti FLS2N, PPST dll.

Hal lain yang menarik dari Mas Bambang. Ada semacam anekdot jika ikut bergabung dengan Mas Bambang akan banyak "*nelangsa*". Maka harus siap batinnya. Hal ini disebabkan oleh kebiasaan Mas Bambang ketika sedang mendapat job pementasan kebanyakan tidak dirupakan upah yang setimpal, melainkan dibelanjakan minuman keras untuk ditenggak bersama. Jadi jangan sesekali mengharapkan lebih dari proses yang dilalui bersama Mas Bambang. Pembagian

hasil pementasan hanya akan terjadi jika ada kelebihan setelah dibelanjakan miras, itupun tidak banyak. Tapi yang perlu disadari kita dalam berkesenian pada waktu itu tidak memandang yang sebagai yang utama, melainkan ilmu yang ada di atas segalanya. Sehingga saya bisa menjadi seperti ini dan mas Bambang menjadi seorang maestro.



# PROFIL PENULIS



## Aris Setiawan

Adalah seorang Etnomusikolog yang rajin melakukan pencatatan peristiwa musik untuk dipublikasikan di media massa. Beberapa karya tulisnya rutin terbit di *Harian Kompas*, *Koran Tempo*, *Majalah Tempo*, *Jawa Pos*, *Detik.com*, *Kedaulatan Rakyat*, *Suara Merdeka*, *Solopos*, *Majalah Basis*, *Republika*, *Basa-basi.co*, *Koran Jakarta*, *Koran Kontan*, *Etnis.id*. Ia juga aktif menulis di jurnal ilmiah seperti *Dewa Ruci*, *Sorai*, *Gelar*, *Terob*, *Resital*, *Music Scholarship*, *Pelataran Seni*, *Harmonia*, *Malaysian Journal of Music (MJM)*, *Abdi Seni*, *International Journal of Arts and Technologi (IJART)*. Aris tercatat sebagai penulis pada buku *Pendidikan Budi Pekerti dalam Pertunjukan Wayang* (2011), *Para Maestro Gamelan* (2018), *Semesta Bunyi Kata* (2021), *Jurnalistik dan Kritik Musik* (2021). Saat ini Aris sebagai pengajar di Jurusan Etnomusikologi, Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta. Beberapa matakuliah penting diampunya seperti: Studi Lapangan, Analisis Musik, Survei Musik, Budaya Musik Nusantara, Kritik Musik, Jurnalistik Musik. Di Jurusan Karawitan ISI Surakarta Aris mengajar matakuliah Kritik Karawitan, Kapita Selektta Karawitan, dan Praktik Karawitan Jawatimuran.

Sejak tahun 2020 Aris juga diminta mengajar di Program Pascasarjana ISI Surakarta untuk matakuliah Kuratorial, Manajemen Publikasi, dan Seni-Keindonesiaan. Terkait riwayat

pendidikan, tahun 2008 Aris mendapat gelar sarjananya di Program Studi Etnomusikologi ISI Surakarta dengan predikat Cumlaude, tahun 2010 pada Minat Kajian Musik di Program Pascasarjana ISI Surakarta dengan predikat Cumlaude. Puncaknya, tahun 2020 pada Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa (PSPSR), Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada (UGM) Yogyakarta juga dengan predikat Cumlaude. Aris Setiawan aktif menjadi narasumber di berbagai seminar nasional dan internasional. Aris Setiawan dapat dihubungi di: 082137985386 dan segelas.kopi.manis@gmail.com

## Joko Susilo

Pemilik akun gmail girindrajalu@gmail.com ini adalah lulusan Jurusan Pedalangan (1993) SMKI Surabaya (sekarang SMKN 12 Surabaya). Ia lebih dikenal sebagai seorang aktivis seni karawitan daripada sebagai seorang dalang. Pergulatannya pada kesenian selepas SMKI justru lebih banyak menyentuh ruang-ruang bunyi yang terkait dengan karawitan. Wilayah repertoar tradisi, penciptaan dan olah pikir utamanya karawitan *Jawatimuran* menjadi konsentrasi utama. Hal ini dimulai ketika menempuh pendidikan sarjana di STKW Surabaya Jurusan Seni Karawitan (lulus tahun 2000). Tahun 2009 melanjutkan ke Pascasarjana ISI Surakarta Jurusan Penciptaan Musik (lulus tahun 2011). Praktis sepanjang rentang waktu tersebut hingga saat ini aktif sebagai praktisi seni, dan terlibat sebagai penata musik, komposer di beberapa kegiatan kesenian tingkat regional, nasional, dan internasional di antaranya : Festival Ramayana Tingkat Nasional di Bangkok

Thailand, Festival Ramayana Tingkat Nasional di Prambanan Yogyakarta, Festival Tari Melayu Nusantara di Palembang, Festival Karya Tari tingkat nasional di Jakarta, Festival Tari Serumpun di Singapura, Pergelaran Periodik Drama Tari Kolosal di Amphitheater Pandaan Pasuruan, dan lain-lain. Hingga sekarang telah menciptakan tak kurang dari 41 karya musik/karawitan.

Aktivitas kesenian lain, terlibat pada kegiatan pementasan kesenian dalam rangka lawatan budaya ke mancanegara di antaranya : Belanda, Thailand, Singapura, Australia, China, Jepang. Sebagai kreator yang sekaligus konsultan karya seni, memiliki prestasi dan penghargaan di antaranya; Pendamping Musik Tari Boran, Parade Tari Nusantara TMII Jakarta 2009, meraih predikat Juara Umum, Juara Umum pada Festival Musik Tradisi Nusantara di TMII Jakarta tahun 2011, Juara Umum pada Festival Musik Tradisi Nusantara di TMII Jakarta tahun 2012, Juara Umum pada Festival Musik Tradisi Nusantara di TMII Jakarta tahun 2016, Pendamping Karya Lagu ”*Kuwung Gandrung*”, Parade Musik Daerah TMII Jakarta 2017, meraih predikat 10 Penyaji dan 3 Penyaji terbaik, Pendamping Karya Lagu ” Tak Tik Tok”, Parade Musik Daerah TMII Jakarta 2018, meraih predikat 10 Penyaji dan 3 Penyaji terbaik.

Sebagai Pengajar di Prodi Seni Karawitan STKW Surabaya (sejak tahun 2002), Silo mengampu mata kuliah mayor Karawitan *Jawatimuran*, Karawitan Tari *Malangan*, Vokal *Jawatimuran*, dan Metode Penciptaan Karawitan. Selain itu juga mendapatkan tugas tambahan sebagai Ketua Jurusan selama 2 periode sejak tahun 2014-2022, dan kini menjabat Kepala LPM (Lembaga Penjaminan Mutu) di lembaga yang sama.

## Suwandi Widiyanto

Berkecimpung dalam dunia musik karawitan yang dalam kesehariannya selain sebagai dosen di STKW Surabaya juga menekuni dunia penciptaan musik yang berbasis tradisi inovatif. Karya komposisinya sering digunakan untuk acara berskala lokal maupun nasional. Di samping itu penulis juga giat dalam keorganisasian kesenian di antaranya ketua Komunitas Kesenian Jajan Pasar, Anggota Komunitas Seni Masyarakat Solah Wetan Ponorogo, ketua kelompok musik 7MM Surabaya, pengurus harian Rumah Seni Pecantingan, dan sebagai pengagum Komunitas Lima Gunung Magelang.

Dari seabrek kegiatan tersebut, penulis juga intens mengadakan acara kesenian yang berskala Jawa Timur yang bekerja sama dengan Dinas Pariwisata Jawa Timur di antaranya Parade Musik Jawa Timur, Parade Gamelan, Gelar Komposer.

Tulisan tentang sosok Bambang SP ini lebih banyak merupakan sebuah ungkapan pengalaman pribadi ketika bersinggungan dengan Bambang SP semenjak tahun 1990 hingga saat tulisan ini dibuat. Pengalaman empirik ini hanya sekedar deskripsi singkat yang secara pustaka mungkin kurang mantap dan lengkap namun di balik itu terdapat harapan tipis bahwa dengan tulisan ini sebagai usaha untuk menyampaikan gagasan tentang bagaimana di Jawa Timur bisa dimulai memberikan penghargaan pada seniman yang sepanjang hidupnya mengabdikan diri pada dunia seni yang dicintai dan mampu sebagai survival hidup baik materi maupun estetika. Langkah ini mungkin sebagai “awal” agar profesi seniman dan karyanya dapat dicatat dan kenalkan sebagai sebuah warisan gagasan maupun bentuk karya yang perlu dipelajari

dan dihargai dari seorang Seniman yang ditahbiskan sebagai seorang Maestro.

## **Suwarno**

Lulus SMKI Surabaya 1981. Sarjana Muda STKW 1985.

Sarjana Pendidikan IKIP Jakarta 1990.

Sarjana Pendidikan Unesa 1999.

Lulus Manajemen Pendidikan UNY Yogyakarta 2001.

Guru SMKN 12 (1981 – 2020).

Widya Iswara PPPG Kesenian Yogyakarta 1999 - 2005.

Pengalaman Berkesenian menata iringan tari di Taman Candra Wilwatikta Pandaan - Pekan Penata Tari Muda 1989 di Yogyakarta.

Pekan Komponis Muda di Jakarta. Juara 1 Penulis Terbaik Fragmen Kesejarahan Propinsi Jawa Timur 2003.

Penata Karawitan dan Tembang 5 besar Terbaik Tingkat Propinsi 2005.

## **Suwarmin**

Lahir di Sragen 14 Oktober 1952. Alamat jln. Guo Pesantren Rt 11 Rw 03 Sidopurno Sidokeping Buduran Sidoarjo.

Pendidikan; KOKAR Surakarta 1970, STKW Surabaya (S1) 1988, STSI Surakarta (S2) 2005.

Mengajar; 1973-1992 (KOKAR – SMKI) Surabaya, 1991-1992 Dosen LB IKIP Negeri Surabaya; 1992-2017 Dosen Kopertis Wilayah VII DPK STKW Surabaya, 2017-skr Dosen LB STKW Surabaya. Berkesenian; 1987-1988-1989 Pekan Komponis Jakarta, 1991 Festival Seni Asia Pasifik di Hongkong, 1999 sebagai musisi/*komposer Black Swan Thatre Company* di Australia Barat pada *Festival of Perth*, dll. Organisasi; tahun 1998-2003 ketua Komite Musik Dewan Kesenian Surabaya, menyelenggarakan vestifal music kontemporer skala nasional “Festifal Kalimas” di Sungai Mas Surabaya. Tahun 2022 sampai sekarang aktif sebagai Dewan Pakar Dewan Kesenian Sidoarjo. Penelitian; tahun 1980 anggota tim penelitan dalam penyusunan Ensiklopedi Musik dan Tari Jawa Timur, tahun 1999 menjadi anggota *National Research Team* untuk wilayah Jawa Timur dalam penelitian *Sonic Orders in ASIAN Traditional Musics*. Menulis; tahun 1985 menulis (tim) buku Pengetahuan Karawitan Jawa Timur diterbitkan Dirjen Dikmenjur Depdikbut Jakarta, serta jurnal dan majalah seni budaya.