

KALANGWAN

JURNAL SENI PERTUNJUKAN

Volume 4 Nomor 1, Juni 2018



Media Komunikasi Seni Budaya
Diterbitkan oleh : Pusat Penerbitan LP2MPP, Institut Seni Indonesia Denpasar
Terbit dua kali setahun pada bulan Juni dan Desember

Penanggung Jawab

I Gede Arya Sugiarta

Redaktur

Ni Luh Desi In Diana Sari

Penyunting

I Gusti Ngurah Seramasara

I Komang Sudirga

Ni Made Arshiniwati

Ni Luh Sustiwati

I Gede Yudarta

Desain dan Layout

I Wayan Nuriarta

Agus Eka Aprianta

Sekretariat

I Ketut Sudiana

I Putu Agus Junianto

I Gusti Ngurah Ardika

Ni Putu Nuri Astini

Ni Putu Ari Aprilia

Alamat Penyunting dan Tata Usaha

Pusat Penerbitan LP2MPP Institut Seni Indonesia Denpasar,
Jalan Nusa Indah Denpasar 80235, Telepon (0361) 227316, Fax
(0361) 236100

E-mail: penerbitan@isi-dps.ac.id,

Web: jurnal.isi-dps.ac.id

Dicetak di Percetakan

Percetakan Swasta Nulus, Jl. Batanghari VI B/9

Telp. (0361) 7892788

NPWP : 083831230-901000

Jurnal Seni Pertunjukan Kalangwan merangkum berbagai topik seni pertunjukkan, baik yang menyangkut konsepsi, gagasan, fenomena maupun kajian. Kalangwan memang diniatkan sebagai penyebar informasi seni pertunjukan sebab itu dari jurnal ini kita memperoleh dan memetik banyak hal tentang seni pertunjukan dan permasalahannya

Penyunting menerima sumbangan tulisan yang belum pernah diterbitkan dalam media lain. Persyaratan seperti yang tercantum pada halaman belakang (Petunjuk untuk Penulis). Naskah yang masuk dievaluasi dan disunting untuk keseragaman format, istilah dan tata cara lainnya

Mengutip ringkasan dan pernyataan atau mencetak ulang gambar atau label dari jurnal ini harus mendapat izin langsung dari penulis. Produksi ulang dalam bentuk kumpulan cetakan ulang atau untuk kepentingan periklanan atau promosi atau publikasi ulang dalam bentuk apapun harus seizin salah satu penulis dan mendapat lisensi dari penerbit. Jurnal ini diedarkan sebagai tukaran untuk perguruan tinggi, lembaga penelitian dan perpustakaan di dalam dan luar negeri. Hanya iklan menyangkut sains dan produk yang berhubungan dengannya yang dapat dimuat pada jurnal ini.

Gambar sampul

Koleksi Kearsipan ISI Denpasar 2016

KALANGWAN

JURNAL SENI PERTUNJUKAN

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Deskripsi Dialog Drama Tari Gambuh Cerita “Dedoyan” Ni Diah Purnamawati | 1 |
| <i>Mrēdangga</i> : Sebuah Penelusuran Awal Tentang Gamelan Perang Di Bali Hendra Santosa, Dyah Kustiyanti | 16 |
| Teater Wayang Inovatif Stri Wiweka Ni Komang Sekar Marhaeni | 26 |
| Bentuk Dan Fungsi Tari Baris Buntal, Desa <i>Pakraman</i> Pengotan, Kabupaten Bangli Ni Luh Desmi Kartiani, Ni Made Arshiniwati, Suminto | 32 |
| Bentuk Dan Proses Penciptaan Tari Padang Kasna Sebagai Tolak Ukur Kemampuan Penggarap Desak Ayu Desy Rupaniawati, Ni Komang Sri Wahyuni, I Gusti Ngurah Sueka | 42 |
| Transformasi Ritual <i>Siat Sampian</i> Dalam Tari Anggruwat Bumi Ni Luh Putu Rani Franciska, Ida Ayu Trisnawati, Ni Wayan Suartini | 48 |
| Tari Ipit: Dari Penyakit Kesajian Artistik Putu Fenny Diaristha, I Wayan Sutirtha, Kompiang Gede Widnyana | 56 |
| Peran Wanita Dalam Seni Pertunjukan Tradisional Minangkabau Di Tengah Perubahan Kehidupan Sosio Kultural Masyarakatnya Wardizal, Hendra Santosa | 63 |



Deskripsi Dialog Drama Tari Gambuh Cerita “Dedoyan”

Ni Diah Purnamawati

Program Studi Pedalangan, Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia Denpasar

diahpurnama21@gmail.com

Dialog (*pangalangkara*) tari Gambuh pada umumnya memakai Bahasa Kawi dan Bahasa Bali (*sor singgih basa*) sebagai media ungkap dalam pentas. Dialog para tokoh tidak berdasarkan teks, melainkan secara improvisasi. Hal ini dilakukan setelah terlebih dahulu pelakunya diberikan gambaran mengenai isi, tema, lakon, jalan cerita serta watak-watak para pemain. Berdasarkan penggunaan bahasanya mempunyai kecenderungan memakai Bahasa Kawi dan Bahasa Bali (*sor singgih basa*) dipandang perlu untuk mendeskripsikan teks dialog-dialog tari Gambuh supaya gampang untuk mempelajarinya. Kenyataannya sampai saat ini dialog tari Gambuh sulit untuk dipelajari dan sangat penting adanya deskripsi teks dialog-dialog sebagai pedoman pertunjukan Gambuh oleh para seniman sekaligus sebagai pelestarian budaya.

Kata kunci : *Dialog, Tari Gambuh, “Cerita Dedoyan”*

The Description Of The Gambuh Dance Drama “Dedoyan Story”

Dialogue (*pangalangkara*) in Gambuh dance that commonly used Kawi and Balinese language (with the rules of *sor singgih basa*) is revealed media in staging. The dialogue of the characters is not based on the text, but rather improvised. This is done once the characters are given a description of the story contents, themes, storylines and characteristic of each characters. Based on the language usage they have a tendency to use Kawi, and Balinese language (with the rules of *sor singgih basa*) is deemed necessary to describe the dialogue in Gambuh dance to make it easier in understanding and learning. In fact, until now Gambuh dance dialogue is difficult to learn and it is very important to have a text description of the dialogues as a guide line for Gambuh performances by artists as well as cultural preservation.

Keywords : *Dialog, Gambuh Dance , “Dedoyan Story”*

Proses review: 15 - 29 mei 2018, dinyatakan lolos 6 juni 2018

PENDAHULUAN

Gambuh termasuk Drama Tari Klasik Bali yang berbentuk “Total Teater”, karena di dalamnya terdapat unsur-unsur tari, drama, dialog, musik dan juga tembang. Dramatari Gambuh diperkirakan muncul pada abad ke-16 yang diduga dibawa oleh para penguasa dari Jawa. Teater ini distilasi dan disempurnakan sehingga menjadi teater Gambuh yang bisa dilihat sampai sekarang (Bandem, 1996:23). Lebih lanjut Bandem mengatakan: “Tidak heran kalau teater ini menjadi sumber Drama Tari Bali dewasa ini, komposisi dan wujud gerakannya yang sangat rumit menjadi kerangka acuan koreografi Drama Tari Bali”.

Drama Tari Gambuh biasanya mengambil sumber lakon dari cerita panji, lakon-lakon ini umumnya berupa lakon babon tau lakon pokok yang berpegang teguh pada alur cerita yang terdapat di dalam *lontar malat* (Purnamawati, 2001:33). Di antara lakon-lakon yang sudah umum dipentaskan adalah Terbakarnya Hutan Terate Bang, Dedoyan, Penculikan Putri Singasari, Gagak Maning, Kesandung Lasem, Bunuh Kuda Ki Dalang Anteban, Upacara di Mataum (Sudarsana, 1996:8).

Di dalam pertunjukan, Gambuh menampilkan peran-peran utama yang baku (*Stock Characters*) dengan nama-nama titel yang juga diambil dari cerita Panji seperti: *Condong*, *Kakan-kakan*, *Putri*, *Kade-kadean*, *Demang Tumenggung*, *Rangga*, *Patih*, *Prabu*, dan peran-peran ini ditampilkan dalam sebuah susunan adegan yang juga baku (*stock scenes*) yang terdiri dari tiga bagian (*pepeson*) yakni: 1. *Pepeson putri*, yang meliputi: *condong*, *kakan-kakan*, *putri*. 2. *Pepesonpanji* meliputi: *kade-kadean*, *panji*, dan 3. *Pepeson prabu*: melibatkan sejumlah peran dan *prabu* (Dibia, 1996:18).

Bentuk pertunjukan Gambuh sekarang ini telah terjadi perkembangan sedemikian rupa, semula penarinya terdiri atas penari-penari pria saja, namun saat ini penari-penari Gambuh juga diperani oleh penari-penari wanita sesuai dengan peran yang ada di dalam Gambuh itu sendiri.

Kenyataan pula, tema panji tidak selamanya juga digunakan dalam pertunjukan Gambuh belakangan ini, tetapi kadangkala diinovasi dengan lakon cerita yang lain. Adanya perhatian terhadap kehidupan tari Gambuh yang dilakukan oleh Sanggar Tari “NYOMAN KAKUL” Bayuan, Sukawati, Gianyar Bali, sehingga disusun teks dialog-dialog oleh salah satu sesepuh sanggar ; I Nyoman Sudarsana.

Berdasarkan teks dialog-dialog tersebut, penulis kaji lebih lanjut untuk dirangkum dan disempurnakan baik masalah penulisan kata-kata dalam dialog-dialog Bahasa Kawi maupun Bahasa Bali (*sor singgih basa*) yang dipergunakan. Hal ini dimaksudkan untuk dapat dipakai pedoman dalam dalam pertunjukan Gambuh oleh para seniman sekaligus sebagai pelestarian budaya

Baik buruknya, berhasil atau tidaknya suatu pementasan Gambuh sangat ditentukan oleh *sekaa* atau Organisasi Gambuh yang masih aktif (Wawancara dengan Ketut Wirtawan, Ketua *Sekaa* Gambuh Sanggar Tari Bali “NYOMAN KAKUL”, Batuan, Sukawati, Gianyar, 15 Juni 2017).

Pandangan Wirtawan, memberikan semacam “Peringatan kepada seniman dan penggiat seni, bahwa berkesenian tidak pernah lepas dari masyarakat berasal dari manusia-manusia yang mendukungnya”.

METODE

Dalam konteks penelitian ini menggunakan metode kualitatif secara deskriptif (Moleong, 2001 :14). Artinya analisis data dilakukan dengan berbentuk deskripsi fenomena, bukan berupa angka atau koefisien tentang hubungan antara variabel atau tidak berupa gambar.

Mekanisme kerja dalam penelitian ini adalah menganalisis teks cerita “Dedoyan” yang dideskripsikan dalam pertunjukan drama tari Gambuh oleh Sanggar Tari “Nyoman Kakul”. Dari sirtulah dijadikan titik tolak memahami lebih lanjut bahasa pada dialog antartokoh punakawan berbahasa Bali dan para ratu berbahasa kawi (Jawa Kuna). Para tokoh bisa bereksplorasi secara kreatif dalam bermain-main dengan bahasa, walau banyak menggunakan variasi kode dan bahasa selang seling, kesan klasik dan karakteristik konvensi bahasa Gambuh yang indah tetap tercermin.

Untuk mendukung penelitian ini, data yang dikumpulkan menurut jenisnya adalah data lisan deskripsi dialog drama tari Gambuh cerita “Dedoyan”. Sedangkan sumber data penelitian ini adalah data primer yang diperoleh dari sesepuh Sanggar Tari “Nyoman Kakul” yaitu I Nyoman Sudarsana dan hasil wawancara dengan ketua *sekaa* Sanggar Tari “Nyoman Kakul” yaitu I Ketut Wirtawan.

Instrumen yang diergunakan dalam penelitian ini adalah sebuah teks cerita dan dialog-dialog bahasa, pedoman wawancara berupa daftar pertanyaan. Adapun langkah-langkah yang dilakukan dalam analisis data ini adalah menginterpretasi, kaitan budaya masyarakat Bali dengan leksikal-leksikal yang digunakan dalam memformulasikan permainan bahasa Bali dan Kawi (Jawa Kuna) oleh punakawan yang sifatnya menerjemahkan namun tetap mengikuti *unda usuk* berbahasa Bali atau menginterpretasi makna bahasa Kawi yang diucapkan oleh tokoh atasan seperti kaum ksatria.

Dengan demikian drama tari Gambuh cerita “Dedoyan” dalam bentuk, fungsi dan kemaknaan data dengan daya pilah mental, bahasa selang seling, bahasa campur kode bahasa sebagai sumber daya budaya dan tuturan sebagai praktek budaya.

Cerita “Dedoyan” (Raja Kabalan)

Diceritakan Raja Kabalan telah berhasil menguasai Kerajaan Gegelang yang ditinggal rajanya pergi ke Gunung Mangebel untuk mengadakan upacara. Raja Kabalan akan mengadakan pesta dengan para *pepatih* dan pengikutnya di Kerajaan Gegelang dan berjanji memenuhi segala keinginan yang diminta pengikutnya termasuk makan dan minum. Ada yang minta daging sapi, babi, kambing dan bermacam-macam minuman.

Sementara Raja Kabalan menyiapkan pesta di Gegelang, diceritakan Raden Panji sedang dalam perjalanan ke Gunung Mangebel untuk menyaksikan upacara Raja Gegelang. Di tengah hutan bertemu dengan orang tua yang sedang kesusahannya dan mengaku lari dari Kerajaan Gegelang. Setelah ditanya, orang tua itu mengatakan bahwa Kerajaan Gegelang sudah dikuasai oleh Raja Kabalan dan saat ini sedang mengadakan pesta-pesta, mendengar hal tersebut Raden Panji menjadi marah dan memutuskan pergi ke Gegelang sebelum melanjutkan perjalanan ke Gunung Mangebel agar Raja Kabalan terusir.

Di Kerajaan Gegelang Raja Kabalan dengan pengikutnya sedang mengadakan pesta, makanan dan minuman telah disiapkan, tiba-tiba muncul Raden Panji dengan pengikutnya dan menghancurkan pesta. Sehingga terjadi kekacauan dan perang. Raden Panji menyarankan para patih dan pengikutnya untuk tidak berperang di dalam istana, alasannya tidak baik ada darah bercucuran di istana (*puri*). Maka terjadilah perang di luar *puri*, patih dengan patih, rakyat dengan rakyat dan pada akhirnya Raden Panji berhadapan dengan Raja Kabalan. Peperangan diawali dengan ada kata-kata (dialog), saling mengejek. Raja Kabalan dikatakan raja yang sangat licik dan nista karena merebut kerajaan pada saat kerajaan sedang sepi (rajanya pergi). Setelah pertengkaran selesai baru dilanjutkan dengan adu senjata dan kekuatan. Peperanganpun sangat dahsyat karena sama-sama mempunyai kekuatan yang sebanding dalam memainkan senjata. Namun akhirnya kebaikan selalu menang, Raja Kabalan dapat dikalahkan oleh Raden Panji. Setelah Raja Kabalan dapat dikalahkan Raden Panji kembali melanjutkan perjalanan ke Gunung Mangebel.

Pembabakan Cerita “Dedoyan” (Raja Kabalan)

Babak I : Di Gegelang

Putri Diah Ratna Ningrat (Putri Raja Gegelang) dengan abadinya *condong*, mengatakan dirinya ingin bertemu dengan para abadinya supaya dipersiapkan segalanya untuk membersihkan diri (mandi) di taman lalu dikejutkan oleh kedatangan tamu yang tidak dikenal.

Raja Kabalan sudah berhasil menduduki Kerajaan Gegelang. Dengan keberhasilan ini, Raja Kabalan bermaksud mengadakan pesta besar dengan para *pepatih* dan pengikutnya. Semua keinginan, baik makanan dan minuman akan dipenuhi oleh Raja Kabalan.

Babak II : Panji dalam Perjalanan

Panji yang melanjutkan perjalanan dengan para pengikutnya kini tiba di sebuah desa di pinggiran hutan dan terkejut mendengar ada orang yang minta tolong. Ternyata ada orang tua yang menghampirinya, kemudian melaporkan tentang kejadian yang menimpa *Puri* Gegelang, sementara rajanya pergi ke Gunung Mangebel dan kerajaan telah dikuasai oleh Raja Kabalan. Mendengar laporan tersebut Panji memutuskan akan menolong untuk membebaskan Kerajaan Gegelang dari tangan Raja Kabalan.

Babak III : Di Gegelang

Sebuah pesta besar dipersiapkan, makanan dan minuman telah dihidangkan. Raja Kabalan dan pengikutnya bersuka ria menikmati hidangan yang telah disiapkan sehingga pesta sangat meriah. Pada saat mereka berpesta pora datanglah Panji dengan pengikutnya mengacaukan pesta tersebut. Merasa pesta diganggu maka terjadilah pertengkaran dan akhirnya terjadi peperangan. Panji memutuskan untuk tidak berperang di dalam istana karena tidak baik ada darah tumpah dalam istana, maka peperangan terjadi di luar istana, akhirnya Raja Kabalan dapat dikalahkan dan terbunuh. Lalu Panji melanjutkan perjalanan menghadap Raja Gegelang.

Struktur Pertunjukan dan Dialog (Panglangkara)

Struktur

1. Pembabakan / *Pepeson*

Pepeson pada pertunjukan Tari Gambuh, yang cukup menonjol pada umumnya memiliki pola tetap atau pola yang sudah baku. Secara umum dapat dilihat penari-penari putri (tokoh putri) selalu keluar pada awal pertunjukan walaupun di dalam cerita penari-penari putri (tokoh putri) tidak akan terlibat secara langsung dalam tema pertunjukan (Sudarsana, 1996:15).

Adapun urutan *pepeson* dalam pertunjukan Tari Gambuh cerita “Dedoyan” (Raja Kabalan) sebagai berikut:

1) *Condong* diiringi *kakan-kakan*, 2) *Putri* (Diah Ratna Ningrat, Putri Raja Gegelang), 3) *Demang-Tumenggung*, 4) *Para Patih* (*Arya/Kadean-kadean*), 5) *Patih Manis* (*Rangga*), 6) *Panji/Prabu* diiringi *penasar* atau abdi.

2. Musik (*tabuh*) Pengiring

Untuk musik (*tabuh*) yang dipakai dalam mengiringi pertunjukan Tari Gambuh cerita “Dedoyan” (Raja Kabalan) adalah:

a. *Tabuh* pembukaan, seperti berikut:

1) *Gineman* (*Selisir*), 2) *Batel Selisir*, 3) *Bugari*, 4) *Ginanti*, 5) *Sekar Lelet/Leled*.

b. Adapun *tabuh* yang dipakai dalam mengiringi tari adalah:

1) *Subandar* (Tari *Condong*), 2) *Playon* (*kakan-kakan*), 3) *Kumambang* (Putri Diah Ratna Ningrat), 4) *Gineman Selisir* (*Condong, Putri*), 5) *Geguntangan* (*Condong*), 6) *Bapang Gede/Batel* (*Condong, Putri, Demang-Tumenggung*), 7) *Sekar Gadung* (*Arya 1, 2, 3, Rangga*), 8) *Kunjur* (*Rangga, Prabu*), 9) *Jaran Sirig* (*Prabu, Togog*), 10)

Gineman (Togog, Prabu, Arya, Patih), 11)Bapang Selisir (Panji, Semar, Kadean-kadean), 12)Batel (Panji), 13)Batel (Togog, Rangga, Demang-Tumenggung, Arya 1,2,3, Kadean-kadean, Panji, Prabu, Semar).

c. Sedangkan *tabuh* yang dipakai dalam penutup pertunjukan dipakai:

1) *Bugari* penutup, 2)*Tembang uyung*, 3)*Tembang*.

Dialog

Subandar

Pengawak

(Co) *Ee nyen to masliuran di Jaba Tengah (Siapa yang ada di halaman tengah) Sampiang- sampiang (Cari tempat ke pinggir)*

(Ida) *Anake Agung pacang medal (Anak Agung akan keluar) Nah to keto ingetan munyin mbok (Begitulah ingat kata kakak)*

~~~~

*Nah to adin adin mbok ajak makejang (Adik-adik ku semuanya) Dabdabang dabdabang (Siap-siaplah)*

*Anake Agung pacang medal (Anak agung akan keluar) Nah to keto ingetang munyin mbok (Begitulah ingat kata kakak)*

(Ka) *Aduh ee kakang mbok (Aduh Kakak,) Sampun wacak saya (Sudah habis pembicaraan) Kembang ngaran sedek semaya (Bunga sedang layu)*

#### Playon

##### I

(Ka 1&2) *Aduh ee kakang mbok (Aduh kakak) Lahtinagih papareng apedek tangkil lawan Ratu Mas (Marilah bersama-sama menghadap tuan putri)*

(Ka 3&4) *Aneda ngiring sira ranten jeng inganika (Baiklah, kakak ikut)*

##### II

(Ka) *Aduh ee Ratu Mas (Aduh tuan putri) Daweg pasang tabe, sira ranten jeng inganika (Ampun,Diri hamba) Lahtinagih kimarisa, ingsun bipraya amecik ana lungguh (Silahkan, hamba akan mempersiapkan tempat yang baik) (Pu) Ya kaka ni Bayan, Sangit ta kita*

(Ya, kakak, Bayan, Sangit) Muang Kepasiran lan Pangonengan ta sira

(Juga Kepasiran dan Pangonengan)

Lah tinagih a ngadeg ingsun sampun wuskerta lugraha

(Berdirilah, saya sudah merestui (mengijinkan))

### Kumambang

#### Pengawak

(Pu) *Dadia ta (Ya... (ungkapan untuk mulai/berhenti sesuatu))*

*Kejalan tara*

(Perjalanan)

*Arikesah ira*

(Kepergianku ini/keberadaanku kini)

*Angapa*

(Mengapa/apa)

*Marmitan ingsun mangke*

(Maksud diriku sekarang)

(Co)*I Dewa Oh Dewa Ratu, angob titiang ngantenin palungguh Cokor dewa*

(Oh Dewa Ratu, kagum saya melihat diri tuan putri)

(Pu) *Ingun marewantenin ring Giri Mengebel (Aku ada di gunung Mengebel)*

(Co)*Oh Dewa Ratu, angob titiang ngantenin anggan palungguh Cokor I Dewa*

(Oh Dewa Ratu, kagum hamba melihat diri tuan putri)

(Pu) *Laju-laju den ira (Berjalanlah aku)*

(Co) *Waluya sekadi Sanghyang Ratih tedun iriki ring Kayangan Ratu Dewagung*

(Seperti Dewi Ratih turun ke dunia)

(Pu) *Amunggel punang tatwa carita (Dan selesailah cerita/percakapan)*

*Semuyug(gong)*

(Demikianlah (gong))

### Pangumbang

(Co) *Oh Dewa Ratu, mas betaran titiang palungguh Cokor I Dewa*

(Oh Tuan Putri junjungan hamba)

(A)*inggih duwanin semeng ketangkil antuk titiang*

(Baiklah, karena pagi, saya menghadap)

*Sapunapi pikayun palungguh Cokor I Dewa*

(Apa keinginan Tuan Putri)

*Durus nikain titiang, mangda titiang uning*

(Silahkan beritahu, supaya saya tahu)

(Pu) *Ya kaka ni Condong*

(Oh kakak Condong)

(Co) *Oh Dewa Ratu, titiang Dewa Ratu titiang*

(Ya saya)

(Pu) *Lah tinagih kawingking, ingsun bipraya lumarisa (Kebelakanglah, saya akan berjalan)*

- (Co) (A)inggih masedewek titiang Ratu Dewagung  
(Baiklah)
- (Pu) Ratna ni Condong  
(Kakak Condong)
- (Co) (A)inggih titiang nenten tuna ngiring anggapan palungguh Cokor I Dewa  
(Baiklah, tidak ada kurang apapun hamba bersama Tuan Putri)
- (Pu) Ratna ni Condong  
(Kakak Condong)
- (Co) Titiang Dewa Ratu titiang  
(Ya saya)
- (Pu) Aja ayua mang doh  
(Jangan jauh-jauh)
- (Co) (A)inggih titiang nenten doh ngiring anggapan palungguh Cokor I Dewa  
(Baiklah, saya tidak jauh-jauh bersama Tuan Putri)

*Pengecet* : Dialog sama dgn di atas

- (Co) Dewa Ratu(gong)

#### **Ginoman Selisir**

- (Co) Oh Dewa Ratu, mas betaran titiang palungguh Cokor I Dewa  
(Oh Tuanku, jungjungan hamba)  
(A)inggih mungging makin, sapunapi pikayun palungguh Cokor I Dewa, Durus nikain titiang, mangda titiang uning  
(Sekarang bagaimana keinginan Tuan Putri, Katakanlah supaya hamba tahu)
- (Pu) Ya kaka ni Condong  
(Ya kakak Condong)
- (Co) Oh Dewa Ratu, titiang Dewa Ratu titiang  
(Oh Tuanku, hamba Tuanku)
- (Pu) Noro natan ana waneh, arep ta ingsun, abawu rasa lawan sanak presama  
(Tiada lain, keinginanku, bertemu rasa (berbicara) dgn abdi kamu semua)
- (Co) (A)inggih nenten wenten tios pikayun palungguh Cokor I Dewa jagi mawacana ring penyruan duwene,  
(Tiada lain keinginan Tuanku akan berbicara kepada para abdi Tuanku)  
(A)inggih patut durusan Ratu Dewagung  
(Baiklah, silakan Tuanku)  
(A)inggih yan asapunika bangga titiang ngedanin wangjero  
palungguh Cokor I Dewa,  
(Kalau begitu biarkan hamba datangkan para abdi Tuanku)  
Jantos-jantos dumun aratu Dewagung  
(Tunggu-tunggu dulu Tuanku)  
Nahta adin-adinmbok ajak makejang,  
(Hai adik-adikmu semua)  
Bayan, Sangit, Kepasiran, muang Pongonengan,  
(Bayan, Sangit, Kepasiran, juga Pongonengan),  
Nah ta dabdaban-dabdaban pasucian Ida Anak

- (I) Agung  
(Persiapkan untuku pemandian Tuan Putri)

#### **Ginoman**

- (Ka) Ah duh  
(Ah duh)
- (Co) Inggih Ratu Dewagung, niki wangjeron palungguh Cokor I Dewa,  
Sampun pedek tangkil, Raris durusang mawecana Ratu Dewagung  
(Ya Tuanku, para abdi sudah menghadap Tuan Putri, Silakan bicara)
- (Pu) Ratna ni Condong  
(Ih, Condong)  
Lahtinagih kawingking, Ingsun bipraya lumarisa  
(Mundurlah, aku akan bicara)
- (Co) (A)inggih durus memarga Ratu Dewagung  
(Baiklah, silahkan)
- (Ka) Ah duh, ih ih Ratu Mas  
(Ya, Tuan Putri)  
Panembahan, pamustika yamanyana  
(Junjungan (sesuhunan), sembah yang utama)  
Nyawa Dewa Sasuhunan  
(Penjelmaan Dewa)  
Risasat, yang-yang sura wadu  
(Seperti Hyang Nilatama di sorga)  
Mangkin dening punapa, yun jeng inganika  
(Sekarang bagaimana keinginan Tuanku)  
Jatinen saturan ikang kaula  
(Demikian, kata sembah hamba)  
Ah duh ah  
(Ah duh ah)

#### **Ginoman**

- (Co) (A)inggih patut durus ketel wecana penyruan duwene Ratu Dewagung  
Sapunapi pikayun palungguh Cokor I Dewa,  
Patut durus mawecana Ratu Dewagung  
(Silahkan Tuan Putri beritahu keinginannya. Silahkan bicara Tuan Putri).
- (Pu) Ya kaka ni Bayan, Sangit, muang Kepasiran, Pongonengan ta kita  
(Ya kakak ni Bayan, Sangit, juga Kepasiran, Pongonengan)  
Nora natan ana waneh arep ta ingsun  
(Tiada lain keinginanku)  
(A)suci nirmala, marewantenin ring taman  
(Mandi (membersihkan diri) di taman)  
Mangkana ujar ta ingsun lawan dumateng ta kita  
(Demikianlah kata-kataku atas kedatangan kalian semua)  
A duh  
(A duh)

#### **Ginoman**

- (Co) Nah ta dabdabang-dabdabang pasucian Ida Anake Agung,

(Ya, persiapkan permandian Tuan Putri)  
*Melah-melah nyen nyai ngayah ring Ida Anake Agung,*  
 (Baik-baiklah melayani Tuan Putri)  
*Depang mbok ngayah sebeten-beten*  
 (Biar kakak mengerjakan hal-hal yang dibawah)  
 (Ka) *Ah duh, (A)inggih*  
 (Ah duh, baiklah)

### **Geguntangan**

(Co) *Inggih Ratu Dewagung patut durus masucian palungguh Cokor I Dewa*  
 (Tuanku silahkan mandi)  
*Nah to ingetang munyin mbok,*  
 (Ya ingat-ingat kata kakak)  
*Bunga melah-melah aturang tur ane mimyik-mimyik*  
 (Bunga yang bagus dan harum beri Tuan Putri)

### **Pengecet**

(Co) *Oh Dewa Ratu angob sayuwakti titiang nganten-in prebawa, palungguh Cokor I Dewa*  
 (Oh Tuanku, kagum sekali saya akan kecantikan Tuan Putri)  
*Waluya sekadi Ida Sanghyang Ratih nyalantara Ratu Dewagung*  
 (Seperti penjelmaan Dewi Ratih)  
*Nah pangketo-pangketo luh*  
 (Ya, Begitulah-begitulah)  
 (Pu) *Ariwawu (gong)*  
 (Sekarang (gong))

### **Bapang Gede**

(Co) *Oh Dewa Ratu, sapa sira niki rauh, ratu*  
 (Oh, siapa ini datang)  
 (Pu) *Ratna ni Condong*  
 (Ih, Condong)  
 (Co) *Titiang Dewa Ratu titiang*  
 (Ya hamba)  
 (Pu) *Pomo ta kita, tatas akena*  
 (Perhatikan coba lihat)  
*Menawi ana wong prapta*  
 (Mungkin ada orang datang)  
 (Co) *(A)inggih yan asapunika banggiang titiang*  
 (Baiklah, kalau begitu, biar hamba)  
*Natasang ring jaba tengah, patut malungguh-malungguh Cokor I Dewa*  
 (Melihat dengan pasti di halaman, sebaiknya Tuan Putri diam di Puri)  
 (Pu) *Agelis*  
 (Segera)  
 (Co) *Oh Dewa Ratu*  
 (Oh Dewa Ratu)

\*Demang Tumenggung ke luar\*

**Tandak:** *Ee raka kriana patih*

(Tu) *Kakang Mang*  
 (Kakak Mang)  
 (De) *Adi Nggung adi Nggung*  
 (Adik Nggung, adik Nggung)  
 (Tu) *Lah tinagih pepareng*  
 (Mari bersama-sama)  
 (De) *Masedewek-masedewek*  
 (Baiklah)  
 (Tu) *Aja nunanin, (pariyatna)*  
 (Jangan kurang waspada)  
 (De) *Masa tuna - masa tuna*  
 (Tidak ada yang kurang)  
 (Tu) *Kakang Mang*  
 (Kakak Mang)  
 (De) *Adi Nggung adi Nggung*  
 (Adik Nggung adik Nggung)  
 (Tu) *Lah tinagih pepareng*  
 (Mari bersama-sama)  
 (De) *Masedewek - masedewek*  
 (Baiklah baiklah)  
 (Tu) *Aja doh*  
 (Jangan jauh-jauh)  
 (De) *Masa duran doh*  
 (Tidak jauh-jauh dari adik)  
 (Tu) *Kakang Mang*  
 (Kakak Mang)  
 (De) *Adi Nggung adi Nggung*  
 (Adik Nggung adik Nggung)  
 (Tu) *Aja nunanin (pariyatna)*  
 (Jangan kurang waspada)  
 (De) *Masa tuna - masa tuna*  
 (Tidak ada yang kurang)

**Pengawak**

(Tu) *Kakang Mang*  
 (Kakak Mang)  
 (De) *Adi Nggung adi Nggung*  
 (Adik Nggung adik Nggung)  
 (Tu) *Aja doh*  
 (Jangan jauh)  
 (De) *Masa duran doh*  
 (Tidak jauh-jauh)  
 (Tu) *Aja sumawa*  
 (Jangan melewati / mendahului)  
 (De) *Masa duran sumawa*  
 (Tidak akan melewati / mendahului)  
 (Tu) *Amendak pun raka kriana patih*  
 (Menjemput / menghadap patih)  
 (De) *Masedewek-masedewek/lumaris-lumaris*  
 (Baiklah - baiklah)  
 (Tu) *Patih pun raka kriana patih*  
 (Hai Patih)  
 (De) *Pun raka kriana patih-patih*  
 (Hai Patih)  
 (Rgg) *Aduh ikang kawula*  
 (ya, saya)  
 (Tu) *Kene patih kene*

- (De) *Kene patih kene*  
(Begini Patih)
- (Rgg) *Daweg lumarisa / Aneda ngiring / masedewek.*  
(Baiklah)
- (Tu) *Aja kulen*  
(Jangan lambat / malas)
- (De) *Aja kulen, patih*  
(Jangan lambat / malas)
- (Rgg) *Masa duran kulen*  
(Tidak akan lambat)
- (Tu) *Patih*  
(Patih)
- (De) *Patih-patih*  
(Patih-patih)
- (Rgg) *Ah duh ah*  
(Ah duh ah)
- (Tu) *Pun raka kriana patih*  
(Hai Patih)
- (De) *Pun Raka kriana patih-patih*  
(Hai Patih)
- (Rgg) *Aduh ikang kawula*  
(Ya, saya)
- (Tu) *Kene patih ring kene*  
(Begini Patih)
- (De) *Kene patih kene patih*  
(Begini Patih)
- (Rgg) *Masedewek*  
(Baiklah)
- (Tu) *Aja doh*  
(Jangan jauh-jauh)
- (De) *Aja doh aja doh patih*  
(Jangan jauh-jauh)
- (Rgg) *Masa duran doh*  
(Tidak jauh-jauh)
- Penyalit ke Bapang**
- Bapang**
- (Tu) *Kakang Mang*  
(Kakak Mang)
- (De) *Adi Nggung adi Nggung*  
(Adik Nggung Adik Nggung)
- (Tu) *Lah tinagih pepareng*  
(Mari kita bersama-sama)
- (De) *Lumaris lumaris*  
(Baiklah)
- (Tu) *Aja nunanin pariyatna*  
(Jangan kurang waspada / lain-lain)
- (De) *Masa tuna - masa tuna*  
(Tidak kurang waspada / selalu siap sedia)
- Batel**
- (Tu) *Kakang Mang*  
(Kakak Mang)
- (De) *Adi Nggung*  
(Adik Nggung)
- (Tu) *Aja nunanin*
- (De) *(Jangan kurang)*
- (De) *Masa tuna - masa tuna*  
(Tidak ada yang kurang)
- (Tu) *Aja sumawa*  
(Jangan melewati / mendahului)
- (De) *Masa duran sumawa*  
(Tidak akan melewati / mendahului)
- (Tu) *Menggala-menggala*  
(Putar - putar (kerjakan))
- (De) *Lumaris-lumaris*  
(Baiklah-baiklah)
- (Tu) *Ai (Uu ai)*  
(Ai / Uu ai)
- (De) *Aset*  
(Aset)
- (Tu) *A Kakang Mang*  
(A Kakak Mang)
- (De) *Adi Nggung*  
(Adik Nggung)
- (Tu) *Lah tinagih pepareng*  
(Mari bersama-sama)
- (De) *Lumaris lumaris*  
(Silahkan lakukan (jalan))
- (Tu) *Ai (Uu ai)*  
(Ai / Uu ai)
- (De) *Aset*  
(Aset)
- (Tu) *A Kakang Mang*  
(A Kakak Mang)
- (De) *Adi Nggung Adi Nggung*  
(Adik Nggung Adik Nggung)
- (Tu) *Aja doh*  
(Jangan jauh-jauh)
- (De) *Masa duran doh*  
(Tidak jauh-jauh)
- (Tu) *Ai (Uu ai)*  
(Ai / Uu ai)
- (De) *Aset*  
(Aset)
- (Tu) *A Kakang Mang*  
(A Kakak Mang)
- (De) *Adi Nggung Adi Nggung*  
(Adik Nggung Adik Nggung)
- (Tu) *Aja sumawa*  
(Jangan melewati/mendahului)
- (De) *Masa duran sumawa*  
(Tidak akan melewati/mendahului)
- (Tu) *Ai (Uu ai)*  
(Ai / Uu ai)
- (De) *Aset*  
(Aset)
- Bapang**
- (Tu) *Kakang Mang*  
(Kakak Mang)
- (De) *Adi Nggung Adi Nggung*  
(Adik Nggung Adik Nggung)

(Tu) *Lah tinagih pepareng*  
(Mari bersama-sama)

(De) *Lumaris lumaris*  
(Silahkan lakukan (jalan))

(Tu) *Kakang Mang*  
(Kakak Mang)

(De) *Adi Nggung Adi Nggung*  
(Adik Nggung Adik Nggung)

(Tu) *Amendak pun raka kriana patih*  
(Menjemput patih)

(De) *Masedewek / lumaris – lumaris*  
(Baiklah-baiklah)

**\*Demang Tumenggung ganti tempat\***

(Tu) *Patih*  
(Patih)

(De) *Patih patih*  
(Patih patih)

(Tu) *Pun raka kriana patih*  
(Hai Patih)

(De) *Pun raka kriana patih-patih*  
(Hai Patih)

(Rgg) *Daweg lumaris*  
(Silahkan)  
*Masedewek*  
(Baiklah)

(Tu) *Kene patih kene*  
(Begini Patih)

(De) *Kene patih*  
(Begini Patih)

(Tu) *Amecik ana lungguh*  
(Mencari tempat duduk yang baik)

(De) *Amecik ana lungguh patih*  
(Mencari tempat duduk yang baik)

(Rgg) *Masedewek*  
(Baiklah)

**\*Ke luar Arya\***

(Rgg) *Aduh singgih pakulun sira ya kaka*  
(Oh, kakak)  
*Daweg pasang tabe pun raka kriana patih/Daweg umijila ingsun angantek akena marawantening paseban*  
(Ampun paduka patih sudah banyak orang di paruman)

(Ary) *Patih pun raka kriana patih*  
(Hai Patih)  
*Ngadeg-ngadeg, ingulun wus kerta lugraha,*  
(Berdirilah, aku sudah merestui)  
*Kawingking kawingking*  
(Diamlah di belakang)

(Rgg) *Masedewek (mamuit ikang kaula)*  
(Baiklah (mohon pamit))

**\*Rangga masuk\***

(Ary1) *Kakang adi*  
(Kakak)

(Ary2,3) *Yayi adi*  
(Ya adik)

(Ary1) *Lah tinagih peparang alungguh*  
(Mari bersama duduk)

(Ary2,3) *Alungguh-alungguh*  
(Mari sama-sama duduk)

(Ary1) *Aja doh*  
  
(Jangan jauh)

(Ary2,3) *Masa duran doh*  
(Tidak jauh-jauh)

***Sekar Gadung******Pengawak******warawiri***

(Ary1) *Warila*  
(Jangan lain-lain)

(Ary2) *Kakang aji*  
(Kakak aji)

(Ary1) *Mampir*  
(Cari tempat ke samping)

(Ary3) *Yayi adi*  
(Ya adik)

(Ary1) *Aja lumiwah*  
(Cari tempat yang berlawanan)

(Ary2) *Aja doh*  
(Jangan jauh-jauh)

(Ary3) *Masa duran doh*  
(Tidak jauh-jauh)

(Ary1) *Kakang Adi*  
(Kakak)

(Ary3) *Patih pun raka kriana patih*  
(Patih, Hai Patih)

(Ary2) *Yayi Adi*  
(Ya Adik)

(Ary1) *Lah tinagih pepareng*  
(Mari bersama-sama)

(Rgg) *Ah duh ikang kawula*  
(Ya saya)

(gong)

(Ary1) *Kakang Adi*  
(Kakak)

(Ary2) *Yayi Adi*  
(Ya Adik)

(Ary1) *Lah tinagih pepareng*  
(Mari bersama-sama)

(Ary2) *Lumaris lumaris*  
(Silahkan silahkan)

(Ary1) *Aja doh*  
(Jangan jauh-jauh)

(Ary2) *Masa duran doh*  
(Tidak jauh-jauh)

(Rgg) *Masa duran doh*  
(Tidak jauh-jauh)

(Ary3) *Patih pun raka kriana patih*  
(Patih, Hai Patih)

(Rgg) *Aduh ikang kawula*

(Ya saya)  
 (Ary3) *Lah tinagih pepareng*  
 (Mari bersama-sama)  
 (Rgg) *Masedewek*  
 (Baiklah)  
 (Ary3) *Aja doh*  
 (Jangan jauh-jauh)  
 (gong)

\*Ucapan ini diulang-ulang sampai juga pada “ngeger (Pengecet)” baik Ary1 dan Ary2 dan Ary3 dan Rgg.

**\*Ucapan lainnya\***

(Ary1) *Aji kulen*  
 (Jangan malas/lambat)  
 (Ary2) *Masa duran kulen*  
 (Tidak malas/lambat)  
 (Ary1) *Aja sumawa*  
 (Jangan melewati/mendahului)  
 (Ary2) *Masa duran sumawa*  
 (Tidak melewati/mendahului)  
 (Ary3) *Aja kulen*  
 (Jangan malas/lambat)  
 (Rgg) *Masa duran kulen*  
 (Tidak malas/lambat)  
 (Ary3) *Aja sumawa*  
 (Jangan melewati/mendahului)  
 (Rgg) *Masa duran sumawa*  
 (Tidak melewati/mendahului)  
 (Ary1) (Ary2)  
 (Ary2) (Ary3)  
 (Ary3) (Rgg)

**Kunjur**

**Pengalangkara**

**Pengawak**

(Rgg) *Dadia ta*  
 (Ya)  
*Kejalan tara*  
 (Perjalanan/berjalan)  
*Angapa marmitan ingsun mangke*  
 (Apa, maksud diriku sekarang)  
*Arيره ta kita marewentennara singgeng Kabalan*  
 (Sebab aku ada dikerjakan Kabalan)  
*Mangke arep ta ira/(ingsun) amendak pakulun Dewa Prabu*  
 (Sekarang aku mau menghadap Sang Prabu)  
*Mangkana*  
 (Begitulah)  
*Laju-laju den ira, amunggel punang tatwa carita*  
 (Jalan-jalanlah aku dan selesailah cerita)  
*Sumuyug(gong)*  
 Demikianlah (gong)

**Pengumbang**

(Rgg) *Singgih*

(Ya)  
*Pakulun Dewa Prabu*  
 (Tuan Raja)  
*Daweg pasang tabe, pun raka kriana patih*  
 (Ampun, diri hamba sebagai patih silahkan)  
*Daweg lumarisa, ingsun bipraya amecik ana lungguh*  
 (silahkan, hamba akan memperbaiki duduk yang baik )  
 (Prb) *Patih pun raka kriana patih*  
 (Hai dirimu Patih)  
*Ngadeg-ngadeg ingulun wus kerta lugraha*  
 (Berdiri-berdiri, aku merestui)  
*Kawingking-kawingking*  
 (Kebelakanglah)  
 (Rgg) *Aduh aneda ngiring pun raka kriana patih*  
 (Ya baik hamba menuruti)  
*Masedewek mamuit ikang kaula*  
 ((Baiklah, hamba mohon pamit))  
*Daweg lumarisa pun raka kriana patih*  
 (Silahkan patih))  
 (Prb) *Lumnaris lumaris*  
 (Silahkan silahkan)  
 (Rgg) *Laju-laju den ira amunggel punang tatwa carita*  
 (Jalan-jalanlah aku, selesailah cerita)  
*Sumuyug (gong)*  
 (Demikianlah (gong))

**Jaran Sirig**

**Pengawit**

(Prb) *Ariwijil ira noro natan ana waneh nara singeng Kabalan*  
 (Yang keluar tiada lain raja Kabalan)  
 (Prb) *Gog*  
 (Tgg) *Masa titiang doh ngiring pemargan Cokor I Dewa*  
 (Tidak jauh hamba bersama Tuan Raja)  
 (Prb) *Deleng-deleng ingulun*  
 (Pandang-pandang aku)  
 (Tgg) *Angob Sayuwakti titiang, nenten wenten saman pada*  
 (Betul-betul kagum hamba, tiada orang lain yang menyamai)  
 (Prb) *Gog, coden ingulun*  
 (Gog, ada yang kurang pada diriku)  
 (Tgg) *Nenten wenten para (ceda) palungguh Cokor I Dewa*  
 (Tidak ada cacat (kurang) pada diri Tuanku)

**Lagu pangrangrang I**

\* Dialog waktu lagu pangrangrang

(Prb) *Gog*  
 (Gog)  
 (Tgg) *Inggih titiang*  
 (Ya, hamba)  
 (Prb) *Aja doh*  
 (jangan jauh)

(Tgg) *Masa titiang doh, ngiring pemargan Cokor I Dewa*

(Tidak jauh-jauh hamba dengan Tuanku)

(Prb) *Aja nunanin pariyatna*

(Jangan kurang hati-hati/Waspadalah)

(Tgg) *Nenten tuna titiang ngiring pemargan Cokor I Dewa*

(Selalu waspada hamba bersama Tuanku).

\*Dialog ini diulang-ulang sampai lagu *pengrangrang* habis\*

(Prb) *Dadia ta*

(Ya, ungkapan berhenti)

### **Pengawak**

(Tgg) *Inggih Ratu Dewa Agung duaning majanggalan sapemargan palungguh Cokor I Dewa, durus mawecana*

(Ya, Tuanku, karena perjalanan tuanku terhenti, silahkan katakan).

(Prb) *Ah ah, arikesah ira*

(Keberadaanku kini)

(Tgg) *Inggih, rikawentenan palungguh Cokor I Dewa sane mangkin*

(Adanya tuanku kini)

(Prb) *Angapa nimitaning anandang mijil*

(Mengapa maksudku ada (keluar))

(Tgg) *Punapi duaning sekadi semeng palungguh Cokor I Dewa medal*

(Mengapa pagi-pagi Tuanku keluar)

(Prb) *Peayatenangguh / Bayatinengguh*

*lamakana ingulun agia abawurasa lawan tanda mantri presama*

(Begini, Aku akan bicara dengan para patih)

(Tgg) *Boyo nenten tios pikayun Cokor I Dewa jagi mabawosanring paman-paman druwene*

(Tiada lain keinginan Tuanku berbicara dengan para patih Tuanku)

(Prb) *Yogya*

(Benar)

(Tgg) *Inggih patut kadi asapunika Ratu*

(Ya, benar begitu Tuanku)

(Prb) *Irika*

*ingulun bipraya amunggel kunang tatwa carita*

(Ya, Aku akan hentikan cerita cerita/percakapan)

(Tgg) *Inggih, punggelang dumun babawosan sane mangkin*

(Ya, hentikan dulu pembicaraan ini)

(Prb) *Gog, lah ta sigra-sigra tut lampah ingulun*

(Gog, sekarang cepat ikuti jalanku)

(Tgg) *Inggih yan sapunika durus-durusang*

(Ya, kalau begitu silahkan)

(Prb) *Irika*

(Ya)

\*Panyalit ke lagu *Pajalan*\*

**Pajalan**

(Prb) *Gog*

(Gog)

(Tgg) *Inggih titiang*

(Ya, hamba)

(Prb) *Aja doh aja doh*

(Jangan jauh-jauh)

(Tgg) *Masa titiang doh ngiring pemargan Cokor I Dewa*

(Tidak akan jauh-jauh hamba dari Tuanku)

(Prb) *Ayua tuna pariyatna*

(Jangan kurang waspada)

(Tgg) *Inggihmasa tuna, titiang ngiring kadi Cokor I Dewa*

(Baiklah, selalu waspada bersama Tuanku)

### **Lagu Pangrangrang II**

\*Dialog sama dengan pada Pengrangrang I\*

\*Lagu habis\*

(Prb) *Dadia ta*

(Ya)

### **Gineman**

(Tgg) *Inggihratu Dewa Agung, sane mangkin napi pikayun Cokor I Dewadurusan*

(Ya Tuanku, sekarang apa keinginan Tuanku, silahkan)

(Prb) *Gog*

(Gog)

*Mangke lah ta sigra-sigra ndak akena para tanda dimantri*

(Sekarang cepat panggil para patih)

(Tgg) *Inggih, jagi pendak titiang ida I Gusti Patih druwene*

(Baiklah, hamba panggil para patih Tuanku)

*Durus jantos-jantos*

(Tunggulah)

*Inggih, gusti-gusti sareng sami, durusan tangkil ring ajeng ida Sang Prabu*

(Baiklah, Patih semuanya silahkan menghadap Raja)

*Inggih durusang*

(Ya silahkan)

(Pth) *Ujaran ke patih*

(Suara) para patih

### **Gineman dgn panangkilan**

(Tgg) *Inggih Gusti-gusti sareng sami rarisang matur ring Ida Anake Agung*

(Baiklah patih semua, silahkan bicara kepada Raja)

(Rgg) *Aduh*

(Aduh)

*Singgihpakulun Dewa Prabu*

(Ya, Tuanku Raja)

(Ary/DT) *Ah ah ah*

*Singgih pakulun Dewa Prabu*

(Ah ah ah. Ya, Tuanku Raja)

(Rgg) *Daweg pasang tabe*

- (Ampun)  
*pun raka kriana patih*  
 (diri hamba (sebagai patih))
- (Ary) *Pasang tabe pasang tabe pun raka kriana patih*  
 (Ampun, diri hamba sebagai patih)
- (Tgg) *Nawegang-nawegang paman druwene sareng sami*  
 (Para patih memberi salam)
- (Rgg) *Kang kadi punapa*  
 (Mengapa)  
*Nyineng akena pun raka kriana patih*  
 (Mengharapkan (memanggil diri hamba))
- (Ary) *Ah ah ah kang kadi punapa nyineng akena pun raka kriana patih*  
 (Ah ah ah mengapa mengharapkan)
- (Tgg) *Napi mahawinan palungguh I Ratu (Prabu), ngesengin paman druwene sami*  
 (Apa sebabnya Tuanku memanggil para menteri semua)
- (Rgg) *Lah ta wista akena didine raka kriana patih kaweruha*  
 (Katakanlah, dan diri hamba mengetahui)
- (Ary) *Lah ta wista akena didine kaweruha*  
 (Katakanlah, dan mengetahui)
- (Tgg) (kepada Prabu) *Inggih Ratu Dewa Agung raris ketel wecana mangdapaman-paman druwene prasida uning*  
 (kepada Prabu) Baiklah Tuanku, bicaralah (bersabdalah) supaya para menteri tahu).
- (Rgg) *Mangkana*  
 (Demikianlah)
- (Ary) *Mangkana mangkana*  
 (Demikianlah demikianlah)
- (Rgg) *Saturan pun raka kriana patih*  
 (Kata sembah hamba)
- (Ary) *Saturan pun raka kriana patih*  
 (Kata sembah hamba)
- (Rgg) *Aduh*  
 (Aduh)
- (Ary) *Buk ih ih*  
 (Buk ih ih)
- Gineman**  
 \*Ucapan-ucapan Demang Tumenggung sama dengan Arya, dilakukan setelah dialog Arya\*
- (Tgg) *Inggih, kadi asapunika atur paman-paman druwene*  
 (Baiklah perkataan para menteri Tuanku)
- (Prb) *Ah ah Patih*  
 (Hai Patih)  
*pun raka kriana patih*  
 (Dirimu patih)  
*Demang Tumenggung, Arya muang patih Rangga pwa kita*  
 (Demang Tumenggung, Arya juga patih Rangga)  
*Renga-renga ujaran ingulun mangke*  
 (Dengarkanlah kata-kataku sekarang)
- (Tgg) *Inggih, Gusti-gusti sareng sami, Demang Tumenggung, Arya tiaksa, paman patih Rangga, pidaging durus pirengan kadi bawos Ida Sang Prabu*  
 (Baiklah, para patih semua, Demang Tumenggung, Arya Tiaksa, paman patih Rangga, dengarlah kata Raja)
- (Prb) *Mapan rahina mangke inguhm anadak abawurasa lawan kita presama*  
 (Karena hari ini saya mendadak memanggil kalian semua)
- (Tgg) *Sane mangkin kadi nadak ngesengin paman-paman ajak makejang*  
 (Sekarang mendadak memanggil kalian semua)
- (Prb) *Apa nimitanian mangkana*  
 (Apa maksudnya (Apa sebabnya))
- (Tgg) *Napi duaning asapunika*  
 (Apa maksudnya (Apa sebabnya))
- (Prb) *Lamakana ingulun sampun sida ngekep suanagara kabeh,*  
 Mangke ingulun juga sida angekep suanagaraning Gegelang  
 (Karena aku sudah berhasil menguasai banyak negara dan juga berhasil menguasai negaara Gegelang)
- (Tgg) *Duaning Ida sampun preside ngekep panagarane sami rauh ring panagara Gegelang*  
 (Sebab Raja sudah berhasil menguasai semua kerajaan termasuk Gegelang)
- (Prb) *Mangke rahina njing ingulun agia angadaken pesta*  
 (Hari ini aku akan mengadakan pesta)
- (Tgg) *Inggih, rahina mangkin pikayun Ida Anake Agung jagi ngawentenan pesta*  
 (Baik, Hari ini Raja akan mengadakan pesta)
- (Prb) *Kang kadi punapa arep tan arep, lah warah akena, didine kaweruha*  
 (Bagaimana ikut atau tidak, katakan supaya aku tahu)
- (Tgg) *Nah sapunapi ngiringin napi nenten, mangda Ida Anake Agung sauninga*  
 (Bagaimana ikut atau tidak, katakan supaya Raja tahu)
- (Para Pth) *Riwawu*  
 (Begini/begitu)
- Batel**
- (Rgg) *Singgih pakulun Dewa Prabu*  
 (Ya, Tuanku Raja)
- (Baiklah)
- (Ary) *Singgih pakulun Dewa Prabu*  
 (Ya, Tuanku Raja)  
*Yan tun mangkana, masedewek-masedewek pun raka kriana patih*  
 (Kalau begitu, baiklah)
- (Tgg) *Nawegan-nawegan, paman druwene, ngiring*

*kadi bawos palungguh I Ratu*

(Para patih menuruti kata-kata Tuanku)

(Prb) *Ah ah ah yan mangkana angayubagia patining ingulun,*

(Ah ah ah kalau begitu aku merasa bahagia)  
*Mangke lah ta sigra-sigra tut lampah ingulun*

(Sekarang cepat ikuti diriku)

(Para Pth) *Masedewek / Masedewek-masedewek*

(Baiklah)

\*Prabu diikuti para patih bajalan dan meninggalkan panggung\*

*Batel habis*

### **Bapang Selisir**

\*Panji, Semar, *Kadean-Kadean* (1 atau 2 orang) keluar bersamaan

### **Kawitan**

(Pnj) *Lakia kakang I Semar, muang ta Kebo Tan Mundur (Angun-angun Prekasa ta kita)*

(Hai kakak tua Semar, Kebo Tan Mundur, Angun-angun Prekasa, dirimu)

(Smr) *Inggih titiang*

(Ya, hamba)

(Pnj) *Aja ayua mang doh*

(jangan jauh-jauh)

(Kd) *Masedewek-masedewek (masa duran doh patik jeng inganika)*

(Baiklah (tidak jauh-jauh dari Tuanku)

(Smr) *Nenten doh titiang ngiring sepemargan Cokor I Dewa*

(Tidak jauh hamba mengikuti perjalanan Tuanku)

(Pnj) *Aja nunanin pariyatna*

(jangan kurang waspada)

(Kd) *Masedewek-masedewek (masa tuna patik jeng inganika)*

(baiklah (tidak kurang?))

\* Dialog ini di ulang-ulang\*

### **Pengawak nyerita**

(Pnj) *Irka*

(Ya)

*Arikesah ira*

(Kepergianku ini / keberadaanku sekarang)

*Angapa marmitan ingsun mangke*

(Apa maksud diriku sekarang)

(Smr) *Ratu Dewagung, dados mejanggalan pemargan palungguh Cokor I Dewa, napi sane mahawinan,*

*durus-durus ketel wecana mantuk ring titiang*

*rauh ring para patih druwene, ngeraris-ngeraris*

(Ya Tuanku, mengapa perjalanan Tuanku terhenti.

Apa yang menyebabkan, katakanlah kepada hamba dan juga kepada para patih Tuanku)

(Pnj) *Lakia kakang I Semar muang Kebo Tan Mundur, noro natan ana waneh arep ta ingsun, bipraya*

*rumujuk maring Giri Mengebel Arireh sira jung wa, aminta ingulun dateng nyaksiakena swakarya maring Giri Mengebel*

(Hai, kakak I Semar juga Kebo Tan Mundur, Tiada lain keinginanmu akan pergi ke Gunung Mengebel. Sebab pamanku minta saya datang dan menyaksikan upacara di Gunung Mengebel)

(Smr) *Nenten wenten tios pikayun palungguh Cokor I Dewajagi lungga ke gunung Mengebel, seantukan jung wa palungguh Cokor I Dewajagi ngawangun karya, tur malih Cokor I Dewa mangda rauh nyaksiangkaryane punika*

(Tiada lain keinginan Tuanku akan pergi ke Gunung Mengebel, sebab Paman Tuanku akan mengadakan upacara, dan Tuanku diminta datang menyaksikan upacara tersebut)

(Ya, benar sekali Tuanku)

(Pnj) *Ya tuhu reres mangkana*

(Benar sekali demikian)

(Smr) *Inggih patut pisan*

(Ya, benar sekali Tuanku)

(Pnj) *Lakia ta kita, tanda mantri presama mangke arep ta ingsun, pepareng rumujuk maring Giri Mengebel lawan ta kita, Mangke kang kadi punapa, lah warah akeno didine kaweruha*

(Hai dirimu para menteri semuanya. Sekarang aku ingin bersama-sama dengan kalian ke Gunung Mengebel. Sekarang bagaimana, katakanlah supaya diriku mengetahui)

(Smr) *(kepada; Kadian-kadian) Gusti-gusti, mangkin Ida Anake Agung mapikayun mangda gusti taler lunga ke gunung Mengebel, sapunapi jagi ngiring, rarisaning ring Ida Anake Agung*

((kepada; Kadian-kadian) Gusti-gusti, sekarang Tuan muda berkeinginan supaya Gusti juga pergi ke Gunung Mengebel, bagaimana akan ikut, silahkan katakan kepada Anak Agung)

(Kd) *Singgih*

*Pakulun mas pangeran yan tun mangkana aneda ngiring patik jeng inganika, Lumaris lumaris*

(Ampun Tuanku Pangeran, kalau begitu diri hamba akan ikut, silahkan)

(Smr) *(kepada; Panji) Inggih Ratu Dewagung, sami para patih druwene jagi ngiring*

(kepada; Panji) Ya Tuanku, semua para patih Tuanku akan ikut)

(Pnj) *Yan tun mangkana, mangke lah ta sigra-sigra lumampaha,*

(Kalau begitu, mari cepat-cepat berangkat (berjalan))

(Smr) *(kepada; Panji) Inggih Ratu Dewagung, sami para patih druwene jagi ngiring*

(kepada; Panji) Ya Tuanku, semua para patih Tuanku akan ikut)

(Pnj) *Yan tun mangkana, mangke lah ta sigra-sigra lumampaha,*

(Kalau begitu, mari cepat-cepat berangkat (berjalan))

### **Pengawak habis**

#### **Batel**

(Pnj) *Agelis*

(Segera)

(\*\* Adegan berjalan dan bertemu orang tua - Dialog lengkap)

**Batel**

\*Togog membawa makanan ke panggung dan ditaruh di tengah

\*(Rangga), Arya, DemangTumenggung keluar bersama-sama

(Ary1) *Kakangadi*  
(Kakak)

(Ary2,3) *Yayi adi*  
(Adik)

(Ary1) *Mangke enak peparang, angadaken pesta*  
(Sekarang mari sama-sama berpesta)  
*Mangan kinun*  
(Makan minum)

(Ary2,3) *Masedewek masedewek*  
(Baiklah)  
*Lumaris kimaris*  
(Silahkan)

(Tgg) *Gusti-gusti, rarisan-rarisan, sami sampun sedia*  
(Gusti-gusti, silahkan, semua sudah tersedia)

**Adegan makan****\*Kadean-kadean datang dan mengganggu pesta\***

(Ary) *Ih ta kita wong wanah,*  
(Ih, kamu orang aneh (asing) kang kadi punapa ta kita wani anrugada ingulun angadaken pesta (Mengapa kamu berani mengganggu kami berpesta)

(Kd) *Ih ta kita, wong nista dama, wani ngadaken pesta maring puri Gegelang*  
*Kita ngekep puri Gegelang, ingkin bipraya paramabela, kang kadi punapa*  
(Ih, kamu orang hina berani berpesta di puri Gegelang. Kalian menguasai Gegelang aku membela, bagaimana?)

(Ary) *Ih ta kita, mangke kang kadi punapa arepta*  
(Ih kamu, sekarang apa maumu)

(Kd) *Cangkah-cumangkah ta kita, mangke tan urungan kita pejah*  
(Sombong, kamu akan mati)

Adegan perang Arya dan Kadean-kadean

\*Pada saat Arya perang dengan Kadean-kadean, Panji datang membawa panah dan memanah para Arya sampai mati\*

\*Kemudian keluar Prabu dan bertemu Panji\*

(Prb) *Ih ta kita satru, kang kadi punapa kita wani anrugada ingkene?*  
(Ih kamu musuh, mengapa kamu berani mengganggu seperti ini?)

(Tgg) *Ih cai-cai jelema ajak mekejang, dadi bani cai ngrusak teka mai*  
(Ih kamu, orang semuanya, mengapa berani merusak datang ke sini)

(Prb) *Tan urungan kita pejah mangke*  
(Kamu harus mati)

(Tgg) *Tusing buungan cai lakar mati*  
(Kamu harus mati)

(Pnj) *Ih ta kita. Prabuning nista dama ta kita, wani ngekep puri Gegelang risedek sumenia ingulun bipraya paramabela lawan puri iki pomo ta kita matilar maring puri Gegelang yan tan urungan kita pejah*  
(Ih kamu Raja nista dan hina, Berani menguasai Gegelang saat sepi, Aku akan membela terhadap puri ini, Pergilah kamu dari puri Gegelang, Kalau tidak kamu mati).

(Smr) *Ih cai-cai. Prabu nista dama cai dadi bani ngekep puri Gegelang ritatkala suwung, ne jani lakar mabela teken purine dini, mekaad uli dini, yan sing buungan cai lakar mati*  
(Ih kamu, Raja nista dan hina, berani menguasai puri Gegelang saat sepi, Aku akan membela terhadap puri ini, Pergilah kamu dari puri Gegelang, kalau tidak kamu mati).

(Prb) *Kadi punapa ta kita, wani kita, yan wani kita lah ta sigra arep inglun*  
(Bagaimana kamu, berani, kalau berani hadapilah aku segera)

(Tgg) *Kenken bani cai, yan bani icang arepan*  
(Bagaimana kamu, berani, kalau berani hadapilah aku segera)

(Pnj) *Ih kita prabu Kabalan, akuweh kita tinujar, mangke telas akena kewiyadnyananta, kewala yatna-yatna ngamong jiwa premananta Irika*  
(Ih kamu Raja Kabalan, banyak kamu bicara, sekarang keluarkan semua kepandaianmu. Tapi hati-hati menjaga nyawamu ya)

**\*Adegan perang berlangsung\***

\*Selama perang diselingi dengan dialog baik oleh Prabu maupun Panji seperti;  
*Sungguh agampang arepin ingulun*  
(Tidak gampang menghadapiku)  
Tan urungan kita pejah mangke  
(Kamu akan mati sekarang)

\*Setelah Prabu mati, ucapan Panji kepada Prabu\*;

*Apa kerasa denta*  
(Apa sudah merasakan)  
Pejah kita mangke  
(Mati kamu sekarang)

\*Dialog Panji setelah perang selesai dan akan melanjutkan perjalanan ke gunung Mengebel;

(Pnj) *Lakia kakang I Semar muang tanda mantri presama,*  
*arireh sampun pejah rikanang meseh,*  
*mangke lah ta sigra-sigra rumujug maring Giri Mengebel tut lampah ingulun*  
(Kakak Semar dan menteri semua, karena sudah mati musuhnya sekarang mari pergi ke Gunung Mengebel, ikuti jalanku)

(Smr) *Inggih mangkin sareng-sareng lunga merika ke*

*gunung Mengebel*  
(Ya sekarang sama-sama pergi ke gunung Mengebel)

(Kd) *Yan tun mangkana, masedewek pun raka kriana patih*  
*Lumaris lumaris*  
(Kalau begitu baiklah. Silahkan)

(Pnj) *Agelis*  
(Segera)  
*Adegan berjalan dan terakhir ucapan Panji*

(Pnj) *Irika*  
(Ya)  
*sampun prapta maring Gin Mengebel*  
(Sudah sampai di Gunung Mengebel)  
*Mangke arep ta, apedek tangkil lawan sira jung wa*  
(Sekarang ingin menghadap paman aji).

**Keterangan:**

Co : Condong  
Pu : Putri  
Ka : Kakan-kakan  
Tu : Tumenggung  
De : Demang  
Rgg : Rangga  
Ary : Arya  
Prb : Prabu  
Pth : Patih  
Pnj : Panji  
Smr : Semar  
Kd : Kadean  
Tgg : Togog

**SIMPULAN**

Keberadaan tari Gambuh di Bali sudah sangat populer dikenal sebagai seni pertunjukan Klasik Tradisional yang berfungsi sebagai pertunjukan *balih-balihan* atau hiburan. Dilihat dari maknanya, cerita Gambuh yang cenderung mengambil tema dari cerita Panji mengandung unsur heroik atau kepahlawanan sarat dengan ajaran kebenaran. Tari Gambuh sangat kaya dengan elemen-elemen seni seperti: seni sastra, karawitan, tari, bahasa, rias dan tata busana, sehingga seniman mampu beraktivitas dalam mewujudkan pertunjukan Gambuh yang harmonis.

Keunikan yang terjadi dalam pertunjukan Gambuh, di samping musiknya juga terlihat dalam dialog-dialog yang berbahasa Kawi dan bahasa Bali sebagai media komunikasi para tokoh yang mempunyai karakteristik yang beraneka ragam.

Sebagai seni pertunjukan klasik tradisional, tari Gambuh perlu diperkenalkan lebih luas kepada masyarakat agar anak-anak dan remaja mengetahui keberadaannya. Tari Gambuh sangat perlu diadakan pendokumentasian, karena gejala-gejala yang mengarah kesirnaan sudah semakin

tampak yaitu pementasannya hampir jarang dilaksanakan.

Diharapkan para mahasiswa ISI Denpasar dan masyarakat yang mencintai seni senang mempelajari tari Gambuh dan dialog-dialog tari Gambuh untuk bisa diangkat sebagai kreativitas berkesenian.

Untuk belajar praktek tari Gambuh dapat menghubungi langsung Sanggar Tari Bali "NYOMAN KAKUL" Batuan, Sukawati, Gianyar, Bali yang masih eksis sampai saat ini.

**DAFTAR RUJUKAN**

Bandem, I Made dan Sal Murgiyanto.(1996), "*Teater Daerah Indonesia*", Penerbit Kanisius, Denpasar, Bali.

\_\_\_\_\_, dkk.(1975),*Panithitalaning Pegambuhan*, Proyek Penerbitan Naskah-naskah Seni Budaya dan Pembelian Benda-benda Seni Budaya.

Beryl De Zoete dan Walter Spies.(1952),*Dance and Drama in Bali*, Oxford University Press, Singapore.

Dibia, I Wayan.(1996), "Panji Dalam Seni Pertunjukan di Indonesia", dalam *Saresehan Sastra dan Budaya Pesta Kesenian Bali XVIII*.

Departemen Pendidikan Nasional.(2002), *Kamus Besar Bahasa Indonesia*, Jambatan, Jakarta.

Moleong. L. 2001. *Metode Penelitian Kualitatif*, Bandung, Remaja Rosdakarya Offset.

Mardiarsito, L. (1981), *Kamus Jawa Kuna-Indonesia*, Nusa Indah, Ende, Flores.

Panitia Penyusun. (1978),*Kamus Bali-Indonesia*, Dinas Pengajaran Provinsi Daerah Tingkat I Bali.

Poerbatjaraka.(1968), *Cerita Panji Dalam Perbandingan*, PT. Gunung Agung, Jakarta.

Purnamawati Ni Diah. (2001),*Makna Cerita Panji Dalam Seni Pertunjukan Wayang Bali*, Laporan Penelitian DIK Seni Pertunjukan Wayang Bali, Sekolah Tinggi Seni Indonesia, Denpasar.

Rota, Ketut. (1978/1979), *Wayang Gambuh. Sebuah Pengantar*, Proyek Pengembangan Institut Kesenian Indonesia Jakarta Sub/Bagian Proyek ASTI Denpasar, Denpasar

Sudarsana, Nyoman. (2002). *Ucapan/Dialog Drama Tari Gambuh dan Terjemahan*, Sanggar Tari Bali (Balinese Dance Foundation) "Nyoman Kakul", Gianyar, Bali.

Teew, A. (1982), *Khazanah Sastra Daerah: Beberapa Masalah Penelitian dan Penyebarluasannya*, Balai Pustaka, Jakarta.

Tinggen, I Nengah. (1986), *Sor Singgih Basa Bali*, Sekolah Pendidikan Guru Negeri, Singaraja.

Warna, I Wayan. (1988). *Kamus Kawi-Bali*, Dinas Pendidikan Dasar Provinsi Dati I Bali, Denpasar.

Wojowasito, S. dan Titowasito, W. (1991), *Kamus Lengkap Inggris-Indonesia, Indonesia-Inggris*, HASTA, Bandung.  
Wirtawan, Ketut (48th), *Seniman Tari dan Tabuh*, wawancara tanggal 15 Juni 2017 di Sanggar Tari Nyoman Kakul, Gianyar, Bali.

Zoetmulder, P.J. (1985), *Kalangwan*, Djembatan, Jakarta.

Zoetmulder, P.J. (2000), *Kamus Jawa Kuna-Indonesia*, Gramedia, Jakarta.

## ***Mrċdangga: Sebuah Penelusuran Awal Tentang Gamelan Perang Di Bali***

**Hendra Santosa<sup>1</sup>, Dyah Kustiyanti<sup>2</sup>**

<sup>1</sup>Jurusan Seni Karawitan

<sup>2</sup>Jurusan Seni Tari

Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia Denpasar

*hendrasnts@gmail.com*

---

Artikel ini berisi penelusuran awal tentang gamelan perang di Bali yang berasal dari luar Bali. Gamelan perang adalah gamelan yang dipergunakan dalam peperangan dan berfungsi sebagai gamelan untuk memberikan semangat dalam peperangan. Artikel ini bertujuan untuk membahas sebaran kata *mredangga* dalam berbagai naskah kuno yang berbentuk kakawin dan telah diterjemahkan ke dalam bahasa Indonesia oleh para peneliti terdahulu. Naskah-naskah kuno sebagai salah satu sumber sastra sejarah, banyak menyimpan peristiwa-peristiwa sejarah yang berkaitan dengan kebudayaan terutama dengan seni karawitan. Kata *Mredangga* sendiri sebagai gamelan perang tersurat dalam pupuh X nomor 8 *kakawin* Bharatayudha. Metode yang dipergunakan dalam kajian ini adalah metode sejarah, yang dilakukan dengan empat tahapan kerja yaitu heuristik, kritik, interpretasi, dan historiografi. *Mredangga* bisa berdiri sendiri atau sebagai instrumen dan sebagai sebuah kelompok instrumen ataupun diiringi oleh kata-kata lain yang menyebutkan instrumen lainnya. Sebagai gamelan yang berfungsi untuk peperangan, gamelan ini mempunyai fungsi untuk membuat respon fisik antara lain melakukan penyerangan terhadap musuh.

***Kata kunci:*** *Mċrdangga, gamelan perang, literatur gamelan.*

### ***Mrċdangga: An Initial Inquisition About Gamelan In Bali***

This article contains a preliminary search about the war gamelan in Bali originating from outside Bali. The war gamelan is a gamelan that is used in war and serves as a gamelan to give spirit in war. This article aims to discuss the spread of word *mredangga* in various ancient manuscripts in the form kakawin and has been translated into Indonesian by the researchers earlier. Ancient texts as one source of historical literature, many save historical events related to culture, especially with the art of karawitan. *Mredangga* word itself as a war gamelan written in pupuh X number 8 kakawin Bharatayudha. The method used in this study is the historical method, which is done with four stages of work namely heuristics, criticism, interpretation, and historiography. *Mredangga* can stand alone or as an instrument and as a group of instruments or accompanied by other words that mention other instruments. As a gamelan that serves for war, this gamelan has a function to create a physical response, among others, to attack the enemy.

***Keyword:*** *Mċrdangga, War gamelan, gamelan literature.*

---

*Proses review: 15 - 29 mei 2018, dinyatakan lolos 6 juni 2018*

## PENDAHULUAN

Gamelan perang tersurat dalam sebuah prasasti yang bernama prasasti Sri Kahulunan berangka tahun 842 mengungkap tentang *mandangi* (mredangga) yang diartikan sebagai pemain gendang (Casparis, 1950: 93; Soetrisno, 1976: 18). Kemudian dalam prasasti yang dinamakan Waru IV (913 Masehi) yang menyebutkan ... *tabèh-tabèhan umiring bala Paduka Sri Maharaja ...* artinya bunyi-bunyian mengiringi tentara Paduka Sri Maharaja (Haryono, 2006: 8). Kemudian dalam kakawin Bharatayudha, isinya berupa tembang yang menggambarkan perang Pandawa dengan Korawa, dinyatakan dengan perkataan *sanga-kuda-sudha-Candrama* = Ç 1079 (1157 Masehi), yakni di dalam lingkungan pemerintahan Jayabaya di Kediri (1135 – 1157 Masehi). Diceritakan sampai Prabu Salya berangkat perang, dikarang oleh Empu Sedah, diteruskan oleh Empu Panuluh. Dalam pupuh X nomor 8, disebutkan larangan untuk menyerang mereka yang membawa *mrdangga* (gamelan), membawa bendera, dan yang sudah meletakkan senjata (menyerah). Kata *mrdangga* yang dimaksudkan di sini dapat menyebut nama sebuah instrumen atau sebuah orkestra (gamelan). Selain dalam *Kakawin Bharatayudha*, kata *mrèdangga* disebut juga dalam berbagai naskah kuno, antara lain dalam kitab *Wirataparwa*, Arjuna Wiwaha, *Hariwangsa*, *Kakawin Sumanasantaka*, *Kakawin Smaradahana*, *Kidung Ranggalawe*, *Negarakretagama*, *Bhismaparwa*, *Bhomakawya*, *Kidung Harsawijaya*, *Kidung Pamancangah*, *Nawaruci*, *Sorandaka*, *Tantri Kamandaka*, *Udyogaparwa*, *Usana Bali*, dan *Uttarakanda*. Kemudian dalam naskah-naskah yang lebih muda, kata *mredangga* sudah tidak dipergunakan lagi seperti dalam *Kidung Malat* (1756) yang telah berubah menjadi *bedug*, dan tidak menutup kemungkinan hal ini terjadi lebih jauh lagi yaitu sejak Islam masuk di tanah Jawa, hal ini tentunya perlu penelitian lanjutan.

Artikel ini bertujuan untuk memberi kejelasan tentang bagaimana instrumen *mredangga* difungsikan pada peperangan di masa lampau menurut naskah-naskah kuno. Selanjutnya rincian tentang instrumentasi pada gamelan perang dijabarkan berdasarkan suratan naskah yang ada. Penelitian ini menggunakan metode sejarah, dan untuk mengungkapkan fungsi *mredangga*, fakta-fakta yang terjadi, interpretasi verbal dilakukan dengan membiarkan terjemahan naskah apa adanya.

## METODE

Sejarah merupakan sebuah cerita atau kisah tentang suatu peristiwa yang telah terjadi dalam kurun waktu tertentu. Beberapa peristiwa sejarah yang telah berlalu ternyata memiliki kesan yang mendalam, sehingga berusaha untuk diungkapkan kembali dalam bentuk cerita atau kisah. Peristiwa-peristiwa sejarah berupa perang yang melibatkan gamelan telah terjadi, dan meninggalkan jejak-jejak yang dapat dijadikan sumber untuk penelusuran kembali

tentang bagaimana sesungguhnya peristiwa perang ataupun non perang yang melibatkan gamelan itu terjadi. Untuk memenuhi standar keilmuan, sebuah cerita peristiwa sejarah diperlukan prosedur dan proses tertentu yang disebut metode sejarah. Jika metode sejarah dilalui dengan benar dalam penyusunan kembali (rekonstruksi) sesuatu peristiwa sejarah, maka kisah yang dihasilkan akan obyektif dan mendekati peristiwa yang sebenarnya. Dengan menggunakan metode sejarah maka cerita mengenai gamelan perang disusun secara sistematis, analitis, dan kronologis berdasarkan urutan waktu kejadian.

Heuristik merupakan langkah awal penelitian dimulai dari mengumpulkan berbagai sumber data yang terkait dengan masalah yang sedang diteliti, yaitu sumber tertulis, sumber lisan, sumber benda atau artefak (Gotchlak, 1975: 35-36; Kuntowijoyo, 1995: 94-95; Herlina, 2014: 7). Sumber-sumber tertulis yang dikumpulkan dapat berupa sumber tradisional dan sumber modern yang mengungkapkan tentang kata *gamelan perang*. Dalam sumber-sumber naskah kuno, ditemukan empat kata yang menyangkut tentang gamelan perang yaitu *mredangga*. Kemudian Kritik atau analisis merupakan pengujian terhadap kredibilitas sumber atau yang disebut dengan kritik internal. Melalui kritik dihasilkan sumber otentik yang teruji dan dapat dipercaya. Selanjutnya interpretasi atau penafsiran terhadap fakta dan sumber sejarah, interpretasi dilakukan dalam dua bentuk, yaitu analisis (menguraikan) dan sintesis (menyatukan). Interpretasi terdiri dari interpretasi verbal, teknis, logis, psikologis, dan faktual. Interpretasi verbal berkaitan dengan bahasa, perbendaharaan kata, tata bahasa, konteks, dan terjemahan. Interpretasi verbal tugasnya untuk menjelaskan arti kata-kata atau kalimat. Interpretasi teknis didasarkan pada dua pertimbangan yaitu tujuan penyusunan dokumen dan bentuk tulisan persisnya. Terakhir adalah historiografi dalam bentuk tulisan berupa laporan dalam bentuk penulisan multidimensional. Penulisan laporan akan lebih diarahkan kepada bentuk analitis daripada naratif atau deskriptif, karena penulisan analitis mempunyai kemampuan untuk memberi keterangan yang lebih unggul berdasarkan fakta-fakta yang diungkap.

## HASIL DAN PEMBAHASAN

Genderang (*kendang*) diartikan sebagai alat bunyi-bunyian berupa kayu bulat panjang di dalamnya berongga dan pada salah satu lobang atau kedua-duanya diberi kulit (Lukman, 1996: 308) atau juga dapat disebut dengan *bedug*. Ada dua macam bedug yang saat ini berkembang, yaitu bedug dengan satu membran dan bedug dengan dua membran. Instrumen bedug masih dipergunakan di Bali seperti gamelan Gong Beri di Renon, Semawang, dan Kedewatan. Dalam beberapa naskah kuno yang lebih muda, kata *mredangga* sudah hilang dan berganti dengan *tambur*. Tambur mirip dengan kendang Bali, tetapi bentuknya lebih besar, dan ukurannya sama dengan kendang Beleg di Lombok. Tambur pada saat ini masih banyak dipergunakan untuk



**Gambar 1.** Mredangga/Bedug dalam Gamelan Gong Bheri Sedang Diupacarai

(Sumber: Dokumentasi Penulis pada 2001)

upacara-upacara keagamaan di Bali. Dalam olah kreativitas kesenian juga dijadikan salah satu instrumen dalam gamelan Adi Merdangga, atau juga gamelan Tambur di daerah Karangasem, terakhir pada saat acara Pesta Kesenian Bali (PKB) tahun 2015, ISI Denpasar menjadikan tambur sebagai instrumen utama dalam gamelan Ketug Bumi.

Kunts menyebutkan bahwa *mrdanga* dan *padahi* adalah dua jenis *drums* (kendang) yang berbeda (Kunst; 1968: 68). *Mredangga* sepertinya merujuk pada drum (kendang) yang berbentuk barel atau seperti tong anggur, sama seperti di India digunakan untuk pawai yang bersifat serius (Kunst, 1968: 38). Prasasti Jawa yang mengungkap tentang *mandagi* (*mredangga*) yang diartikan sebagai pemain gendang adalah prasasti Sri Kahulunan (Caspary, 1950: 93). Dalam *Kakawin Bharatayudha*, *pupuh X*, no. 8 terdapat larangan membunuh mereka yang membawa *mredangga* (gamelan). Menurut Kamus Besar Bahasa Indonesia *mredangga* berarti *gendang besar* atau *tambur*. Genderang (kendang) diartikan sebagai alat bunyi-bunyian berupa kayu bulat yang panjang, di dalamnya berongga dan pada salah satu lobang atau kedua-duanya diberi kulit (Lukman, 1996: 308), atau juga dapat disebut dengan *bedug*. Instrumen bedug masih dipergunakan di Bali seperti gamelan Gong Beri di Renon, Semawang, dan Kedewatan. Pengertian yang diuraikan Jaap Kunts mengingatkan kita akan peribahasa menabuh “genderang perang”. Kata *genderang* menurut Kamus Besar Bahasa Indonesia berarti *gendang besar, tambur*.

Gamelan pertanda perang tersurat dalam naskah *Wedhapradangga* yang ada pada jaman kebudayaan Hindu, diberitakan bahwa pada masa pemerintahan Sri Maharaja Kano tahun 338 mempunyai keinginan untuk membuat gamelan Pedengan, instrumennya terdiri dari: *kala, sangka, gubar, gurnang, bairi, puskur, thong-thong, grit, teteg, maguru gangsa* (seperti *kemodhong*). Begitulah di tanah Jawa terdapat gamelan untuk peperangan (Prajaprawit, 1900: 9). Soetrisno mengisyaratkan bahwa kata *mredangga* yang semula berarti kendang, kemudian menjadi seperangkat gamelan dan yang paling baru men-



**Gambar 2.** Mredangga/Tambur di Karangasem (Sumber: Koleksi penulis pada 2015)

jadi penabuh gamelan atau *niyaga* (Soetrisno, 1976: 18). Penulis lebih menyetujui kata *mredangga* adalah sebagai instrumen genderang, tambur, atau gendang besar yang berbentuk seperti tong anggur yang mempunyai membran di kedua sisinya.

Kata gamelan berasal dari bahasa Jawa *gamel* yang berarti memukul/menabuh. Kata *gamel* diikuti oleh akhiran -an yang menyebabkan kata *gamelan* menjadi kata benda. Kata *gamelan* secara harfiah pada saat ini diartikan sebagai sekelompok instrumen yang membentuk sebuah orkestrasi. Dalam berbagai naskah kuno tidak banyak yang mencantumkan kata *gamelan*, naskah-naskah tersebut hanya mencantumkan nama-nama kelompok instrumen, dan terkadang hanya satu instrumen saja. Di Sunda dan di Bali, istilah gamelan disebut dengan *gambelan*. Di Sunda, gamelan dikenal dengan *tatabeuhan* dan di Bali dikenal dengan *tabeh-tabehan*. Penulis percaya bahwa kata *gamelan* seperti halnya *karawitan*, merupakan kata dari Bahasa Jawa yang kemudian menyebar ke seluruh Nusantara. Dalam masyarakat Sunda, istilah untuk menunjuk seperangkat instrumen musik, cukup disebut dengan namanya saja, misalnya Degung, Calung, Angklung, Karinding. Begitupun dengan masyarakat Bali yang menyebut seperangkat alat musik yang menggunakan *gong* (instrumen *gong*) cukup dengan menyebut namanya saja seperti Gong Kebyar (gamelan Gong Kebyar), Gong Gede, Angklung, Balaganjur, dan lain sebagainya. Sama halnya dengan sebagian besar masyarakat musik di Indonesia tidak mengakui bahwa musiknya dinamakan dengan karawitan, seperti misalnya Kolintang, Talempong, Gondang di Kalimantan, dan lain sebagainya.

Dalam naskah-naskah kuno, kata *gamelan* hanya disebutkan pada naskah golongan yang lebih muda yaitu pada *Kidung Malat* (1756) yaitu sebanyak dua puluh satu kali penyebutan dimulai dari sarga XXIX sampai dengan sarga CI (Kunst, 1968: 109-113). Dalam naskah *Panji Kuda Narawangsa* juga disebutkan sebanyak tujuh kali penyebutan mulai dari *Sarga II* sampai LXXII. Dalam *Serat Kanda* disebut sebanyak tiga kali. Adapun dalam naskah *Sewagati* kata *gamelan* ditulis menjadi *gegamelan*



**Gambar 3.** Mredangga/Tambur pada Gamelan Ketug Bumi.  
(Sumber: Kearsipan ISI Denpasar 2015)

disebut sebanyak dua kali, dan yang terakhir dalam naskah *Sorandaka* kata *gamelan* disebut sebanyak dua kali (Kunst, 1968: 110-113). Kata *gambelan* juga terdapat dalam naskah *Malat Parikan*. Ada 3 kata *gamelan* yang terletak pada *Pupuh I* (Durma) nomor 50 dan 51, *Pupuh V* (Sinon) no. 2 (Bagus, 1982: 52, 58, 125, dan 146). Melihat berbagai interpretasi di atas, maka kemunculan kata *gamelan* (*gambelan*) diperkirakan lebih muda dari pada kata *tabeh-tabehan* ataupun *tetabuhan* atau sekitar pertengahan abad ke-18 atau sekitar tahun 1756 berdasarkan keluarnya *Kidung Malat*, dan terus berkembang kemudian seperti tersurat dalam *Malat Parikan*.

Pengertian yang menarik dari sebuah situs internet tentang gamelan yang terjemahan bebasnya sebagai berikut. Gamelan adalah istilah untuk berbagai jenis orkestra yang dimainkan di Indonesia. Ini merupakan unsur utama dari musik tradisional Indonesia. Setiap gamelan berbeda antara satu dengan yang lainnya; Namun, semua gamelan memiliki organisasi yang sama, yang didasarkan pada kelompok instrumental yang berbeda fungsinya dengan orkestra tertentu. Instrumen dalam gamelan terdiri dari set gong perunggu disetel, gong-lonceng, metalofon, drum, satu atau lebih instrumen suling, instrumen senar, dan kadang-kadang ada penyanyinya. Dalam beberapa gamelan perunggu di desa, kadang-kadang diganti dengan gamelan besi, kayu, atau bambu. Yang paling populer gamelan dapat ditemukan di Jawa dan Bali (<http://www.seasite.niu.edu/> Diakses pada tanggal 19 Desember 20014, jam 10.14 WIB).

Kata *gamelan* dalam *Kamus Besar Bahasa Indonesia* diartikan sebagai perangkat alat musik musik Jawa (Sunda, Bali, dan sebagainya) yang terdiri atas *saron*, *bonang*, *gambang*, *rebab*, *gendang*, *gong*, dan sebagainya (Lukman, 1996: 288). Istilah *gamelan* merujuk pada instrumennya/alatnya, yang merupakan satu kesatuan utuh yang diwujudkan dan dibunyikan bersama. Orkes gamelan kebanyakan terdapat di pulau Jawa, Madura, Bali, dan Lombok di Indonesia dalam berbagai jenis ukuran dan bentuk ensemble (maksud kalimat?). Di Bali dan Lombok saat ini,



**Gambar 4.** Mredangga/Tambur pada gamean Ketug Bumi  
(Sumber: Koleksi Kearsipan ISI Denpasar 2016)

dan di Jawa lewat abad ke-18, istilah *gong* lebih dianggap sinonim dengan gamelan. Pengertian ini terasa sangat sempit, sehingga perlu diperluas bukan saja di Jawa, Sunda, dan Bali, mungkin dapat diperluas menjadi Indonesia. Kemudian instrumentasinya bukan hanya dipersempit seperti yang ada dalam instrumen gamelan Jawa, tetapi instrumen yang ada di Indonesia. Berdasarkan beragamnya pengertian gamelan, penulis merumuskan pengertian gamelan adalah orkestrasi (sekelompok atau juga bisa instrumen tunggal) musik asli Indonesia baik yang terdiri dari instrumen melodis maupun instrumen ritmis.

Kata *perang*, menurut *Kamus Besar Bahasa Indonesia* adalah pertempuran besar bersenjata antara dua pasukan (tentara, laskar, pemberontak, dan sebagainya) atau lebih. Perang adalah sebuah aksi fisik dan non fisik (dalam arti sempit, adalah kondisi permusuhan dengan menggunakan kekerasan) antara dua atau lebih kelompok manusia untuk melakukan dominasi di wilayah yang dipertentangkan. Perang secara purba dimaknai sebagai pertikaian bersenjata. Di era modern, perang lebih mengarah pada superioritas teknologi dan industri. Perang yang akan dibahas pada tulisan ini adalah perang yang dimaknai pertikaian senjata atau pertempuran antara dua atau lebih pasukan yang bertikai.

Sebelum mengambil kesimpulan tentang gamelan perang, terlebih dahulu akan ditunjukkan tentang penggunaan instrumen gamelan yang ada hubungannya dengan kesimpulan yang akan diambil, yaitu syair yang tersurat dalam *Babad Tanah Jawi* seperti berikut. Dalam kesempatan yang lain kata *bende* juga disebutkan seperti..... Setelah waktu pagi sang Adipati Sastra Negara beserta bala datang. Suara gemuruh sorak-sorai serta pukulan *bende* bertalu-talu mendekati benteng (Olthof, 1941: 426). Menurut petikan di atas, maka suara *bende* akan diikuti oleh sorak sorai prajurit yang bersemangat.

Struktur seni tari Bali tradisional yang terdiri dari *pepeson* (adegan keluarnya tarian), *pengawak* (adegan bagian tubuh tarian), *pesiat* (adegan bagian konflik atau perkela-



**Gambar 5.** Bedug/mredangga pada gamelan Gong Bheri di Renon

(Sumber: Dokumentasi penulis pada 2001)

hian), dan *pekaad* (adegan bagian terakhir), diyakini telah berlangsung dan memiliki waktu yang sangat panjang seperti halnya seni Karawitan Bali. Dalam struktur tari bagian *pesiat* (perkelahian) biasanya dengan komposisi gending *bebatelan*, atau dengan irama cepat dan terdengar heroik yang menggebu-gebu. Sebelumnya dalam bagian *pengawak*, untuk menuju bagian *pesiat* ada komposisi gending yang bernama *pengadeng*, yang artinya persiapan menuju bagian *pesiat* (perkelahian). *Pengawak* dan *pengadeng* inilah merupakan simbol yang disepakati oleh seorang komposer musik dengan seorang koreografer, untuk melakukan sesuatu baik di musik maupun di tariannya. Seperti halnya dalam *Babad Tanah Jawi* seperti berikut. ...Setelah perjalanan dekat Grompol, lalu memukul *bende* serta bersorak sorai. Bala Pangeran Dipa Negara Geger (Dipanegara geger?), lalu bersiaga dalam baris .... (McPhee, 1966: 367). Di Bali, ada nama tarian yang memamerkan keterampilan prajurit dengan nama tari Baris. Nama tari Baris disesuaikan dengan nama senjata yang diperagakan seperti Baris Tumbak, yang memeragakan keterampilan bermain tombak dan sebagainya. Jelas tarian ini menggambarkan sebuah formasi keprajuritan.

Dari berbagai keterangan di atas, maka penulis menyimpulkan bahwa “Gamelan Perang” berarti sekelompok instrumen yang dipergunakan pada peperangan. Fungsinya disamping untuk memberikan semangat yang lebih besar kepada para prajurit dalam melakukan pertempuran, juga sebagai alat komunikasi atau pemberi perintah kepada prajurit untuk melakukan sesuatu yang berhubungan dengan formasi atau taktik peperangan.

### **Mrdangga Sebagai Gamelan Perang**

*Mredangga*, *mrdanga*, *merdangga*, kata yang ditulis dalam huruf Latin seperti ini, diterjemahkan ke dalam berbagai pengertian dan makna, yang salah satunya adalah gamelan atau nama sebuah gamelan. Gamelan berdefinisi kesatuan alat musik yang menjadi satu, misalnya dalam *Kakawin Bharatayudha*, *Pupuh X no. 8* tentang larangan membunuh mereka yang membawa *mredangga* (gamelan) membawa bendera, dan yang sudah meletakkan senjata dan menyerah.

Di sisi yang lain, kata *mredangga* juga sebagai instrument, misalnya dalam *Kakawin Bharatayudha* yang disebut sebagai *tabeh-tabehan mredangga kalaçangka*, atau dalam *Nagarakretagama*, *Pupuh LXXXIV 2*, disebutkan kata *mredanga*, *padahi*, *çangka*, *tarayan*, *trut*. Kata *mredanga* diartikan sebagai gong. Kuntz menyebutkan bahwa *mrdanga* dan *padahi* adalah dua jenis *drums* (kendang) yang berbeda (Kunst, 1968: 68).

Kata *mredangga* sering diikuti pula oleh kata *bheri*. Di Bali, khususnya di Desa Adat Renon, kata *bheri* dipergunakan untuk menyebut sebuah nama gamelan, yaitu gamelan Gong Bheri. Gamelan Gong Bheri pada saat ini dipergunakan untuk mengiringi tari Baris Cina. Dalam berbagai naskah kuno, Gamelan Gong Bheri selain berfungsi sebagai gamelan perang, juga berfungsi untuk penobatan dan penghormatan panglima perang tertinggi di negaranya. Gamelan perang diasumsikan sebagai gamelan yang sangat mudah untuk dipindah-tempatkan sesuai dengan kebutuhan perang itu sendiri.

Gamelan pertanda perang tersurat dalam naskah *Wedhapradangga* yang ada pada jaman kebudayaan Hindu, diberitakan bahwa pada masa pemerintahan Sri Maharaja Kano tahun 338 mempunyai keinginan untuk membuat gamelan *Pedengan*, instrumennya terdiri dari: *kala*, *sangka*, *gubar*, *gurnang*, *bairi*, *puskur*, *thong-thong*, *grit*, *teteg*, *maguru gangsa* seperti *kemodhong*. Begitulah di tanah Jawa terdapat gamelan untuk peperangan (Prajapangrawit, 1900: 9). Apa yang tersurat dalam naskah *Wedhapradangga* ini sulit untuk dipercaya mengingat nama rajanya yaitu Sri Maharaja Kano, serta berangka tahun 338, sedangkan di Jawa Sendiri dokumen yang tertulis tentang sebuah kerajaan yang tertua adalah abad ke 5 M. Oleh karena tulisan ini tentang gamelan perang, maka sekecil apapun sumber tentang gamelan perang akan dikemukakan dan kemudian dikritik keaslian kandungannya.

Penulis pada bagian ini baru mengulas kata *bheri* dan *mrdangga* dari dua naskah kuno, yaitu *Kakawin Bharatayudha* dan naskah *Nagarakretagama* yang keduanya telah diterjemahkan ke dalam bahasa Indonesia oleh para peneliti tedahulu. Penggunaan kedua sumber tersebut disamping untuk membiarkan fakta yang berbicara, juga dimaksudkan untuk memudahkan penulisan artikel ini karena sempitnya waktu pengerjaan. Sebenarnya untuk penelusuran awal di samping kata *mrdanga* dan *bheri*, telah ditemukan pula kata lain untuk pengungkapan gamelan perang yaitu kata *ganjuran*, *tambur*, *bedug*, dan *carabalen*. Kata *ganjuran* tersebar dari prasasti di Bali, naskah *Nagarakretagama*, dan pada saat ini gamelan *ganjuran* menjelma menjadi Balaganjur atau Kalaganjur. Kata *tambur* dan *carabalen* tersebar di naskah-naskah lama, tetapi tahunnya jauh lebih muda dibandingkan dengan naskah-naskah yang mengungkap kata *mrdanga*.

### ***Mr̥dangga* Dalam Kesusastraan Berbahasa Jawa Kuna Awal**

Kata *mr̥dangga* terdapat dalam kesusastraan Jawa Kuna Awal (*kakawin*) sampai dengan kesusastraan Jawa Kuna Pertengahan, yang terdiri dari 26 kesusastraan Jawa Kuno awal yaitu: *Ramayana*, *Kuñjarakarna*, *Uttarakanda*, *Arjunawiwaha*, *Adiparwa*, *Krsnayana*, *Sabhaparwa*, *Sumanasantaka*, *Wirata-parwa*, *Smaradahana*, *Udyogaparwa*, *Bhomakawya*, *Bhismaparwa*, *Bharata-yuddha*, *Asramawasikaparwa*, *Hariwangsa*, *Mosalaparwa*, *Ghatotkacasraya*, *Prasthanikaparwa*, *Wrtasancaya*, *Swarogahana-parwa*, dan *Lubdaka*. Sedangkan untuk karya kesusastraan yang bersifat keagamaan yang tidak termasuk dalam sumber penelitian para pendahulu seperti *Candrakarana*, *Sang Hyang Kamahayanikan*, *Brahmanda-purana*, dan *Agastyaparwa*, tidak ada istilah *karawitan* di dalamnya, akan tetapi dalam naskah *Candrakarana* berisi tentang aturan tembang. Dua belas karya kesusastraan menyuratkan istilah-istilah *karawitan* dan hanya sepuluh karya kesusastraan saja yang menyuratkan kata *mr̥dangga*. Kesepuluh karya kesusastraan Jawa Kuna Awal itu ialah: *Wirataparwa*, *Arjunawiwaha*, *Udyogaparwa*, *Hariwangsa*, *Bharatayuddha*, *Sumanasantaka*, *Smaradahana*, *Bhoma-kawya*, *Bhismaparwa*, dan *Lubdaka*. Sebaran kata *mr̥dangga* dalam beberapa karya kesusastraan Jawa Kuna Awal sebagai berikut.

#### **Wirataparwa**

Wirataparwa menyuratkan kata *mr̥dangga* pada *Pupuh VI* nomor 49 ...*prasamanggwal bheri, mrdangga, ajemur arok silih-wor ikang prang silih cidu*, artinya: .... sama-sama memukul *bheri, mrdangga*, bercampur saling berbau mereka yang berperang saling menyiasati; dan pada nomor 77 menyebut kata *mrdangga, bheri*, dan *sangkha*. Dari kedua *pupuh* di atas, jelaslah fungsi *mr̥dangga, bheri* dan instrumen *sangkha* lainnya dipergunakan dalam peperangan dan pengaturan siasat perang.

Zoetmulder mengungkapkan bahwa angka 918, tersurat dalam sebuah wawancara antara raja dengan seorang Brahmin. "Duli tuanku, beginilah sejauh saya ingat. Kita mulai membaca cerita ini pada hari ke-15 bulan gelap dalam bulan *Asuji*; harinya *Tungle, Kaliwon*, Rabu, pada wuku *Pahang* dalam tahun 918 penanggalan Saka. Sekarang ialah *Mawulu, Wage*, Kamis dalam *Wuku Medangkungan*, pada hari ke-14 *paro* petang dalam bulan *Karttika*. Jadi waktunya genap satu bulan kurang satu hari. Pada hari kelima baginda tidak menitahkan diadakannya suatu pertemuan, karena baginda terhalang oleh urusan lain. Menterjemahkan cerita ini ke dalam Bahasa Jawa Kuna minta waktu yang cukup banyak. Duli mengharapkan, agar pembawaan tidak melampaui kesabaran baginda dan tidak dianggap terlalu panjang" (Zoetmulder, 1983: 110).

#### **Bhismaparwa**

Kata *mr̥dangga* terdapat dalam syair nomor 3b seperti berikut.

...*tan awakening manulupa sangka, lawan manabēh bheri mrdangga, mwan malagasa imp̄r ni wahananya, tan pangharēpakēnang sor sake riya, mangkana sambodana nikang pratiyodan pangayu kasuran mwan darma-yuda.* Artinya:

...bukan dirimu yang akan menipu *sangka* dan memukul *bheri mr̥dangga*, serta menyerang dengan kendaraan/kereta perang, tidak mengharapkan kalah dari mereka, demikianlah panggilan prajurit menerima keberanian dan kebenaran perang.

Kemudian dalam syair 4b yang tersurat seperti berikut. ...*amoga tanpa teja ng wulan purnama, muni tan tinabēh ikang bheri mr̥dangga, tan pisan ping rwa tibaning udan rah, lawan pangkuwarsa, wintang sanescara mungwing madyaning kr̄tika-rohini...* Artinya: ... tiba-tiba bulan purnama tanpa cahaya, *bheri mr̥dangga* berbunyi tanpa ditabuh, bukan hanya sekali dua kali jatuh hujan darah, tanpa hujan, bintang pasti berada di tengah bulan Kartikarohini...

Selanjutnya dalam syair nomor 5b tersurat: ...*moga tawangi ganda na komala konang-unang atēh sabdaning sangka, tēkeng bheri mr̥dangga komala swaranya, mwan yan sudabrēsih ikang nabastala, tan kawaranan mega ikang wulan purnama....* Artinya: ... tiba-tiba tercium bau harum lembut menimbulkan rasa rindu, nyaring bunyi *sangka* serta *bheri* dan *mr̥dangga* lembut suaranya, serta suci bersih angkasa, tidak ada lukisan awan, bulan purnama...

Pada syair 20b disebutkan: ...*gurnita tēkeng sangka bheri mr̥dangga, masanggyani lawan patyaning bala-peka samanya sinahakaryan dening sabda...* Artinya: ... gemuruhlah *sangka, bheri*, dan *mr̥dangga* (genderang), menyertai kematian para prajurit/bala tentara semuanya serta maksud, ... Terakhir adalah syair nomor 47b disuratkan: ...*ikang sabdaning bheri mr̥dangga, maka saha kari pasinganada ning suran pasurak atri, beda sangke ri kala-kalarawa tan pangkur mangkanatah ri sang Korawa...* Artinya: ... terdengar bunyi *bheri, mr̥dangga* (*tawak* dan *genderang*), dan raungan sorak sorai nyaring/hingar bingar, berbeda dengan *kala-kala* (alat bunyi-bunyian yang ditip) dari pihak Korawa...

Pada syair *Bhismaparwa* ini diketahui bahwa bunyi *mr̥dangga* juga digunakan untuk mengatur siasat perang. Kata *mr̥dangga* juga dipergunakan memberikan pertanda untuk menyerang dan semangat serta timbul keberanian untuk berperang. Selanjutnya berbunyi tanpa ditabuh menggambarkan kengerian tentang hujan darah tetapi tanpa adanya hujan

*Mr̥dangga* dipergunakan untuk iringan kematian para prajurit yang dengan gagah berani gugur di medan perang. Meskipun demikian ternyata *mr̥dangga* juga tidak selamanya ditabuh dengan kencang tetapi juga dengan lembut menggambarkan rasa rindu dari seorang pria yang kemungkinan meninggalkan anak, istri, dan mungkin kekasihnya.

### Uttarakanda

*Uttarakanda* mempunyai ciri khas yang tidak terdapat dalam *kanda-kanda* yang lainnya, yaitu cara *kanda* ini dibagi. Kemudian diketahui pula bahwa pengarangnya memuji Balmiki, pengarang *Ramayana*, ‘mahadewa para penyair,’ kemudian memberi hormat juga pada sang raja (yang sekali lagi menggunakan nama Dharmawangsa), yang karena letak kepahlawanannya serta kekuatannya menguasai dunia, sehingga air *amṛta* keluar dan menggenangi wilayahnya, bagaikan suatu pancuran yang mengalir terus menerus (Zoetmulder, 1983: 115). *Mr̥dangga* tersurat dalam syair 104 bersama dengan instrumen musik yang lain, yaitu *bheri*, *kala-kala*, *panawa*, dan *wina*.

### Arjuna Wiwaha

Kitab *Arjuna Wiwaha* karya Mpu Kanwa merupakan karya sastra dalam bentuk kakawin yang diciptakan pada abad 11 (1019-1042) atau menurut Zoetmulder antara 1028-1035. Karya monumental ini diciptakan pada masa pemerintahan Prabu Airlangga di Kerajaan Kahuripan (Agustinus, 1995: 88). *Arjuna Wiwaha* merupakan tonggak pertama yang mengawali sastra puitis Jawa Timur. Tidak ada satu kakawin pun yang tidak bertanggal, yang ditulis sebelum *Arjuna Wiwaha*. Kakawin *Arjuna Wiwaha* gubahan Mpu Kanwa akan dijumpai puisi kakawin yang sempurna. Kakawin ini dikatakan sempurna karena penyair dalam melukiskan ceritanya dapat membatasi diri, dialog-dialognya hidup, tema-temanya beraneka ragam, serta bahasa dan gayanya relatif polos. Meskipun demikian, kakawin ini tidak mudah diterjemahkan atau ditafsirkan. Hal tersebut dimungkinkan karena kurang memahami bahasa Jawa Kuna (Zoetmulder, 1983: 302).

Kata *mr̥dangga* bersatu dengan instrumen lainnya seperti *bheri*, *kala*, *murawa*, *kalaçangka*, dan *wiranawana*, tersebar dalam empat buah *pupuh*, yaitu *Pupuh XX 6*, *Pupuh XXIII 2*, *Pupuh XXV 5*, dan *Pupuh XXXI 1*. Berikut disampaikan bagaimana kata *mr̥dangga* terdapat dalam *pupuh* tersebut dalam *Kakawin Arjunawiwaha*. Pada *pupuh XX: 6* tersurat: *mrdangga-kala-sangkha ghūrnitatarā*, artinya: genderang, gong, terompet gegap gempita. Kemudian pada *uppuh XXIII: 2*, berbunyi: *Wuntung bhuwana tēkap ingkang mrdangga kala bheri murawa gumuruh*. Artinya kurang lebih: Tumpah padatlah dunia oleh bunyi genderang, ketipung (terompet?), gong, dan tambur gemuruh.

Pada *pupuh XXV: 5*, tersurat: *Ong ning bheri mrdangga mari karēngō de ning papan kakrēpuk. Angrēs kakrēcik ing tēwēk kētug ikang kontāngēne samaja. Lāwan dening pangohan ing mamēkasi prānānguhuh kātara*. Artinya: Gaung gong dan riuh genderang tak lagi terdengar berkat perisai berdetang-dentang. Menyayat hati gemerincing golok, gelegar kanta mengenai gajah. Lagi ulah lenguhan orang yang menghembuskan nyawa, mengaduh, mengerikan.

Kata *mr̥dangga* pada *Pupuh XX: 6* dipergunakan untuk memberikan semangat dalam rangka persiapan berangkat ke medan perang. Pada *Pupuh XXIII: 2* *mrdangga kala bheri murawa* dipergunakan setelah Arjuna ditasbihkan menjadi panglima perang pasukan dewa dan semua berte riak jaya-jaya. Dahyatnya gemuruh pada sebuah peperangan yang menyuarakan kengerian, dapat mengalahkan gemuruh suara gamelan yang dibunyikan, tersirat dari *pupuh XXV: 5*.

### Udyogaparwa

Berdasarkan tulisan Jaap Kunst dalam *Hindu Javanese Musical Instrument*, bahwa dalam karya sastra *Udyogaparwa* yang disunting oleh P.j. Zoetmulder beberapa instrumen gamelan terletak pada *Pupuh 90*, *107*, dan *111*. Meskipun demikian, setelah dilakukan pengecekan, ternyata dalam *Pupuh 107* tidak ditemukan nama-nama instrumen karawitan, yang ada hanya pada *Pupuh 90* dan *111* saja, tetapi tanpa kata *mr̥dangga*. Berikut cuplikan syair *Pupuh 90*. .... *makādi çangkha cakrā gadā çaktisaṅgha lāngala nandaka*. ... *Ghūrnita humuṅ taṅ tabē-tabēhan iṅ ākāsa*.... Kemudian dalam *pupuh 111* yang berbunyi sebagai berikut. *Humung tabē-tabēhan makadi çangkha, kahala, murawa, munda, mahasara lawan barēbēt, ghurnita tabē-tabēhan* (Zoetmulder, 1983: 138).. Jadi sebenarnya dalam *Udyogaparwa* tidak ditemukan kata *mr̥dangga*.

### Kresnayana

Beberapa instrumen musik, tersebar dalam beberapa *pupuh*. *Pupuh 25: 2* ketika Kresna akan berangkat ke Kundia, dibunyikan genta dan *rojeh*. Kemudian dalam *Pupuh 25: 5*, saat Kresna bersama pasukannya mendekati Kundia, terdengar suara kendang. Pada *Pupuh 28: 3* setibanya di Kundia, Kresna disambut rakyat dan pegawai istana dengan bunyi *murawa* dan *sangkha* yang dibunyikan prajurit. Pada *Pupuh 46: 5* terdengar bunyi *padahi*, *mr̥dangga*, dan *murawa* sebagai tanda berangkat bagi prajurit. Kelompok-kelompok prajurit berjalan dengan diiringi *mr̥dangga*, disambut dengan bunyi *sangkha* dan *rojeh*. Pada *Pupuh 48: 4* diceritakan keadaan medan perang yang ramai karena suara prajurit yang bertempur ditambah bunyi *bheri*, *kala*, dan *mr̥dangga*. Pada *Pupuh 49: 10* disebutkan ensambel ‘penambah semangat’ (*ambēk garwwa tabēh-tabēhan*) bagi prajurit di medan perang. Terakhir pada *Pupuh 51: 11*, diceritakan ketika perang sedang berlangsung, bunyi *kala-kahala*, *murawa*, *mr̥dangga*, *re-gang*, *barēbēt* (gaduh/riuh), dikalahkan oleh suara prajurit yang sedang bertempur (Santoso, 1986: 127-203; Ferdinandus, 2004: 127-203). Dalam *Kakawin Kresnayana* ini, kata *mr̥dangga* dapat berdiri sendiri dan bersatu dengan beberapa instrumen lainnya.

### Hariwangsa

Cerita yang dibahas dalam *Kakawin Hariwangsa* ini mirip dengan tema yang dibahas dalam kakawin Kresnayana. Para pakar sastra Jawa Kuna berpendapat bahwa *Kakawin Hariwangsa* lebih berhasil dalam menggarap

tema yang sama ini. *Kakawin Hariwangsa* lebih muda daripada *Kakawin Kresnāyana*, jadi kemungkinan Mpu Panuluh menggubah ulang sebuah cerita yang sudah ada entah untuk alasan apa tidak diketahui. Ada kemungkinan ia diperintah oleh prabu Jayabaya atau memang karena hasrat jiwanya sendiri. Di dalam *kakawinnya* sendiri tertulis bahwa Mpu Panuluh menulisnya karena: *tambenya pangiketkw apét lalēh* (indah/mempesona) yang artinya: menggubah syair ini ialah sekedar mencari keindahan. Hal ini oleh para pakar ditafsirkan bahwa *kakawin* ini hanyalah bahan coba-cobaan saja. *Kakawin Kresnāyana* ditulis oleh Mpu Panuluh pada saat prabu Jayabaya memerintah di Kediri dari 1135 sampai 1157 Masehi (Hadiwijaya, 1952: 10). Adapun kata *mrēdangga* yang tersurat dalam *Kakawin Hariwangsa* terdapat dalam *Pupuh XVIII* 10, L 8 tidak diiringi dengan instrumen musik yang lainnya. Dengan demikian diperkirakan bahwa *mrēdangga* dipergunakan menyebut sebuah instrumen untuk seluruh kelompok instrumen atau gamelan yang ada.

### Bharatayudha

Pada *Kakawin Bharata Yudha*, kata *mrēdangga* disebut sebanyak enam kali. Dalam *Pupuh X* no. 8 merupakan sebuah peraturan peperangan yaitu: *Ri tan hananing amrangamawa mrēdangga tunggul kunang Lawan gatinikang katen mawusanānggēgō sanjata* yang artinya diberitahukan bahwa diadakan larangan untuk menyerang mereka yang mengangkut gamelan. Mereka yang membawa bendera dan juga mereka yang meletakkan senjatanya. Tulisan ini mengungkapkan dalam peperangan ini ada kata *mrēdangga* yang dapat disebut sebagai gamelan perang. *Mrēdangga* dalam *Pupuh IX* nomor 10 tersurat *Yekanghrik ghurnniteng ambara siniringan i jrahni hungning mrēdangga* artinya: yang berteriak bergemuruh di angkasa dan bersuara riuh rendah bersama-sama dengan suara gamelan ditabuh. *Kapwasrang manulup ri sangkanira sowang mwan mrēdangga selur*, artinya: Mereka saling menyerang sedangkan masing-masing dari mereka meniup terompet siput gamelannya dipukul dengan tiada henti-hentinya.

Pada *Pupuh XIX* 20 dipergunakan untuk memberikan semangat, *Mrēdangga* dan *çangka* ditabuh terus menerus secara bersamaan. *Mrēdangga* juga bersama *kala* (kendang bermuka satu dengan batang yang pendek), *sangka*, dan *gubar* ditabuh untuk memberikan semangat sehingga prajurit berebut tempat di depan, seperti tersurat *Rahina tatas kamantyan umuni ng mrēdangga kala çangka ghurnnitara, Gumuruh ikang gubar bala samuha mangkat anguhuh padda sru rumuhun*, yang artinya: Pada pagi hari gamelan mulai dipukul sedangkan suara terompet siput makin riuh kedengarannya. Setelah *gubar* dipukul sehingga gegap gempita, tentara yang telah berkumpul itu maju ke depan dengan suara yang gemuruh karena mereka itu berebutan untuk berjalan di depan (XXVI: 1). Selanjutnya pada *Pupuh XXXIX*: 2 yang berfungsi untuk memberi semangat dalam peperangan, tersurat *tabě-taběhan*

*mrēdangga kalaçangka humung asahuran*, artinya: segala bunyi-bunyian, gamelan, terompet tanduk dibunyikan sehingga riuh rendah kedengaran suaranya. Pada *Pupuh XLIX*: 6, fungsi *mrēdangga* ditabuh dengan tiada hentinya untuk merayakan kemenangan dalam peperangan (XLIX: 6).

*Pupuh 9* No. 10 tersurat: *Yekanghrik ghurnniteng ambara siniringan i jrahni hungning mrēdangga*, artinya: Benderanya bergambar raja burung yang berteriak gemuruh di angkasa dan bersuara riuh rendah bersama-sama dengan suara gamelan (Wirjosuparto, 1968: ...). Pada *Pupuh 19* nomor 20 berbunyi: *Kapwasrang manulup ri sangkanira sowang mwan mrēdangga selur, Yanggyaken ri manahnikang bala sahasamuk mawantah muwah*. Artinya: Mereka saling menyerang sedangkan masing-masing dari mereka meniup terompet siput gamelannya dipukul dengan tiada henti-hentinya. Mempercepat lahirnya kegirangan dalam hati mereka yang sedang mengadakan serangan dan yang saling desak-desakan (Wirjosuparto, 1968: 255).

### Sumanasantaka

*Kakawin Sumanasāntaka* memiliki kekhasan tersendiri, karena walaupun dikarang pada zaman Erlangga, tetapi rupa-rupanya raja Erlangga bukanlah yang memerintahkan untuk menggubah *Kakawin Sumanasāntaka*, tetapi Sri Warsajaya. Sri Warsajaya dalam prasasti Kēting (1204 M) tertulis Sri Jayawarsa Digjaya Sāstraprabhu (Zoetmulder, 1983: 385). Yang menarik adalah kehidupan di keraton sungguh bernaafaskan Jawa, sehingga penting bagi pengetahuan kita tentang sejarah Jawa Kuna (Zoetmulder, 1983: 387).

Pada *Pupuh CXLIII* 7 kata *padahi* diiringi dengan kata *gong* dan *ketug*, dipergunakan untuk mengiringi keberangkatan Sri Indumati dan pangeran Aya meninggalkan ibu kota. *Salwir ikang padahing nagarasrang, ramya tēkapanya hanan sinameni, len masarag makapanghada gongnya, lwir kētug ing lewu denny gumētēr* (Worsley, 2014: 384). Artinya: segala macam genderang kerucut di ibukota ditabuh bertalu-talu, bunyinya meriah diiringi sebagian orang, sementara sebagian orang lainnya penuh semangat menopang genderang yang berukuran besar genderang menggelegar keras bagai halilintar menyambar-nyambar (Worsley, 2014: 385). Penulis berpendapat bahwa penerjemahan gong menjadi genderang sebenarnya kurang tepat. Hal ini disebabkan bisa saja gong ini menunjukkan instrumen gong atau berupa sekelompok instrumen (gamelan) yang ada gong besarnya karena ada kata menopang. Dapat diduga bahwa kata *kētug* (menggelegar) merupakan personifikasi dari kendang besar yang pada saat ini di Jawa disebut dengan *kētēg* karena dibawa dengan cara ditopang oleh beberapa orang.

Pada *Pupuh CXLVI* 14, *padahi* beserta gong dipergunakan untuk mengiringi pasukan dengan senjata lengkap dan kemungkinan berjalan secara cepat dengan cara berbaris.

Disampaikan seperti berikut. *Para samya paprēgi mangkat, muni gongnya lawan padahinya, saha sanjata sōh ri tēgalnya...* (Worsley, 2014: 394), artinya para hulubalang rendah buru-buru berangkat, diiringi bunyi gong dan genderang kerucut, bersenjata lengkap, mereka memenuhi lapang (Worsley, 2014: 395). Pada *Pupuh 52* nomor 6 disebutkan bahwa *Sangkha mwan tarayan mrdangga kumisik talinga ning wwan angrēngō*; artinya: Sangkakala, terompet dan ketipung menggelegar memekakkan telinga orang yang mendengar (Worsley, 2014: 227). Kemudian pada pupuh 112 nomor 7, tersurat *Mrdangga sampun sumēnāha pangruhun, hanatakēp len sinameni ring kidung* (Mpu Manoguna, abad IX:). Artinya: Para penabuh ketipung (*mrēdangga*) berdiri tegap di depan arak-arakan. Ada yang menepuk-nepuk, sementara yang lainnya diiringi tembang (Worsley, 2014: 327). Terungkap bahwa *mrēdangga* dipergunakan untuk mengangkat keagungan orang yang mempergunakan busana yang serba gemerlap dari para pembesar atau juga para bangsawan. Selanjutnya *mrēdangga* dipergunakan untuk mengiringi arak-arakan dan ditempatkan di depan barisan.

#### Smaradahana

Kata *mrēdangga* tersurat dalam *Pupuh IV* nomor 11 seperti berikut. *Len tang mareng suranadi saha cetikādyus, denyāsibu muni humung kaharan mrēdangga, ruming widawangi linungsurakēn rakēnya, Sumrak lawan pangisi kēmbang alun haneng ryak*. Artinya: Dan datanglah para dayang mandi ke sungai kahyangan, olehnya mandi bersimburan gemuruh seakan-akan suara genderang (*mrdangga*), bau harum wewangian *boreh* dilepaskannya yang melekat di badan, semerbak bunga sanggul ada yang bergelombang.

Selanjutnya pada *Pupuh XXXII* nomor 4 yang berbunyi sebagai berikut. *Gēntērikang mrēdangga kala çangka tinulup anguhuh. Ghurnita ghora ghēntani limanya dumadak anguling ...* Artinya: Gemuruh suara genderang (*mrdangga*) bunyi terompet (*çangka*) ditiup memanggil, gegap gempita menakutkan gajahnya sekonyong-konyong/mendadak bergulingan, Bunyi *mrēdangga* dengan beberapa instrumen lain mengungkapkan suara gegap gempita yang menakutkan sehingga mempengaruhi binatang tunggangan yang juga ikut bersuara.

#### Bhomakawya

*Bhomantaka* atau *Bhomakawya* memiliki 1492 bait syair yang merupakan *kakawin* Jawa Timur yang paling panjang. Pada kata pengantar merupakan pujian kepada Dewa Manobhu yaitu Kama yang menampakkan diri dalam segala sesuatu yang indah dan tercipta untuk merangsang para penyair. Penyair memohon bantuannya karena ingin mengubah “Bhomakawya” ke dalam sajak-sajak Jawa. Tidak menyebutkan seorang pelindung dan alamat *mang-gala*. Menurut konsensus umum, karya ini digolongkan pada karya-karya dari jaman Kadiri; didasarkan pada pertimbangan bahasa, gaya, dan tata cara garapan temanya

(Zoetmulder, 1983: 404). Kata *mrēdangga* terdapat pada *Pupuh XXXIX* Syair 21 seperti berikut. *Mangawe tan adres anawan gejer-gejer huni rung mrēdangga nira ramya tan pegat yan abandungan gērēh awor awang-sulan*, yang artinya: Memberi isyarat tak henti-hentinya gempar bunyi genderangnya (*mrdangga*) ramai tak putus-putus bersama-sama guruh menggelegar bercampur bersahut-sahutan.

#### Lubdaka

Kitab karangan Mpu Tan-Akung ini dikarang sesudah jaman Ken Arok (Girindrawangsa-Ja) atau setelah 1222. Rupa-rupanya untuk kepentingan raja, yang patut mendapat kebahagiaan juga, meskipun pada saat mudanya bukan orang yang utama, sebagaimana diuraikan dalam *Pararaton*. Waktu menulis ini, Mpu Tan-Akung rupa-rupanya telah mengharap mati di hari tuanya (Hadiwijaya, 1952: 12). Dalam studi banding terhadap sejumlah *purana* dalam Bahasa Sangsekerta, diketahui bahwa kisah Lubdaka dengan pelaksanaan Siwaratri telah termuat di dalam sejumlah *purana*, di antaranya *Siwapurana*, *Skandhapurana*, *Garuda-purana*, dan *Padmapurana*. Ajaran yang ada dalam Siwaratri Kalpa begitu mendalam dan memerlukan perenungan dalam nuansa keheningan dan kesucian (Agastia, 2001: vii-viii). Kata *mrēdangga* tersurat dalam pupuh XXXVII nomor 5 yang berbunyi: *Mrēdangga saha nonyan-unyan asamenika panalimurang harip mata*. Artinya: *mrēdangga* dan bunyi-bunyian sebagai penghibur untuk menghalau kantuk (Agastia, 2001: 144). Pengertian *mrēdangga* di sini adalah gamelan yang difungsikan untuk mengusir rasa kantuk sehingga pembaca dan penghayat menjadi lebih tenang dan berkonsentrasi.

### SIMPULAN

*Mredangga* mempunyai pengertian kendang besar dan juga berarti seperangkat gamelan. Hal ini berdasarkan bahwa kata *mredangga* dalam berbagai tulisan pada berbagai naskah kuno mengandung banyak pengertian tergantung pada kalimat puisi dimana kata *mredangga* tersebut berada. *Mredangga* bisa berdiri sendiri atau sebagai instrumen dan sebagai sebuah kelompok instrumen ataupun diiringi oleh kata-kata lain yang menyebutkan instrumen lainnya. Meskipun demikian pemberian makna dan arti *mredangga*, seharusnya bergandengan pula dengan kata-kata yang mengiringinya seperti kata *gurnita*, *kumeretug* (gelegar), *gumuruh* (bergemuruh), *gelap atarung* (seperti suara halilintar yang bertarung) dan merupakan suara yang keras di antara suara instrumen musik lainnya. Kata *mredangga* hilang setelah naskah yang berbentuk *kidung* seperti pada *Kidung Malat* yang diganti dengan nama bedug, dan selanjutnya diganti dengan tambur untuk menggambarkan instrumen gamelan perang.

Sebagai gamelan yang berfungsi untuk peperangan, gamelan ini mempunyai fungsi untuk membuat respon fisik antara lain melakukan penyerangan terhadap musuh.

Gamelan perang membuat adrenalin seseorang yang mendengarnya menjadi lebih bersemangat untuk melakukan sesuatu yang di luar kemampuannya. Dalam praktiknya, gamelan perang harus bisa ditabuh secara prosesi atau dipindah-pindahkan secara cepat mengikuti arahan dan gerak pasukan. Gamelan perang dipergunakan untuk melakukan persiapan peperangan, dalam peperangannya sendiri, dan tentunya untuk pesta kemenangan peperangan.

#### DAFTAR RUJUKAN

- Agastia, IBG. 2001. *Siwaratri Kalpa, Karya Mpu Tanakung*. Denpasar: Yayasan Dharma Sastra.
- Agustinus, Linus Suryadi. 1995. *Dari Pujangga Ke Penuelis Jawa*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Bagus, I Gusti Ngurah dan Wayan. 1982. *Malat Parikan*. Jakarta: PNRI dan Balai Pustaka.
- Casparis, J.G. De. 1950. *Inscripties Uit de Cailendra-Tijd*. Bandung: Pjawatan Purbakala Republik Indonesia (Prasasti Indonesia I).
- Ferdinandus, Pieter Eduard Johannes. 2004. *Alat Musik Jawa Kuno*. Yogyakarta: Yayasan Mahardika.
- Gotchlak, Louis; terjemahan Nugroho Notosusanto. 1975. *Mengerti Sejarah (Pengantar Metode Sejarah)*. Jakarta: Universitas Indonesia.
- Hadiwijaya, R.D.S. Ki. 1952. *Sarwasastra, Kitab Pelajaran Dan Latihan Bahasa Djawa Kuna*. Jilid II. Yogya: U.P. Indonesia NV.
- Haryono, Timbul. 2006. "Sejarah Seni Pertunjukan Dalam Perspektif Arkeologi." In Yogyakarta: Makalah disampaikan pada Diskusi Sejarah dengan tema Sejarah Seni Pertunjukan dan Pembangunan Bangsa, diselenggarakan oleh Balai Kajian Sejarah dan Nilai Tradisional.
- Herlina, Nina. 2014. *Metode Sejarah. Ed. Revisi*. Bandung: Yayasan Masyarakat Sejarawan Indonesia Cabang Jawa Barat.
- Kunst, Jaap. 1968. *Hindu Javanese Musical Instruments*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Kuntowijoyo. 1995. *Pengantar Ilmu Sejarah*. Yogyakarta: Bentang Budaya.
- Lukman, Ali. 1996. *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Balai Pustaka.
- McPhee, Colin. 1966. *Music in Bali: A Study in Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral Music*. New Haven and London: Yale University Press.
- Olthof, WL. 1941. *Punika Serat Babad Tanah Jawi Wiwit Saking Nabi Adam Doemoegi in Taoen 1647*. Terjemahan. Yogyakarta: Penerbit Narasi.
- Prajapangrawit, R. Ng. 1900. *Serat Sujarah Utawi Riwayating Gamelan Wedhapradangga (Serat Saking GoteK)*. Surakarta: Kerjasama STSI Surakarta dengan The Ford Foundation.
- Santosa, Hendra, Dyah Kustiyanti, dan I Komang Sudirga. 20017. *Traces Of Musical Instruments In Kakawin Bharatayudha. E-Journal of Cultural Studies [Online]*.
- Santoso, Soewito. 1986. *Kresnayana. The Legend in Indonesia*. New Delhi: International Academy of Indian Culture.
- Soetrisno. 1976. *Sejarah Karawitan*. Surakarta: Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI).
- Sudirga, Komang., Dyah Kustiyanti, Hendra Santosa. 2015. *Jejak Karawitan dalam Kakawin Arjuna Wiwaha: Kajian Bentuk, Fungsi, dan Makna*. Jurnal Segara Widya no. 3.
- Wirjosuparto. 1968. *Kakawin Bharata-Yudha*. Djakarta: Penerbit Bhatara.
- Worsley, P.J. 2014. *Kakawin Sumanasantaka, Mati Karena Bunga Sumanasa, Karya Mpu Monaguna, Kajian Sebuah Puisi Epik Jawa Kuno*. Jakarta: Ecole Francaise d'Extreme-Orient Koninklijrk Instituut voor Taal Land en Volkenkunde, Yayasan Obor Indonesia.
- Zoetmulder, PJ. 1983. *Kalangwan, Sastra Jawa Kuno, Selayang Pandang*. Terjemahan. Bandung: Djambatan.

## **Teater Wayang Inovatif Stri Wiweka**

**Ni Komang Sekar Marhaeni**

Program Studi Seni Pedalangan, Fakultas Seni Pertunjukan,  
Institut Seni Indonesia Denpasar,

*sekarkomang65@gmail.com*

---

Penciptaan Teater Wayang Inovatif dengan judul Stri Wiweka mengeksplorasi semua potensi yang ada dalam bidang seni pedalangan/pewayangan. Suasana dan karakter yang ditampilkan dalam setiap adegan digarap sedemikian rupa sesuai dengan konsep garap dan kaidah-kaidah penciptaan dalam pewayangan Bali serta lebih mementingkan keindahan struktur lakon dan cerita yang digarap ke dalam bentuk pertunjukan wayang kreasi baru. Penciptaan ini secara umum bertujuan untuk menghasilkan sebuah karya seni Teater Wayang Inovatif yang bertolak dari pelestarian nilai-nilai estetis, etis yang terkandung dalam kesenian tradisi dan untuk mempersembahkan kreativitas seni yang adaptif dan edukatif pada apresiatornya. Sedangkan tujuan secara khusus untuk mewujudkan gagasan atau ide pencipta yang dapat menghidupkan pola-pola wayang tradisi lewat karya inovasi, meningkatkan kemampuan pencipta dalam berolah seni, dan dalam rangka menumbuhkan imajinasi baru sebagai kreativitas yang berkelanjutan. Metode yang digunakan dalam penciptaan karya teater wayang inovatif ini yaitu, studi kepustakaan, diskusi, kontemplasi, efisiensi, imitasi, revisi, partisipasi dan finishing. Karya ini merupakan salah satu teater tradisi yang digarap dalam bentuk baru dengan melakukan penjelajahan ruang teater tiga dimensi yang mana dalam pertunjukan tersebut penonton dapat melihat dari segala penjuru karena adegan dilakukan oleh manusia sebagai pemegang peran atau tokoh. Pertunjukan dijalin dalam sebuah cerita berbingkai, bentuk wayang kulit menggunakan nilai filsafat sebagai tuntunan bagi manusia untuk menghindari arogansi kekuasaan. Lakon dalam karya ini memberikan pemahaman terhadap seseorang yang semena-mena dalam kekuasaan dan akhirnya terkalahkan oleh kebijaksanaan.

*Kata kunci: penciptaan, teater wayang, inovatif, stri wiweka,*

### ***Strip Wiweka: Innovative Wayang Theatre***

Creation of Innovative Puppet Theater with the title Stri Wiweka explores all the potential that exist in the field of puppetry art. The atmosphere and character displayed in each scene, worked in such a way and in accordance with the concept of work and the rules of creation in Balinese puppetry. With more emphasis on the beauty of the structure of the story and the story is cultivated into the form of an innovative new puppet show creations. This Creation generally aims to produce an innovative Puppet Theater art based on the preservation of aesthetic, ethical values embodied in traditional art and to offer creative, adaptive and educational creativity to its appreciator. While the goal is specifically to realize the idea or idea of the creator who can revive the patterns of wayang tradition through the work of innovation, improve the ability of creators in artistic work, and in order to foster new imagination as a sustainable creativity. The methods used in the creation of innovative wayang theater works are literature study, discussion, contemplation, efficiency, imitation, revision, participation and finishing. This work is one of the theater traditions worked on in a new form, by exploring the three-dimensional theater space. The show is woven in a framed story, staging a puppet full of the value of philosophical meaning as a guide for man to avoid the arrogance of power as in the story of the work of creation. The play in this work provides an insight into an arbitrary person in power that is ultimately constrained by wisdom.

*Keywords: creation, puppet theater, innovative, stri wiweka,*

---

*Proses review: 15 - 29 mei 2018, dinyatakan lolos 6 juni 2018*

## PENDAHULUAN

Masa awal perkembangan drama dan teater dimulai sejak akhir abad XIX hingga masa kontemporer, ada pendapat para ahli teater yang menyatakan perkembangannya dimulai pertengahan abad ke XIX. Hingga sekarang, teater terus berlangsung. Secara epistemologi kata *the theatre* berasal dari kata *theatron*, sebuah kata Yunani yang mengacu kepada sebuah tempat di mana aktor mementaskan lakon dan orang-orang menontonnya. *The theatre* juga merujuk kepada pementasan yang lebih spesifik, misalnya teater Yunani, teater Amerika, Jepang dan sebagainya. Dalam bahasa Indonesia kita punya istilah *teater tradisional*, *teater masa kini*, atau *teater kontemporer* atau *teater modern Indonesia*. Sedangkan, dalam bahasa Indonesia kepada kegiatan dalam seni pementasan. Tapi dalam bahasa Inggris, *theatre* dan *the theatre* amat berbeda (Soemanto, 2000: 8-9).

Teater merupakan sebuah cabang seni yang dapat mengekspresikan ide/gagasan, kehidupan, perjuangan, dinamika, dan rasa. Seniman memanfaatkan teater sebagai suatu ruang kreasi dan kreativitas untuk menuangkan ide-ide yang bersarang dalam kepala. Dalam sejarah teater, tradisi bercerita telah berkembang menjadi berbagai bentuk teater yang kita warisi sekarang. Teater merupakan salah satu jenis seni pertunjukan yang pada awalnya bertolak dari sastra lisan, kemudian berkembang dari mulut ke mulut, dari seseorang diceritakan kepada orang lain, dari generasi ke generasi berikutnya.

Sementara tradisi bercerita yang merupakan awal mula adanya teater semakin terpinggirkan dalam masyarakat. Upaya pelestarian tradisi bercerita dan teater tutur sudah jarang dijumpai pada kehidupan keluarga dan masyarakat pada jaman ini. Sebagai media yang dapat difungsikan untuk mengubah tingkah laku, teater harus diperkenalkan sejak usia dini kepada anak-anak, remaja, maupun orang dewasa. Sebab, selain sebagai media untuk menyampaikan pesan dan perjuangan, teater juga dapat menjadi ruang arsip kebudayaan dan sejarah. Tradisi bercerita ini merupakan salah satu alat komunikasi dan penyebaran sastra lisan kepada masyarakat secara luas. Dari sini lahirlah tukang cerita (*story teller*) yang kemudian berkembang menjadi suatu bentuk kesenian yang kita namakan Teater Tutur (Achmad, 2006:44).

Di masyarakat Bali tradisi bercerita disebut dengan istilah *mesatua*. *Mesatua* tidak hanya pemaparan secara naratif sebuah cerita, melainkan penggambaran watak, tabiat, akhlak dan moral tokoh-tokohnya yang dapat membantu pembentukan budi pekerti luhur, yaitu watak dan tabiat yang mampu membunuh perilaku buruk.

Teater Tutur merupakan perkembangan dari tradisi *mesatua*, penuturnya merupakan seorang seniman yang mampu mengungkapkan alur dramatik cerita lewat media ungkap

suara (vokal), gerak tangan, gerak tubuh, wayang dan media lainnya. Tukang ceritanya (*story teller*) sekaligus menjadi seorang pemeran (aktor), penyanyi, penari dan sutradara. Bertolak dari keinginan pencipta untuk melestarikan tradisi *mesatua* yang berkembang menjadi teater tutur, karya yang diciptakan menampilkan kemampuan para pemeran (*story teller*) yaitu Ni Diah Tantri untuk menceritakan kisah fabel dalam berbagai konflik. Cerita yang ditampilkan lebih banyak mengangkat kebaikan-kebaikan Ni Diah Tantri sebagai kunci kesadaran terhadap perlakuan semena-mena Raja Esmaryadala dalam memegang tampuk pemerintahan. Inti cerita berisikan nasehat-nasehat, nilai-nilai pendidikan, dan filsafat sebagai media pesan kepada masyarakat penonton untuk menegakkan kebenaran.

Beberapa sumber yang digunakan sebagai inspirasi penciptaan ini diantaranya atikel, Buku *Mengenai Teater Tradisional di Indonesia*, yang ditulis A. Muhamad Kasim.; Wayang Tantri di Banjar Babakan Sukawati Gianyar, skripsi I Gusti Ngurah Serama Semadi.; Buku *Menyentuh Teater; Tanya Jawab seputar Teater Kita*, karangan N Riantiaro.; *Cerita Rakyat dari Bali yang ditulis Ida Raka Gianyar*; menyimpulkan bahwa rasa iri yang didasari rasa tamak dan kurangnya rasa mawas diri serta jauh dari rasa pendekatan kepada keagungan Tuhan akan merupakan belenggu dan menjadikan mala petaka.; Ni Diah Tantri salah satu buku yang ditulis oleh I Gusti Ngurah Bagus.; Sebuah Desertasi Program Doktor oleh Sri Supriyatini dengan judul Tantri merupakan Interpretasi Nilai Perjuangan Perempuan Bali Masa Kini.

## IDE PENCIPTAAN

Dalam penciptaan teater wayang inovatif ini sebagai alternatif baru pembendaharaan wayang kulit Bali pada umumnya memanfaatkan teknologi computer dan proyektor LCD, yang digunakan untuk menampilkan gambar, video, atau data dari komputer pada sebuah layar atau sesuatu dengan permukaan datar seperti tembok. Proyektor LCD pada penciptaan ini digunakan untuk memproyeksikan wayang-wayang dengan *background* atau latar dekorasi seperti istana, hutan, gunung, binatang-binatang dan lain-lainnya. Gambar-gambar ini diatur di Microsoft office power point dan dimainkan sesuai dengan kebutuhan pendukung setiap adegan. Program animasi, *coral draw*, *adobe primer* juga dimanfaatkan untuk menampilkan wayang-wayang yang tidak memungkinkan untuk digerakkan oleh penggerak wayang. Penggunaan teknologi ini dimaksudkan untuk mengevektifkan pendukung, sehingga tercipta karya kolosal dengan personil. Di samping sumber cahaya general yang dipantulkan oleh proyektor LCD, dari komputer ditampilkan sumber-sumber cahaya mendukung suasana adegan, yang diproyeksikan lewat proyektor LCD ke layar. Seperti bias cahaya yang menyerupai *sport light*, *follow sport*, cahaya lampu senter dan efek-efek cahaya yang lainnya. Sound efek menggunakan alat *keyboard*,

seperti suara halilintar, suara burung, ombak dan lain-lainnya sudah diformat dalam komputer.

Penggunaan gambar-gambar *background* dibuat relevan dengan bentuk-bentuk wayang yang masih memakai wayang tradisi dengan stilirnya yang sangat tinggi. Begitu pula penataan cahaya terprogram pada komputer, kemudian diproyeksikan melalui LCD, diupayakan tidak terkesan glamor. Sistem *blur* pada warna-warna cahaya telah digarap sesuai dengan kebutuhan setiap adegan, tidak semata-mata untuk kelihatan lebih glamor atau lebih canggih. Pemanfaatan teknologi komputer untuk mengoperasikan lampu, *background* dan *sound efek*, membutuhkan seorang operator dan seorang pembantu operator.

Selama pertunjukan, penyampaian nilai-nilai moral diselingi trik-trik adegan yang betul-betul dicermati oleh penonton, sehingga pesan-pesan yang ingin disampaikan didengar dan dilihat sejelas-jelasnya. Bahasa yang digunakan adalah bahasa yang komunikatif dengan penontonnya. Memakai juga bahasa Bali, bahasa *Kawi*, bahasa Indonesia dipakai pula sebagai narasi untuk memaparkan alur cerita, dan penegasan adegan-adegan yang perlu ditunjukkan.

Komponen-komponen wayang tradisi Bali yang dimodifikasi pada penciptaan ini seperti penggunaan vokal monofoni diperbaharui dengan korus, wayang diciptakan untuk memenuhi kebutuhan lakon dan disesuaikan dengan efek bayangan yang ditimbulkan oleh media cahaya proyektor LCD. Efek dan intensitas cahaya proyektor LCD sangat jauh berbeda dengan lampu tradisi (*blencong*).

Penciptaan ini melakukan eksperimen dalam ide estetik yang disajikan lewat berbagai media, seperti drama, wayang, narasi, dialog, tembang, musik, setting panggung dan media lainnya. Upaya kreatif ini dapat terciptanya pola-pola baru dalam seni pedalangan.

Konsep Garapan

Struktur dramatik teater wayang inovasi ini disusun berdasarkan struktur drama pada umumnya. Walaupun sesungguhnya sangat sulit membuat alur drama yang pendek dengan cuplikan-cuplikan adegan-adegan cerita Tantri yang begitu panjang. Inti cerita mengangkat kebaikan Ni Diah Tantri ketika menyadarkan Raja Esuaryadala yang semena-mena sebagai Raja di Kerajaan Patali, dengan susunan dramatik sebagai berikut.

*Pertama tahap eksposisi*, bagian awal karya ini menampilkan suasana tenang dengan kehidupan masyarakat yang tentram, saling bersenda gurau, sambil melantunkan tembang-tembang yang menimbulkan kegembiraan. Perbincangan tentang perilaku baik buruk manusia, mengarah pada perilaku sang Raja. Bagian ini juga menggambarkan kegalauan hati Patih Niti Bande Swarya yang kehabisan akal untuk mendapatkan anak gadis untuk dipersembahkan

kepada sang Raja setiap hari untuk dijadikan istri. Kemudian muncul Ni Diah Tantri yang membesarkan hati ayahnya agar tidak bersedih dan dia bersedia untuk dipersembahkan kepada sang raja.

*Kedua tahapan pengawatan*, menceritakan tentang perbincangan diantara masyarakat yang mana arah perbincangan tersebut secara tidak sadar, muncul perbedaan pandangan tentang tokoh-tokoh dalam cerita, yang memicu perdebatan. Bagian ini sudah mulai adegan divisualkan dengan wayang ke layar dan adegan teater.

*Ketiga tahapan konflik*, perdebatan antara Ni Diah Tantri dengan ayahnya patih Bande Swarya terus berlanjut. Dengan tampilan wayang di layar bersambung dengan adegan teater di depan layar. Raja Esuaryadala dengan antusias mendengarkan cerita dari Ni Diah Tantri dan tanpa sadar sang raja terhanyut dengan cerita yang dibawakan oleh Ni Diah Tantri. Cerita mengarah pada adegan binatang-binatang dengan selisih paham yang mengakibatkan pertengkaran antara tokoh-tokoh binatang dalam cerita.

*Keempat tahap ending*, pada bagian ending kembali pada suasana awal, dengan menggambarkan kesadaran raja Esuaryadala dari cerita Tantri yang memperdebatkan kisah para binatang. Raja Esuaryadala menyadari bahwa kejahatan-jahatnya seseorang ada sisi baiknya. Kesadaran sang raja atas kekeliruannya selama ini muncul dan akhirnya menobatkan Ni Diah Tantri sebagai permaisuri di kerajaan Patali.

## METODE PENCIPTAAN

Metode merupakan suatu cara dalam mencapai tujuan penciptaan karya seni, sesuai dengan perkembangan proses kreatif dalam penciptaan tersebut. Metode yang digunakan dalam penciptaan karya teater wayang inovatif ini antara lain:

*Pertama*, melakukan study kepustakaan: yaitu kegiatan untuk mendapatkan data dari buku jurnal, dan lontar yang dapat menguatkan penciptaan karya untuk dipertanggung jawabkan secara akademis. Data yang terkumpul dijadikan landasan kerangka berfikir diseleksi sesuai yang relevan. Kemudian dianalisa untuk membangun konsep guna mendapatkan hasil akhir penciptaan karya seni yang bermutu.

*Kedua*, melakukan diskusi dengan berbagai pihak, yaitu wawancara langsung dengan informan yang berkaitan dengan ide cerita yang akan digarap agar mendapatkan data atau informasi yang valid. Informan terdiri atas masyarakat penikmat seni, dan seniman.

*Ketiga*, melakukan kontemplasi, kontemplasi merupakan perenungan kembali tentang apa yang diperoleh dari informan, pengalaman nyata dalam interaksi sosial maupun

pengalaman batin yang dirasakan pencipta, masyarakat penikmat seni, seniman, dan magister seni. Perenungan dapat menumbuhkan inspirasi pada penentuan gagasan, penyusunan naskah, dan pelatihan.

*Keempat*, melakukan efisiensi yaitu membatasi penggunaan alat dan jumlah pendukung sesuai dengan kebutuhan pentas dan profesionalisme para pendukung, untuk mempercepat proses penciptaan.

*Kelima*, melakukan imitasi, para pendukung dengan peniruan komposisi, gerak, dan olah vokal yang telah ditunjukkan sebelumnya oleh pencipta. Dilakukan secara berulang-ulang sampai pada target capaian yang diinginkan.

*Keenam*, melakukan revisi, dilakukan untuk mengoreksi dan memperbaiki bagian-bagian seperti menambahkan bagian-bagian penting atau menghilangkan yang kurang penting, untuk meningkatkan nilai etis, harmonis dan estetis.

*Ketujuh*, melakukan partisipasi dengan memberikan kesempatan kepada pendukung dan apresiator, untuk berpartisipasi langsung secara terbuka mengevaluasi hasil kerja yang telah diciptakan.

*Kedelapan*, melakukan finishing terhadap seluruh bagian dan isi. Dalam tahap ini terbentuk suatu wujud karya seni sesuai konsep garapan dengan pendukung: penabuh, aktor, penari, vokalis, penggerak wayang, tata cahaya dan seluruh personal untuk dipentaskan sebagai hasil karya cipta seni inovatif.

## PROSES BERKARYA DAN HASIL

Dalam setiap penciptaan seni, proses berkarya adalah sesuatu hal yang sangat penting. Karena terkait penuangan konsep, perubahan ide-ide yang sering diakibatkan oleh suasana latihan maupun kemampuan para pendukung garapan. Pembatasan konsep dan ide di antara pencipta sangat dibutuhkan untuk mewujudkan sebuah karya yang bermutu. Dalam penggarapan Teater Wayang Inovatif Stri Wiweka ini, telah melalui proses sebagai aplikasi dari metode Alma M. Hawkin yang telah diuraikan metode penciptaan yaitu: tahapan eksplorasi, improvisasi, performing dan finishing. Tahapan eksplorasi telah dilakukan diawal sebagai bahan dalam menentukan konsep karya. Selanjutnya disampaikan tahapan beserta proses berikutnya, yaitu:

### Tahap Improvisasi

Dalam tahapan improvisasi, pengkarya mendengarkan berbagai rekaman pertunjukan wayang, mencari inspirasi bagaimana melakukan pembaharuan terhadap bentuk dan struktur yang sudah ada. Akhirnya pencipta mendapatkan ide bahwa skenario yang sudah ditetapkan sebagai pertunjukan wayang mengambil inti cerita Tantri sebagai topik pembelajaran dan diaktualisasikan dalam kelas komposisi

si wayang pada semester lima jurusan Seni Pedalangan Fakultas Seni Pertunjukan ISI Denpasar. Kelas komposisi ini lebih menekankan kepada bentuk dan struktur pertunjukan wayang yang mengarah pada pembaharuan atau inovasi. Pada dasarnya mahasiswa dilatih untuk membuat sebuah adegan dalam pertunjukan tersebut dalam berbagai karakter dan suasana sehingga pada akhir semester mahasiswa mampu berkreaitivitas mengembangkan dalam berbagai jenis teknik pengolahan cerita maupun dalam berbagai kreativitas. Demikian halnya, dalam penggarapan adegan dalam *pakeliran*/pewayangan sangat relevan dengan inti pembelajaran mata kuliah komposisi tersebut, maka diputuskan konsep *pakeliran* inovatif dengan judul Stri Wiweka yang sudah dibuat dijadikan topik sebuah garapan sebagai tugas bagi mahasiswa untuk mendapatkan nilai pada akhir semester.

Pada pertengahan semester genap, pencipta dan mahasiswa mulai membahas konsep drama. Menelaah adegan-adegan dalam setiap pembabakan, dimulai dengan pemahaman setiap karakter dan suasana yang dibutuhkan dalam *pakeliran*. Selanjutnya memberikan pemahaman kepada mahasiswa tentang struktur dan adegan yang sesuai untuk dijadikan sebagai kreativitas dan mendukung suasana karakter tersebut. Pembabakan ini digarap oleh mahasiswa dengan arahan pencipta sesuai dengan tuntutan yang dibutuhkan dalam pertunjukan. Berikutnya mahasiswa diberikan kesempatan bereksplorasi dan berimprovisasi menafsirkan sesuai dengan adegan dan karakter masing-masing babak. Latihan secara sektoral terus dilakukan sampai akhir semester, dan mahasiswa menyetor hasil kerjanya dalam format Mp3. Pengkarya menilai dan memilah hasil karya mahasiswa tersebut demi tercapainya hasil yang sesuai dengan maksud dan penafsiran pengkarya.

### Tahap Performing/Pembentukan

Dalam tahapan ini dimulai dengan mengadakan upacara *nuasen* atau upacara Hindu untuk memulai suatu pekerjaan besar. Upacara *nuasen* ini dilakukan di Pura Nareswari ISI Denpasar pada hari Rabu/buda umanis wuku prangbakt, tanggal 5 Juli 2017 dibantu oleh Jero Mangku Adi. Setelah melakukan upacara *nuasen*, dilakukan latihan perdana, sehabis jam kuliah. Pendukung yang dipakai adalah semester lima pedalangan, latihan dilakukan di studio pedalangan setiap hari dari hari Senin hingga Jumat. Untuk penuangan alur cerita dilakukan perbabak oleh masing-masing kelompok penggarap, begitu juga dengan musik iringan dengan sistem gergaji mengulang-ulang dan menambahkan secara bertahap. Setelah gending selesai pada satu babak, selanjutnya dilakukan latihan bersama dengan pemain wayang/teater pada babak yang sama. Adanya kesesuaian antara penabuh dan pemain wayang, latihan dilanjutkan dengan penuangan lagu pada babak berikutnya. Latihan dengan metode tersebut terbukti sangat efektif dalam tahap pembentukan ini, dimana dengan satu kali latihan sudah tercapai lagu satu babak, hingga dua kali pertemuan sudah tercapai sinkronisasi antara penabuh dan pemain wayang/

teater. Sampai pada pertemuan ke 10 selama empat minggu, semua lagu dan sinkronisasi sudah tercapai secara global. Selanjutnya dilakukan pengendapan, penghafalan, penghayatan cerita dan pemahaman gending sampai saat pementasan.

### Hambatan dan Tantangan

Pada masa pembentukan hambatanannya adalah sering terjadi miss komunikasi antara pemain wayang dengan penabuh. Miss komunikasi ini diakibatkan kurang pekanya pemain wayang/teater terhadap *angsel-angsel* atau aksentuasi gending yang dibuat, upayanya diadakan diskusi saling pengertian. Latihan juga terhambat, akibat gedung Natya Mandala digunakan untuk kepentingan pementasan dan seminar. Untuk menyikapi keadaan tersebut, mengintensifkan waktu pada saat latihan. Hambatan lain yang dihadapi adalah, terkadang para penabuh sering memainkan *handphone* pada saat tidak mendapatkan penuangan dari penggarap. Hal ini, diantisipasi dengan menyuruh para pendukung untuk mematikan HP pada saat latihan atau ke nada getar. Selain hambatan yang dihadapi juga terdapat tantangan. Menggunakan layar lebar sangat dibutuhkan keterampilan dan daya kreativitas yang lumayan tinggi, karena tidak seperti wayang tradisi di mana pada saat pentas wayang menempel di *kelir*. Tuntutan pembaharuan dari garapan ini menjadikan penciptaan dan penggarap gending dapat mengeksplorasi diri sebagai pembelajaran.

### Deskripsi Karya

Karya teater wayang inovatif dengan judul Stri Wiweka merupakan perpaduan dan perubahan komponen tradisi dengan pola-pola modern dalam bingkai garap inovasi yang diproyeksikan dengan layar lebih lebar dari layar wayang tradisi. Penggunaan pencahayaan melalui media computer akan dapat menyajikan nuansa klasik dan nuansa inovatif melalui ungkapan suasana hening, magis, gembara, gemerlap, glamour dan suasana dramatik lainnya.

Struktur pertunjukan tidak lagi mengikuti kaidah-kaidah baku dalam pertunjukan wayang tradisi, namun tetap menekankan isi cerita yang sarat dengan nilai-nilai moral, kewajiban, sesuai dengan tujuan teater pada umumnya dengan menyajikan pendidikan.

Menghadirkan cerita *fable* sebagai bingkai karya dari teater wayang inovatif, yang tidak hanya memerankan tokoh-tokoh wayang yang ditampilkan pada layar, dipadukan dengan adegan teater yang diperankan oleh manusia. Hal ini menunjukkan bahwa penggarapan ruang tidak hanya pada layar saja melainkan mengeksplor ruang yang lebih luas. Sehingga, pengembangan kreatifitas yang terangkum dalam karya menjadi karakteristik yang menonjol dan orisinal.

### Pergelaran Karya

Penyajian seni membutuhkan tempat untuk menyam-

paikan sebuah pertunjukan kepada khalayak umum. Begitu halnya dengan garapan teater wayang inovatif ini. sebagai sebuah seni pertunjukan, membutuhkan tempat pementasan/ stage yang ideal sesuai dengan konsep dan ide yang telah digarap. Pagelaran karya wayang inovatif ini dipentaskan di gedung Natya Mandala ISI Denpasar.

### Ringkasan cerita

Garapan *pakeliran* memadukan antara drama dan wayang dengan mengambil lakon kisah cerita Tantri dengan judul Stri Wiweka. Kisah tentang sang raja Esuaryadala dalam memperlakukan gadis-gadis perawan dengan semena-mena dan berganti menjalin asmara setiap malam. Satu persatu setiap hari gadis-gadis dipersembahkan kepada sang Raja. Kegalauan di hati Patih Bandeswarya untuk mencari gadis perawan setiap hari telah memuncak dengan habisnya para gadis di negeri Patali. Hanya tersisa seorang gadis adalah putri semata wayang yakni Ni Diah Tantri. Akankah putri tercinta satu-satunya dipersembahkan kepada sang raja, inilah yang membuat kekacauan dalam hati patih Bandeswarya. Ni Diah Tantri menenangkan perasaan ayahnya dengan bersedia dipersembahkan kepada sang raja. Dengan kecerdikan Ni Diah Tantri mempersembahkan cerita bersambung kepada sang raja hingga hari menjelang pagi menyebabkan niat untuk memadu asmara dengan Ni Diah Tantri akhirnya pudar. Raja Esuaryadala akhirnya mengakui kekeliruannya dan mempersunting Ni Diah Tantri sebagai permaisuri di Kerajaan Patali.

### SIMPULAN

Stri Wiweka adalah sebuah judul dari karya cipta seni Teater Wayang Inovatif yang merupakan penggabungan antara seni drama dan wayang. Mulai dari proses berkarya hingga hasil pemikir merupakan inovasi dari pertunjukan wayang. Karya ini merupakan salah satu teater tradisi yang digarap dalam bentuk baru, dengan melakukan penjelajahan ruang teater tiga dimensi. Pertunjukan dijalin dalam sebuah cerita berbingkai, dengan mementaskan wayang penuh dengan nilai makna filsafat sebagai tuntunan bagi umat manusia untuk menghindari arogansi kekuasaan seperti fenomena yang terjadi pada saat ini. Lakon dalam karya ini memberikan suatu pemahaman terhadap seseorang yang semena-mena dalam kekuasaan yang akhirnya terkalahkan oleh kebijaksanaan.

### DAFTAR RUJUKAN

- Amir, Hasim. 1994. *Nilai-Nilai Etis dalam Wayang*. Jakarta: Pustaka Sianar Harapan.
- Bagus, I Gusti Ngurah. 1980. Ni Diah Tantri. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Proyek Penerbitan Buku Bacaan Sastra Indonesia dan Daerah.
- Bandem, I Made. 1982. *Wimba Wayang Kulit Ramayana, Ketut Madra*. Denpasar: Proyek Penggalan/Pembinaan

Seni Budaya Klasik/Tradisional dan Baru.

Dibia, I Wayan. 2003. *Nilai-nilai Estetika Hindu dalam Kesenian Bali*, dalam *Estetika Hindu dan Pembangunan Bali*. Penyunting I B. G. Yudha Triguna. Denpasar: Kerjasama Magister Ilmu Agama dan Kebudayaan, Universitas Hindu Indonesia dan Widya Dharma.

Gianyar, Ida Raka. 1999. *Cerita Rakyat dari Bali Ni Diah Tantri*. Bandung: CV Pionir Jaya

Mardiarsita, L. 1990. *Kamus Jawa Kuna Indonesia*. Flores–NTT: Nusa Indah.

Satoto, Sudiro. 1985. *Wayang Kulit Purwa Makna dan Struktur Dramatiknya*. Yogyakarta: Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Nusantara (Javanologi) Direktorat Jendral Kebudayaan Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

Serama Semadi, I Gusti Ngurah. 1986. *Wayang Tantri di Banjar Babakan Sukawati Gianyar*. Skripsi Jurusan Pedalangan.

Soetarno. 2004. *Wayang Kulit: Perubahan Makna Ritual dan Hiburan*. Surakarta: STSI Press.

Sri Supriyatini. 2016. *Tantri: Interpretasi Nilai Perjuangan Perempuan Bali Masa Kini*. Disertasi: Program Doktor Penciptaan dan Pengkajian Seni ISI Yogyakarta.

Soemanto, Bakdi. (2000). “Interkulturalisme dalam Teater Kontemporer: Kasus Kelompok Gandrik Yogyakarta”, dalam *Interkulturalisme dalam Teater*, (editor Nur Sahid). Yogyakarta: Yayasan untuk Indonesia.

Sukarman, M Sukarman dkk. 2004. *Wayang Karya Agung Budaya Dunia*. Jakarta: Senawangi dan Pepadi.

## **Bentuk Dan Fungsi Tari Baris Buntal, Desa *Pakraman* Pengotan, Kabupaten Bangli**

**Ni Luh Desmi Kartiani, Ni Made Arshiniwati, Suminto**

Program Studi Seni Tari, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Denpasar

*desmidesmi88@gmail.com*

---

Tari Baris Buntal di Desa *Pakraman* Pengotan, Kecamatan Bangli, Kabupaten Bangli, merupakan tari sakral yang biasanya ditarikan saat *piodalan* di beberapa pura yang ada di Desa *Pakraman* Pengotan. Tari Baris Buntal ini memiliki beberapa keunikan dari segi kostum dan koreografinya, sehingga membuatnya berbeda dengan tari *baris* upacara lainnya. Melihat keunikan tersebut diharapkan tari ini dapat dilestarikan dan didokumentasikan tidak hanya berupa video melainkan juga dokumen tertulis agar bisa bermanfaat bagi masyarakat kedepannya. Namun pada kenyataannya di lapangan tidak ada dokumentasi tertulis seperti yang diharapkan. Oleh sebab itu, penelitian ini perlu dilakukan dengan mengangkat dua permasalahan yaitu bentuk dan fungsi. Untuk menjawab dan menjelaskan hal tersebut digunakan metode penelitian yaitu metode penelitian kualitatif dengan empat teknik pengumpulan data yaitu, observasi, wawancara, studi kepustakaan, dan dokumentasi, serta dianalisis dengan mengaplikasikan teori estetika dan teori fungsi. Berdasarkan penelitian yang dilakukan maka diperoleh hasil atau jawaban sebagai berikut. Tari Baris Buntal merupakan tarian sakral yang menggambarkan tentang ketangkasan seorang prajurit dalam mengintai musuh, mengejar, dan melawan musuh-musuhnya. Tarian ini ditarikan oleh 8 orang penari yang terdiri dari laki-laki dewasa, dengan menggunakan tata rias dan busana yang sederhana, dan diiringi dengan *gamelan* Gong Gede. Tari Baris Buntal di Desa *Pakraman* Pengotan, Kecamatan Bangli, Kabupaten Bangli ini memiliki dua fungsi yaitu fungsi primer sebagai sarana ritual, hiburan pribadi, dan presentasi estetis. Fungsi sekunder sebagai pengikat solidaritas masyarakat, media meditasi dan media terapi.

**Kata kunci:** *tari baris buntal, sakral, bentuk, dan fungsi*

### ***Form And Function Of Baris Buntal From Desa Pakramaman Pengotan, Bangli***

Baris Buntal Dance in Pengotan Village, Bangli District, Bangli District, is a sacred dance that is usually danced at *piodalan* in some temples in Pengotan Village. Baris Buntal Dance has some uniqueness in terms of costume and choreography, thus making it different from other ritual dance lines. Seeing the uniqueness is expected this dance can be preserved and there should be documentation not only in the form of videos but also written documents in order to be useful for the future community. But in reality in the field there is no written documentation as expected. Therefore, this research needs to be done. To answer and explain things related to the object of research is used research method that is qualitative research method with four data collecting technique that is, observation, interview, literature study, and documentation, and analyzed by applying theory of aesthetics and function theory. Based on the research done then obtained the results or answers as follows. Bareback Dancing is a sacred dance that depicts the agility of a soldier in stalking the enemy, chase, and fight his enemies. This dance is danced by 8 dancers consisting of adult men, using a very simple makeup and clothing, and accompanied by *gamelan* Gong Gede. Baris Buntal Dance in Pengotan Village, Bangli Subdistrict, Bangli District has two functions, namely the primary function as a means of ritual, personal entertainment, and aesthetic presentation. Secondary function as a binder of community solidarity, media meditation and media therapy.

**Keywords:** *baris buntal dance, sacred dance, shape, and function*

---

*Proses review: 15 - 29 mei 2018, dinyatakan lolos 6 juni 2018*

## PENDAHULUAN

Seni tari di Bali memang sangat berkaitan erat dengan kegiatan masyarakat Bali khususnya pada upacara keagamaan. Pelaksanaan ritual agama Hindu di Bali, banyak disertakan kehadiran tari sebagai bentuk cara pemujaan atau tariannya berbentuk sakral (Sumandiyo Hadi, 2005: 19). Tari Baris adalah salah satu tari Bali yang sering dijumpai pada pelaksanaan upacara *yadnya* atau ritual di Bali, yang biasanya ditarikan oleh sekelompok penari laki-laki.

Masing-masing daerah di Bali memiliki tari Baris sebagai salah satu tari yang melengkapi kegiatan atau ritual keagamaan di daerah setempat. Bahkan ada beberapa daerah di Bali yang memiliki tari Baris upacara lebih dari satu jenis. Tari Baris upacara di Bali biasanya ditarikan oleh 8 sampai 40 penari dan diiringi dengan *Gong Kebyar* atau *Gong Gede*. Jenis tari Baris upacara di Bali ada beberapa macam, di antaranya adalah tari Baris Gede, Baris Tombak, Baris Bedil, Baris Cina, Baris Dadap, Baris Tamiang, Baris Jangkang, Baris Kelemat, Baris Buntal, Baris Jojor, Baris Bajra, dan masih banyak lagi.

Tari Baris upacara selalu identik dengan senjata baik itu tombak, keris, panah, perisai ataupun sebagainya. Akan tetapi, ada juga tari Baris upacara yang hanya membawa alat-alat persembahyangan pada saat menarikannya, seperti tari Baris Pendet dan Baris Gayung. Selain itu terdapat juga tari Baris upacara yang menjadi gambaran masyarakat di suatu daerah atau tari tersebut muncul karena sejarah yang berkaitan dengan daerah tersebut. Seperti misalnya tari Baris Kelemat yang terdapat di daerah Kabupaten Badung yang dalam menarikannya menggunakan senjata menyerupai dayung. Tarian upacara Dewa Yadnya ini dibawakan oleh para nelayan. Para penari membawa senjata semacam dayung dengan gerak-gerak yang menggambarkan orang mengendarai sampan di laut sambil menangkap ikan (Dibia, 1999: 20).

Berbeda dengan tari Baris Kelemat sebagai salah satu tari Baris Upacara di Kabupaten Badung, Kabupaten Bangli juga memiliki banyak kesenian sakral yang berkaitan dengan ritual masyarakatnya salah satunya tari Baris. Daerah Bangli Utara yang merupakan daerah Bali Aga atau daerah Bali Kuno memiliki beberapa tari Baris sakral atau tari Baris upacara yang sering dipentaskan saat adanya ritual atau upacara agama di daerah tersebut. Desa *Pakraman* Pengotan merupakan salah satu desa yang masih tergolong kedalam daerah Bangli Utara, juga memiliki beberapa jenis tari Baris upacara. Jika dibandingkan dengan daerah Bangli selatan, Desa *Pakraman* Pengotan memiliki tari Baris upacara yang tergolong lengkap, dan dalam istilah masyarakat Desa *Pakraman* Pengotan disebut Baris Gede. Desa *Pakraman* Pengotan ini terletak di dataran tinggi dan mayoritas penduduknya berprofesi sebagai petani kopi dan jeruk.

Terkait dengan tari Baris, Desa *Pakraman* Pengotan memiliki 8 jenis tari Baris upacara yang terdiri dari tari Baris Jangkang, Baris Jojor, Baris Dadap, Baris Presi, Baris Bajra, Baris Prancak, Baris Blongsong, dan tari Baris Buntal. Dari sekian tari Baris yang terdapat di Desa *Pakraman* Pengotan, tari Baris Buntal adalah tari Baris yang menjadi daya tarik untuk peneliti angkat ke dalam tulisan ini. Tari Baris Buntal sendiri menggambarkan ketangkasan prajurit saat berperang dan mengintai keberadaan musuh yang ditarikan oleh 8 penari laki-laki. Tari ini wajib ditarikan pada saat *pujawali* di *pura-pura* yang ada di Desa *Pakraman* Pengotan, termasuk saat upacara *ngusaba desa* di Pura Penataran Agung Desa *Pakraman* Pengotan yang jatuh pada *Sasih Karo*.

Baris Buntal memiliki perbedaan dengan tari Baris upacara lainnya yang identik dengan *gelungan* yang berbentuk kerucut. Tari baris ini hanya menggunakan *udeng* berwarna hitam dengan corak *prada*, dengan dihiasi daun *pidpid* di kedua telinga penari, memakai busana yang dominan dengan warna gelap, serta membawa senjata tombak dan perisai kecil. Selain itu dari segi koreografi tari ini sangat sederhana namun membutuhkan tenaga dan stamina yang kuat untuk menarikannya. Hal menarik lainnya yang terdapat pada Tari Baris ini adalah suara *gongseng* atau gelang kaki yang digunakan pada kaki penari yang menimbulkan suara seakan menambah kesan lincah dari penari Baris ini. Dari hal tersebut dapat dilihat bahwa Tari Baris Buntal di Desa *Pakraman* Pengotan, Kabupaten Bangli memiliki keunikan dari segi busana dan koreografi. Oleh sebab itu, tari ini seharusnya didokumentasikan tidak hanya melalui dokumentasi video namun juga dokumentasi tertulis agar menjadi sebuah referensi yang bermanfaat bagi masyarakat Desa *Pakraman* Pengotan khususnya.

Berdasarkan uraian tersebut, maka dalam penelitian ini yang berlokasi di Desa *Pakraman* Pengotan, Kabupaten Bangli akan dikaji permasalahan tentang: (1) Bagaimana Bentuk tari Baris Buntal di Desa *Pakraman* Pengotan?, (2) Apa fungsi tari Baris Buntal di Desa *Pakraman* Pengotan bagi masyarakatnya?.

Adapun tinjauan pustaka yang digunakan dalam tulisan ini terdiri dari beberapa sumber tertulis dan sumber *discography*. Sumber tertulis yang dimaksud adalah beberapa buku yang terdiri dari: (1) Buku *Ensiklopedi Tari Bali* karya I Made Bandem tahun 1983, (2) buku yang berjudul *Serba-serbi Tari Baris Antara Fungsi Sakral dan Profan* karya I Wayan Kardji tahun 2010, (3) Buku karya I Made Yudabakti dan I Wayan Watra yang berjudul *Filsafat Seni Sakral dalam Kebudayaan Bali* tahun 2007, (4) Buku yang berjudul *Kaja and Kelod Balinese Dance* karya I Made Bandem dan Fedrik Eugene deBoer yang diterjemahkan oleh I Made Makaradhwa Bandem menjadi *Kaja dan Kelod Tarian Bali Dalam Transisi* tahun 2004. Selain melalui sumber pustaka, penelitian ini juga dilengkapi dengan sumber *discography* berupa video. Video pemenang

tasari tari Baris Buntal ini didapatkan melalui dokumen milik Desa *Pakraman* Pengotan. Melalui video tersebut bentuk tari Baris Buntal bisa lebih mudah untuk diamati.

Penelitian ini mengaplikasikan dua buah teori yaitu teori estetika (Djelantik, 2008) untuk membahas mengenai bentuk dari Baris Buntal Desa *Pakraman* Pengotan, dan teori fungsi (Soedarsono, 2001) untuk membahas mengenai fungsi tari Baris Buntal bagi masyarakat desa *Pakraman* Pengotan

## METODE PENELITIAN

Dalam penelitian tentang tari Baris Buntal di Desa *Pakraman* Pengotan ini akan menggunakan metode penelitian kualitatif yang sumber datanya berasal dari sumber data primer dan sumber data sekunder. Sumber data primer dalam penelitian ini yaitu pentas tari Baris Buntal di Desa *Pakraman* Pengotan serta informasi-informasi terkait dengan objek tersebut yang didapatkan melalui beberapa informan. Sedangkan data sekunder dalam penelitian ini didapatkan melalui buku-buku terkait dengan objek penelitian. Penelitian ini dilakukan di Desa *Pakraman* Pengotan, Kecamatan Bangli, Kabupaten Bangli. Desa ini terletak pada ketinggian kurang lebih 1000mdpl, dan mayoritas penduduknya berprofesi sebagai petani jeruk dan kopi. Desa *Pakraman* Pengotan juga terdiri dari 8 banjar yaitu Banjar Dajan Umah, Delod Umah, Sunting, Padpadan, Penyebeh, Besenge, Yoh, dan Tiyang Desa.

Dalam pengumpulan data, terdapat beberapa metode yang digunakan yaitu observasi, wawancara, studi kepustakaan dan dokumentasi. Penentuan informan dalam penelitian ini dilakukan dengan teknik *purposive sampling*, dengan beberapa informan yang dimaksud adalah *Jero Bendesa* Adat Desa *Pakraman* Pengotan, salah satu seniman di Desa *Pakraman* Pengotan, penari, dan *penabuh*.

Tahapan observasi dilakukan sebelum melakukan wawancara ke lapangan, untuk mengetahui fenomena awal dari objek penelitian. Selanjutnya wawancara dilakukan dengan beberapa informan yang telah ditentukan tadi melalui teknik *purposive sampling*. Untuk melengkapi data penelitian ini, studi kepustakaan juga dilakukan dengan mencari informasi tertulis berupa buku-buku yang terkait dengan objek penelitian. Selain itu data lain berupa video yang didapatkan melalui dokumentasi milik Desa *Pakraman* Pengotan, untuk memudahkan peneliti dalam mengamati kembali pertunjukan yang telah berlangsung sebelumnya dan menganalisis tentang bentuk tari tersebut. Seluruh data yang telah dikumpulkan ini kemudian dianalisis secara terstruktur dengan teknik analisis data deskriptif kualitatif.

## HASIL DAN PEMBAHASAN

### Bentuk Tari Baris Buntal Desa *Pakraman* Pengotan

Tari Baris merupakan tari upacara yang dibawakan oleh sekelompok penari laki-laki yang membawa senjata. Tari Baris menggambarkan ketangkasan seorang prajurit saat akan berperang lengkap dengan senta yang ada ditangannya. Kata “baris” berarti deret, leret, jajaran atau banjar. Baris juga berarti pasukan (prajurit) merupakan kesatuan tentara yang telah dipersiapkan untuk berperang (Bandem, 1983: 24). Ungkapan senada juga disampaikan dalam buku *Ilen-ilen Seni Pertunjukan Bali* yang ditulis oleh I Wayan Dibia tahun 2012 pada halaman 13 yang menjelaskan bahwa “Kata *baris* berasal dari *bebarisan* yang dapat diartikan pasukan. Hal ini mengisyaratkan bahwa semua tari Baris berbentuk tari kelompok dengan gerak-gerakannya yang lincah namun kokoh, lugas, dan dinamis yang menggambarkan ketangkasan prajurit”. Begitupula dengan tari Baris Buntal yang terdapat di Desa *Pakraman* Pengotan, Kecamatan Bangli, Kabupaten Bangli, yang menggambarkan tentang prajurit perang yang sedang mengintai musuh dan sangat tangguh dalam mengejar dan melawan musuh-musuhnya. Tari ini merupakan tari sakral yang dipentaskan saat adanya *pujawali* di pura-pura yang ada di Desa *Pakraman* Pengotan bersamaan dengan 7 tari Baris lainnya yang terdapat di desa tersebut.

Dilihat dari segi bentuk terutama berdasarkan jumlah penarinya, tari-tarian Bali dapat dibedakan menjadi tari tunggal (solo), berpasangan (duet), kelompok (group), dan drama tari (Dibia, 2013:108). Terkait dengan hal tersebut, tari Baris Buntal di Desa *Pakraman* Pengotan termasuk ke dalam tari berkelompok. Hal ini dikarenakan tari Baris Buntal ditarikan oleh 8 orang penari laki-laki dengan membawa senjata berupa tombak dan perisai kecil. Dibia menjelaskan dalam bukunya yang berjudul *Puspasari Tari Bali* bahwa, tari kelompok adalah sebuah tarian yang dibawakan oleh banyak orang serta menggambarkan aktivitas kelompok. Adakalanya semua penari tampil menggunakan gerak-gerak yang seragam dan tidak jarang mereka membagi diri untuk melakukan gerak-gerak yang saling isi-mengisi (2013: 112)

Djelantik menjelaskan bahwa keindahan meliputi keindahan alam dan keindahan buatan manusia. Keindahan alam meliputi seluruh ciptaan tuhan, sedangkan keindahan buatan manusia pada umumnya meliputi barang-barang kesenian yang mengandung unsur keindahan dan menimbulkan rasa senang bagi penikmatnya. Selain mengandung keindahan didalamnya, estetika juga memiliki tiga unsur mendasar yaitu wujud atau rupa (*appearance*), bobot atau isi (*substance*), dan penampilan atau penyajian (*presentation*) (Djelantik, 2008:17) Dalam hal ini, wujud dari tari Baris Buntal di desa *Pakraman* Pengotan adalah bentuk dari tari itu sendiri. Sedangkan bobot dalam tari Baris Buntal adalah makna yang terkandung dari setiap unsur didalamnya yang dianggap penting bagi masyarakat setempat, sehingga tari ini dilestarikan dan dijaga dengan baik oleh masyarakat setempat. Penampilan tari Baris Buntal ini sudah tentu sangat berkaitan dengan wujud dari tari tersebut.

Penampilan yang dimaksudkan adalah cara penyajiannya atau bagaimana tari tersebut dipentaskan dihadapan para penonton dengan baik dari segi tata rias dan busana, pola lantai, ragam gerak, serta unsur lainnya.

Keyakinan masyarakat mengenai tari Baris Buntal yang dianggap sebagai tari sakral dan wajib dipentaskan saat adanya *wali* atau *piodalan* masih terjaga hingga saat ini. Keyakinan tersebut masih dipertahankan karena masyarakat desa *Pakraman* Pengotan menganggap *wali* atau *piodalan* yang dilaksanakan tidak akan lengkap atau dianggap belum selesai tanpa mementaskan kedelapan tari Baris yang ada di desa tersebut termasuk tari Baris Buntal itu sendiri. Adapun bagian-bagian penting dari Tari Baris Buntal yang membentuk tarian tersebut secara utuh adalah: (1) penari, (2) struktur pertunjukan, (3) ragam gerak, (4) tata rias dan busana, (5) musik iringan, (6) tempat pentasan/pertunjukan.

### Penari

Dalam seni tari, penari merupakan salah satu elemen penting yang mendukung suksesnya sebuah seni pertunjukan khususnya seni tari. Penari merupakan seseorang yang berperan sebagai aktor/aktris yang memperagakan setiap gerak-gerak yang terdapat dalam tarian tersebut. Tari Baris Buntal di Desa *Pakraman* Pengotan ditarikan oleh penari yang terdiri dari 8 orang laki-laki dewasa. Para penari yang berjumlah 8 orang ini kemudian dibagi menjadi 2 barisan dengan masing-masing barisan berjumlah 4 leret ke belakang. Dalam menarikan tari baris ini, penari akan memasuki arena pertunjukan yaitu halaman *pura* satu-per-satu melalui *gelung kori*.

Meskipun tari Baris ini merupakan tarian sakral, namun dalam pemilihan penari tidak melalui proses ritual tertentu ataupun *pawisik*. Hanya saja, penari yang menarikan tari ini tidak dalam keadaan *cuntaka* atau *sebel* karena ada kematian ataupun hal lainnya. Sebagaimana yang diungkapkan oleh *Jero Bendesa* I Wayan Kopok (Wawancara, 2 September 2017) menyebutkan bahwa.

“.....Proses pemilihan penari itu dipilih dari warga desa yang sudah berkeluarga. Kemudian mereka dipilih berdasarkan postur tubuh yang kira-kira memiliki stamina yang kuat. Mereka kemudian dilatih, lalu dipilih 8 orang penari yang dianggap paling hafal, dan yang lainnya menjadi cadangan seandainya ada penari yang sedang *cuntaka* atau *sebel*”

Pernyataan tersebut juga dibenarkan oleh I Nengah Gunawan (Wawancara, 10 Oktober 2017), bahwa penari tari Baris Buntal ini juga didasari pada keinginan dari masyarakat desa yang memiliki hobi menari dan semasih penari tersebut masih berasal dari Desa *Pakraman* Pengotan, jadi tidak ada paksaan ataupun ritual khusus dalam pemilihannya. Terkait dengan organisasi, masing-masing *banjar* di Desa *Pakraman* Pengotan kecuali *banjar* Dajan Umah

dan Delod Umah, memiliki kelompok atau *sekaa* Baris sendiri.

### Struktur Pertunjukan

Struktur merupakan susunan bagian-bagian yang membangun suatu tarian (Dibia, 2013: 114). Lebih lanjut lagi Dibia menjelaskan masih pada halaman yang sama bahwa, ada tiga bagian pokok yang membangun struktur hampir semua tarian di Bali yaitu bagian awal, bagian tengah, dan bagian akhir. Ketiga bagian ini mengalir sedemikian rupa, berawal dari intensitas gerak yang rendah, kemudian meningkat menjadi lebih bergairah, dan berakhir pada intensitas yang lebih rendah walaupun tidak serendah intensitas pada bagian awal. Terkait dengan hal tersebut, tari Baris Buntal di Desa *Pakraman* Pengotan juga memiliki struktur yang terbagi menjadi empat bagian, dan didalamnya terdapat hal-hal yang unik dibandingkan dengan tari Baris yang lainnya. Hal tersebut dapat terlihat pada bagian awal dan akhir dari tarian ini. Berikut adalah struktur pertunjukan dari tari Baris Buntal Desa *Pakraman* Pengotan.

#### Bagian 1:

Bagian pertama dalam pentasan tari Baris Buntal di Desa *Pakraman* Pengotan ini diawali dengan keluarnya para penari melalui *gelung kori* dan memasuki halaman *pura*. Keluarnya penari ini dilakukan secara bergantian dengan melakukan gerakan seolah-olah sedang mengintip dari balik *gapura/candi bentar* sambil menghunuskan tombak kearah depan, *ngicig*, kemudian perlahan menuruni anak tangga, lalu melakukan gerakan *malpal* sampai memasuki arena pentasan. Begitu seterusnya gerakan tersebut dilakukan oleh penari 2 sampai 8 sampai semua penari memasuki arena pentasan dan membentuk 2 barisan. Gerakan penari ketika memasuki arena pentasan inilah yang menjadi salah satu keunikan tari Baris ini dari segi koreografinya. Hal tersebut dikarenakan gerakan ini dilakukan dengan ekspresi dan penjiwaan yang maksimal sehingga mereka seolah-olah terlihat seperti benar-benar mengintip musuh dari kejauhan. Setelah semua penari berada pada arena pentasan, penari melakukan gerakan *tanjek*, *malpal* pelan sambil mengayunkan tombak, *ngicig*, dan *malpal* cepat sambil mengayunkan tombak, dan dengan ekspresi wajah yang tegas. Gerakan tersebut dilakukan berulang-ulang sebanyak 4 kali, kemudian semua penari mengucapkan kata “woh” dengan nada yang panjang sebagai tanda bahwa tarian akan memasuki bagian kedua.

#### Bagian 2:

Pada bagian ini semua penari dalam posisi jongkok dan ujung tombak menghadap keatas. Alunan atau musik pengiring pada bagian ini juga cenderung pelan, sehingga sangat berbeda sekalidengan tempo musik pada bagian awal yang cenderung sangat cepat dan dinamis. Perlahan dalam posisi yang masih sama penari mulai menggerakkan salah satu tangan keatas dan meletakkan tombak diatas pundak kanan dengan arah ujung tombak menghadap kedepan. Pe-

nari kemudian bangun perlahan dan melakukan gerakan *ngicig*, *malpal pelan*, *tanjek* kanan dan kiri sambil mengucapkan kata “kerrr” sebanyak tiga kali, lalu melakukan gerakan *nengkleng* kanan dan kiri diikuti dengan *kipekan*. Gerakan tersebut diulang sebanyak 5 kali putaran ke arah depan, yang dilanjutkan dengan melakukan gerakan yang sama namun dengan arah yang berbeda (samping kanan, belakang, samping kiri, kembali ke arah depan). Penari kemudian melakukan gerakan melompat-melompat sebanyak 3 kali, lalu kembali melakukan posisi jongkok sebagai tanda akan beralih pada bagian selanjutnya.

#### Bagian 3:

Pada bagian ini tempo musik iringan berubah dari pelan menjadi cepat sebagai tanda bahwa telah memasuki bagian yang baru. Penari yang masih dalam posisi jongkok kemudian menggetarkan pergelangan kaki kirinya, kemudian perlahan menggerakkan tangan, bangun, lalu melakukan gerakan *ngicig*, *malpal*, *tanjek* kanan dan kiri sambil mengucapkan kata “kerrr” sebanyak 3 kali, dan melakukan gerakan *nengkleng* kanan dan kiri bergantian dengan kedua tangan direntangkan. Gerakan tersebut dilakukan berulang-ulang sebanyak 3 kali ke arah depan, kemudian dilakukan lagi dengan arah saling berhadapan sebanyak 3 kali pula. Selanjutnya dengan posisi masih saling berhadapan, penari melakukan gerakan seolah-olah terkejut sambil berteriak kata “wahh” dan saling menghunuskan tombak dengan masing-masing lawan yang ada di depannya. Kemudian penari membagi diri menjadi dua kelompok, satu kelompok menghadap ke arah depan dan kelompok yang lain menghadap ke belakang. Mereka kemudian melakukan gerakan *ngicig*, *tanjek* kanan dan kiri sambil berkata “kerrr.. wohh.. yiihh..”, lalu melakukan gerakan *nengkleng* kanan dan kiri seperti sebelumnya, dan melakukan gerakan seolah-olah sedang mengintip. Pada bagian ini juga terdapat gerakan atau adegan saling menakuti antar kelompok dan kemudian adegan berperang antar kelompok.

#### Bagian 4:

Bagian ini merupakan bagian terakhir dari tari Baris Buntal dimana semua penari berjalan mengelilingi halaman *pura* yang menjadi tempat pementasan, dan sesekali melakukan adegan seolah-olah sedang terkejut akan datangnya musuh. Kemudian penari juga berjalan mengelilingi bangunan-bangunan yang ada di *pura* tersebut sambil melakukan adegan yang sama seperti sebelumnya, sampai akhirnya semua penari meninggalkan arena pementasan melalui *gelung kori*/pintu masuk halaman *pura*. Pada bagian ini juga dianggap unik karena terdapat adegan yang seolah-olah sedang memata-matai musuh, mengejar, dan terkejut dengan adanya musuh itu sendiri.

#### Ragam Gerak

Dalam seni tari, gerak merupakan hal yang sangat penting atau dikatakan sebagai elemen utama. Gerak dalam tari merupakan media untuk menyampaikan maksud tertentu

yang ingin dituangkan dalam sebuah tari. Oleh sebab itu, gerak dalam sebuah tari harus ditata sebagai wujud sebuah keindahan dan disesuaikan dengan gaya penari, tata rias dan busana, iringan, serta unsur-unsur lainnya yang terdapat dalam seni tari.

Tari Baris memiliki gerak-gerak lincah namun kokoh, lu-gas, dan dinamis yang menggambarkan ketangkasan pasukan prajurit. Dalam kaitannya dengan tari Baris Buntal di desa *Pakraman* Pengotan, gerak-gerak yang terdapat dalam tari ini sangatlah sederhana dan dominan melakukan pengulangan gerak. Kendatipun demikian, dalam melakukan setiap gerakannya juga diperlukan ekspresi yang tegas dan stamina yang kuat karena durasi dari tari ini cukup lama, serta gerak-gerakannya sangat dinamis. Adapun ragam gerak yang terdapat dalam tari Baris Buntal ini adalah sebagai berikut.

1. *nayog* adalah gerakan melangkahkan kaki perlahan secara bergantian kanan dan kiri diikuti dengan gerakan mengayunka tombak.

2. *ngicig* adalah merupakan gerak dalam tari Bali yang terfokus pada kaki. Dalam tari Baris Buntal terdapat gerak *ngicig* yaitu gerakan kaki jinjit, namun posisi badan tetap merendah, kemudian jari-jari kaki berjalan kecil-kecil dan dengan tempo yang cepat. Gerakan ini bisa dikatakan sangat mendominasi, karena terdapat dalam setiap bagian dari tari Baris Buntal ini.

3. *malpal* merupakan gerak tari Bali yang terdapat dalam tari putra. Gerakan ini dilakukan dengan menggerakkan kedua kaki (berjalan), dengan posisi badan tetap merendah, kedua lutut terbuka dan mengarah kesamping. Saat berjalan, kaki diangkat sampai tumit kanan hampir sejajar dengan lutut kiri dan begitu sebaliknya. Dalam tari Baris Buntal ini, gerakan *malpal* juga terdapat dalam setiap bagian dari tari ini.

4. *tanjek* merupakan gerakan kaki jinjit didepan kaki lainnya dengan bergantian.

5. *jongkok* adalah gerakan jongkok dalam tari ini adalah posisi kaki ditekuk dengan salah satu lutut menyentuh tanah/lantai.

6. *nengkleng* adalah gerakan ini dilakukan dengan posisi berdiri dan bertumpu pada satu kaki, dan kaki lainnya diangkat sampai sejajar pinggang. Dalam tari ini, gerakan *nengkleng* terdapat tiga jenis. Pertama, gerakan tersebut dilakukan dengan diikuti posisi tangan kanan memegang senjata dan tangan kiri memegang *awir*. Kedua, dilakukan dengan posisi tangan kanan memegang senjata dan tangan kiri direntangkan kedepan kemudian kesamping. Ketiga, gerakan ini dilakukan dengan diikuti gerakan kedua tangan direntangkan kesamping.

7. *makecog* merupakan gerakan melompat-lompat dengan posisi badan tetap merendah. Dalam tari ini gerakan *makecog* dapat dijumpai pada peralihan menuju bagian ketiga.

8. *makesyab* gerakan ini merupakan gerakan seolah-olah penari sedang terkejut dengan adanya kedatangan musuh. Gerakan ini ditandai dengan posisi badan penari yang

bergerak mundur sambil berteriak “wahhh”

### Tata Rias dan Busana

Tata rias dan busana merupakan elemen penting dalam tari Bali, serta elemen ini digunakan untuk mengubah wajah penari dan menutupi tubuh penari sesuai dengan karakter (Dibia, 2013: 66). Dalam sebuah pertunjukan khususnya seni tari, penggunaan tata rias dan busana memang sangat berperan penting untuk mendukung pertunjukan tersebut. Hal tersebut berfungsi untuk memberi kesan indah dari pertunjukan yang dibawakan. Selain itu, penggunaan tata rias dan busana juga mampu menggambarkan karakter dari sebuah tarian tersebut. Kendatipun demikian, dalam tari sakral biasanya tidak mengutamakan keindahan visual yang terdapat dalam penggunaan tata rias dan busana. Dalam tari-tarian sakral seringkali menggunakan tata rias dan busana yang sederhana namun sarat akan makna-makna yang terkandung di dalamnya.

Tari Baris, khususnya Baris Upacara juga memiliki karakter tata rias dan busana yang sangat khas. Tari Baris identik dengan penggunaan busana yang berlapis-lapis dan berwarna-warni, serta memakai hiasan kepala atau *gelungan* yang berbentuk kerucut. Dalam penampilan tari Baris Buntal di Desa *Pakraman Pengotan*, busana yang digunakan saat ini telah mengalami beberapa perubahan. Sebagaimana yang diungkapkan oleh I Wayan Kopok dalam wawancara tanggal 22 September 2017 bahwa.

“....Kalau zaman dulu, busana yang digunakan masih sangat sederhana. Dulu hanya menggunakan *udeng* berwarna hitam polos, tetapi sekarang sudah memakai *udeng* dengan dihiasi *prada* biar sesuai perkembangan zaman”

Adapun tata rias dan busana yang digunakan oleh penari Baris Buntal adalah sebagai berikut.

#### Tata Rias

Dalam tari Baris Buntal di Desa *Pakraman Pengotan*, tata rias yang digunakan sangatlah sederhana. Berbeda dengan tari Bali lainnya yang akrab dengan tata rias tebal dan berwarna-warni. Tari ini hanya menggunakan *pamor* yang dioleskan pada wajah penari, tepatnya di hidung, dahi, dan kedua pipi. Penari di Bali percaya penggunaan *pamor* ini memiliki makna yang dalam yaitu sebagai penyucian dan penetralisir, dan masyarakat Bali percaya bahwa dengan penggunaan *pamor* tersebut diyakini bisa terbebas dari segala ikatan status sosial seperti perbedaan kasta dan halangan adat (Dibia, 2013: 68). Selain itu, *pamor* juga dianggap benda suci karena sering digunakan sebagai bahan untuk membuat sesajen dalam kehidupan masyarakat Hindu di Bali. Salah satunya adalah pembuatan *porosan* yang merupakan lambang dari Tri Murti menggunakan *pamor* sebagai simbol dari Dewa Siwa, daun sirih sebagai lambang dari Dewa Wisnu, dan buah pinang sebagai lambang dari Dewa Brahma. Selain menggunakan coretan *pamor* pada wajah, penari tari Baris Buntal ini juga menggunakan dedaunan yang diselipkan pada kedua telinga. Dedaunan

tersebut bisa saja berupa daun *pidpid* ataupun daun *gegirang*. Gunawan menjelaskan dulunya tari Baris Buntal ini menggunakan daun *pidpid* sebagai hiasan di telinga penari, namun seiring berjalannya waktu karena daun ini mulai susah untuk ditemui masyarakat menggantinya dengan menggunakan daun *gegirang* atau daun apa saja yang sekiranya bisa digunakan sebagai hiasan di telinga penari (Wawancara, 10 Oktober 2017). Berikut adalah gambar tata rias wajah penari Baris Buntal.

#### Tata Busana.

Tata busana digunakan untuk menunjukkan identitas status sosial, karakter, dan genre tarian (Dibia, 2013:81). Dalam tari Baris Buntal ini, busana yang digunakan didominasi oleh warna merah, putih, dan hitam. Jika dalam kepercayaan masyarakat Hindu di Bali, ketiga warna tersebut merupakan warna-warna suci yang merupakan lambang atau simbol dari Dewa Tri Murti yaitu Dewa Brahma, Wisnu, dan Siwa.

Nala (2015: 110-114) menjelaskan bahwa warna merah merupakan lambang dari Dewa Brahma sebagai Dewa Pencipta, warna hitam adalah lambang dari Dewa Wisnu sebagai Dewa Pemelihara, dan warna putih merupakan lambang dari Dewa Siwa sebagai Dewa Pelebur. Oleh sebab itu penggunaan tiga warna tersebut dalam kostum atau busana Baris Buntal ini mencerminkan kesakralan yang terkandung dalam tari Baris Buntal itu sendiri. Berikut adalah busana yang digunakan oleh penari Baris Buntal saat dipentaskan di pura.

Adapun busana yang digunakan oleh penari Baris Buntal adalah sebagai berikut.

Celana panjang bergaris dengan corak hitam, putih, dan merah.

Baju lengan panjang dengan corak yang senada dengan celana.

*Badong*

*Awir* berwarna-warni

Kain *rembang*

*Lamak*

*Kadutan*

*Udeng* berwarna hitam dengan hiasan *prada*

*Gongseng* atau gelang kaki

*Semayut*

#### *Property*

Selain tata rias dan busana, tari ini juga dilengkapi dengan *property* yang mendukung dalam pementasan tari Baris ini. *Property* tersebut berupa sebuah tombak yang panjangnya kira-kira 1,5m berwarna hitam putih, dan perisai kecil yang disebut *tamiang* oleh masyarakat setempat.

### Musik Iringan

Musik (*tabuh*) adalah salah satu elemen terpenting dalam tari Bali. Selain memberikan landasan bagi struktur koreografi, serta memperkuat identitas suatu tarian, musik

memberikan kehidupan bagi tari secara keseluruhan (Dibia, 2013: 116). Dalam seni tari keberadaan musik memang dapat memberikan dorongan atau semangat bagi penari dalam melakukan setiap gerakannya. Secara umum, tari Baris biasanya diiringi dengan alunan musik dari *Gong Kebyar* atau *Gong Gede*. Seperti halnya dengan tari Baris Buntal yang diiringi dengan *gamelan Gong Gede*. Dalam pementasannya, tari Baris ini diiringi dengan *gamelan Gong Gede* yang dibawakan oleh *sekaa* gong desa setempat. *Gong Gede* memang sering dijumpai saat adanya *piodalan* di pura untuk mengiringi prosesi ritual yang dilaksanakan.

Berdasarkan penjelasan dari I Nyoman Sama selaku penabuh dan sekaligus sebagai *kelian sekaa gong*, tari Baris Buntal menggunakan iringan *Gong Gede* dengan tahapan *gending* yaitu *bebatelan* (bagian 1), *pelayon* (bagian 2), dan *bebatelan* (bagian 3 dan 4) (wawancara, 8 April 2018). I Nyoman Sama juga menambahkan bahwa apabila tari Baris Buntal dipentaskan ditempat lain selain di pura, misalnya pada saat *melasti* maka kedelapan tari *baris* termasuk Baris Buntal hanya diiringi dengan *Gong Bebonangan*. Tarian yang dipentaskan juga tidak secara utuh seperti halnya saat dipentaskan di pura, melainkan hanya bagian inti atau bagian 2 (*pelayon*) saja.

### Tempat Pementasan

Tempat atau arena pentas yang lazim disebut dengan *kalangan* merupakan salah satu faktor yang sangat menentukan bagi keberhasilan penyajian tari Bali (Dibia, 2013: 95). Selain itu dijelaskan pula bahwa sebelum digunakan untuk pementasan terlebih dahulu semua tempat pementasan disucikan dengan percikan *tirta* atau air suci yang tujuannya untuk menjadikan tempat tersebut secara spiritual bersih dan bebas dari gangguan-gangguan yang tidak diinginkan.

Sesuai dengan ciri-ciri tari sakral yang diungkapkan oleh Soedarsono (2002: 126) salah satunya yaitu diperlukan tempat pertunjukan yang terpilih yang kadang-kadang dianggap sakral, tari Baris Buntal juga dipentaskan pada tempat yang terpilih yaitu halaman pura. Pada umumnya sebuah pura dibagi menjadi tiga bagian yaitu, bagian paling dalam disebut *jeroan*, bagian tengah yang disebut *jaba tengah*, dan bagian luar yang disebut dengan *jaba* (2002: 127). Berdasarkan hal tersebut, tari Baris Buntal di Desa *Pakraman* Pengotan dipentaskan pada halaman pura paling dalam yang disebut *jeroan*, karena tari tersebut merupakan tari sakral yang melengkapi ritual keagamaan yang dilaksanakan.

Selain dipentaskan di areal pura, tari *baris* ini juga dipentaskan di tempat lain namun masih dalam konteks upacara *yadnya*. Seperti misalnya upacara *melasti* yang dilaksanakan diluar areal pura dan biasanya dilakukan di pesisir pantai atau masyarakat desa *Pakraman* Pengotan sering melakukannya di *campuhan*. Di atas *campuhan* tersebut terdapat sebuah ladang tak terpakai menyerupai sebuah

lapangan yang biasanya menjadi tempat kedelapan tari *baris* dipentaskan pada saat *melasti* termasuk tari Baris Buntal. Dalam upacara ritual tersebut, tari Baris Buntal akan dipentaskan namun tidak secara utuh, namun hanya bagian 2 saja (*pelayon*).

### Fungsi Tari Baris Buntal

Kehadiran seni dalam ritual tidak dapat dielakkan lagi, karena telah menjadi satu kesatuan yang utuh. Fungsi seni sebagai ritual atau dalam pengertian upacara yang berhubungan berbagai macam kepercayaan telah berlangsung cukup lama semenjak munculnya budaya primitive (Sumandiyo Hadi, 2006: 297). Soedarsono membagi fungsi seni pertunjukan menjadi dua yaitu fungsi primer dan fungsi sekunder. Lebih lanjut dijelaskan pula bahwa secara garis besar seni pertunjukan memiliki tiga fungsi primer yaitu (1) sebagai sarana ritual, (2) sebagai sarana hiburan pribadi, (3) sebagai presentasi estetis. Sedangkan fungsi sekunder yang dimaksud yaitu (1) sebagai pengikat solidaritas kelompok masyarakat, (2) sebagai pembangkit rasa solidaritas bangsa, (3) sebagai media komunikasi massa, (4) sebagai media propaganda keagamaan, (5) sebagai media propaganda politik, (6) sebagai media propaganda program-program pemerintah, (7) sebagai media meditasi, (8) sebagai sarana terapi, (9) sebagai perangsang aktivitas dan sebagai propaganda keagamaan (Soedarsono, 2001: 170-172). Berdasarkan uraian tersebut, maka tari baris Buntal memiliki dua fungsi yaitu fungsi primer dan sekunder.

### Fungsi Primer Tari Baris Buntal

Fungsi primer tari Baris Buntal adalah sebagai berikut.

#### Sebagai Sarana Ritual

Soedarsono menjelaskan bahwa fungsi primer dapat dilihat berdasarkan siapa yang menjadi penikmat seni pertunjukan itu sendiri. Bila penikmatnya adalah kekuatan-kekuatan yang tidak kasat mata seperti misalnya Dewa atau roh nenek moyang, maka seni pertunjukan tersebut berfungsi sebagai sarana ritual (2002: 123). Sehubungan dengan fungsi tari Baris Buntal sebagai pengiring upacara *Yadnya* yang dilaksanakan di *pura*, tari ini dipersembahkan untuk para Dewa yang turun ke dunia agar menerima dan meres-tui persembahan *yadnya* yang sedang dilaksanakan.

Pementasan Tari Baris Buntal selalu dilaksanakan setiap *piodalan* atau *wali* di pura-pura yang ada di Desa *Pakraman* Pengotan bersamaan dengan 7 tari Baris lainnya. Pementasan tari Baris Buntal yang merupakan rangkaian dari upacara Dewa *Yadnya*, sampai saat ini masih dijaga dan dilestarikan yang dibuktikan dengan dipentaskannya tari tersebut. Apabila tari Baris ini tidak dipentaskan atau ditarikan dalam sebuah upacara *Yadnya*, maka upacara tersebut belum dianggap selesai. Hal tersebut membuktikan bahwa tari Baris Buntal merupakan tari sakral yang selalu dipentaskan pada saat *wali* atau *piodalan* di Desa *Pakraman* Pengotan. Oleh sebab itu, tari Baris Buntal termasuk ke

dalam seni tari *wali*, karena tari ini wajib dipentaskan saat adanya *wali* di pura yang ada di Desa *Pakraman* Pengotan. Dalam pementasannya, tari ini disaksikan oleh *pemedek* yang datang ke pura untuk melakukan persembahyangan. Terkait dengan tempat pementasannya, tari ini juga dianggap sakral karena dipentaskan pada halaman pura paling dalam atau *jeroan*. *Jeroan* merupakan tempat dimana semua kegiatan ritual berlangsung, baik itu persembahan sesajen, persembahyangan, termasuk pementasan seni pertunjukan yang merupakan rangkaian dari ritual tersebut. Dari segi waktu, tari Baris Buntal dipentaskan pada waktu yang terpilih sesuai dengan *piodalan* dari pura-pura yang ada di desa setempat. Selain itu, tari Baris Buntal juga dianggap sakral dilihat dari segi penari yang menarikannya. Meskipun dalam pemilihan penari tidak melalui ritual khusus, namun penari tari Baris ini tidak boleh dalam keadaan *sebel* ataupun *cuntaka* yang bisa saja disebabkan karena adanya kematian ataupun hal yang lainnya.

#### Sebagai Hiburan Pribadi

Tari Baris Buntal juga dikatakan berfungsi sebagai hiburan pribadi bagi penari tari *baris* ini. Hal ini dapat dilihat dari pemilihan penari yang tidak berdasarkan paksaan dan bagi masyarakat yang memang senang menari. Akibat dari hobi tersebut maka penari tari *baris* ini akan merasakan kesenangan dan kepuasan batin saat mereka menari dan sekaligus menjadi hiburan bagi diri mereka sendiri

Selain itu, dalam pementasan tari ini tidak hanya penari dan penabuh yang terlibat, melainkan seluruh masyarakat di desa tersebut. Hal ini terlihat saat seluruh lapisan masyarakat berkumpul untuk menonton pertunjukan tari Baris Buntal. Dengan demikian, tari Baris Buntal ini juga sekaligus berfungsi sebagai hiburan untuk *pemedek* atau masyarakat yang datang ke pura untuk melakukan persembahyangan.

#### Sebagai Presentasi Estetis

Meskipun tari Baris Buntal ini merupakan tari sakral yang terdiri dari gerak-gerak yang sederhana dan berulang-ulang, namun penari tari *baris* ini juga berusaha untuk mempersembahkan keindahan dalam setiap gerak tarinya. Hal ini terlihat saat penari yang melakukan setiap gerak tari ini dengan maksimal sehingga penggambaran kepahlawanan yang ingin ditonjolkan dalam tari ini juga terlihat. Selain itu, para penari tari *baris* ini juga mengadakan latihan sebelum akhirnya dipentaskan saat *pujawali* di pura. Latihan tersebut dilakukan dengan sungguh-sungguh agar mampu menampilkan tari tersebut semaksimal mungkin dan meminimalisir adanya kesalahan dalam melakukan setiap gerakannya.

#### Fungsi Sekunder Tari Baris Buntal

Fungsi sekunder tari Baris Buntal Desa *Pakraman* Pengotan adalah sebagai berikut.

Sebagai Pengikat Solidaritas Masyarakat.

Terkait dengan fungsi sekunder, pertunjukan tari Baris

Buntal yang dilaksanakan di *pura* yang ada di Desa *Pakraman* Pengotan juga memiliki fungsi sosial. Hal ini dikarenakan pertunjukan tari tersebut dapat mengikat solidaritas masyarakat Desa *Pakraman* Pengotan. Fungsi tersebut dapat dilihat pada saat mempersiapkan upacara *piodalan* yang diiringi dengan pertunjukan tari Baris Buntal, masyarakat desa secara bersama-sama mempersiapkan peralatan atau sesaji yang diperlukan di *pura*. Selain itu, masyarakat juga terlihat membantu persiapan penari dalam memakai kostum atau busana dan menyiapkan *property* yang akan digunakan oleh para penari.

Masyarakat juga terlihat bersama-sama mempersiapkan tempat pertunjukan yang tentunya melibatkan orang banyak. Meskipun dalam pertunjukannya tidak memerlukan penataan panggung ataupun dekorasi tertentu, namun tempat pertunjukan tetap dibersihkan agar penari merasa nyaman pada saat menari. Selain itu, rasa kebersamaan juga terlihat dengan terlibatnya seluruh lapisan masyarakat baik itu *pemangku*, *dulu* adat, maupun masyarakat sekitar dalam *ngayah* untuk mempersiapkan *piodalan* tanpa mementingkan status dan jabatan. Melalui hal tersebut, dapat dilihat bahwa dengan adanya pementasan tari Baris Buntal ini mampu mengikat tali solidaritas antara warga masyarakat Desa *Pakraman* Pengotan.

Dalam pementasan tari ini tidak hanya penari dan penabuh yang terlibat, melainkan seluruh masyarakat di desa tersebut. Hal ini terlihat saat seluruh lapisan masyarakat berkumpul untuk menonton pertunjukan tari Baris Buntal. Selain mengikat solidaritas antara warga masyarakat Desa *Pakraman* Pengotan, rasa solidaritas antar penari tari Baris Buntal itu sendiri terlihat karena tari *baris* ini merupakan tari berkelompok yang membutuhkan kekompakan antar penarinya agar meminimalisir kesalahan-kesalahan dalam melakukan setiap gerak dari tari ini.

#### Sebagai Meditasi

Meditasi merupakan suatu proses kreatif yang bertujuan merubah perasaan yang kalut dan pikiran yang tidak baik menjadi harmonis dan murni (Thera, 2005: 23). Dengan kata lain, dengan meditasi kita bisa memusatkan pikiran untuk mendapatkan ketenangan dan pikiran yang murni. Sehubungan dengan hal tersebut, seni tari juga erat kaitannya dengan pemusatan pikiran. Dikatakan demikian karena saat ataupun sebelum menari perlu dilakukan konsentrasi dan pemusatan pikiran untuk memperoleh ketenangan sehingga apa yang dituangkan kedalam tari atau pesan yang ingin disampaikan melalui tarian yang dibawakan bisa sampai kepada penonton atau penikmat. Selain itu, saat menari hendaknya pikiran mulai dijauhkan dari hal-hal diluar konteks tersebut agar mampu membayangkan tarian dengan maksimal.

Selain pada gerak, para penari ini tentunya akan memusatkan pikiran mereka kepada Tuhan karena dalam hal ini mereka dengan tulus ikhlas mempersembahkan tari tersebut

kepada Tuhan serangkaian dengan ritual yang dilakukan saat itu.

#### Sebagai Media Terapi

Terapi dalam hal ini bukan berarti menyembuhkan suatu penyakit atau semacamnya, namun terapi yang dimaksud adalah kesenangan dan kepuasan batin yang timbul pada saat menari bisa saja menghilangkan kejenuh ataupun stress dari penari itu sendiri. Jika dikaitkan dengan tari Baris Buntal di Desa *Pakraman* Pengotan, tari ini juga bisa dijadikan sebagai media terapi bagi penarinya bahkan yang menontonnya.

Namun terapi yang dirasakan oleh penari ataupun penonton kemungkinan memiliki kadar atau ukuran yang berbeda. Hal ini dikarenakan antara satu orang dengan orang lainnya memiliki intensitas perasaan yang berbeda pula, sehingga mereka merasa terhibur dengan ukuran yang berbeda-beda dan terapi yang ditimbulkan akibat perasaan tersebut juga berbeda. Terapi yang dirasakan oleh penari adalah terapi gerak yang dirasakan saat mereka melakukan gerakan-gerakan dari tarian tersebut, sedangkan penonton akan merasakan kesenangan ketika mereka menyaksikan gerak-gerak yang dilakukan oleh penari sehingga kesenangan tersebut menjadi terapi bagi mereka.

#### SIMPULAN

Tari Baris Buntal di Desa *Pakraman* Pengotan, Kecamatan Bangli, Kabupaten Bangli, merupakan tari sakral yang hingga saat ini tetap dijaga dan dilestarikan oleh masyarakat desa setempat. Tari ini wajib ditarikan saat *pidalan* di beberapa pura yang ada di Desa *Pakraman* Pengotan. Tari Baris Buntal ini memiliki beberapa keunikan dari segi kostum dan koreografinya, sehingga membuat tari ini berbeda dengan tari Baris Upacara lainnya. Melihat adanya keunikan tersebut diharapkan tarian ini dapat dilestarikan dan seharusnya ada dokumentasi tidak hanya berupa video melainkan juga dokumen tertulis agar bisa bermanfaat bagi masyarakat kedepannya. Namun pada kenyataannya di lapangan tidak ada dokumentasi tertulis seperti yang diharapkan. Oleh sebab itu, penelitian ini perlu dilakukan dengan mengkaji tentang bentuk tari Baris Buntal serta fungsinya bagi masyarakat setempat. Tari Baris Buntal merupakan tarian Baris yang menggambarkan tentang ketangkasan seorang prajurit dalam mengintai musuh, mengejar, dan melawan musuh-musuhnya. Tarian ini ditarikan oleh 8 orang penari yang terdiri dari laki-laki dewasa, dengan menggunakan tata rias dan busana yang sangat sederhana, dan diiringi dengan *gamelan* Gong Gede. Struktur dari ini terbagis menjadi empat baban dengan ragam gerak yang terdiri dari *nayog*, *malpal*, *ngicig*, *tanjek*, *jongkok*, *nengkleng*, *makecog*, *mekesyab*. Dalam pemilihan penari tidak ada ritual khusus yang dilakukan, hanya didasari keinginan yang tulus untuk ngayah menjadi *sekaa* Baris. Fungsi primer dari tari yaitu sebagai sarana ritual, sarana hiburan pribadi, dan presentasi estetis. Se-

dangkan fungsi sekunder tari ini adalah sebagai pengikat solidaritas masyarakat, sebagai media meditasi, dan sebagai media terapi.

#### SARAN

Berdasarkan uraian diatas, adapun saran-saran yang dapat disampaikan adalah sebagai berikut.

1. Untuk generasi muda khususnya masyarakat Desa *Pakraman* Pengotan agar tetap menjaga dan melestarikan kesenian-kesenian yang terdapat didaerahnya selain tari Baris Buntal agar tidak punah.
2. Dengan adanya tulisan ini diharapkan menjadi inspirasi bagi generasi muda untuk melestarikan kesenian-kesenian yang unik melalui sebuah tulisan.
3. Masyarakat umum diharapkan mulai mengenali kesenian-kesenian atau tradisi unik yang ada di masing-masing daerahnya agar tetap bisa melestarikannya.

#### DAFTAR RUJUKAN

- Bandem, I Made. 1983. *Ensiklopedi Tari Bali*. Denpasar: ASTI Denpasar.
- \_\_\_\_\_. 1996. *Etnologi Tari Bali*. Yogyakarta: Kani-sius.
- Bungin, Burhan. 2007. *Penelitian Kualitatif*. Jakarta: Prenada Media Group.
- Bandem, I Made dan Fredrik Eugene deBoer. 2004. *Kaja and Kelod Balinese Dance in Transition* (Diterjemahkan oleh I Made Makaradhwa Bandem *Kaja dan Kelod Tari-an Bali Dalam Transisi* ). Yogyakarta: ISI Jogjakarta.
- Dibia, I Wayan. 1979. *Sinopsis Tari Bali*. Denpasar: Sanggar Tari Bali Waturenggong.
- \_\_\_\_\_. 1999. *Selayang Pandang Seni Pertunjukan Bali*. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Bali.
- \_\_\_\_\_. 2012. *Ilen-ilen Seni Pertunjukan Bali*. Denpasar: Yayasan Wayan Geria.
- \_\_\_\_\_. 2013. *Puspasari Seni Tari Bali*. Denpasar: UPT. Penerbitan ISI Denpasar.
- Djayus, Nyoman. 1980. *Teori Tari Bali*. Denpasar: CV. Sumber Mas Bali.
- Djelantik, A.A.M. 2008. *Estetika Sebuah Pengantar*. Jakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia
- Gie, The Liang. 1996. *Filsafat Keindahan*. Yogyakarta: Pusat Belajar Ilmu Berguna.
- Hadi, Y. Sumandiyo. 2005. *Sosiologi Tari*. Yogyakarta: Pustaka.

\_\_\_\_\_. 2006. *Seni Dalam Ritual Agama*. Yogyakarta: Pustaka.

Kardji, I Wayan. 2010. *Serba-serbi Tari Baris Antara fungsi Sakral dan Fropan*. Denpasar: CV. Bali Media Adhikarsa

Moleong, Lexy J. 2011. *Metodelogi Penelitian Kualitatif*. Bandung: PT Remaja Rosda Karya.

Ngurah Nala, I Gst dan I. G. K. Adia Wiratmadja. 2015. *Murddha Agama Hindu*. Denpasar: Upada Sastra

Soedarsono, R.M. 2001. *Metodologi Penelitian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa*. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.

\_\_\_\_\_. 2002. *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

Sudjana, Nana. 2009. *Penilaian Hasil Proses Belajar Mengajar*. Bandung: PT. Rosdakarya.

Sugiyono. 2014. *Metode Penelitian Kuantitatif Kualitatif dan R&D*. Bandung: Alfabeta.

Tasman, A. 2008. *Analisis Gerak dan Karakter*. Surakarta: ISI Press Surakarta.

Tim Penyusun. 2008. *Kamus Besar Bahasa Indonesia*: Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama.

Yudabakti, I Made dan I Wayan Watra. 2007. *Filsafat Seni Sakral Dalam Kebudayaan Bali*. Surabaya: Paramita.

## **Bentuk Dan Proses Penciptaan Tari Padang Kasna Sebagai Tolak Ukur Kemampuan Penggarap**

**Desak Ayu Desy Rupaniawati, Ni Komang Sri Wahyuni, I Gusti Ngurah Sueka**

Program Studi Seni Tari, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Denpasar

*desakayudesi@gmail.com*

---

Tari kreasi Padang Kasna merupakan sebuah karya tari yang mengangkat keindahan dan kesucian tanaman *padang kasna*. Termasuk tanaman langka, *padang kasna* tumbuh di Kabupaten Karangasem tepatnya di Temukus, Desa Besakih atau di kaki Gunung Agung. Mengangkat tanaman *padang kasna* karena penggarap ingin mengenalkan tanaman tersebut kepada masyarakat luas. Gerak-gerak yang dituangkan dalam karya tari ini merupakan imajinasi dari penggarap akan tanaman *padang kasna*, tetapi tetap berpijak pada gerak tari tradisi Bali. Tari ini diciptakan oleh Desak Ayu Desy Rupaniawati dengan penata musik yaitu I Dewa Putu Ari Artha. Dalam pertunjukannya tari ini terdiri dari 4 bagian sesuai dengan ide maupun konsep yang diangkat. Untuk menyempurnakan karya ini tentunya tidak terlepas dari unsur-unsur pendukung seperti, tata rias dan busana, panggung dan lighting, serta musik iringan.

**Kata kunci:** *padang kasna, tari padang kasna, proses penciptaan tari padang kasna*

### ***Form And Compositional Process Of Padang Kasna Dance As A Form Of Benchmarking Capability***

Padang Kasna creations dance is a creation of dance that lifts the beauty and sanctity of *padang kasna* plants. Including scarce plants, *padang kasna* grow in Karangasem regency precisely in Temukus, Besakih Village or at the foot of Mount Agung. Lifting the *padang kasna* plants because the creator wants to introduce the plant to the wide community. The movements that are poured in this creation dance is the imagination from creator of the *padang kasna* plants, but still based on the Balinese tradition dance movement. This dance was created by Desak Ayu Desy Rupaniawati with the music creator by I Dewa Putu Ari Artha. In the show the dance consists of 4 parts in accordance raised with the idea and concept. To perfect this creation certainly can not be separated from the supporting elements such as, make up and fashion, stage and lighting, and music accompaniment.

**Keywords:** *padang kasna, form padang kasna dance, process creation padang kasna dance*

---

*Proses review: 15 - 29 mei 2018, dinyatakan lolos 6 juni 2018*

*Padang kasna* merupakan tanaman jenis rumput yang dapat dikatakan langka. Hal tersebut karena rumput yang biasanya berwarna hijau, berbeda dengan jenis *kasna* yang berwarna putih ini. Tanaman *padang kasna* tumbuh di Kabupaten Karangasem, tepatnya di Temukus, Desa Besakih atau di kaki Gunung Agung. Keberadaan tanaman ini hanya sebagian masyarakat Bali yang tahu, bahkan masyarakat Karangasem sendiri masih ada yang belum tahu akan wujud tanaman ini. Penggarap merupakan salah seorang masyarakat yang mengetahui tanaman *kasna* yang digunakan sebagai bagian dari canang saat hari raya Galungan dan Kuningan.

Keberadaan *padang kasna* beberapa waktu lalu juga sempat marak diperbincangkan di media sosial akibat postingan seorang pendaki Gunung Agung yang mengambil foto dengan latar belakang hamparan kebun *kasna*. Selain itu pada pembukaan KKN Mahasiswa ISI Denpasar tahun 2017, dalam kesempatan memberikan sambutannya, bupati Karangasem I Gusti Ayu Mas Sumatri juga mengenalkan *padang kasna* sebagai bunga keabadian. Beliau mengagumi keindahan dari kebun *padang kasna* serta mempromosikan bahwa tempat tanaman tersebut hidup hanya ada di Kabupaten Karangasem. Dari foto-foto yang beredar di media sosial, dapat dilihat hamparan kebun *padang kasna* memancarkan keindahan dari warnanya yang putih. Beberapa hal tersebut menarik minat penggarap untuk lebih mengetahui mengenai *padang kasna* itu sendiri.

Dalam Kamus Bahasa Bali (1978:271) disebutkan bahwa kata *kasna* berarti rumput gunung yang daunnya putih biasa dipakai pelengkap sajen. *Padang kasna* hanya dapat ditemui saat menjelang hari raya Galungan dan Kuningan. Hal ini karena tanaman tersebut hanya bisa dipanen 2 kali dalam setahun saat mendekati hari raya tersebut. Masyarakat Karangasem, dalam hal ini termasuk penggarap sendiri, menggunakan *padang kasna* untuk kelengkapan upakara. Fungsinya sebagai *bungan canang*, daun kayu (*plawa*), *ngewastanin sayut*, serta *munggah ring catur* (upacara *mamukur*).

Berdasarkan fungsinya, *padang kasna* memiliki makna yang dapat dilihat dari bagiannya. Menurut LPM Udayana (2004:99) “secara umum *padang* sebagai kelengkapan upakara mengandung makna keteguhan hati, keikhlasan dan lambang cahaya matahari”. Untuk warna putih *padang kasna* melambangkan kesucian. Berfungsi sebagai bunga, *kasna* melambangkan ketulusikhlasan, lambang restu dari Ida Sang Hyang Widhi, melambangkan jiwa dan alam pikir. Berfungsi sebagai daun kayu (*plawa*) melambangkan pikiran yang hening dan suci, memuja Tuhan, selain sarana yang dipersembahkan, dalam diri seseorang baik jiwa dan pikirannya disatukan atau dipusatkan, sehingga dalam keadaan suci pikiran juga dalam keadaan hening (Adnyana, 2012:57). Seseorang yang memuja Tuhan atau dalam hal ini Ida Sang Hyang Widhi mempersembahkan sesuatu dengan rasa keikhlasan, keteguhan hati, yang nan-

tinya tentu akan mendapat restu ataupun karunia dariNya.

Tanaman *padang kasna* yang tergolong langka ini jika dilihat dari bentuk fisiknya juga memancarkan keindahan. Selain itu, digunakan sebagai pelengkap upakara jika dikupas lebih dalam memiliki makna yang terkandung pada *padang kasna* itu sendiri. Hal menarik yang juga penggarap temukan dari tanaman ini yaitu *padang kasna* yang telah dipanen dapat disimpan dalam waktu yang cukup lama. Dari uraian tersebut penggarap tertarik untuk mengambil *padang kasna* sebagai sumber inspirasi dalam mencari konsep yang dituangkan ke dalam sebuah garapan tari, melalui pengamatan lingkungan hidup sekitar penggarap sendiri. Penggarap menuangkan keindahan dari *padang kasna* ke dalam konsep sebuah garapan tari.

Ketertarikan dengan mengangkat *padang kasna* ini, penggarap ingin membuat sebuah garapan dengan judul Padang Kasna yang dituangkan ke dalam tari kreasi baru. Penggarap ingin menyampaikan bahwa tanaman *padang kasna* harus terus dijaga dan dilestarikan, karena termasuk sebagai tanaman langka yang ada di Kabupaten Karangasem, bahkan tempat hidupnya hanya di lereng Gunung Agung. *Padang kasna* juga menjadi pelengkap sarana upakara yang dipersembahkan dihadapan Tuhan. Dari uraian tersebut penggarap juga ingin mengenalkan *padang kasna* kepada masyarakat luas dengan memperlihatkan nilai keindahan serta nilai spiritualnya. Nilai keindahan dilihat dari bentuk atau wujudnya dan nilai spiritual dilihat dari *kasna* yang digunakan sebagai sarana upakara yang dipersembahkan dihadapan Tuhan Yang Maha Esa.

Adapun tujuan dari penggarapan garapan seni tari ini yaitu :

Mengukur kemampuan penggarap dalam menciptakan sebuah garapan tari baru untuk memenuhi syarat dalam menyelesaikan program pendidikan.

Untuk menumbuhkan kreativitas dan melestarikan seni tari dengan menciptakan sebuah tari kreasi baru yang masih berpijak pada pola gerak tradisi.

Untuk membuka wawasan, bahwa melihat lingkungan sekitar dapat dijadikan objek dalam menata sebuah garapan tari. Hal ini memberi artian bahwa sumber kreatif seorang penggarap tidak hanya berasal dari cerita yang sudah ada.

## PROSES KREATIVITAS

Proses penggarapan tari ini mengacu pada teori Alma Hawkins dalam bukunya *Creating Through Dance (Mencipta Lewat Tari)* diterjemahkan oleh Y. Sumandiyo Hadi), proses ini nantinya akan melalui tiga tahapan yaitu penjajagan (*exploration*), penuangan (*improvisation*) dan pembentukan (*forming*).

### Penjajagan (*exploration*)

Tahap penjajagan merupakan tahap awal dalam proses menciptakan sebuah garapan garapan tari. Terpilihnya

sebuah konsep garapan melalui pemikiran, mengimajinasikan, perenungan, merasakan, dan merespon objek-objek atau fenomena sosial yang ada di sekitar menjadi fokus dalam tahap penjajagan ini. Selain konsep garapan, pada tahap penjajagan ini juga melakukan beberapa hal seperti pemilihan penari, pemilihan komposer dan penabuh serta menentukan tempat latihan.

Sebelum mendapatkan ide serta konsep garapan yang akan diangkat menjadi sebuah karya tari, penggarap melakukan proses eksplorasi terlebih dahulu. Proses yang dilakukan melalui eksplorasi yakni pengamatan atau observasi secara langsung, kepustakaan dan wawancara yang dilakukan di lingkungan hidup penggarap sesuai sumber kreativitas tersebut. Eksplorasi pertama yaitu melalui pengamatan yang penggarap lakukan dengan melihat kebun *padang kasna* secara langsung dilakukan dalam dua kali pengamatan. Selain itu, penggarap juga melakukan pengamatan melalui video yang didapat secara mandiri ataupun melalui internet. Kedua, eksplorasi melalui kepustakaan yang penggarap lakukan dengan mencari literatur mengenai *padang kasna* dalam berbagai tulisan. Hingga penggarap mendapatkan buku yang di dalamnya berisi informasi mengenai *padang kasna* yaitu buku Taman Gumi Banten Ensiklopedi Tanaman Upakara oleh Lembaga Pengabdian Kepada Masyarakat (LPM) Universitas Udayana tahun 2004. Eksplorasi ketiga yaitu melalui wawancara yang penggarap lakukan dengan seorang Pendeta (*pedanda*) Ida Pedanda Istri Karang dari Karangasem. Wawancara kedua kepada I Wayan Agustika, seorang warga dari Desa Besakih. Wawancara ketiga dengan Mangku Suartika yakni seorang petani *padang kasna* yang ada di Temukus dan wawancara keempat dengan Suweca Amertha selaku ketua keamanan di Temukus. Melalui tahap ini penggarap mendapatkan ide yakni mengenalkan *padang kasna* kepada masyarakat dengan memperlihatkan nilai keindahan dan spiritualnya. Nilai keindahan dilihat dari bentuk atau wujudnya sedangkan untuk nilai spiritualnya dilihat dari *kasna* yang digunakan sebagai kelengkapan sarana upakara yang dipersembahkan kehadapan Tuhan. Nantinya garapan tari ini akan menyajikan simbol – simbol gerak yang dituangkan ke dalam tari kreasi baru dengan berpijak atau berdasar atas tanaman *padang kasna* itu sendiri.

Untuk pemilihan penari, melalui beberapa pertimbangan penggarap menggunakan pendukung dari beberapa kenalan lingkungan kampus IKIP dan SMKN 3 Sukawati. Komposer yang penggarap pilih merupakan keluarga dekat dan telah memiliki pengalaman dalam menciptakan garapan musik yakni I Dewa Putu Ari Artha. Pendukung iringan berasal dari Sanggar Seni Indrakila Karangasem Manggis. Proses latihan untuk mewujudkan garapan tari ini dilakukan di dua tempat terpisah. Latihan untuk pendukung tari dilakukan pada tempat di sekitar lingkungan kampus ISI Denpasar, melihat lokasi yang dirasa strategis untuk para pendukung tari yang berada di sekitar daerah

Denpasar. Latihan untuk pendukung iringan dilakukan di Sanggar Seni Indrakila, Karangasem Manggis, hal ini dilakukan karena tempat tersebut dirasa sangat strategis untuk para pendukung iringan yang memang sebagian besar berasal dari daerah Karangasem.

### **Penuangan (*improvisation*)**

Pada tahap penuangan ini memberikan lebih banyak ruang bagi penggarap untuk berimajinasi, menyeleksi, dan menciptakan. Dalam tahap ini dilakukan *nuwasen* dan improvisasi gerak atau mencoba mencari motif-motif gerak dengan berimajinasi serta menyeleksi gerak sesuai dengan konsep yang dilakukan oleh penggarap.

Sebagai umat Hindu, penggarap sendiri mengenal dengan kepercayaan bahwa sebelum menciptakan sebuah karya seni khususnya tari, didahului dengan menentukan hari baik untuk melakukan persembahyangan yang dikenal dengan *nuwasen*. Hal ini bertujuan untuk memohon kepada Ida Sang Hyang Widhi Wasa atau Tuhan Yang Maha Esa agar dalam proses yang penggarap dapat selalu diberi kelancaran.

Improvisasi gerak dilakukan dalam memulai melakukan percobaan-percobaan atas motif-motif gerak yang muncul dan didapat dengan cara merenung atau kebetulan oleh penggarap. Gerak tersebut tentu masih berpijak pada konsep yang telah ditentukan. Muncul dengan cara merenung, gerak yang terfikirkan terpengaruh dengan pengalaman yang didapat penggarap selama mata kuliah koreografi. Pengembangan pola gerak yang membentuk gerak baru didapat dari pengembangan gerak tanaman Padang Kasna. Dimulai dengan melihat *padang kasna* secara berkali-kali melalui video, kemudian mulai melihat kemungkinan-kemungkinan simbol pada bentuk tanaman tersebut yang dapat dituangkan ke dalam gerak. Setelah mendapat simbol-simbol tersebut baru mulai mencari terus kemungkinan pengembangan gerak yang bisa dilakukan dari simbol yang telah didapat tersebut. Dalam hal ini imajinasi diperlukan saat menuangkan simbol pada bentuk kasna secara nyata ke dalam sebuah motif gerak.

Penemuan gerak-gerak juga terkadang didapat secara kebetulan pada saat yang tidak terduga seperti beberapa motif gerak tangan yang didapat pada saat penggarap sedang membawa sepeda motor yang tiba-tiba terfikirkan gerak tersebut. Saat sedang tidur-tiduran terkadang terfikirkan sepiintas beberapa motif gerak badan yang rebah ke kanan atau ke kiri. Penuangan gerak-gerak baru tentunya menjadi suatu identitas bagi garapan tari ini.

### **Pembentukan (*forming*)**

Tahap pembentukan merupakan tahap akhir dalam penyempurnaan garapan ini. Motif-motif gerak yang sudah didapat, disusun secara rinci sehingga membentuk kesatuan yang baik dan sesuai keinginan. Gerak-gerak yang telah tersusun disesuaikan dengan struktur yang sudah

ditentukan serta musik pengiring sehingga menjadi satu kesatuan yang utuh. Setelah satu garapan ini terbentuk, masih adanya proses atau tahapan penghalusan. Proses ini merupakan yang tersulit karena dimulai dengan penyeragaman gerak dan tenaga, menyatukan rasa setiap penari akan musik pengiring, menyamakan ekspresi yang terpancar pada wajah penari agar terlihat secara merata tanpa ada yang menonjol salah satu penari dengan yang lainnya kerana merupakan tari kelompok. Percobaan panggung, kostum, *lighting* dan *property* juga perlu dilakukan sehingga terwujud sebuah garapan yang sesuai dengan keinginan penggarap.

#### Wujud Garapan

Wujud merupakan aspek penting yang terdapat dalam sebuah garapan karya tari. Pengertian *wujud* mengacu pada kenyataan yang nampak secara kongkrit (berarti dapat dipersepsi dengan mata atau telinga) maupun kenyataan yang tidak nampak secara kongkrit, yang *abstrak*, yang hanya bisa dibayangkan, seperti suatu yang diceritakan atau dibaca dalam buku (Djelantik, 2004: 17). Dalam seni tari, wujud kongkrit yang dapat dilihat oleh mata berupa gerak, warna, instrumen, *property*, dan lain-lain, yang dapat didengar oleh telinga seperti nada-nada, melodi, dan dinamika. Untuk wujud abstrak yang dimaksud seperti makna atau pun pesan yang ingin disampaikan dengan memerlukan pemahaman serta pemikiran dari penonton atau penikmat dari karya tari yang ditampilkan.

#### Deskripsi Garapan

Padang Kasna merupakan judul dari sebuah garapan yang menggambarkan keindahan dan kesucian dari tanaman *padang kasna*. Keindahan yang diangkat yaitu keindahan secara alami dilihat dari wujud atau bentuk tanaman tersebut dan kesucian dilihat dari kasna yang digunakan sebagai sarana persembahan kehadapan Tuhan Yang Maha Esa. Garapan ini tentunya tidak menggunakan alur cerita (*non literer*). Munculnya garapan ini berdasarkan lingkungan hidup sekitar penggarap sendiri yang melihat tanaman *padang kasna* keberadaannya dapat dikatakan langka.

Tarian ini menggunakan 5 orang penari putri dengan karakter putri halus. Musik pengiring yang digunakan berupa gamelan *selonding* dengan adanya beberapa tambahan alat musik seperti *suling*, *kendang*, *kajar*, *ricik*, *gong*, dan *kempur*. Kostum yang digunakan tarian ini adalah kostum tari Bali dengan menggunakan warna putih yang disesuaikan dengan warna dari *padang kasna*. Putih sebagai warna dominan dalam kostum dengan silver, abu-abu, dan hijau sebagai warna tambahan. Durasi garapan ini kurang lebih 12 menit mengingat adanya batasan yang telah ditentukan.

#### Struktur

Struktur dapat dimengerti sebagai susunan, bagian-bagian yang membangun sebuah karya seni dalam hal ini yaitu karya seni tari. Susunan ataupun bagian-bagian yang dimaksud dalam karya tari ini terdiri dari *pepeson*, *penga-*

*wak*, *pengecet*, dan *pekaad*.

#### Bagian *Pepeson*

Pada bagian ini menggambarkan kesucian dan tumbuhnya *padang kasna*. Gerak-gerak yang penari lakukan pada bagian *pepeson* memperlihatkan *padang kasna* yang baru tumbuh atau mekar. Gerak yang digunakan merupakan pengembangan dari gerak *padang kasna* setelah dilakukan pengamatan oleh penggarap. Pada awalnya gerak-gerak yang diperlihatkan oleh penari dilakukan secara berkelompok atau berdekatan kemudian baru memperlihatkan komposisi yang saling berjauhan.

#### Bagian *Pengawak*

Pada bagian ini menggambarkan keindahan dan keagungan *padang kasna*. Gerak-gerak yang diperlihatkan pada bagian ini merupakan imajinasi dari penggarap sendiri, tetapi tetap melihat dari gerak *padang kasna*. Dalam bagian ini, kebanyakan gerak-gerak yang dilakukan penari pada komposisi yang berjauhan.

#### Bagian *Pengecet*

Pada bagian ini menggambarkan *padang kasna* yang tetap teguh, kokoh, kuat atau awet meskipun tertiuip angin. Gerak yang diperlihatkan dalam bagian ini melihat dari *sayar-soyor padang kasna* saat tertiuip angin. Komposisi yang dapat dilihat pada bagian ini sangat beragam sesuai keinginan dan keindahan dari penggarap sendiri.

#### Bagian *Pekaad*

Pada bagian ini menggambarkan keagungan, keteguhan dan kesucian *padang kasna*. Gerak yang diperlihatkan pada bagian ini sebagian besar merupakan imajinasi dari penggarap yang tetap disesuaikan dengan konsep garapan.

#### Ragam gerak

Ragam gerak yang digunakan pada garapan tari ini merupakan imajinasi penggarap dari melihat *padang kasna* dengan tetap berpijak pada gerak tari tradisi Bali. Simbol gerak yang dilihat dari tanaman *padang kasna* dipindahkan dengan pengembangan dari penggarap ke dalam gerak. Untuk menjelaskan ragam gerak tari Padang Kasna, dipilih sesuai istilah yang penggarap berikan sendiri. Penjelasan beberapa ragam gerak dari tari ini, yaitu :

Gerak yang menyimbolkan *padang kasna* baru tumbuh atau mekar yaitu diperlihatkan dari kedua telapak tangan dicakupkan dengan posisi kedua ibu jari dan jari tengah bertemu, sedangkan jari-jari yang lain dengan posisi keluar. Kemudian tangan dengan posisi demikian naik perlahan, setelah itu kedua tangan terpisah atau menunjukkan posisi mekar.

Gerak yang menyimbolkan helaian daun *padang kasna* mekar diperlihatkan dari posisi salah satu tangan lurus ke arah pojok, satu tangan yang lain dalam posisi agem. Kemudian diperindah dengan gerak tertiuip angin atau bergoyang seperti tanaman *padang kasna*.

#### Tata Rias dan Busana

Tata rias merupakan salah satu aspek pendukung yang sangat mempengaruhi sebuah penampilan dari garapan tari. Tata rias berfungsi untuk mengubah wajah penari dengan menggunakan bahan-bahan kosmetik. Selain untuk mempercantik wajah, tata rias tari Bali juga dapat digunakan untuk membentuk karakter dan penokohan dalam sebuah tarian. Untuk garapan tari Padang Kasna ini menggunakan tata rias wajah dengan karakter putri halus dalam tari Bali.

Tata busana digunakan selain untuk menambah daya tarik pertunjukan juga untuk menunjukkan identitas gender, status sosial, karakter, dan genre tarian. Dalam garapan tari ini, tata busana yang digunakan yakni gaya busana tari Bali. Hal tersebut terlihat dari adanya penggunaan kulit serta pulasan pada beberapa bagian busana. Busana yang digunakan tarian ini menggunakan warna putih yang disesuaikan dengan warna dari *padang kasna*. Putih sebagai warna dominan dalam kostum dengan silver, abu-abu, dan hijau sebagai warna tambahan. Adapun busana yang digunakan dalam garapan tari ini yaitu pada bagian kepala menggunakan *krun*, *antol*, *subeng*. Pada bagian badan menggunakan *badong*, *pending*, gelang tangan, *angkin*, dan *rok prada* berwarna putih.

### Panggung dan Lighting

Garapan tari Padang Kasna ini dipentaskan di panggung Ksirarnawa Taman Budaya Art Centre Denpasar, dengan bentuk panggung *proscenium* lengkap dengan *sound* dan *lighting* yang lengkap dan baik. Dalam garapan ini penggarap tidak banyak menggunakan permainan *lighting*. Banyak adegan memakai lampu general dengan persentase penerangan sekitar 50%. Hal tersebut dilakukan karena menyesuaikan dengan konsep kostum yang dominan menggunakan warna putih. Konsep *lighting* lainnya disesuaikan dengan komposisi yang telah disesuaikan oleh penggarap.

### Musik Iringan

Pada karya tari ini digunakan iringan gamelan *selonding* yang ditambah dengan beberapa alat musik lainnya seperti *suling*, *kendang*, *tawa-tawa*, *ricik*, *gong*, dan *kempur*. Penambahan beberapa alat musik tersebut bertujuan untuk mendapatkan suara musik yang diinginkan oleh penggarap dengan menyesuaikan konsep garapan yang ditentukan. Komposer dalam garapan tari ini yaitu I Dewa Putu Ari Artha dengan pendukung iringan yakni anak-anak berasal dari Sanggar Seni Indrakila Karangasem Manggis.

## SIMPULAN

Garapan tari yang berjudul Padang Kasna ini merupakan sebuah garapan yang mengambil sumber kreativitas dari lingkungan hidup sekitar penggarap sendiri. Dalam garapan ini mengangkat *padang kasna*, tanaman jenis rumput berwarna putih yang biasa digunakan dalam sarana upacara. Gerak-gerak yang dituangkan dalam garapan ini merupakan imajinasi dari penggarap akan tanaman *padang*

*kasna* itu sendiri. Garapan yang mengangkat tema keindahan dan kesucian ini diciptakan karena penggarap ingin mengenalkan tanaman *padang kasna* kepada masyarakat luas.

## DAFTAR RUJUKAN

Bandem, I Made dan Fredrik Eugene deBoer. 2004. *Kaja dan Kelod Tarian Bali dalam Transisi* terjemahan I Made Marlowe Makaradhwaja Bandem (terjemahan karya *Kaja and Kelod Balinese Dance in Transition*). Yogyakarta: Badan Penerbit ISI Yogyakarta.

Dibia, I Wayan. 1977/1978. *Pengantar Karawitan Bali*. Denpasar: ASTI Denpasar.

\_\_\_\_\_. 2012. *Geliat Seni Pertunjukan Bali*. Denpasar: Buku Arti.

\_\_\_\_\_. 2012. *Ilen – Ilen Seni Pertunjukan Bali*. Denpasar: Bali Mangsi.

Hadi, Y. Sumandiyo. 2012. *Koreografi (Bentuk-Teknik-Isi)*. Yogyakarta: Cipta Media.

Hawkins, Alma M. 1988. *Mencipta Lewat Tari* terjemahan Y. Sumandiyo Hadi tahun 2003 (terjemahan karya *Creating Through Dance*). Yogyakarta: Manthili Yogyakarta.

\_\_\_\_\_. 1991. *Bergerak Menurut Kata Hati: Metoda Baru dalam Menciptakan Tari* terjemahan I Wayan Dibia tahun 2003 (terjemahan karya *Moving From Within: A New Method for Dance Making*). Jakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.

Hoed, Benny H. 2011. *Semiotik dan Dinamika Sosial Budaya*. Jakarta: Komunitas Bambu.

Lembaga Pengabdian Kepada Masyarakat (LPM). 2004. *Taman Gumi Banten Ensiklopedi Tanaman Upakara*. Bali: Universitas Udayana.

Mider Adnyana, I Nyoman. 2012. *Arti dan Fungsi Banten sebagai Sarana Persembahyangan*. Denpasar: Pustaka Bali Post.

Meri, La. *Komposisi Tari, Elemen-elemen Dasar* terjemahan Soedarsono tahun 1986 (terjemahan karya *Dance Composition, The Basic Elemen*). Yogyakarta: Lagaligo.

Murgiyanto, Sal. 1992. *Koreografi*. Jakarta: Direktorat Jenderal Pendidikan Dasar dan Menengah Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

Panitia Penyusun Kamus Bali – Indonesia. 1978. *Kamus Bali – Indonesia*. Denpasar : Dinas Pengajaran Provinsi Daerah Tingkat I Bali.

Simpen AB, IW. 1985. *Kamus Bahasa Bali*. Denpasar: PT.Mabhakti.

Smith, Jasqueline. *Komposisi Tari: Sebuah Petunjuk Praktis Bagi Guru* terjemahan Ben Suharto tahun 1985. Yogyakarta: Ikalasti Yogyakarta.

Sobur, Alex. 2003. *Semiotika Komunikasi*. Bandung: PT.Remaja Rosdakarya.

Sutama, I Nyoman. 2009. *Tesis Jenis Tumbuh – Tanaman pada Sanggah Surya Dalam Upacara Rsi Gana di Desa Manggis Kecamatan Manggis Kabupaten Karangasem*. Denpasar: UNHI.

Triguna, Ida Bagus Gde Yudha. 2000. *Teori Tentang Simbol*. Jakarta: Widya Dharma.

Tusan, Pande Wayan. 2001. *Selonding*. Denpasar: Dinas Kebudayaan Provinsi Daerah Tingkat I Bali.

Widyastutieningrum, Sri Rochana & Dwi Wahyudiarto. 2014. *Pengantar Koreografi*. Surakarta: ISI Press Surakarta.

Yayasan Sanatana Dharmasrama. 1996. *Intisari Ajaran Hindu*. Surabaya: Paramitha.

Sumber Discografi

Video Tugas Akhir ISI Denpasar dengan judul Tandavasandi oleh Ida Ayu Made Dwita Sugiantini.

Video Tuga Akhir ISI Denpasar dengan judul Menori oleh Ni Luh Sylvia Rostina Sudira.

Video Youtube dengan judul Berburu!!! Edelweiss di Kaki Gunung Agung Bali dengan alamat <https://www.youtube.com/watch?v=nXUx-hFG7zY> diakses tanggal 26 Juli 2017 dan diunduh tanggal 18 September 2018.

## **Transformasi Ritual *Siat Sampian* Dalam Tari Anggruwat Bumi**

**Ni Luh Putu Rani Franciska, Ida Ayu Trisnawati, Ni Wayan Suartini**

Program Studi Seni Tari, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Denpasar

*rani\_franciska@yahoo.com*

---

Ritual dewasa ini banyak mengalami perkembangan baik digunakan sebagai pengobatan maupun pedoman hidup, namun banyak pula yang tetap menjadikan ritual sebagai sarana upacara untuk membersihkan segala sesuatu hal yang buruk menjadi suci. Sama halnya dengan tradisi *siat sampian* yang sekaligus merupakan ritual di Pura Samuantiga. Asumsi masyarakat khususnya di daerah setempat percaya bahwa ritual ini merupakan media pengobatan secara *niskala*, sejak berpuluh tahun lamanya kepercayaan terus dijadikan sebagai pedoman hidup oleh masyarakatnya, sehingga banyak pengkaji yang berusaha menelusuri jejak tentang ritual ini, apa penyebab dan siapa yang mengutarakan hal tersebut, apakah argumen tersebut benar atau tidak. Dengan adanya bukti bahwa ritual ini merupakan sebuah peninggalan sejak masa kekuasaan Raja Warmadewa. Sehingga pertanyaan yang muncul dapat dipertanggung jawabkan dan dijadikan sebuah pembelajaran. Kembali pada Pertunjukan tari yang erat berkaitan dengan ritual dimana pertunjukan sebagai pelengkap upacara dan sering kali pertunjukan bersumber dari ritual itu sendiri. Salah satu contoh adalah tari *Angruwat Bumi* yang merupakan karya tari yang mendapatkan inspirasi dari *siat sampian* yang di dalamnya mengupas tentang perjalanan ritual yang dilakukan pada saat berlangsungnya upacara di Pura Samuantiga diformulasikan dengan mengaplikasikan teori Cipta Seni oleh I Nyoman Sedana dengan menggunakan empat kerangka mencipta seni yaitu sumber cipta seni, sastra cipta seni, komposisi cipta seni, produk cipta seni. Bentuk dari karya adalah kreasi baru yang ditarikan oleh tujuh orang penari putri dan menggunakan empat bagian sebagai struktur dimana karya tari ini merupakan bentuk persembahan dimana kita terlahir untuk tuhan dan mati untuk tuhan, hanya saja tari ini terealisasi dengan penyeimbangan keburukan dan kebaikan dan fungsi sendiri sebagai wujud bakti terhadap Ida Sang Hyang Widhi Wasa.

**Kata kunci :** *transformasi, ritual, siat sampian, angruwat bumi*

### ***Transformation Of Siat Sampian Ritual In Anggruwat Bumi Dance***

Today's rituals have undergone many improvements both used as a treatment and life guide, but many still maintain as a ritual for the ceremonial means to clean up everything that is bad becomes scared. So with this tradition which is also a ritual in the temple. The assumption of the community, especially in the local area, believe that this ritual is a non-standard treatment medium. Since decades ago faith as has continued to serve as a guideline for life by its people, so many reviewers are trying to trace the ritual, what burden and ready to express it, whether the argument is true or not. With the evidence that this ritual is a legacy of the reign of the king of Warmadewa. So that question that appear can be justified and to be learning. Returning to dance performance that are closely related to the rituals of the performing performance are as a complement to the ceremony and are often sourced from the ritual itself. One example is the *Angruwat Bumi* dance which is dance work that get inspiration for the *siat sampian* in which peeled about the ritual journey that was done during the ceremony at the Samuantiga temple formulated with apply theory create of art by I Nyoman Sedana with to use four framework to create of art there are, the source to create of art, the literature to create of art, the composition to create of art, the product to create of art. The form of the creation is the new dance who to use seven girls dancers and used four part as structure where this creation is form of the offerings who we were born for god and die for god, only this creation is realized with balance of the kind and of the ugliness and than that function own as the form devotion the Ida Sang Hyang Widhi Wasa

**Keywords :** *transformation, ritual, siat sampian, and angruwat bumi*

---

*Proses review: 15 - 29 mei 2018, dinyatakan lolos 6 juni 2018*

## PENDAHULUAN

### Sejarah asal mula *siat sampian*

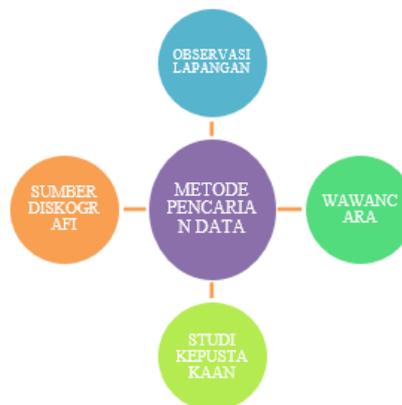
Pura Samuantiga merupakan Pura Kahyangan Jagat yang terletak di Desa Bedulu, Kabupaten Gianyar. Sejarah singkat tentang Samuantiga sesungguhnya terdapat pada Lontar Kutara Kanda Dewa Purana Bangsul yang mengatakan bahwa dahulu kala pada masa bertahtanya Cri Gunapriyadharmapatni dan suaminya Udayana Warmadewa, adanya musyawarah besar Ciwa Budha dan Bali Aga, itulah awal sebabnya ada desa pekraman dan kahyangan tiga sebagai tatanan kehidupan dari masing-masing desa Bali Aga. Proses sejarah yang cukup panjang dan mengalami peningkatan kualitas kehidupan beragama khususnya dalam pemahaman filsafat keagamaan, dimana pada awalnya pola pemujaan dari Istadewata yang berdiri sendiri berubah menuju pada pemujaan melalui tiga aspek yaitu tri murti sebagai satu kesatuan. Selain menjadi Pura Kahyangan Jagat, tradisi dan upacaranya tentu memiliki ciri khas tersendiri sehingga menjadikannya sebagai sebuah warisan budaya dan menjadi pusat perhatian bagi masyarakat sekitarnya, yang tidak lain adalah Tradisi *Siat sampian*.

Tradisi *Siat sampian* adalah ritual upacara sekaligus pertunjukan perang-perangan dalam suasana sakral yang diselenggarakan empat hari setelah pujawali. Senjata yang digunakan untuk menyerang adalah rangkaian janur yang disebut sampian. Adapun perang yang dilakukan dalam ritual ini memiliki filosofi yaitu “*Dharma*” melawan “*Adharma*” yang berarti kebaikan melawan kejahatan. Jika dikaitkan dengan kehidupan manusia bahwa manusia juga berperang dalam diri melawan “*Adharma*” untuk mencapai suatu proses kehidupan yang “*Dharma*”. Hal tersebut dikemukakan oleh Gusti Mangku Ageng (Wawancara, 9 Oktober 2017). Pertunjukan yang diselenggarakan dalam rangkaian upacara odalan di Pura Samuantiga yang dilakukan oleh perempuan dan laki-laki yang memiliki tiga proses pemilihan yaitu sudah *kaelingan*, artinya ditunjuk oleh Ida Batara (Tuhan), kemudian jika ada yang sakit adanya keinginan ngayah di Samuantiga agar sembuh dari sakit dan yang terakhir adalah melalui keturunan tetapi adanya tahap seleksi oleh pemangku dimana dilihat garis keturunan yang tepat untuk ngayah di pura, selanjutnya akan melalui upacara pawintenan atau pembersihan diri secara sakral. Para pemain melakukan siat layaknya perang, saling serang dan saling pukul tanpa membedakan lawan dan kawan.a). Mengapa karya tari kreasi baru ini di garap?b). Untuk siapakah karya tari kreasi baru ini di garap?c). Bagaimana cara menggarap karya tari kreasi baru ini?.

Tulisan ini menggunakan beberapa tinjauan sumber yang relevan untuk tulisan ini *Kahyangan Jagat Pura Samuantiga* oleh I Wayan Patera diterbitkan oleh Panitia Karya Pedudusan Pura Samuantiga tahun 2011. Buku pada halaman sembilan sampai sebelas ini membahas tentang sejarah pura samuan tiga beserta isi lontar di dalam yang

mengisahkan tentang *siat sampian* dan terwujudnya paham Siwa Budha di Bali. Buku ini membantu penulis untuk mengetahui lebih dalam tentang sejarah *siat sampian*. *Kaja dan Kelod Tarian Bali dalam Transisi* terjemahan I Made Marlowe Makaradhwaja Bandem karya I Made Bandem dan Fredrik Eugene deBoer tahun 2004. Buku ini membahas tentang perkembangan tari sakral maupun profan. Manfaat dari buku ini yaitu penulis mengetahui kapan kiranya tradisi yang ada dimasyarkat tersebut muncul. *Estetika* : Sebuah Pengantar oleh A.A Djelantik tahun 1999 dalam buku ini dijelaskan bahwa manusia menggunakan panca indra untuk menangkap segala sesuatu dan dapat mengukur keindahannya. *Dance Composition: The Basic Elements* karangan La Meri diterjemahkan oleh Soedarsono menjadi *Komposisi Tari Elemen-elemen Dasar*. Buku ini membahas tentang pengaturan dan penggunaan desain dasar dalam berkarya. Buku ini sangat membantu penulis dalam mengetahui desain apa yang penulis gunakan dalam karya. *Bergerak menurut kata hati Metode Baru dalam Menciptakan Tari* terjemahan I Wayan Dibia dari buku *Moving From Within, A New Method for Dance Making* oleh Alma M Hawkins tahun 2003 yang diterbitkan oleh Ford Foundation dan Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia Jakarta, dijelaskan bahwa penciptaan karya seni dan prosenya perlu adanya metode dalam pencapaiannya dan teori Cipta Seni Konseptual oleh I Nyoman Sedana tahun 2016 yang diterbitkan oleh Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia Denpasar dijelaskan bahwa di dalam teori menjelaskan tentang 4 kerangka konsep mencipta melalui tahap imajinasi.

## METODE PENGUMPULAN DATA



### Ritual *Siat Sampian* dalam upacara *Ngusaba*

Tradisi *siat sampian*, selain tradisi ini sakral dan unik, di dalamnya juga terdapat nilai-nilai yang dapat mencerminkan kehidupan manusia yang selalu berperang melawan diri sendiri dimana baik dan buruk tersebut selalu berdampingan. Pada tradisi *siat sampian* terdapat beberapa ritual yang ada yaitu, *ngeluaran* adalah upacara dimana para *Premas* dan *Parekan* masuk ke areal pura membawa banten (sesajen untuk Tuhan), *Nampyog* adalah ritual dimana para *Premas* menari mengelilingi areal pura

di bagian Utama Mandala Pura dengan menggunakan selendang, *Nunas Amertha* adalah rangkaian ritual setelah *nampyog* dimana ritual ini bertujuan untuk menyucikan areal pura beserta isinya, *Ngober* adalah ritual yang dilakukan untuk memberikan kesejahteraan, *ombak-ombakan* adalah ritual dimana *premas* dan *parekan* membuat lingkaran besar mengelilingi pura dengan berpegangan tangan dengan bersorak gembira, *siat sampian* adalah ritual terakhir yang dilakukan yaitu dimana para *premas* dan *parekan* saling memukul dengan *sampian* dari *banten jerimpen* dan *dangsil*, kemudian memukul dengan gembira. Sesungguhnya perang tersebut merupakan sebuah simbolis rasa bakti karena dapat berperang melawan hal yang tidak menyenangkan sehingga menimbulkan sesuatu yang baik untuk semua orang. Pengetahuan tentang ritual tersebut penulis menuangkan ke dalam karya tari kreasi baru yang transformasi pada awalnya ritual menjadi bentuk baru, namun tidak semua ritual penulis gunakan, hanya saja suasana yang penulis tampilkan adalah suasana persembahyangan dengan menjinjing jerimpen kemudian adanya penyucian terhadap penari dengan menggunakan pedudukan, dan pada bagian akhir merupakan bagian dimana *siat sampian* terealisasi dengan penuh suka cita. Tema yang akan penulis gunakan adalah religius dimana tema ini merupakan penggambaran bagaimana suasana kesakralan *siat sampian* dari persembahyangan hingga berperang *sampian*. Hal ini sangat penting di samping tujuan untuk memberikan informasi, penulis juga ingin melestarikan budaya kearifan lokal yang di garap ke dalam bentuk tari kreasi baru.

### Konsep Karya

Karya tari kreasi baru ini ditujukan kepada semua kalangan dimana menimbulkan suatu kesadaran bahwa kehidupan sosial senantiasa rukun dan saling menghargai baik manusia dengan Tuhan, manusia dengan alam dan lingkungan, manusia dengan sesama manusianya, sehingga akan terciptanya suatu keseimbangan. Gerak digunakan adalah gerak yang berstandarkan pada *agem*, *tandang*, *tangkis*, dan *tangkep* yang kemudian mendapatkan inspirasi gerak dari *Siat Sampian* itu sendiri kemudian dikembangkan dan disesuaikan dengan karakter masyarakat Desa Bedulu salah satunya gerakan pada rangkaian *nampyog* yang lebih dominan menggunakan gerak *nayog* dan *ngayab*, di dalamnya juga terdapat gerakan tegas yang terinspirasi dari penari laki-laki pada *siat sampian*. Sumber inspirasi gerak laki-laki dan wanita ini penata amati dari prosesi disaat *parekan* (penari laki-laki) serta *premas* (penari wanita) menari dan melakukan perang tersebut di areal pura, sehingga adanya keinginan dari untuk menjadikannya sebagai sumber inspirasi gerak, hanya saja gerak tersebut melalui tahap stilir dan diperindah kembali sesuai dengan konsep garap. Keunikan dalam karya ini adalah menari dengan menjinjing *jerimpen* yang tingginya kurang lebih setengah meter. Ruang gerak digunakan lebih dominan melengkung, karena sesuai dengan ritual yang ada banyak menggunakan bentuk yang melingkar dan simetris maka

dari itu alasan penata menggunakan tujuh penari agar penata dapat menentukan pola lantai yang simetris dan pada setiap adengan tidak dapat dipungkiri penata juga menggunakan pola lantai yang asimetris. Keterkaitan dengan penjelasan pada penjelasan diatas bahwa sumber inspirasi yang penata gunakan adalah peristiwa budaya yaitu tradisi *siat sampian* di Pura Samuantiga, akan tetapi di karya seni penata menggunakan beberapa urutan ritual yang kemudian pada bagian akhir memunculkan perang *sampian*. Karya seni ini merupakan karya seni yang terstruktur yang dapat dijelaskan bahwa adanya urutan motif gerak ritual yang merupakan sebuah “*Interaktif baku* dimana motif gerak telah dirancang terlebih dahulu dan ditentukan model interaksinya, maka motif gerak secara keseluruhan harus dihafalkan” (Hidayat, 2009: 49) , tujuannya agar tidak menghilangkan kesan religius dari *siat sampian* itu sendiri. Selain untuk menambah kesan religius, penata juga dapat “berimajinasi dalam menentukan corak dan makna tertentu dalam menciptakan desain di dalam ruang dan hubungan timbal-balik antara gerak dan ruang” (Murgiyanto, 1992: 25). Penari yang digunakan adalah tujuh dimana angka tujuh merupakan angka baik dan berkaitan dengan Pura Samuantiga sendiri, dimana angka tujuh merupakan sisi struktur ruang Pura Samuantiga yang menghadap ke selatan yang terbagi yaitu Mandala Jaba/luar, Mandala Penataran Agung, Mandala Duwur Kelod, Mandala Beten Kangin, Mandala Beten Manggis, Mandala Sumanggan, dan Mandala Jeroan. Maka dari itu setiap pelinggih tersebut merupakan inti dari pengider yang ada di Samuantiga. Dengan menggunakan tujuh orang penari wanita penata menggunakan perpaduan antara gerak wanita yang lembut dan gerak laki-laki yang perbedaannya terletak pada sikap kaki yang lebih terbuka dan tegas dikarenakan gerak yang penata gunakan tersebut terinspirasi dari penari wanita dan laki-laki yang ada pada *siat sampian*, hal tersebut menjadi alasan mengapa penata memadu padankan gerak laki-laki dan wanita. Garapan ini diiringi oleh gamelan *Semarangdana* dikarenakan dari nada yang ada pada gamelan tersebut dapat disesuaikan dengan suasana yang religius. Karya ini dilengkapi unsur suara *tandak* dan *penabuh* agar menambah suasana dalam garapan tari *Siat Sampian* sehingga tersampaikan dengan baik.

Busana yang digunakan adalah busana yang sederhana dimana menggunakan celana, rok rempel dan penambahan *ankin* dan nuansa warna yang diwujudkan adalah hitam dan putih dengan hiasan kepala yang terikat berwarna hijau dan berisikan hiasan pada bagian tengah yang berwarna emas yang melambangkan *karawista* yang merupakan bentuk dari penyucian penari itu sendiri. Properti yang akan penata gunakan adalah *jerimpen* yang akan dijinjing oleh penari sebagai bentuk persembahan, dan di dalam panggung, penata juga menambahkan properti tambahan yang memperlihatkan suasana pura yaitu menggunakan tiga pura dengan membentangkan kain putih, merah dan hitam di setiap pura, yang menambah kesan religius. Tata rias yang digunakan adalah tata rias netral agar kesan ala-

mi sesuai dengan masyarakat Desa Bedulu yang selalu memperlihatkan kesederhanaan. Iringan yang digunakan adalah *gamelan Semarandana* yang penatanya adalah I Dewa Putu Rai dan diiringi oleh Sekhe gong Cudamani, Ubud.

### Proses Kreatif

karya seni melalui kerangka konsep-konsep penciptaan seni yaitu, empat sumber cipta seni, lima unsur sastra cipta seni, tujuh elemen komposisi cipta seni, sembilan elemen produk cipta seni, tiga dimensi fungsi cipta seni, enam makna cipta seni, satu intergrasi dedikasi cipta seni, delapan dimensi eksistensi cipta seni, dan delapan manfaat isi intisari cipta seni. Pada pembedahan ini penata hanya menggunakan konsep penciptaan dalam empat tahap penciptaan seni yaitu, empat sumber cipta seni, lima unsur sastra cipta seni, tujuh elemen komposisi cipta seni, dan sembilan komponen produk cipta seni. Sedangkan yang lainnya merupakan sebuah pertanggung jawaban lebih lanjut jika garapan ini eksis dan berkembang.

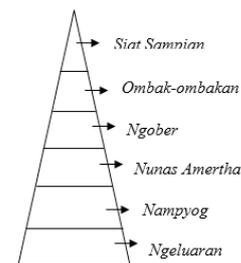
### Tahap Alam Imajinasi

Alam imajinasi adalah dimana seseorang yang mampu menginterpretasikan pengalaman hidupnya melalui sebuah apresiasi alam, lingkungan maupun kehidupan sosial. Pada bagian ini alam imajinasi keindahan untuk penciptaan sebuah tari selalu ada, dimana imajinasi merupakan sebuah daya hayal/ daya bayang visioner (orang yang memiliki hayalan/ wawasan ke depan) yang tinggi yang ada di dalam pikiran dan angan-angan. Dewasa ini alam imajinasi juga digunakan sebagai daya pikat suatu pertunjukan untuk para penonton, agar ikut merasakan dan mengimajinasikan suatu pertunjukan. Seorang filsuf Rabindranath Tagore yang berasal dari india mencatat bahwa merasakan bahwa kebudayaan Bali dilihatnya sebagai kelanjutan dan kelangsungan dari “jaman *purana*”. dapat disimpulkan bahwa Rabindranath Tagore mengimajinasikan bahwa ritual di Bali layaknya dewa-dewa yang turun dari *Swarga loka*. Pada alam imajinasi yang ada pada *Angruwat Bumi. Siat Sampian*, pada saat mengapresiasi tradisi ini penata mendapatkan suatu imajinasi seperti adanya pertempuran di *Swarga Loka* untuk membersihkan segala malapetaka. Kisah purana dan lontar menjelaskan bahwa adanya musyawarah dan penganutan tiga paham tri murti, penata mendapatkan imajinasi bahwa pada saat itu musyawarah tersebut sangat berdampak baik sehingga adanya keinginan penata menyisipkan unsur tri murti pada karya tari. Suasana di Pura Samuantiga dimana suasana pada saat upacara *ngusaba* menggugah hati penata untuk mengembangkan rentetan ritual tersebut, dimana imajinasi penata adalah menyaksikan suatu pertunjukan yang sakral.

*Premas* adalah wanita yang menari rejang di pura Samuantiga, penata berimajinasi bahwa lemah, gemulai serta ketulusan tersebut menjadikan pertunjukan tersebut menjadi indah seakan banyaknya bidadari yang menghiasi dan memenuhi pura pada saat itu.

### Tahap Transformasi

Transformasi adalah proses alih bentuk yang selalu diseleksi, diolah, ditambah dan kurangi untuk mendapatkan bagian yang paling disukai (Sedana, 2016: 43). Pada bagian ini sumber yang digunakan adalah *siat sampian* dimana adanya beberapa rentetan ritual, namun tidak semua ritual tersebut digunakan, ditambah dan dikurangi dengan alasan tertentu. Gambaran dari bagian yang telah diseleksi menjadi bentuk baru namun tidak menghilangkan arti dari ritual tersebut. Berikut merupakan matriks dari ritual *siat sampian* yang telah ditransformasi menjadi tari kreasi baru *Angruwat Bumi*. Berikut merupakan matriks dimana transformasi *siat sampian* yang menjadi tari *Angruwat Bumi*.



Gambar 1. Struktur tradisi *siat sampian*



Gambar 2. transformasi menjadi tari *Angruwat Bumi*

### Metode Pengolahan Transformasi

Pada pengolahan transformasi sesungguhnya koreografer memiliki caranya sendiri yang meliputi *Nyompong (expose)*, *nyalogcag (transpose)*, *nunggalang (unify)*, *anggitan/buatan* (Sedana, 2016: 43). Berikut merupakan penjelasan yang berkaitan dengan matriks di atas. Menampakkan/ *Nyompong (expose)* adalah keseluruhan lakon ada dan digunakan langsung untuk pertunjukan/ secara utuh dan keseluruhan. Hal tersebut dikemukakan oleh I Nyoman Sedana (Wawancara, 28 April 2018). Dalam tari *Angruwat Bumi* terdapat *nyompong* dimana, mengambil karakter *premas* baik di saat menari dan berperang *sampian* sehingga menandakan bahwa keseluruhan tari ini merupakan transformasi sebuah tradisi *siat sampian*.

Mengubah urutan/ *nyalogcag (transpose)* adalah sebuah lakon yang terdapat bagian yang dilewatkan/ *skip*, sehingga pertunjukan tersebut bisa dipercepat sesuai dengan materi yang diajukan. Dalam tari ini *nyalogcag* sangat

terlihat jelas pada matriks 1 dan matriks 2 terlihat berbeda, dimana setelah ditransformasi ke dalam bentuk tari *Angruwat Bumi*, rentetan ritual *Nunas amertha*, *Ngober*, dan *Ombak-ombakan* tidak dimunculkan karena penata berkeinginan untuk mengkemas ulang agar adanya sebab dan akibat, bertujuan untuk pembersihan dari segala sesuatu yang tidak baik menjadi yang baik, yang tidak suci menjadi suci.

Menyatukan/ *nunggalang (unify)* adalah beberapa lakon pada situasi dan kondisi yang berbeda yang dijadikan satu lakon. Pada bagian *Nunggalang* tari ini adanya motif *ombak-ombakan* namun motif tersebut menyatu dengan *Nampyog* tersebut.

Buatan (*anggitan*) adalah lakon yang awalnya wujudnya yang asli menjadi bentuk baru. Di dalam tari *Angruwat Bumi* terdapat *anggitan* dimana, *pedudukan* tersebut merupakan sebuah bentuk buatan agar adanya kesan suci bahwa penari *sampian* tersebut diberikan kekuatan untuk membersihkan segala malapetaka, dan rentetan terakhir yang buatan adalah persembahyangan, dimana kesan ini merupakan wujud bakti secara tulus, sehingga rasa penyerahan diri untuk membersihkan bumi telah tercapai. Pada gerak juga terdapat buatan dimana *nampyog* yang hanya *nyeleg* dan berjalan tersebut dikemas kembali dengan penambahan gerak agar tidak monoton yang di ikuti dengan pola lantai agar adanya kedinamisan dan kerumitan dalam karya ini.

### Tahap Komposisi

Komposisi dalam garapan *Angruwat Bumi* ini menggunakan “komposisi kelompok besar adalah sebuah kelompok besar yang dapat dibagi-bagi menjadi kelompok-kelompok yang lebih kecil sehingga perubahan kemungkinan hubungan antara penari (kelompok penari) dapat dilakukan secara terus menerus dalam perbandingan jumlah (proporsi) yang selalu berbeda” (Murgiyanto, 1992: 93). Dengan pernyataan tersebut bahwa garapan ini merupakan kelompok besar yang menggunakan tujuh orang penari.

Menurut teori Komposisi Cipta Seni, diperlukan akumulasi tujuh komponen yang menunjang terwujudnya sebuah karya seni yaitu adanya (1) taa ruang, (2) tata waktu (durasi dan tempo), (3) tata suara, (4) tata gerak, (5) tata sinar, (6) tata bentuk/ wujud harmonis dan (7) struktur (Sedana, 2016: 43).

### Tata Ruang

“Sistem kemampuan yang membuat seorang penari secara spontan mampu menempatkan diri sehingga tercapai keseimbangan pentas” (Murgiyanto, 1992: 5). Kemampuan tersebut merupakan sebuah unsur visual dimana ruang tersebut dapat dipergunakan untuk membuat pertunjukan lebih baik. Pada *Angruwat Bumi* penggunaan tata ruang dibagi menjadi garis, volume, arah, level, fokus pandan-

gan yang dipaparkan sebagai berikut: Garis adalah gerak tubuh yang menimbulkan kesan yang berbeda-beda. Pada garapan ini garis yang digunakan adalah garis tegak lurus, melengkung, dan diagonal. Volume adalah ukuran besar dan kecil gerakan. Pada garapan ini terdapat volume besar yang terlihat pada langkah kaki yang lebar, dan volume kecil terlihat pada gerak tangan yang menyempit. Arah adalah seseorang penari yang melakukan arah hadap depan, belakang, samping, atas, bawah, dan sudut. Arah pada garapan ini menggunakan arah dimana posisi yang ditentukan maka arah hadap penari tersebut fokus ke bagian tersebut. Level adalah ukuran gerak tinggi, sedang, dan rendah. Penggunaan level pada garapan pada bagian level tinggi adalah pada saat penari menjinjit, level sedang dilakukan pada saat penari *ngaes*, level rendah yang digunakan pada saat penari *matimpuh*. Fokus pandangan merupakan sebuah kesepakatan bersama yang memfokuskan ke satu titik dimana itu merupakan keseragaman pandangan.

### Tata Waktu, durasi, dan tempo

Sebuah sistem *timing*, dimana waktu yang digunakan dalam garapan *Angruwat Bumi* adalah di malam hari, durasi garapan ini adalah 9 menit 45 detik. Tempo yang ada pada garapan ini adalah sebagai berikut: Pelan adalah waktu yang tempuh yang lambat. Cepat adalah waktu yang dilakukan singkat. Lemah adalah kekuatan tersebut disimpan di dalam, sehingga terlihat luwes. Keras adalah kekuatan yang dikeluarkan dari dalam tubuh, sehingga nampak dinamis.

### Tata suara

Sistem yang digunakan pada saat berproses baik tata suara baik melalui musik internal maupun eksternal. Musik internal adalah musik yang dapat di timbulkan oleh diri sendiri, bagian tubuh. Adapun musik internal yang penata gunakan adalah sebagai berikut: Musik yang ditimbulkan oleh hentakan kaki, dimana penata melakukan hentakan pada saat mencari motif gerak berperang. Musik yang ditimbulkan oleh tepukan tangan, dimana penata melakukan tepukan tersebut agar menentukan tempo cepat dan lambatnya suatu gerakan. Musik yang ditimbulkan oleh suara hitungan mulut, penata menggunakan musik hitungan agar mudah mendapatkan suatu rangkaian gerak. Musik pada saat berbisik, sesungguhnya musik tersebut tidak dapat terdengar oleh orang lain, tetapi sesungguhnya penata sudah menggunakan musik di dalam hati walaupun orang lain tidak dapat mendengarnya, seperti bernyanyi dalam hati sambil menggerakkan tubuh.

Musik eksternal yang penata gunakan adalah sebagai berikut: Musik rekaman audio, penata gunakan pada saat berproses pembentukan yang sudah menggunakan musik yang telah direkam kembali. Musik Gamelan *Semarang-dana* yang merupakan sarana penunjang garapan *Angruwat Bumi*, yang dapat didengar langsung oleh penonton.

### Produk Karya Cipta Seni

Pergelaran yang dibuat dan ditambah gunanya atau nilainya dalam proses produksi dan menjadi hasil akhir dari proses produksi. Ekspresi yang dituangkan melalui tubuh, dimana di dalam gerak terdapat *abah* dan *solah*. **Abah** adalah pembawaan, yaitu ketepatan untuk membawakan suatu peran, dalam tari Bali (Bandem, 1983:3). Istilah ini mempunyai hubungan dengan gaya individu, dalam pementasan tari Bali. *Abah* yang digunakan adalah wanita, dan pada bagian akhir perang tersebut, mengambil karakter laki-laki yang tegas, sehingga adanya dinamika yang naik pada tari *Angruwat Bumi*. Berikut merupakan *abah* yang dilakukan pada *Angruwat Bumi*; lembut pada saat melakukan bagian *nampiyog* dimana adanya rasa seperti penari *premas* yang sangat anggun pada saat menari mengitari pura. Lemah gemulai tersebut yang penata gunakan untuk di tari ini. Keras serta adanya hentakan pada saat berperang dimana, merupakan perwujudan kekuatan dari *sampian* sehingga hentakan dan sikap kaki yang lebih terbuka tersebut merupakan sebuah ketegasan dalam tari agar adanya dinamika yang berbeda.

Dalam pementasan penari tidak memandang status sosial dan latar belakang masing-masing, sehingga penari tersebut hanya fokus pada *siat sampian* dan peran yang dibawakan. **Solah** adalah dimana adanya pembawaan karakter dimana adanya perbedaan di dunia nyata dan dunia pertunjukan, contoh bapak Dibia di kehidupan sehari-hari adalah seorang dosen, namun jika sudah terjun ke seni pertunjukan, beliau merupakan seorang penari *Hanoman* yang hebat dan menguasai karakter yang dimainkan, sehingga hal tersebut definisi dari *solah* tersebut. Selain itu terdapat pula motif-motif gerak dan hentakan yang menjadi dinamis seperti:

#### Serempak (*unison*)

Pola tari yang serempak merupakan gerak yang dilakukan secara bersamaan dan adanya pengulangan yang dilakukan baik tempo, wujud, dan dinamika. Pada tari garapan ini terlihat bahwa motif gerak *unison* ini digunakan pada bagian kedua, dimana para gerak tersebut dilakukan bersama-sama dengan pola lantai yang simetris dan menghadap ke depan.

#### Berimbang (*Balance*)

Pola berimbang merupakan aturan dimana pada bagian ini memperbolehkan tidak menggunakan gerakan yang sama, hanya saja lebih ditekankan pada pola lantai yang seimbang, sebab keseimbangan lebih mudah dapat diamati dari pada keseimbangan pada tari tunggal. Pada bagian kedua dan ketiga garapan ini menggunakan pola berimbang yang dapat dilihat bahwa pola lantai yang digunakan adalah 4 penari yang berada di depan dan 3 penari lainnya berada di belakang.

#### Berselang seling (*alternate*)

Pola ini merupakan gerak yang dilakukan sesuai dengan

ketepatan waktu, jika adaya keterlambatan salah satu penarinya maka akan menyebabkan kekacauan, motif gerak *alternate* pada awalnya melalui proses pencarian gerak yang dilakukan bersama-sama kemudian dibagi satu sampai tiga motif, yang pada akhirnya dilakukan bersama-sama dengan *timing* yang berbeda. Kelanjutan dengan pola berimbang bahwa pola berselang-seling erat berkaitan dan penggunaannya pada garapan ini terdapat pada seluruh bagian tari ini, agar adanya *sinkorn* dengan bagian yang sebelumnya.

#### Bergantian (*canon*)

Pola bergantian merupakan pola dimana adanya sederetan penari yang melakukan gerakan lalu berhenti kemudian disusul oleh penari lain, pola ini sangat efektif digunakan dengan level. Garapan ini merupakan salah satu yang menggunakan pola canon yang terlihat pada bagian kedua, ketiga dan keempat yang sangat efektif baik dinamika dan tempo yang digunakan di dalam garapan ini.

#### Terpecah (*broken*)

Pola ini merupakan keseluruhan dari pola yang lain dimana terealisasi melalui pola lantai yang asimetris dan gerak yang bergantian, dan berselang seling. Dimana adanya kebebasan penari mengeksplor ruang gerak dan hentakan-hentakan tersebut disesuaikan sehingga pola *broken* tersebut nampak seperti tidak beraturan tetapi adanya hubungan dari bagian sebelumnya. Wujud dari pola ini dapat dilihat pada bagian perang, dimana penata menggunakan pola ini dan membebaskan penari untuk mengisi ruang tersebut. Gerak yang cepat sebanding dengan gerak pelan, yang dapat dijelaskan bahwa gerak cepat dan gerak pelan diberikan sesuai porsi yang dibutuhkan.

#### Isi

Isi adalah kandungan yang termuat dalam suatu pertunjukan antara lain *anggregep lango*, *anggedon lango*, *semara puja*, hiburan, refleksi sosial, kritik, pesan, fungsi, makna, kebaikan, dan pencerahan. Hal tersebut dikemukakan oleh I Nyoman Sedana (Wawancara, 28 April 2018). Merujuk pada bagian isi yang terdapat sebelas isian yang akan dipaparkan sebagai berikut: *Anggregep lango* adalah sebuah penyatuan antara puncak pencapaian rasa yaitu penggabungan dari yang terindah dan yang terbaik. *Anggedon lango* adalah sebuah keinginan rasa yang paling terindah dan yang paling terbaik. *Semara puja* adalah persembahan suci yang dilakukan kepada dewa *semara*/dewa cinta, agar adanya kecintaan dalam pertunjukan tersebut sehingga *anggregep lango* dan *anggedon lango* tersebut akan muncul. Hiburan adalah sesuatu atau perbuatan yang dapat menghibur hati (melupakan kesedihan). Dalam tari *angruwat bumi* dalam wujud aslinya sebagai *siat sampian* selain menjadi ritual merupakan sebuah hiburan, karena adanya kesenangan bertemu dengan teman-teman dan bersorak gembira sehingga melupakan sejenak beban yang dapat menyengkan hati, selain itu *ngayah* tersebut faktor yang menjadikan seseorang tersebut secara tulus ikhlas menjala-

ni dan melayani Ida Sang Hyang Widhi Wasa.

Refleksi sosial adalah perenungan yang dipercaya oleh masyarakatnya. Dapat dijelaskan kembali bahwa refleksi sosial di Pura Samuantiga masyarakat percaya bahwa dengan jalannya *ngayah* hidup akan senantiasa rukun dan aman. Jika dikaitkan dengan karya tari *Angruwat bumi* bahwa refleksi sosial merupakan sebuah efek kesenangan yang ditujukan untuk penikmatnya/ *audience* bisa merasa tenang dan damai.

Kritik dalam hal ini adalah sanggahan atau ungkapan yang dimuat secara tertulis maupun lisan. Kritikan dalam tari *angruwat bumi* merupakan bentuk sanggahan dalam bahasa tubuh dan bagian-bagian, dimana merupakan lambang kedamaian, dan mengajarkan bahwa bumi ini dapat damai jika di dalam hati manusia adanya perasaan untuk membuat perdamaian baik untuk tuhan, lingkungan, dan sesama manusia yang senantiasa tolong menolong dan hidup rukun.

Pesan adalah amanat yang tersirat dalam pertunjukan. Tentunya setiap karya seni memiliki pesan/ amanatnya masing-masing, akan tetapi pesan tersebut sudah pasti mengarahkan untuk kebaikan dan sekaligus mengingatkan fenomena yang telah terjadi. Pada *angruwat bumi* pesan yang dapat ditangkap oleh penonton adalah bagaimana menyeimbangkan bumi agar tidak adanya kekacauan sehingga masyarakat dapat merasakan kebahagiaan.

Fungsi adalah sebuah peranan sekaligus tanggung jawab yang tentunya tertuju pada sebuah karya baik karya seni yang dapat dinikmati, produk yang dapat digunakan, maupun jasa. Dalam kaitan tersebut tari *angruwat bumi* difungsikan sebagai media hiburan dan refleksi penonton. Namun dalam wujud aslinya pada *siat sampian* fungsi yang digunakan adalah sebagai sarana upacara, *ngayah*, pembersihan jagat, dan merupakan sebuah refleksi untuk masyarakat.

Makna adalah kegunaan apa yang akan diajukan. Tari *angruwat bumi* memiliki makna estetika dan makna spiritual, dijelaskan bahwa makna tersebut merupakan sebuah kebutuhan pertunjukan agar menghasilkan kedinamisan serta makna spiritual tersebut merupakan sebuah transformasi bentuk yang sakral menjadi sebuah bentuk baru. Dilihat dari kegunaan yaitu mendapatkan rasa kepuasan baik menjalani sebuah hobi maupun sebuah kewajiban.

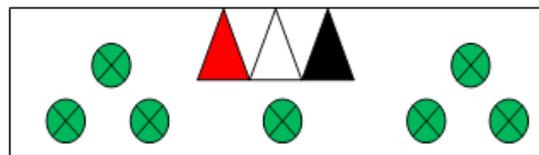
Kebaikan dan pencerahan adalah cara untuk mencapai suatu hal yang baik. Tari *angruwat bumi* merupakan sebuah bentuk cara mengingatkan bahwa hidup damai memerlukan sifat yang baik terhadap tuhan, lingkungan dan manusia, sehingga mencapai kehidupan yang baik.

#### Setting

Terdapat dua setting yaitu setting *virtual* dan setting *aktual*. Penggunaan setting pada garapan *Angruwat Bumi* dijelaskan sebagai berikut:

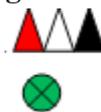
Setting *virtual* adalah setting yang dapat tidak dapat dilihat kasat mata, dimana setting ini merupakan sebuah pembentukan suasana yang dituangkan melalui rangkaian gerak, sehingga secara tidak langsung adanya daya hayalan yang ditangkap oleh *audience*. Dapat dijelaskan bahwa setting *virtual* pada garapan *Angruwat Bumi* adalah; penambahan unsur *Tandak* dan melakukan persembahyangan merupakan bentuk dari setting, dimana penonton akan menyerap bahwa hal tersebut merupakan sembah bakti terhadap Tuhan dan hanyut di dalam suasana persembahyangan yang terjadi sama seperti di Pura Samuantiga. Adanya penyucian pada saat perang merupakan bentuk setting dimana hayalan penonton melihat bahwa penyucian tersebut saat swarga loka sedang berantakan dan adanya perselisihan sehingga, penyucian tersebut dilakukan untuk menghilangkan mala petaka. Setting *aktual* adalah sebuah dekorasi dan setting yang nyata dapat dilihat langsung oleh indra penglihatan. Penambahan setting panggung yang digunakan menggunakan *padma tiga* yang berfungsi untuk menjelaskan bahwa sekarang kita menganut paham tri murti. Penambahan menggunakan properti *jerimpen* yang merupakan bentuk setting yang dibuat seperti orang yang akan ke pura dan menghaturkan segala sesuatu hasil bumi.

Berikut merupakan setting *Aktual* yang dilakukan di atas panggung.



Gambar 3. Setting panggung tari *Angruwat Bumi*

#### Keterangan :



= *Cecandian*

= *Jerimpen*

#### Tahap seleksi (*Casting*)

Pemilihan penari penata juga melakukan *casting* penari dan menentukan beberapa ketentuan agar tidak adanya kesalahan dan adanya hambatan pada saat berproses diantaranya : teknik dan menguasai tari Bali dengan baik, "*sesaluk* adalah tipe tubuh atau perawakan (*jejaeg*) dan bentuk muka atau perwajahan (*muha*) yang merupakan menjadi penentu keberhasilan suatu sajian tari Bali". (Dibia, 2013: 48), berkomitmen dalam membagi waktu dalam berproses, disiplin, bertanggung serta mau berkerja keras untuk memperoleh hasil yang optimal untuk karya seni *Angruwat Bumi*. Kemudian melakukan *nuwasen* agar dapat tercapainya hal yang baik dalam mencipta dan berproses berjalan dengan lancar, maka penata menentukan hari baik melalui kalender bali yang penata anggap baik untuk melakukan persembhyangan yang disebut dengan *nuwasen*, yang

bertujuan memohon izin agar dilancar segala sesuatu kegiatan yang akan dijalankan. *Nuwasen* yang berasal dari kata dewasa yang berarti hari baik adalah sebuah upacara ritual untuk dimulainya latihan pertama bagi penari baru agar senantiasa diberi permakluman dan dibimbing oleh *batarabatar* yang bersemayam di pura-pura setempat (Dibia, 2013: 131). Selanjutnya melakukan persembhyangan dan melakukan eksplorasi gerak yang terinspirasi dari gerak *rerejangan* yang ditarikan oleh penari *premas* (wanita) di Pura Samuantiga kemudian dikombinasikan dengan gerak tangan yang simetris dan beberapa adegan yang lain terdapat gerak yang mengalun dengan dinamika yang pelan. Gerak yang pelan dan sederhana tersebut penulis pertahankan sehingga estetika gerak terlihat utuh, jelas, arah dan sumber kekuatan gerak yang dilakukan, namun tidak dipungkiri bahwa penulis juga menggunakan gerak yang cepat yang bertujuan untuk memperlihatkan kekuatan.

### SIMPULAN

Informasi mengenai transformasi ritual menjadi garapan baru merupakan sesuatu sering dijumpai, hanya saja cara mengemas agar menjadi pertunjukan menarik dan memiliki estetika yang tinggi tersebut berbeda-beda. Sebenarnya banyak tradisi dan budaya yang dapat digali kembali potensi dan kearifan lokalnya, namun banyak pula tradisi yang tergerus oleh era globalisasi, dengan cara membangkitkan kembali dan menciptakan melalui garapan baru sedikit tidaknya dapat membantu melestarikan dan mengingatkan kembali bahwa di setiap daerah memiliki warisan yang tentunya harus tetap dilestarikan agar tidak mudah punah.

### SARAN

Tulisan ini merupakan sebuah rancangan yang dapat digunakan banyak kalangan yang ingin menciptakan karya seni yang terinspirasi dari tradisi dan budaya, semoga tulisan ini dapat membantu bagi pembaca.

### DAFTAR RUJUKAN

Bandem, I Made. (1983). *Ensiklopedia Tari Bali*. Denpasar: Akademi Seni Tari.

Bandem, I Made & Fredrik Eugene deBoer. (2004). *Kaja dan Kelod Tarian Bali dalam Transisi*. Terj. I Made Marlowe Markardwaja Bandem. Yogyakarta: Institut Seni Yogyakarta.

Dibia, I Wayan. (2012). *Geliat Seni Pertunjukan Bali*: Denpasar: Arti Foundation.

Dibia, I Wayan. (2012). *Ilen-ilen Seni Pertunjukan Bali*: Denpasar: Bali Mangsi.

Dibia, I Wayan. (2013). *Puspasari Seni Tari Bali*. Denpasar: UPT. Penerbitan ISI Denpasar.

Dibia, I Wayan. (2017). *Taksu dalam Seni dan Kehidupan Bali*: Denpasar: Bali Mangsi.

Hadi, Y Sumandiyo. (2000). *Seni Dalam Ritual Agama*. Yogyakarta: Yayasan untuk Indonesia.

Hawkins, Almam. (2003). *Bergerak menurut kata hati Metode Baru dalam Menciptakan Tari*. Jakarta: Ford Foundation dan Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.

Patera, I Wayan. (2011). *Kahyangan Jagat Pura Samuan Tiga*. Panitia Karya Pedudusan Pura Samuantiga.

Sedana, I Nyoman. (2016). "Teori Cipta Seni Konseptual" *Prosiding Seminar Nasional, Seni Pertunjukan Berbasis Kearifan Lokal*. FSP ISI Denpasar.

Soedarsono. (1975). *Komposisi Tari*. Yogyakarta: Akademi Seni Tari Indonesia.

Yudabakti, I Made dan I Wayan Watra. (2007). *Filsafat Seni Sakral dalam Kebudayaan Bali*. Surabaya.

## **Tari Ipit: Dari Penyakit Kesajian Artistik**

**Putu Fenny Diaristha, I Wayan Sutirtha, Kompiang Gede Widnyana**

Program Studi Seni Tari, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Denpasar

*diaristhafenny@gmail.com*

---

Pada dasarnya Ipit bisa dipicu oleh kondisi kurang tidur. Selain itu, stres, depresi, kelelahan di siang hari, bisa menyebabkan seseorang mengalami hal tersebut. Kebiasaan ini biasanya bisa hilang jika kita meningkatkan kualitas dan kuantitas tidur. Pada saat *ipit*, seseorang melakukan hal-hal layaknya orang yang tengah sadar seperti berjalan, mengeluarkan kata-kata. Makan, bahkan sampai ke kamar kecil. Beranjak dari hal tersebut penata ingin menciptakan karya tari yang mengambil dari fenomena gangguan tidur yang dialami oleh semua kalangan masyarakat. Dalam hal ini penata memakai proses penciptaan dari Alma M Hawkins dalam buku mencipta lewat tari yang diterjemahkan oleh Sumandiyo Hadi yaitu tahap penjajagan (Exploration), tahap percobaan (Improvisation), dan tahap pembentukan (Forming). Karya ini terbagi menjadi empat babak dengan durasi pementasan 14 menit. Dalam hal ini penata tidak memakai cerita melainkan pengalaman gangguan tidur yang penata alami serta melihat dan menonton di *youtube* bagaimana seseorang yang tengah mengalami gangguan tidur ini.

**Kata kunci :** *ipit, inspirasi, fenomena*

### ***Ipit Dance: From Insomnia To Artistic Form***

Essentially, ipit is triggered by a condition of sleep deprivation. In addition, stress, depression, fatigue during the day can cause a person to experience it. This habit will disappear if we improve the quality and quantity of sleep. At the time of ipit, a person does things like a conscious person as walking, issuing words, laughing, eating, and even going to a restroom. Moving from it stylist want create a dance work that takes away from the phenomenon of sleep disorders experienced by all societies. In this case the stylist use the creation process of Alma M Hawkins in the book created by dance which is translated by Sumandiyo Hadi ie Exploration stage, Improvisation stage, and Forming stage. This work is divided into four rounds with a duration of staging 14 minutes. In this case the stylist does not use the story but the experience of sleep disorder that the natural stylist and see and watch on youtube how someone who was experiencing sleep disorder is.

**Keywords :** *Ipit, inspiration, fenomena*

---

*Proses review: 15 - 29 mei 2018, dinyatakan lolos 6 juni 2018*

## PENDAHULUAN

Salah satu proses penciptaan karya seni seorang seniman adalah berdasarkan dari pengalaman pribadi. Adanya pengalaman yang didapatkan seseorang dalam karya seni adalah salah satu cara seseorang untuk mendapatkan suatu karya yang diharapkan mampu memberikan kesadaran dan wawasan terhadap masyarakat. Beranjak dari hal tersebut penata tertarik untuk mengangkat pengalaman penata ke dalam karya tari karena dewasa ini sudah banyak garapan-garapan tari yang menggunakan cerita, sedangkan penata ingin mengangkat fenomena gangguan tidur seseorang untuk dikemas dalam garapan tari yaitu *Ipit*. Hal ini dikarenakan besar keinginan penata untuk menyadarkan masyarakat pentingnya kita untuk beristirahat karena pada zaman era globalisasi sekarang, orang-orang lebih memilih untuk bekerja semalam suntuk sampai jarang memikirkan kesehatannya karena antara istirahat dan pekerjaan yang diambil tidaklah seimbang.

*Ipit* adalah semacam gangguan tidur dimana orang yang lagi tertidur antara sadar atau tidak, setengah mimpi setengah nyata, bergumam mengeluarkan kata-kata yang kurang jelas, dan pada beberapa kasus ada yang seperti memukul, menendang atau bahkan berjalan sempoyongan seperti orang kebingungan (Saru, 2011:8). Terkait dengan ungkapan tersebut, fenomena tersebut juga penata alami sendiri, baik melihat langsung maupun penata sendiri yang mengalami *ipit*. *Ipit* biasanya terjadi pada siapa saja yang kemunculannya pada saat berada dalam keadaan setengah mimpi setengah sadar. Orang yang tengah mengalami *ipit* biasanya tertawa sendiri, gerak-gerak seperti orang terkejut dan terkadang sampai menangis tanpa sebab dan cenderung melakukan hal-hal mereka lakukan saat sebelum tidur dengan mata tertutup. Mereka melakukan hal-hal tersebut karena ingat dan terlalu memikirkan hal-hal yang mereka lakukan sebelum tidur dan akhirnya dibawa mimpi sampai mengalami *ipit*.

Fenomena di atas menginspirasi penata untuk menciptakan sebuah karya yang berjudul *ipit*. Fenomena yang terjadi dalam diri sendiri dapat menimbulkan suatu kreativitas dan imajinasi senimannya (Sumandiyo, 2003:3). Mengacu pada pendapat tersebut, penata terdorong untuk menata sebuah karya baru yang bersifat imajinatif, dengan pengolahan bantal dan selimut sebagai properti.

Berkaitan dengan hal ini, penata menggarap tari dengan bentuk kontemporer. Walaupun sebenarnya, penata adalah seorang penari tradisi, dimana sejak kecil penata memang belajar dan menggeluti tari tradisi. Jadi penata ingin lebih bebas berekspresi dalam menciptakan karya tari. Selain untuk mengungkapkan kreativitas yang lebih bebas, penata juga membandingkan dengan pengalaman penata saat menciptakan karya tari sebelumnya, dimana penata lebih banyak menciptakan tari kontemporer dibandingkan karya tari tradisi. Maka dari itu penata memilih pe-

ngungkapkan ide dari karya tari ini menggunakan bentuk kontemporer. Dalam kaitannya dengan hal ini kontemporer yang mengandung unsur kekinian dianggap mampu menunjukkan kreativitas yang sangat tinggi, karena didukung dengan kebebasan garap yang terdapat dalam kontemporer itu sendiri.

Tari kontemporer yang berjudul *Ipit* merupakan cerminan dari masyarakat yang sedang mengalami gangguan saat tidur yang sebagai ungkapan untuk menyadarkan masyarakat tentang dampak jika kurang beristirahat dengan melalui bahasa gerak yang diungkapkan melalui tubuh dan diperindah dengan desain-desain gerak, ritme, ruang, dan waktu agar dapat menarik minat penonton dan secara tidak langsung menyampaikan pesan terhadap penonton karena jika hal ini dibiarkan, akibatnya kualitas tidur akan menurun diiringi dengan bahaya-bahaya yang akan muncul akibat kualitas tidur yang tidak baik.

Pembahasan

## PROSES PENCIPTAAN

Mencipta karya tari memerlukan proses yang panjang dan memerlukan waktu yang cukup lama. Proses sangatlah penting dalam penciptaan karya tari, karena tanpa adanya proses kita tidak akan mendapatkan hasil yang baik. Bakat seni dan inspirasi yang dimiliki oleh seorang penata tari harus diimbangi dengan kuatnya komitmen, kesabaran, dan usaha yang maksimal. Meskipun kelak hasil yang dicapai belum bisa dikatakan sempurna, mengingat keterbatasan yang dimiliki penata.

Masing-masing koreografer memiliki caranya tersendiri untuk menciptakan sebuah karya tari. Meskipun metode-metode yang dipergunakan hampir sebagian besar memiliki kesamaan. Proses kreatif adalah cara untuk memudahkan perwujudan karya yang melalui beberapa tahapan (Dibia, 2003:77). Proses penciptaan garapan tari kontemporer dengan judul *Ipit* ini, penata menggunakan tahap penciptaan yaitu tahap penjajagan (*Exploration*), tahap percobaan (*Improvisation*), dan tahap pembentukan (*Forming*) (Hadi, 1990:3).

### Tahap Penjajagan (*Eksplorasi*)

“Eksplorasi termasuk berfikir, berimajinasi, merasakan, dan merespon” (Hadi, 2003: 24). Tahap ini diawali dengan pencarian ide atau gagasan yang tepat, pemilihan penari, komposer, serta kebutuhan garapan lainnya yang kemudian mengkonsepkannya sehingga dapat terwujud garapan secara kongkrit. Mencipta sebuah karya tari pertama-tama sangat diperlukan kematangan dan kejelasan ide, yang nantinya akan menguatkan seorang penata dalam proses pembentukannya menjadi sebuah karya tari. Ide terkadang muncul dengan sendirinya secara tiba-tiba. Ada juga mencari ide melalui proses merenung, mengkhayal, menonton, membaca, melihat fenomena sekitar, mendengarkan cerita orang lain, dan sebagainya, proses ini disebut eksplorasi

(*eksploration*) (Hadi, 1990:27).

### Penentuan ide garapan

Pada tahap penentuan ide garapan dimulai dengan pencarian ide dimana ide sudah penata pikirkan dan telah menentukan mulai dari kelas koreografi akhir semester VII. Sesuai dengan penjelasan pada bagian ide bahwa penata mengambil fenomena gangguan tidur seseorang. Pada awalnya penata ingin memadukan antara *ipit* dengan tari Sanghyang. Karena menurut penata tari Sanghyang dan orang yang sedang mengalami *ipit* sama-sama dalam keadaan tidak sadar. Akan tetapi tari Sanghyang tidak sadar karena mengalami *trans* atau kesurupan, sedangkan *ipit* kondisi tidak sadar karena sedang berada pada tahapan tidur yang tidak baik. Setelah berkonsultasi dengan Bapak I Wayan Dibia, penata disarankan untuk mengambil salah satu dari pilihan tersebut karena Sanghyang dan *ipit* itu adalah sesuatu yang berbeda. Pada akhirnya penata hanya memfokuskan kepada gangguan tidur seseorang yaitu *ipit*, agar penata dapat lebih bebas untuk berimajinasi dan memberikan pesan kepada penonton secara maksimal.

Selain itu penata juga berkonsultasi dengan Ibu Ida Ayu Wayan Arya Satyani, penata disarankan jika ingin mengambil konsep ini penata diharapkan supaya lebih banyak berkonsultasi dengan psikiater dan lebih sering mengamati orang yang sedang *ipit*. Selain untuk memperbanyak pembendaharaan gerak, penata juga mengetahui bagaimana sebenarnya orang yang tengah mengalami *ipit* dan untuk memperkuat pada skrip karya seni.

Penata juga menonton video orang yang tengah mengalami *ipit* di *youtube*. Dalam video tersebut ditegaskan bahwa orang dewasa yang tengah mengalami *ipit* mereka seperti orang yang tengah sadar berjalan akan tetapi mata mereka tertutup. Ditegaskan pula dalam video tersebut orang yang tengah mengalami *ipit* sangatlah kocak dan adanya berbagai kejutan-kejutan di dalamnya. Selanjutnya penata mencari lagi video balita yang tengah mengami *ipit*. Penata melihat bayi hanyalah terkejut, menguap dan tersenyum. Lalu pose tidur bayipun sangatlah unik dan susah untuk ditiru. Beranjak dari hal tersebut penata mendapat inspirasi sumber gerak yang dituangkan ke dalam karya. Selanjutnya penata belum puas untuk menonton video di *youtube* saja, penata selalu menunggu-nunggu jika keluarga penata salah satu ada yang mengalami *ipit*, karena dalam keluarga penata yang paling sering mengalami *ipit* adalah adik penata sendiri yang berumur 16 tahun. Hasil menunggu penata pun membuahkan hasil dan akhirnya penata melihat sendiri adik penata yang tengah mengalami *ipit*. Dalam hal ini ia hanya mengigau tidak jelas lalu saya menjawab gumaman dia dan menjadi jawab menjawab. Berdasarkan pengalaman tersebut penata mendapatkan ide bahwa perilaku orang yang sedang *ipit* sulit diprediksi.

### Penentuan Penari

Dalam penentuan penari sebagai pendukung karya pena-

ta memilih penari yang memiliki kemampuan olah tubuh yang baik, postur tubuh yang mendekati atau sama dengan penata, disiplin, tanggung jawab, dan loyalitas untuk siap membantu mensukseskan karya dengan siap membagi waktu dan tenaga untuk penggarapan karya tari ini.

Untuk memperlancar proses penciptaan, penata memilih penari yang sedang menempuh pendidikan di ISI Denpasar semester 6. Penata memilih pendukung semester 6 adalah agar penata dapat menyamakan waktu latihan mereka dan ketubuhan mereka sudah baik, maka dari itu penari pendukung karya tari *Ipit* adalah Ida Ayu Triswari, Putu Surya Dewi, Putu Aditya Guna Eka Putra, Made Very Darmawan, dan Made Darma Yoga.

### Pemilihan Komposer

Untuk mendukung karya tari *ipit* penata sangat memerlukan komposer untuk membantu menciptakan musik iringan. Dalam hal ini penata memilih komposer yang mempunyai daya kreatifitas, dapat diajak berdiskusi, dan dapat memahami konsep penata dengan baik. Akhirnya penata menetapkan I Gusti Ngurah Agung Giri Putra yang kerap disapa Gung Giri sebagai komposer yang merupakan alumni ISI Denpasar. Walaupun bukan lulusan seni karawitan tetapi ia pernah membuat musik dan bisa menabuh. Hal yang meyakinkan penata untuk meminta bantuan kepada Gung Giri karena pada saat ujian S1 ia membuat musiknya sendiri. Menurut penata musik yang dibuat pada saat itu, sangat mendukung suasana dari garapan yang diciptakan.

Sebagai langkah awal pertemuan dengan komposer, dilakukan penyampaian ide dan konsep karya yang penata miliki. Pada awalnya musik yang digunakan adalah musik elektronik saja. Akan tetapi salah satu pembimbing yaitu Bapak I Wayan Sutirtha menyarankan untuk memakai musik *live*. Karena selain untuk mempertegas suasana, hal tersebut juga agar memperkecil kejadian kesalahan teknis jika menggunakan music elektronik tersebut.

### Penentuan Kostum, Tata Rias dan Properti

Selain memikirkan motif-motif gerak, penari, dan iringan yang akan digunakan sebagai pokok dalam karya tari ini penata juga sudah mulai memikirkan kostum, tata rias, dan properti karena hal ini juga tidak kalah penting untuk menambah nilai artistik dari karya tari ini. Dalam hal ini penata memilih Selamart Collection untuk merancang kostum yang akan digunakan dan Arsa Wijaya untuk tata rias wajah. Kostum dan tata rias yang diinginkan ialah sederhana yaitu sama halnya dengan orang yang akan tertidur yaitu menggunakan baju tidur atau piama, dan tata rias hanya menggunakan *eyeshadow* coklat di bagian bawah mata. Lalu untuk properti penata menggunakan bantal dan selimut untuk mempertegas konsep penata.

### Penentuan Lighting dan Crew

Untuk *lighting* penata mempercayakannya kepada Eka



**Gambar 1.** Foto : Nuasen  
(Koleksi Pribadi Putu Fenny Diaristha)

Laksana dan Rangga Ucil karena mereka sudah berpengalaman dibidang itu. Maka dari itu penata memilih kedua orang ini untuk membantu untuk bagian *lighting* dalam karya tari *Ipit*. Selain *lighting*, *setting* panggung juga sangat dibutuhkan dalam karya tari ini. Maka dari itu penata memutuskan untuk mempercayakan *crew* dari BTS, Komunitas Pancer Langit Bali dan Komunitas Angsa karena kedekatan penata dengan komunitas tersebut.

#### **Tahap Percobaan (*improvisation*)**

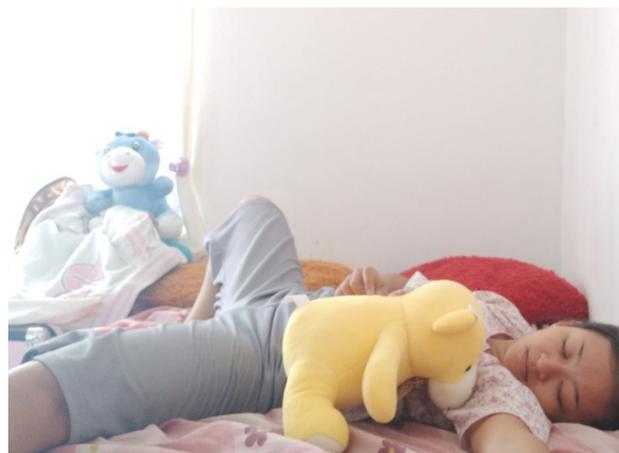
Tahap Percobaan (*improvisation*) terdiri dari *nuasen* dan improvisasi atau mencoba untuk mencari frase-frase gerak yang sesuai dengan konsep garap.

#### ***Nuaasen***

Di Bali memiliki kepercayaan bahwa sebelum memulai suatu karya seni harus didahului dengan menentukan hari baik yang bertujuan untuk memohon ijin kepada Tuhan Yang Maha Esa untuk kelancaran jalannya karya seni yang akan dibuat. Meskipun garapan sudah terbentuk sebelumnya akan tetapi kegiatan *nuasen* belum sama sekali dilakukan, karena penata beranggapan bahwa garapan sebelumnya bertujuan untuk kelas koreografi akhir semester VII, sedangkan saat ini garapan bertujuan sebagai tugas akhir.

*Nuaasen* dilakukan pada hari Senin, 30 April 2018 . hari itu dipilih karena pada hari tersebut adalah *Purnama* dan sebelumnya penata juga sempat berkonsultasi dengan *Jero Mangku Padma Nareswara* ISI Denpasar. Beliau menyarankan hari tersebut untuk melakukan kegiatan *Nuaasen*. Setelah kegiatan tersebut dilaksanakan penata mengumpulkan para pendukung tari kontemporer *Ipit* untuk memberitahu mengenai perbaikan dan pengembangan pada garapan sebelumnya dan menentukan latihan pertama untuk perbaikan garapan.

Tahap percobaan ini dilakukan terus menerus. Sebelum latihan bersama pendukung tari, penata mencoba membuat beberapa desain gerak yang nantinya akan dituangkan kepada pendukung tari. Hal tersebut dianggap penting,



**Gambar 2.** Tahap percobaan mencari gerak tidur  
( Koleksi Putu Fenny Diaristha tahun 2018)

karena jika melakukan percobaan gerak secara langsung dengan pendukung tari akan menghabiskan waktu yang cukup lama. Setelah menuangkan gerak kepada para pendukung tari dan latihan bersama, penata mengarahkan para pendukung tari untuk *sharing* bersama. Dalam tahap penuangan ini tidak menuntut kemungkinan para pendukung tari menyampaikan pendapat mereka secara langsung pada penata jikalau ada gerakan yang kurang nyaman untuk dilakukan, atau para pendukung tari juga memberikan masukan kepada penata mengenai perbaikan yang dilakukan. Dalam tahapan ini, tidak menuntut kemungkinan adanya tahapan-tahapan lain seperti tahap penjajagan. Karena pada setiap penuangan yang dilakukan ketika hasilnya mengalami sebuah kerancuan maka penata mengkaji kembali ide-ide perbaikan tersebut.

#### **Improvisasi Gerak**

Dalam tahap ini dilakukan dengan pencarian beberapa kemungkinan-kemungkinan gerak yang dapat digunakan dalam karya. Mengingat bahwa karya ini sudah terbentuk sebelumnya, maka penata melakukan sebuah pengamatan terhadap rekaman video karya sebelumnya dan menata kembali karya tari ini. Selain menonton video karya sebelumnya penata juga menemukan gerak-gerak yang kadang kala disaat yang tidak terduga.

Setiap bangun tidur penata selalu melakukan percobaan gerak di atas kasur. Jadi penata selalu mempersiapkan waktu 15 menit untuk mencoba beberapa kemungkinan gerak tidur diatas kasur, penata tidak lupa untuk meminta bantuan kepada adik penata. Mula-mula saat penata melakukan gerak tersebut adik penata selalu tertawa dan menganggap penata aneh, akan tetapi setelah beberapa kali saya melakukan gerakan tersebut, ia malah memberi tau kepada saya dia bosan melihat yang hanya itu-itu saja. Pada akhirnya penata mencoba gerakan berdiri, duduk dan berguling.

Selain bergerak diatas kasur penata juga menemukan beberapa kemungkinan gerak di jalan pada saat penata akan



**Gambar 3.** Pemanasan  
(koleksi Putu Fenny Diaristha tahun 2018)

berangkat ke kampus. Sesekali penata berhenti untuk mencatat di telepon genggam yang terlintas dipikiran penata. Penata mendapat beberapa kemungkinan gerak dijalan karena pada saat dijalan kita tidak melakukan apa selain duduk di motor dan menatap kedepan. Pada saat situasi tersebut penata mencoba memikirkan beberapa kemungkinan gerak yang akan dituangkan kedalam karya tari *ipit*. Sebelum mengarah pada penuangan gerak yang telah dipersiapkan, penata menerapkan sebuah metode dengan menganjurkan kepada seluruh pendukung mencoba. Hal tersebut langsung menjadi pemanasan yang selalu dilakukan oleh penata sebelum memulai latihan.

Setelah penata melihat pemanasan yang dilakukan, terlintas difikiran penata untuk lebih mengembangkan lagi desain bawah dengan mencari beberapa kemungkinan yang dapat dilakukan dan dituangkan lagi sebagai bekal pembehendaraan gerak. Setelah melakukan hal tersebut penata mendapat desain-desain yang diinginkan penata yaitu jelasnya garis lengkung dan lurus.

Selanjutnya penata mencoba untuk *sharing* bersama untuk menetapkan jadwal latihan yang disepakati setiap hari senin, rabu, dan kamis di Studio Ni Ketut Reneng setiap jam 19.00 WITA sampai jam 22.00 WITA. Penata menjadwalkan hari dan jam latihan karena jadwal pendukung sangatlah padat dari latihan PKB (Pesta Kesenian Bali), bekerja, dan latihan untuk mata pelajaran yang sedang mereka tepuh.

Selain untuk menetapkan jadwal latihan penata pun mencoba bersama pendukung tari untuk menceritakan bagaimana tanggapan mereka tentang *ipit*. Ternyata tanpa disengaja semua pendukung tari penata sempat mengalami *ipit*. Dari hanya bergumam bahkan sampai ada yang makan dan kekamar mandi tanpa mereka sadari. Dari sanalah penata juga mendapatkan bahan untuk mengemas karya tari *ipit* menjadi lebih kaya akan pembendaharaan gerak.

Penataan kembali memikirkan iringan juga dilakukan dalam tahap ini. Komunikasi yang secara bertahap dilakukan pada komposer musik iringan. Penata beberapa kali melakukan peninjauan langsung proses pelatihan musik iringan yang dilakukan di Komunitas Pancer langit. Pada



**Gambar 4.** Finalisasi struktur komposisi  
(Koleksi Pribadi Putu Fenny Diaristha tahun 2018)

sela-sela latihan penata juga melakukan *sharing* dengan komposer agar musik iringan sesuai dengan kebutuhan garapan.

Dalam tahapan ini, tidak menuntut kemungkinan adanya tahapan-tahapan lain seperti tahap penjajagan. Karena pada setiap penuangan yang dilakukan ketika hasilnya mengalami sebuah kerancuan maka penata mengkaji kembali ide-ide perbaikan tersebut.

#### **Tahap Pembentukan (*Forming*)**

Tahap ini adalah tahap yang dilakukan untuk memadukan gerak menjadi satu kesatuan yang dirangkai dalam struktur garapan, dan memadukan gerak kedalam musik iringan serta penegasan terhadap dinamika. Pada tahap ini karya tari kontemporer *ipit* telah terbentuk secara keseluruhan, tetapi masih harus dilakukan latihan lebih rutin untuk memantapkan setiap gerakan, menyamakan rasa dan penjiwaan pada setiap gerakan. Beberapa hal yang dilakukan pada tahap ini adalah:

Percobaan terhadap panggung tempat pementasan Penata mencoba panggung pementasan mulai dari tanggal 1 Mei 2018. Penata tidak dapat mencoba panggung secara rutin dikarenakan tempatnya di Ksirarnawa dimana tempat ini dapat dipakai untuk orang umum. Maka dari itu timbulah kendala dimana pada saat mencoba tempat di panggung ksirarnawa taman budaya denpasar. Lalu penata mencari cara lain dengan mengukur panggung pementasa dan latihan di gedung Ni Ketut Reneng.

Percobaan dengan *lighting* dan *setting* panggung Hal ini sama dengan pada saat mencoba panggung. Akan tetapi penata sudah mendiskusikannya kembali dengan *Lighting man* dan *crew* bahwa begitulah keadaannya, hingga akhirnya mereka sudah dapat mengira-ngirakan untuk *Lighting* dan *setting* panggung yang penata inginkan. Percobaan kostum kostum yang akan digunakan agar nantinya dapat diketahui nyaman atau tidaknya kostum saat melakukan gerakan. Setelah kostum telah selesai dikerjakan tidak ada kendala pada saat mencoba kostum.

Pada tahapan ini juga dilakukan beberapa kali bimbingan dengan dosen pembimbing. Beberapa masukan yang



**Gambar 5.** Pementasan Karya *IPIT*  
(foto oleh Rainega, 2018)

diberikan yang dirasakan perlu untuk ditambahkan maka penata mengolah kembali garapan yang sudah terbentuk tersebut dimana bapak I Wayan Sutirtha selaku pembimbing I menyarankan untuk diberikan penegasan perbagian adegan dimana selalu ingat jangan biarkan banyak berimprovisasi karena pada karya tari ini banyak ruang untuk berimprovisasi. Sedangkan Bapak KOMPIANG Gede Widnyana selaku pembimbing II menyarankan untuk menambah musik seperti orang makan, nyamuk dan jangkrik agar lebih mempertegas suasana orang tertidur pada malam hari.

Selain melakukan bimbingan karya, penata juga tidak lupa untuk bimbingan skrip karya. Karena selain karya, skrip karya juga penting untuk mempertanggungjawabkan secara akademik karya yang akan disampaikan kepada penonton.

Selain bimbingan karya dan skrip karya yang dilakukan dengan dosen pembimbing, penata juga beberapa kali melakukan proses bimbingan dengan ahli-ahli di bidang tari yang dirasakan mampu memberikan kritik dan saran agar karya tari kontemporer *Ipit* lebih maksimal.

Selain bimbingan dalam tahap ini terdapat 2 kali ujian kelayakan. Ujian kelayakan akan menentukan apakah mahasiswa tersebut layak atau tidak mengikuti Ujian Tugas Akhir. Ujian kelayakan pertama dilaksanakan pada tanggal 6 April 2018 pada pukul 18.00 di gedung Ni Ketut Reneng bersama kedua dosen pembimbing. Pada ujian kelayakan pertama dinyatakan lulus karena karya sudah sampai 60%. Setelah ujian kelayakan 1 dilaksanakan disusul dengan ujian kelayakan 2 yang dilaksanakan pada tanggal 2 Mei 2018 pada pukul 18.30 di panggung Ksirarnawa Taman Budaya Denpasar bersama kedua pembimbing lengkap dengan memakai kostum dan teknis yang digunakan pada saat pentas. Sama layaknya kelayakan 1, di ujian kelayakan 2 karya tari *Ipit* dinyatakan sudah layak untuk diuji pada saat Ujian Tugas Akhir yang dilaksanakan tanggal 16 Mei 2018.

Finalisasi Struktur Komposisi  
Finalisasi Struktur Komposisi adalah uji coba pementasan sebagai upaya persiapan akhir menjelang pementasan

tugas akhir. Pada Finalisasi Struktur Komposisi sudah menggunakan iringan, tata lampu dan *setting* panggung. Finalisasi Struktur Komposisi dilaksanakan pada tanggal 10 Mei 2018 yang dimulai pukul 13.00 WITA sampai selesai.

#### Pementasan Tugas Akhir

Pementasan tugas akhir merupakan pementasan dengan menggunakan tat arias, kostum, property, *lighting* dan *setting* panggung dan semua elemen pendukung karya tari *Ipit*. Maka dari itu pertunjukan ini sangat dibutuhkan kesungguhan dan keseriusan dari setiap pendukung untuk dapat menghasilkan pementasan tugas akhir yang baik. Karya tari *Ipit* dipentaskan gedung Ksirarnawa Taman Budaya Denpasar pada tanggal 16 Mei 2018 mulai pukul 19.00 WITA sampai selesai.

### SIMPULAN

Pada dasarnya manusia terlahir berbeda-beda. Tidak dapat kita samakan dari ujung rambut hingga ujung kepala, bahkan orang kembarpun pasti memiliki perbedaan, begitu pula orang yang tengah mengalami *ipit*. Kaya, miskin, anak-anak, dewasa, buta, tuli, laki-laki, perempuan pasti pernah mengalami *ipit* hanya saja banyak yang tidak mengetahuinya karena *ipit* adalah gangguan tidur yang setengah mimpi setengah sadar. Karena orang yang tengah mengalami *ipit* tidak akan sadar dan mengetahui apa yang mereka lakukan sampai ada orang yang menyadarkan dan memberitaunya.

Dalam karya tari ini penata menghadirkan perilaku orang yang tengah mengalami *ipit* yaitu dengan gumaman, tertawa, makan, bermain musik, hingga saat ingin ke kamar kecil/ semua itu penata perindah dengan desain-desain gerak, ruang, dan waktu. Warna baju yang berwarna-warni dan riasan wajah yang berbeda-beda menegaskan bahwa beraneka ragam manusia di dunia ini. Selain itu, penata juga menggunakan bantal dan selimut menjadi properti dan diolah menjadi sayap burung, suling dan biola sebagai keunikan dari karya ini.

Selain itu gumaman dan kejutan-kejutan diharapkan mampu menghibur para penonton dan pesan pada karya tari ini tersampaikan yaitu diharapkan mampu menyadarkan masyarakat akan pentingnya beristirahat. Walau kelihatannya sangatlah remeh, akan tetapi jika kita meremehkan hal tersebut kesehatan kita sangatlah terancam yaitu kesehatan organ tubuh dalam yang akan merugikan kita. Karena dalam badan yang sehat terdapat juga jiwa yang sehat.

### SARAN

Kepada lembaga seni khususnya seni tari fakultas seni pertunjukan ISI Denpasar, lulusannya tetap mengedepankan kualitas bukan kuantitas.

Untuk para koreografer muda diharapkan mampu menciptakan karya berdasarkan pengalaman pribadi agar dapat menghasilkan karya yang memiliki identitas sendiri.

Untuk para koreografer muda khususnya dalam lingkungan akademik, penata harapan jangan pernah melupakan sifat seni itu sendiri. Banyak teori yang mampu dihapalkan dalam ingatan, akan tetapi jangan sampai teori tersebut mengubah esensi dari seni itu sendiri. Selain itu membuat suatu karya harus mempunyai keberanian lebih dalam arti lebih berani untuk berekspresi bebas, tentunya didasari pemahaman mengenai seni itu sendiri.

Dalam upaya meningkatkan sikap kreatif, hendaknya para koreografer muda dari kalangan akademik harus banyak melakukan kegiatan apresiasi terhadap karya-karya yang telah ada. Dengan demikian akan dapat memberikan tambahan pengetahuan serta wawasan mengenai sebuah kekarya tari.

#### DAFTAR RUJUKAN

Dibia, I Wayan. 2003. *Bergerak Menurut Kata Hati: Metoda Baru Dalam Menciptakan Tari* (terjemahan dari *Moving From Within: A New Method for Dance Making* oleh Alma M. Hawkins). Jakarta : Ford Foundation dan Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.

Djelantik, A.A.M. 1999. *Estetika: Sebuah Pengantar*. Bandung : Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.

Hadi, Y. Sumandiyo. 1990. *Mencipta Lewat Tari* (terjemahan buku *Creating Through Dance* oleh Alma M. Hawkins). Yogyakarta: Institut Seni Indonesia.

Hadi, Y. Sumandiyo. 1996. *Aspek-Aspek Dasar Koreografi Kelompok*. Ypyakarta: Manthili.

Hadi, Y. Sumandiyo. 2007. *Sosiologi Tari*. Yogyakarta: Penerbit Pustaka.

Manteb, Saru Qi. 2013. *Seluk Beluk Tentang Mimpi*. Surabaya: Parmita.

Rini, Ayu. 2011. *Arti Mimpi Menurut Hindu*. Surabaya: Parmita.

Sedyawati, Edi. 1981. *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*. Jakarta: Sinar Harapan.

## **Peran Wanita Dalam Seni Pertunjukan Tradisional Minangkabau Di Tengah Perubahan Kehidupan Sosio Kultural Masyarakatnya**

**Wardizal, Hendra Santosa**

Program Studi Seni Karawitan, Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia Denpasar

*hendrasnts@gmail.com*

---

Artikel ini merupakan bagian dari hasil penelitian yang berjudul “Resistensi dan Kompromitas Terhadap Keterlibatan Wanita dalam Seni Pertunjukan di Minangkabau. Artikel ini secara umum menguraikan berbagai jenis seni pertunjukan di Minangkabau yang melibatkan peranan seorang wanita. Pada masa sekarang telah terjadi proses demokratisasi proses berkesenian di tengah kehidupan sosio-kultural masyarakat Minangkabau. Penelitian ini dikonstruksikan berdasarkan metode kualitatif didasarkan pada filsafat rasionalisme. Filsafat rasionalisme berpendirian bahwa ilmu yang valid dihasilkan dari pemahaman intelektual dan kemampuan berargumentasi secara logis. Rasionalisme itu berpendirian, sumber pengetahuan terletak pada akal. Filsafat Rasionalisme bukan karena mengingkari nilai pengalaman, melainkan pengalaman paling-paling dipandang sebagai sejenis perangsang bagi pikiran. Penelitian rasionalisme mensyaratkan digunakannya pendekatan yang holistik yang menggunakan konstruksi pemaknaan atas realitas, tidak saja secara empirik sensual tetapi juga secara logis-teoritik dan etik. Pengumpulan data penelitian dilakukan dengan beberapa tahapan, seperti studi kepustakaan, untuk mendapatkan berbagai informasi dari sumber tertulis. Observasi dan wawancara, untuk mengamati berbagai fenomena dan peristiwa yang berkembang di tengah masyarakat. Kontribusi wanita terhadap perkembangan dan pelestarian kesenian tradisional Minangkabau, secara kualitatif telah melahirkan beberapa seniman yang melegenda di tengah masyarakat.

***Kata kunci:*** *Seni Pertunjukan, Minangkabau, sosio kultural*

### ***The Role Of Women In Minangkabau Traditional Performing Arts Amidst Changes In Socio-Cultural Life Of The Society***

This article is part of the research result entitled “Resistance and Compromise Against Women’s Involvement in Performing Art in Minangkabau. This article generally describes the various types of performing arts in Minangkabau that involve the role of a woman. At present there has been a process of democratization of the art process in the midst of the socio-cultural life of the Minangkabau community. This research is constructed based on qualitative methods based on the philosophy of rationalism. The philosophy of rationalism holds that valid science results from intellectual understanding and the ability to argue logically. Rationalism is opinionated, the source of knowledge lies in reason. The philosophy of Rationalism is not to deny the value of experience, but experience is best seen as a kind of incentive for the mind. The research data was collected by several stages, such as literature study, to obtain various information from written sources. Observation, to observe the various phenomena and events that develop in the community. The contribution of women to the development and preservation of traditional arts Minangkabau, qualitatively has spawned some legendary artists in the community.

***Keyword:*** *Performing Arts, Minangkabau, socio cultural*

---

*Proses review: 15 - 29 mei 2018, dinyatakan lolos 6 juni 2018*

## PENDAHULUAN

Sosok wanita selalu menarik untuk untuk diperbincangkan dan dikaji dalam berbagai perspektif. Disadari, bahwa wanita telah berkiprah dalam berbagai lini kehidupan masyarakat, baik untuk eksistensi dirinya, eksistensi keluarganya, maupun demi kesinambungan dari pada bangsa dan negara. Tidak sedikit dilihat bahwa wanita banyak yang menjadi pejuang dan pahlawan nasional baik dalam bidang pendidikan, politik, sosial, dan pemerintahan. Namun demikian, realitas yang berkembang di tengah masyarakat menunjukkan bahwa ambiguitas dan bias gender merupakan dua kata yang cukup tepat digunakan untuk menggambarkan situasi sosial kaum wanita dewasa ini. Pada satu sisi wanita dianggap sebagai sosok dan figur yang berjasa dalam membentuk watak dan karakter generasi penerus bangsa. Wanitalah yang melahirkan dan mempunyai peran yang lebih dominan dalam mendidik dan membesarkan anak. Bahkan, di dalam susastra Hindu, wanita digambarkan sebagai simbol kekuatan Tuhan (Subagiasta, 2003:5). Pada sisi lain, Marginalisasi, diskriminasi dan manipulasi merupakan bagian yang sulit dilepaskan dari proses kehidupan sosio-kultural kaum wanita. Oleh karena itu, cukup rasional dan kontekstual, jika isu-isu dan gerakan tentang kesetaraan gender akhir-akhir ini banyak mencuat kepermukaan.

Secara teoritis, terjadinya perbedaan antara laki-laki dan perempuan lebih banyak didasarkan pada faktor psikologis. Penganut teori *nature* beranggapan bahwa perbedaan psikologis antara laki-laki dan perempuan dipengaruhi oleh faktor biologis, yakni fisik kuat (laki-laki) dan fisik lemah (perempuan). Di pihak lain, penganut teori *nurture* beranggapan bahwa perbedaan tersebut dipengaruhi oleh lingkungan, yaitu sebuah proses perekayasa kehidupan manusia melalui kebudayaan. Norma dan peran Gender yang pada hakikatnya merupakan kepantasan bagi laki-laki dan perempuan bukanlah bawaan sejak lahir (kodrat), melainkan berupa bentuk masyarakat (konstruksi sosial) (Astuti, 1999:1). Pandangan demikian telah menempatkan kaum laki-laki sebagai superioritas dengan segala kelebihan yang melekat dan harus diakui. Kaum wanita dihadapkan kepada banyak keterbatasan, sehingga kata-kata tabu merupakan jargon yang selalu melekat pada kaum wanita dalam beraktivitas.

Keterlibatan wanita dalam aktifitas berkesenian di tengah kehidupan sosiokultural masyarakat Minangkabau, merupakan realitas yang sesungguhnya mengandung unsur paradoks. Pada satu sisi, kaum wanita Minangkabau adalah *bundo kandung*, yaitu sosok ibu sejadi yang mempunyai sifat kepemimpinan, menjadi suri teladan, contoh dan panutan bagi keluarga, *nagari* dan kaum pesukuan. Dengan status yang demikian, setiap wanita Minangkabau diharapkan selalu berada dalam koridor budaya ideal, yaitu selalu berpayung kepada norma adat dan ajaran agama dalam bertindak dan berperilaku. Pada sisi lain, melibatkan diri dalam aktifitas berkesenian akan dihadapkan kepada adanya pandang miring dan negatif bagi sebagian anggota masyarakat tentang

dunia berkesenian. Bagi masyarakat Minangkabau yang mayoritas beragama Islam, kesenian bukan bagian dari ajaran Islam, akan tetapi bagian dari upacara adat.

## METODE

Penelitian ini pada hakekatnya merupakan penelitian kualitatif, yaitu suatu cara yang digunakan dalam rangka pengamatan berpartisipasi (*participant observation*). Data utama berupa data-data yang diperoleh dari hasil wawancara dengan informan dan narasumber terpilih. Data pelengkap (sekunder) berupa data-data yang diperoleh melalui sumber-sumber tertulis, juga pengamatan langsung dan wawancara. Wawancara dilakukan dengan struktur pertanyaan yang tidak ketat, pertanyaan terbuka dan semakin memfokus sehingga informasi yang diperoleh semakin lengkap dan mendalam.

Analisis dilakukan berupa pengolahan dan analisis data, baik berupa data-data tertulis maupun data lisan. Analisis data dilakukan secara induktif, yaitu suatu metode analisis untuk mendapatkan data dari kenyataan-kenyataan yang ada di lapangan. Data yang berhasil dikumpulkan diorganisasikan menurut pokok dan sub masalahnya. Untuk menghasilkan data yang teruji, setiap sumber data (dari manapun datangnya) diseleksi dengan jalan membandingkan satu sama lain, sehingga terjadi fakta-fakta yang dapat dipertanggungjawabkan kebenarannya. Penyeleksian dan hasil analisis data merupakan data-data yang akan digunakan untuk menulis laporan hasil penelitian.

## ISI DAN PEMBAHASAN

### Posisi Kesenian Tradisional dalam perspektif Adat dan Agama

Seni sebagai salah satu bentuk ekspresi dari rasa, cipta dan karsa umat manusia, sudah sejak lama menjadi bagian penting di tengah kehidupan masyarakat. Dalam kehadirannya, seni difungsikan untuk berbagai kepentingan baik pada hal-hal yang bersifat ritual (keagamaan), adat-istiadat, sosial kemasyarakatan maupun sebagai persentasi estetis masyarakat pendukungnya. Di tengah kehidupan sosio kultural masyarakat Minangkabau, keberadaan suatu bentuk kesenian sangat erat kaitannya dengan adat, sehingga ia diatur (dimasukan) ke dalam undang-undang adat. Undang-undang yang mengatur tentang kesenian tersebut terdapat dalam undang-undang IX (sembilan) pucuk, yaitu:

Undang-undang yang takluk kepada raja

Undang-undang yang takluk kepada ulama

Undang-undang yang takluk kepada penghulu

undang-undang yang takluk kepada pakaian

undang-undang yang takluk kepada permainan

undang-undang yang takluk kepada bunyi-bunyan

undang-undang yang takluk kepada ramai-ramaian

undang-undang yang takluk kepada kebesaran ulama

undang-undang yang takluk kepada hukum (Batuah, 1986:

100).

Dari sembilang pucuk undang-undang yang disebutkan di atas, yang menyangkut undang-undang tentang kesenian yaitu undang-undang nomor lima, enam dan tujuh. Begitu kuatnya hubungan antara kesenian dengan adat, sehingga kesenian diciptakan bunga adat. Maksudnya, setiap pelaksanaan upacara adat hampir selalu dimeriahkan pertunjukan kesenian tradisional. Hubungan antara, kesenian dengan adat tersebut, tercermin dalam *mamangan* adat Minangkabau yang berbunyi:

Kalau alam alah takambang

Marawa tampak takiba

Aguang tampak tasangkuik

Silek jo tari kabungoyo

(Kalau alam telah berkembang.

Marawa kelihatan berkibar

Gong kelihatan terangkut

Adat berdiri di negeri

Silat dan tari jadi bunganya)

Untuk melacak hubungan ini cukup sulit, karena tidak ada penjelasan lebih lanjut sejauh mana undang-undang IX (sembilan) pucuk tersebut mengatur segala sesuatunya tentang keberadaan dan fungsi suatu bentuk kesenian tradisional di Minangkabau. Kenyataan yang ditemui di tengah-tengah masyarakat, kesenian boleh disajikan selama tidak bertentangan dengan ajaran adat, agama dan norma-norma yang berlaku di tengah masyarakat.

Secara umum, pertunjukan kesenian tradisional di Minangkabau erat kaitannya dengan pelaksanaan upacara adat, seperti: pengangkatan penghulu, *alek marampulai* (mantenan) dan bentuk-bentuk acara sosial kemasyarakatan lainnya seperti: acara pengumpulan dana untuk pembangunan desa, sunatan, alek nagari, dan lain sebagainya.

Masyarakat Minangkabau yang mayoritas menganut agama Islam, memposisikan dan memiliki cara pandang tersendiri terhadap kehidupan dan proses berkesenian yang berkembang di tengah masyarakat. Ulama-ulama Islam di Minangkabau tidak pernah mengeluarkan “fatwa”, apakah berkesenian itu hukumnya haram, boleh atau makruh. Dalam pandangan kebanyakan umat Islam, kesenian merupakan bagian dari kebudayaan dan tidak ada hubungannya dengan agama Islam. Kesenian diciptakan oleh manusia dalam rangka hubungan antara sesama manusia, maupun antara manusia dengan alam. Kesenian diciptakan tidak dalam tataran hubungan antara manusia dengan Tuhan. Dalam beribadat Allah tidak memerlukan kesenian dari hambanya. Allah tidak akan terhibur oleh lagu, musik dan tarian yang dipersembahkan kepadanya. Dalam beribadat, Allah tidak menghendaki iringan musik dan tari, tetapi yang dikehendakinya adalah iringan khushyuk (Gazalba, 1988: 104). Sekalipun kesenian tidak berhubungan dengan agama Islam, melainkan dengan kebudayaan Islam, karena kebudayaan itu takluk dan dikendalikan oleh agama, maka kesenian juga takluk dan dikendalikan oleh agama (Gazalba, 1988: 106). Maksudnya, kesenian boleh saja

disajikan asal tidak bertentangan dengan ajaran agama Islam sesuai dengan falsafat adat Minangkabau, *Adat basandi syarak, syarak basandi kitabullah* (adat bersendi syarak, syarak bersendi kitabullah).

Seni adalah keindahan, ia merupakan ekspresi roh dan budaya manusia yang mengandung dan mengungkapkan keindahan. Ia lahir dari sisi terdalam manusia yang didorong oleh kecenderungan kepada yang indah. Kemampuan berseksi merupakan salah satu pembeda manusia dengan makhluk lain. Islam dapat menerima semua hasil karya manusia selama sejalan dengan pandangan Islam. Al-Quran memerintahkan manusia untuk menegakkan kebajikan, memerintahkan perbuatan yang ma’ruf dan mencegah perbuatan yang munkar. Kesenian yang ma’ruf merupakan budaya masyarakat yang sejalan dengan nilai-nilai Islam. Sedangkan yang munkar adalah perbuatan yang tidak sejalan dengan nilai-nilai Islam. Dengan demikian, pada hakekatnya Islam sangat menghargai segala kreasi manusia, termasuk kreasi manusia yang lahir dari penghayatan manusia terhadap wujud alam semesta, selama kreasi tersebut sejalan dengan fitrah kesucian jiwa manusia (Iberani, 2003: 102-103).

#### Konsep Masyarakat Tentang Pertunjukan

Secara umum, masyarakat Minangkabau mengidentikkan pertunjukan kesenian tradisional dengan *bagurau*. Bagurau mencakup semua acara yang bersifat gembira ria, beramai-ramai dalam suatu pertunjukan atau hiburan bersama dengan pertunjukan musik ataupun permainan; kadangkala diramaikan dengan permainan lain seperti pertunjukan seni bela diri (pecak silat) dan sebagainya. Bagurau biasanya dilaksanakan dalam rangka *baralek* (pesta, kenduri, acara selamatan), yaitu semacam upacara untuk tujuan tertentu, baik yang berhubungan dengan adat istiadat, agama, dan acara kemasyarakatan, maupun acara keramaian biasa (Yunus, 1990: 70). Berkaitan dengan ciri-ciri seni pertunjukan rakyat, Brandon menjelaskan:

Pertunjukan rakyat terutama dihubungkan dengan kehidupan desa. Ia berhubungan dengan kepercayaan animistik, pra sejarah dan ritual. Para pemain adalah orang-orang desa setempat yang berperan atau menari untuk mendapatkan prestise. Mereka bukan pemain profesional dan bentuk-bentuk pertunjukan cenderung relatif sederhana dan tingkat artistik dari pertunjukan bisa rendah (walaupun tidak selalu demikian) dan jarang mempergunakan gedung pertunjukan (Brandon, 2003: 129).

Pada literatur lain, Umar Kayam dalam bukunya *Seni Tradisi dan Masyarakat* mengemukakan:

Kesenian tradisional di Asia Tenggara tumbuh sebagai bagian dari kebudayaan masyarakat tradisional di wilayah itu. Dengan demikian, ia mengandung sifat-sifat atau ciri-ciri yang khas dari masyarakat petani yang tradisional pula. Pertama, ia memiliki jangkauan yang terbatas pada kultur yang menunjingnya. Kedua, ia merupakan pencerminan dari satu kultur yang berkembang sangat perlahan, karena dinamika dari masyarakat yang menunjingnya memang



**Gambar 1.** Basaluang dan Barabab dalam Suasana Bagurau Pemain dan Penonton Menyatu dalam Suasana Keakraban (Sumber: Dokumentasi Wardizal)

demikian. Ketiga, ia merupakan bagian dari satu 'kosmos' kehidupan yang bulat yang tidak terbagi-bagi dalam pengkotakan spesialisasi. Keempat, ia bukan merupakan kreativitas individu-individu, tetapi tercipta secara anonim bersama dengan sifat kolektivitas masyarakat yang menunjangnya (Kayam, 1981: 60).

Mengacu pada pernyataan di atas, jenis-jenis kesenian tradisional yang berkembang di Minangkabau pada dasarnya mengandung unsur-unsur kesederhanaan, baik dari segi perangkat musik, teknik garap, jumlah pemain, tempat pertunjukan, dan lain sebagainya. Tempat pertunjukan sering dilakukan di *Iepau-lepau*, pondok-pondok dan adakalanya dilaksanakan di lapangan terbuka, jarang disajikan di gedung-gedung pertunjukan. Para pendukung kesenian kebanyakan orang-orang desa yang sebagian besar adalah petani. Walaupun tumbuh, berkembang dan disajikan dalam kesederhanaan, namun terdapat hal-hal yang menarik dari pertunjukan kesenian tradisional di Minangkabau, yaitu sifat komunikatifnya dengan penonton. Penonton secara bersama-sama dan secara langsung bisa ikut terlibat dalam suasana pertunjukan. Saat pertunjukan berlangsung tidak terlihat jurang pemisah antara yang satu dengan yang lain, semuanya membaur menjadi satu dalam kebersamaan. Rasa kebersamaan tersebut lebih jauh terlihat pada suasana pertunjukan itu sendiri. Para penonton akan memberikan respon secara aktif (bersorak, bertepuk tangan, mengangguk-angguk kepala, dan sebagainya) apabila pertunjukan berlangsung dengan baik. Berkaitan dengan fenomena tersebut, Humardani sebagaimana dikuti oleh Rustopo mengemukakan:

Seni rakyat didukung oleh sekelompok masyarakat yang homogen yang menunjukkan sifat-sifat solidaritas yang nyata dalam hal ini adalah masyarakat pedesaan atau pedalaman. Bentuknya tunggal tidak beragam, tidak halus dan tidak rumit. Penguasaan terhadap bentuk-bentuk semacam itu dapat dicapai dengan tidak melalui latihan khusus. Peralatannya sederhana dan terbatas. Dalam penyajiannya seolah-olah tidak ada jarak antara pemain dengan penonton. Penonton sewaktu-waktu dapat bertindak sebagai

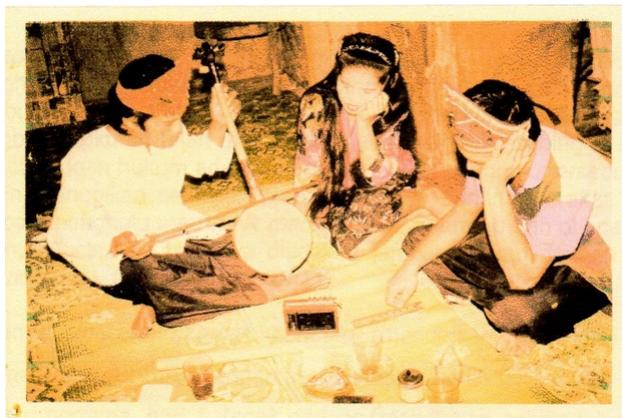
pemain dan sebaliknya. Situasi semacam ini menyebabkan seni rakyat sangat akrab dengan lingkungan pedesaan atau pedalaman (Rustopo, 1991: 128-129).

Sebagai bagian dari adat-istiadat, pertunjukan kesenian tradisional di Minangkabau erat kaitannya dengan pelaksanaan upacara adat, seperti *alek marapulai* (pesta perkawinan), *batagak pangulu* (pengangkatan penghulu) dan bentuk-bentuk acara sosial kemasyarakatan lainnya seperti:

#### **Pertunjukan Kesenian Tradisional Pada Upacara *Alek-Marapulai* (Pesta Perkawinan).**

*Alek Marapulai* (upacara perkawinan), merupakan suatu bentuk upacara adat di Minangkabau untuk peresmian perkawinan sepasang pengantin yang sudah resmi menikah. Bagi manusia, perkawinan merupakan suatu peristiwa hidup yang paling berkesan. Oleh karena itu, seseorang atau keluarga dengan kondisi sosial yang baik (berkecukupan) akan merayakan peristiwa perkawinan dalam keluarga mereka dengan upacara pesta atau *alek marapulai*. Pelaksanaan upacara ini pada dasarnya bertujuan untuk memberitahukan kepada masyarakat *nagari*, bahwa pasangan pengantin tersebut telah resmi menikah. Di samping itu, tujuan lainnya adalah sebagai perwujudan rasa syukur kepada Tuhan Yang Maha Kuasa karena acara pernikahan sang pengantin telah berlangsung dengan baik dan selamat. Dalam pelaksanaan *alek marapulai* ini semua karib kerabat, tetangga, pemimpin adat (penghulu, ninik mamak, cerdik pandai), pemimpin agama (ulama) serta pemimpin dan warga masyarakat diundang untuk memberikan doa restu kepada kedua pengantin. Secara umum, upacara perkawinan di Minangkabau terdiri atas empat tahapan, yaitu: *manyilau*, *manaiakan siriah*, *batimbang tando*, akad nikah dan *baralek*. *Manyilau* adalah proses penjajakan dari pihak keluarga perempuan atau laki-laki terhadap calon suami atau istri dari anak atau *kemenakan* mereka. Hal itu dilaksanakan untuk mengetahui asal-usul dari si calon tersebut, apakah sudah punya calon lain atau belum, di samping juga untuk menjajaki apakah si calon itu kira-kira mau atau menolak anak atau *kemenakan* mereka. Tugas *manyilau* tersebut dilakukan oleh perempuan. Pihak yang melakukan *manyilau*, berbeda pada setiap daerah di Minangkabau. Di Daerah Payakumbuh, *manyilau* dilakukan oleh pihak laki-laki terhadap perempuan yang diingini untuk dijadikan sebagai menantu. Sedangkan di daerah Bukittinggi, *manyilau* dilakukan oleh pihak perempuan. Hal itu tergantung pada pihak yang akan meminang. Jika yang meminang adalah pihak perempuan, maka *manyilau* datang dari pihak perempuan, demikian juga sebaliknya.

Dari proses *manyilau* diketahui bahwa pihak yang disilau setuju untuk mengikat perkawinan, maka dilanjutkan dengan proses meminangan yang disebut *manaiakan sirieh*; yaitu permintaan kesediaan secara resmi untuk dijadikan kerabat dalam hubungan perkawinan. Perlitan yang dibawa dalam *manaiakan sirieh* adalah *carano* lengkap yang berisi sirieh, pinang, gambir, sadah (kapur sirieh) dan rokok. Keluarga yang datang akan menyungguhkan *carano* kepada pihak



**Gambar 2.** Pertunjukan Rebab Dan Dendang dalam Upacara Alek Marapulai.

(Sumber: Doukmentasi Wardizal)

yang menanti untuk dimakan dan rokok untuk diisap. Peristiwa ini berlangsung penuh basa basi dengan menggunakan pasambahan. Saat *manaikan sirieh* juga disepakati saat akan melaksanakan *batimbang tando*.

*Batimbang tando* pada beberapa daerah disebut juga *manjapuik adaik*. Dalam *batimbang tando*, antara pihak keluarga perempuan dengan pihak keluarga laki-laki saling menukar cincin. Di daerah Payakumbuh, pihak laki-laki memberikan keris kepada pihak perempuan, dan pihak perempuan memberikan gelang kepada pihak laki-laki. Tempat pelaksanaan upacara ini, berbeda pada tiap daerah di Minangkabau. Jika yang *manaikan sirieh* adalah pihak perempuan, maka *batimbang tando* dilakukan di rumah laki-laki, demikian sebaliknya.

*Akad nikah* dilaksanakan setelah *batimbang tando* dan sebelum *baralek*. Tenggang waktu antara *batimbang tando* dengan *akad nikah* sifatnya relatif, paling lama satu tahun. Kebanyakan, antara *batimbang tando*, *akad nikah* dan *baralek* hanya dibatasi oleh hari saja. Misalnya, *batimbang tando* hari kamis sore, hari jumat *akad nikah*, dan hari sabtu *baralek*.

*Baralek* boleh dilaksanakan, boleh juga tidak, karena dengan adanya *batimbang tando*, secara adat sudah diakui dan secara agama sudah selesai dengan *akad nikah*. Bagaimanapun, *baralek* tetap dilaksanakan, betapapun sederhananya upacara tersebut. *Baralek* dianggap sebagai pemberitahuan secara resmi kepada masyarakat, karena dalam *baralek* masyarakat akan diundang. Selain itu, ada hal yang penting dalam *baralek* yaitu *manjapuik marapulai*. Kalau upacara *baralek* tidak dilaksanakan, *manjapuik marapulai* dilaksanakan setelah *akad nikah*. *Manjapuik marapulai* menjadi penting karena dalam upacara itulah gelar seorang laki-laki (gelar adat bagi setiap laki-laki yang sudah menikah) dikukuhkan. Dalam upacara perkawinan di Minangkabau, pengantin laki-laki disebut *marapulai* dan pengantin perempuan disebut *anak daro*. Sesuai dengan sistem kekerabatan matrilineal yang dianut suku Minangkabau, *marapulai* pindah tinggal ke rumah

istrinya.

Sebagaimana halnya upacara *baralek* yang tidak mutlak harus dilaksanakan, kehadiran seni pertunjukan tradisional pada upacara *baralek* di Minangkabau juga tidak mutlak. Apalagi fungsi seni pertunjukan pada upacara ini lebih bersifat hiburan. Hal ini sangat ditentukan oleh kondisi ekonomi maupun status sosial orang yang menyelenggarakan upacara *baralek*. Jika pihak yang menyelenggarakan upacara *baralek* berasal dari keluarga yang berkecukupan (secara ekonomi) dan juga mempunyai status sosial yang cukup terpendang di tengah masyarakat, biasanya pelaksanaan upacara *baralek* selalu dimeriahkan dengan berbagai bentuk seni pertunjukan tradisional seperti, *basaluang*, *barabab*, *randai*, *dikie*, *rabano*, dan lain sebagainya.

Untuk pelaksanaan pertunjukan pada upacara *baralek*, dikenal istilah 'uang jemputan'; maksudnya para pemain dijemput dengan sejumlah uang oleh pihak yang akan melakukan hajatan. Besarnya uang jemputan tidak ditentukan secara khusus, namun disesuaikan dengan kemampuan ekonomi yang mengundang. Dengan demikian, apabila yang mengundang berasal dari kalangan ekonomi mampu, uang jemputan akan lebih besar. Namun, apabila yang mengundang merupakan warga biasa, uang jemputan hanya sekedarnya. Tempat pertunjukan juga tidak diatur secara khusus, namun dipilih yang diperkirakan menjadi pusat perhatian orang banyak.

#### **Pertunjukan Kesenian Tradisional Pada Upacara Alek Batagak Pangulu (Upacara Pengangkatan Penghulu).**

Penghulu dalam masyarakat Minangkabau adalah *andiko* (pemimpin) dari kaumnya atau raja dari kemenakannya yang berfungsi sebagai kepala pemerintahan, menjadi hakim dan pendamai dalam kaumnya. Ia juga jaksa dan pembela dalam setiap perkara yang dihadapi kemenakan atau kaumnya terhadap pihak luar, dalam mengurus kepentingan, kesejahteraan dan keselamatan kemenakannya. *Mamangan* adat Minangkabau mengatakan bahwa penghulu ibarat, *kayu gadang di tengah koto*, *ureknyo tampek baselo*, *dahannyo tampek bagantuang*, *daunmyo tampek baliduang*, *ureknyo tampek baselo* (kayu besar di tengah padang, uratnya tempat bersila, dahannya tempat bergantuang, daunnya tempat berlindung, akarnya tempat bersila). Sebagai seorang pemimpin, penghulu harus memelihara keselamatan dan kesejahteraan warganya sesuai dengan hukum serta kelaziman.

Di dalam hidup berkaum dan bersuku di Minangkabau, kedudukan seorang penghulu sangat penting. Sesuai dengan fungsinya, seorang penghulu mempunyai tanggung jawab yang berat terhadap kesejahteraan anak, kemenakan dan kaum yang dipimpinya. Apabila karena sesuatu hal ada jabatan penghulu yang lowong, maka semua warga kaum yang dipimpinya harus segera mencarikan penggantinya. Proses pergantian penghulu di Minangkabau disebut dengan *batagak gadang* atau *batagak pangulu* (mendirikan kebesaran atau mendirikan penghulu). Jenen sebagai dikuti hajizar

mengatakan:

*Batagak pangulu* artinya mengangkat seseorang anggota keluarga menjadi penghulu atau pemimpin dalam kamunya dengan memakai gelar adat yang disebut *Datuk*. Dalam upacara ini diberkan secara adat bahwa yang bersangkutan telah memangku gelar penghulu, sehingga anggota kaum terikat dengan hukum adat yang berlaku pada penghulu tersebut. Penghulu ini sudah ditinggikan setingkat status sosialnya dari masyarakat biasa. Karena itu, para penghulu atau *ninik mamak* perlu dihormati dan dijaga martabatnya. Dalam upacara ini biasanya diadakan jamuan makan dengan menyembelih seekor kerbau (Hajizar, 1988: 85).

Biasanya upacara *batagak pangulu* (mendirikan penghulu) berlangsung selama tiga hari berturut-turut dengan acara sebagai berikut:

1. Hari pertama, hari *batagak gadang* (mendirikan penghulu) dilangsungkan di medan *nan bapaneh* (lapangan terbuka) dan dihadiri oleh *urang ampek jinih* (orang empat jenis: penghulu, *manti*, *malin* dubalang). Salah seorang dari penghulu satu *tunggunya* (satu kaum) menyampaikan pidato penobatan yang isinya antara lain, meminta para hadirin agar penghulu yang baru dibawa sehilir semudik atau bekerja sama dalam segala segi kehidupan. Kemudian, oleh penghulu yang tertua dari yang *setungku*, dipasangkan *destarseluk* di kepala penghulu baru dan disisipi sebilah keris.

2. Hari kedua, had perjamuan yang dimeriahkan dengan seni pertunjukan rakyat serta jamuan makan minum kepada alek *nagari* yang datang.

3. Hari ketiga, hari perarakan dengan diantar *gelombang* (pencak silat) dan diiringi bunyi-bunyian, penghulu baru diarak ke rumah *bako*.

Pergantian penghulu dalam suatu *nagari* di Minangkabau selalu diramaikan dengan upacara-upacara adat yang upacara resminya dilaksanakan pada siang hari. Selesai upacara pelantikan sebagai upacara pokok berupa pengukuhan penghulu baru yang dilaksanakan pada hari pertama, pada malam harinya (pada hari kedua) diramaikan dengan pertunjukan kesenian rakyat sekaligus makan bersama dalam bentuk jamuan. Penampilan kesenian rakyat ini adakalanya ditampilkan secara serentak; maksudnya terdiri atas beberapa bentuk seni pertunjukan rakyat seperti: Randai, pencak silat, tari piring, *saluang dendang* dan sebagainya. Kadangkala hanya satu jenis kesenian saja, tergantung kemampuan pihak yang menyelenggarakan upacara.

Upacara Alek Batagak Pengulu (mendirikan penghulu) ini biasanya dilaksanakan di *medan nan bapaneh* (lapangan terbuka). Di lapangan ini dilaksanakan pula pertunjukan kesenian rakyat. Kebiasaan yang sering terjadi dalam pelaksanaan pertunjukan adalah, penonton berada disekeliling pemain atau dengan kata lain pemain berada di tengah-tengah penonton. Hal ini bertujuan agar memudahkan dalam

menikmati jalannya pertunjukan dan timbulnya suasana yang akrab antara pemain dan penonton. Untuk orang tua-tua disediakan tempat khusus yang dilengkapi dengan meja dan kursi disekeliling lapangan. Hal ini sesuai dengan fungsi dan kedudukannya sebagai orang yang dihormati, disegani, dan telah ditinggikan *seranting* (setingkat). Sedangkan tempat untuk penonton lainnya adalah duduk di atas tikar yang disediakan dipinggir lapangan.

Kehadiran perkumpulan-perkumpulan kesenian rakyat dalam rangka memeriahkan alek batagak pangulu, merupakan wujud partisipasi masyarakat atau *kaum* untuk memeriahkan upacara yang bersejarah tersebut. Mereka tidak dibayar dengan 'uang jemputan' atau uang lelah. Hal ini sangat wajar, bagaimanapun juga kehadiran seorang penghulu di tengah-tengah masyarakat atau warga *kaum* atau suku yang dipimpinya sangat diperlukan. Semuanya itu menunjukkan rasa kebersamaan yang cukup mendalam di tengah kehidupan masyarakat Minangkabau. Bagi masyarakat Minangkabau, setiap kesulitan, kejayaan, dan kepentingan orang, suku, kampung bahkan se-Alam Minangkabau menjadi tanggung jawab bersama.

Pertunjukan Kesenian Rakyat Untuk Menghimpun Dana Pertunjukan kesenian rakyat dalam rangka pengumpulan dana ini lebih identik dengan *bagurau*, yaitu konsep masyarakat Minangkabau dalam menyelenggarakan pertunjukan kesenian tradisional untuk keperluan hiburan bersama, sesama, beramal-ramai dalam kebersamaan. Di dalam *bagurau* tidak terlihat jurang pemisah antara pemain dengan penonton. Tidak ada perbedaan stratifikasi sosial; tidak kelihatan lagi kalangan atas dan kalangan bawah, pejabat dan non pejabat, orang kaya dan miskin, pemimpin dan yang dipimpin, semua yang hadir sama statusnya yaitu anggota *bagurau*. Persamaan dan kebersamaan dalam *bagurau* dapat dilihat dalam beberapa hal, antara lain: (1) dari segi tujuan (hiburan bersama); (2) dari segi tempat/posisi penonton dan pemain dalam pertunjukan (berbaur pada suatu tempat); (3) dari segi peranan (sama-sama aktif dalam pertunjukan) (Yunus, 1990: 2).

Salah satu bentuk seni pertunjukan rakyat yang sering disajikan dalam pertunjukan *bagurau* adalah *saluangdendang*. Pertunjukan tersebut digemari oleh seluruh lapisan masyarakat, baik yang tinggal di kota-kota, desa-desa bahkan masyarakat yang mendiami dusun-dusun terpencil sekalipun. Pertunjukan *saluang dendang* pada dasarnya adalah berupa penyajian lagu-lagu (*dendang*) yang diiringi dengan satu atau dua instrumen. Instrumen tersebut adalah *saluang* (*end blown flute*). Selain diiringi dengan instrumen *saluang*, ditemui juga pertunjukan dendang yang diiringi dengan rebab (*longneck flute*).

*Dendang* adalah istilah yang umum dipakai dalam masyarakat Minangkabau untuk menyebut musik vokal tradisional, terutama yang penyajiannya diiringi dengan kedua instrumen tersebut (*saluang* dan rebab). Pada dasarnya, kedua bentuk pertunjukan tersebut disenangi masyarakat. Akan teta-



**Gambar 3.** Pertunjukan *Saluang Dendang* dalam Suasana *Bagurau*

(Sumber: Dokumentasi Wardizal)

pi, pertunjukan dendang dengan iringan saluang mendapat tempat yang lebih luas dalam masyarakat Minangkabau, terutama *nan tigo* (Yunus, 1990: 1). Bagi orang Minangkabau yang sedang *merantau*, mendengarkan pertunjukan saluang dendang melalui rekaman kaset, CD, siaran radio, atau menonton televisi, merupakan sesuatu hal yang sangat berkesan; ‘obat penawar rindu’ terhadap kampung halaman (Minangkabau) yang telah mereka tinggalkan. Demikian mendalamnya kesan pertunjukan saluang dendang terhadap orang Minangkabau. Menurut pengakuan orang-orang yang biasa *merantau*, mendengar atau menonton pertunjukan saluang dendang membawa kesan seakan-akan mereka berada di kampung sendiri, di tengah keluarga, sanak dan kerabat. Kesan yang demikian, terutama ditimbulkan oleh teks nyanyian berupa pantun-pantun. Diantara pantun-pantun yang sering dipakai untuk teks nyanyian adalah jenis pantun nasib, pantun parasaan (penderitaan) dalam kehidupan, dan pantun percintaan (muda-mudi, terutama yang berkesan kerinduan). Melalui pantun-pantun yang didendangkan, timbul kesan yang mendalam pada diri orang Minangkabau yang berada diperantauan. Hal itu antara lain disebabkan oleh fenomena yang menjadi pendorong seseorang untuk pergi *merantau* di Minangkabau (kecuali yang bertugas) adalah keinginan untuk merubah nasib, memperbaiki keadaan kehidupan, ekonomi (pribadi atau keluarga); melepaskan diri dari penderitaan dalam kehidupan, dan kekecewaan dalam percintaan (terutama yang muda-muda). Seorang *perantau* akan merasa sangat terkesan dengan pantun-pantun nasib, *parasaan*, ataupun pantun muda-mudi tentang kerinduan dalam pertunjukan dendang. Mereka seakan-akan berada atau berdiri ‘di sasaran’ sehingga merasa ‘kena’ oleh pantun-pantun dalam pertunjukan dendang. Mereka seakan-akan dipanggil pulang oleh kampung halaman dan keluarga. Hal ini menjadi salah satu penyebab disenangi atau digemarinya pertunjukan saluang dendang di tengah masyarakat, terutama bagi orang-orang yang biasa pergi *merantau*. Pantun-pantun nasib, parasaan, dan pantun percintaan tersebut umumnya disajikan melalui dendang-dendang yang berkesan *ratok* (ratapan), *ibo* (berhibah-iba), *lambo malam* (metaforis; sedih), dan berkekspresi, *parasian* (penderitaan).



**Gambar 4.** *Janang*, Pemandu Pengumpulan Uang dalam Acara *Bagurau*.

(Sumber: Dokumentasi Wardizal)

Kecuali itu, penyajian dendang akan semakin menarik bagi para pendengar (orang Minangkabau), apabila pantun-pantunnya digubah secara halus melalui kiasan, tamsilan atau ibarat. Hal ini sesuai dengan sifat orang Minangkabau secara umum, yaitu tidak suka berterus terang atau terlalu gamblang menyampaikan hal-hal tertentu. Meskipun dalam segi lain orang Minangkabau termasuk orang yang suka blak-blakan. Masyarakat Minangkabau beranggapan, bahwa penyampaian melalui kiasan adalah ciri kebijaksanaan; sebaliknya, mengerti tentang sesuatu melalui kiasan atau tamsilan adalah suatu ciri kearifan. Oleh karenanya, penyampaian kiasan, tamsilan dan ibarat melalui dendang mempunyai kesan tersendiri bagi orang Minangkabau. Dengan kata lain, penyampaian sesuatu maksud melalui kiasan, tamsilan dan ibarat melalui seni dianggap jauh lebih halus ari pada penyampaian melalui percakapan.

Pertunjukan saluang dendang biasanya dilaksanakan relatif lama, semalam suntuk. Selama pertunjukan berlangsung, disajikan bermacam-macam lagu. Tidak dapat ditentukan jumlah lagu pada setiap pertunjukan, sebab selain berlangsungnya relatif lama, juga ditentukan oleh *kandak* (kehendak: permintaan penonton). Suatu kenyataan yang dapat dilihat dalam suasana *bagurau* ini adalah, adanya ‘permainan’ uang untuk kesuksesan pertunjukan tersebut. Dalam hal ini dikenal istilah *maiduk* dan *mamatikan* (menghidup dan mematikan) terhadap pertunjukan yang sedang berlangsung. Biasanya hal ini diatur oleh seorang *janang* (pembawa acara). Melalui *janang* inilah para penonton mengemukakan *kandak* (keinginan) terhadap lagu-lagu yang dikehendaki. Sewaktu pertunjukan berlangsung, bagi penonton yang ingin mengganti judul lagu atau dendang dengan dendang yang lain sesuai dengan keinginan dapat melakukannya dengan mengeluarkan sejumlah uang melebihi dari jumlah yang telah diberikan oleh penonton sebelumnya. Setiap pemberian uang tersebut, selalu diumumkan secara terbuka oleh *janang*.

Untuk *maiduk* dan *mamatikan* menghidup dan mematikan pertunjukan saluang dendang dalam acara *bagurau*, tidak terikat pada waktu tertentu. Maksudnya, bagi pe-

nonton yang ingin mengajukan *kandak* (keinginan) dapat melakukannya kapanpun mereka suka, baik di awal lagu, pertengahan lagu ataupun pada akhir lagu. Dalam mengemukakan *kandak* atau keinginan tersebut, para penonton dapat melakukannya secara langsung, melalui *janang* atau secarik kertas. Kadangkala, untuk membantu kelancaran pertunjukan jenis lagu-lagu yang akan disajikan telah ditulis atau disusun sedemikian rupa pada kertas yang sengaja disiapkan, sehingga memudahkan penonton untuk memilih jenis dendang yang mereka sukai.

Dalam suasana *bagurau*, para pemain saluang dendang dapat diperlakukan oleh penonton menurut kesukaan mereka (dalam batas-batas tertentu). Maksudnya, para penonton dapat saja menyuruh pemain saluang dendang berpindah-pindah tempat duduk atau mengambil instrument saluang dari tangan peniup saluang sampai ada penonton lain yang sanggup menukar lagu dengan jenis lagu yang lain, tentunya dengan mengeluarkan sejumlah uang. Penonton juga dapat meminta pendandang untuk menyindir penonton lain yang kelihatan kurang aktif agar terlibat dalam suasana pertunjukan yang sedang berlangsung. Kalau yang disindir tersebut memberikan respon, ia dapat melakukannya melalui lagu atau dendang yang ia sukai dengan jalan memberikan sejumlah uang melalui *janang*.

Demikianlah suasana *bagurau* yang didasarkan atas rasa persaudaraan yang akrab; satu dengan yang lain tidak saling menyakiti, tidak merasa tersinggung dan dendam. Semua penonton maupun para pemain secara bersama-sama merasa senang, merasa terhibur, dan merasa bertanggung jawab untuk membangun desanya. Dengan demikian, uang yang telah dikeluarkan dalam pertunjukan didasarkan atas perasaan yang tulus dan ikhlas sebagai suatu bentuk wujud perhatian dan partisipasi dalam mensukseskan pembangunan desanya.

## SIMPULAN

Adat Minangkabau melegalkan kesenian, karena kesenian merupakan bagian dari upacara adat. Legalitas tersebut diatur dan dikukuhkan dalam undang-undang yang disebut dengan undang-undang IX pucuk. Begitu kuatnya hubungan kesenian dengan adat, sehingga kesenian dijadikan bunga adat; artinya setiap pelaksanaan upacara adat selalu dimeriahkan dengan acara kesenian. Hubungan antara keseniandengan adat tersebut diungkapkan dalam mamanganadat yang berbunyi: *kalau alam alah takambang, marawa tampak bakiba aguang tampak tasanguik, adaik badiri di nagari, silek jo tari ka bungoyo* (jika alam sudah terkembang, bendera adat kelihatan berkibar, gong kelihatan digantung, adat berdiri di dalam negeri, silat dengan tari jadi bunganya). Adat Minangkabau kurang memberikan peluang bagi kaum wanita di Minangkabau untuk terlibat dalam aktifitas berkesenian. Resistensi terutama datang dari pihak *mamak* (saudara ibu yang laki-laki). Melibatkan diri dalam aktifitas berkesenian bagi wanita di Minangkabau dianggap sebagai perbuatan

sumbang dan perilaku menyimpang yang dapat memberi malupada kaum kerabat pesukuan. Secara struktural fungsional, resistensi terhadap keterlibatan wanita dalam aktivitas berkesenian, khususnya dari pihak *mamak* sangat dimungkinkan karena dalam sistem kekerabatan matrilineal yang berkuasa adalah *mamak*. Ayah merupakan *urang sumando* atau orang yang datang, haknya atas anak sedikit, karena *mamak* yang lebih berkuasa.

## DARFTAR RUJUKAN

Ahmad Datuk Batuah. 1986. *Tambo Minangkabau*. Jakarta: Balai Pustaka.

Brandon, James R. 2003. *Jejak-Jejak Seni Pertunjukan Di Asia Tenggara*. Terjemahan. Bandung: P4S Unipersitas Pendidikan Indonesia.

Gazalba, Sidi. 1988. *Islam Dan Kesenian: Relevansi Islam Dan Seni Budaya*. Jakarta: Pustaka Alhusna.

Hajizar. 1988. *Studi Tekstual Dan Musikologis Kesenian Tradisional Minangkabau: Kaba Anggun Nan Tingga Magek Jabang*. Medan.

Iberani, Jamal Syarif. 2003. *Mengenal Islam*. Jakarta: El-Kahfi.

Kayam, Umar. 1981. *Seni Tradisi Masyarakat*. Jakarta: Sinar Harapan.

Rustopo. 1991. *Penelitian Seni Pertunjukan Dengan Pendekatan Sejarah*. Surakarta.

Yunus, Gitrif. 1990. *Studi Deskriptif Gaya Penyajian Dendang Singgalang Dalam Tradisi Pertunjukan Saluang Dendang Di Luhak Nan Tigo Minangkabau, Sumatera Barat*. Medan.

## INDEKS PENGARANG

|                                                                         |    |
|-------------------------------------------------------------------------|----|
| Desak Ayu Desy Rupaniawati, Ni Komang Sri Wahyuni, I Gusti Ngurah Sueka | 42 |
| Hendra Santosa, Dyah Kustiyanti                                         | 16 |
| Ni Diah Purnamawati                                                     | 1  |
| Ni Komang Sekar Marhaeni                                                | 26 |
| Ni Luh Desmi Kartiani, Ni Made Arshiniwati, Suminto                     | 32 |
| Ni Luh Putu Rani Franciska, Ida Ayu Trisnawati, Ni Wayan Suartini       | 48 |
| Putu Fenny Diaristha, I Wayan Sutirtha, Kompiang Gede Widnyana          | 56 |
| Wardizal, Hendra Santosa                                                | 63 |

## Judul Naskah

### (Singkat, Jelas, Informatif Tidak Melebihi 20 Kata)

(Font Times New Roman, Title Case, 16pt, Bold, Rata Tengah, Spasi Tunggal)

Penulis Pertama<sup>1</sup>, Penulis Kedua<sup>2</sup>, dan Penulis Ketiga<sup>3</sup>

(Font Times New Roman, Title Case, 12pt, Bold, Rata Tengah, Spasi Tunggal)

1. Nama Jurusan, Nama Fakultas, Nama Universitas, Alamat, Kota Kode Pos, Negara

(Font Times New Roman, Title Case, 10pt, Bold, Rata Tengah, Spasi Tunggal)

2. Kelompok Penelitian, Nama Lembaga, Alamat, Kota, Kode Pos, Negara

(Font Times New Roman, Title Case, 10pt, Bold, Rata Tengah, Spasi Tunggal)

E-mail : penulis@adress.com

(Font Times New Roman, Title Case, 10pt, Italic, Rata Tengah, Spasi Tunggal)

#### Abstrak

Abstrak harus dibuat dalam bahasa Indonesia dan dalam bahasa Inggris. Abstrak bahasa Indonesia ditulis terlebih dahulu lalu diikuti abstrak dalam bahasa Inggris. Abstrak sebaiknya meringkas isi yang mencakup tujuan penelitian, metode penelitian, serta hasil analisis. Panjang abstrak tidak lebih dari 250 kata. (Font Times New Roman, 10pt, Rata Kiri Kanan, Spasi Tunggal)

***Kata kunci*** : Maximum empat kata (Font Times New Roman, 10pt, italic)

Abstract should be written in Indonesian and English. An English abstract comes after an Indonesian abstract. Please translate the abstract of manuscript written in English into Indonesian. The abstract should summarize the content including the aim of the research, research method, and the result in no more than 250 words (Font Times New Roman, 10pt, Rata Kiri Kanan, Spasi Tunggal)

***Keywords*** : Maximum of 4 words in English (Font Times New Roman, 10pt, italic)

### PENDAHULUAN

(Font Times New Roman, Upper Case, 12pt, Rata Kiri Kanan, Spasi Tunggal)

Pada bagian pendahuluan terdiri dari latar belakang, tujuan penelitian, teori dan kontribusi hasil penelitian yang dilakukan.

Naskah ditulis dengan huruf *Times New Roman*, Ukuran 11pt, Spasi Tunggal, dan tidak ditulis bolak balik pada satu halaman. Naskah ditulis pada kertas ukuran A4 (210mm x 297mm) dengan margin atas 3,5cm, bawah 2,5cm, kiri dan kanan masing – masing 2 cm.

Panjang naskah hendaknya tidak melebihi 20 halaman termasuk gambar dan tabel.

Jika naskah jauh melebihi jumlah tersebut dianjurkan untuk menjadikannya dua naskah terpisah. Naskah ditulis dalam bahasa Indonesia atau bahasa Inggris. Jika ditulis dalam bahasa Inggris sebaiknya telah memenuhi standar tata bahasa Inggris baku.

Penulisan *heading* dan *subheading* diawali huruf besar dan diberi nomor dengan angka Arab.

Heading dalam bahasa Inggris disusun sebagai berikut: Introduction, Method, Result and or Discussion, Conclusion, Acknowledgement (jika ada) diletakkan setelah simpulan dan Sebelum Daftar Rujukan

(Font Times New Roman, Upper Case, 12pt, Rata Kiri, Spasi Tunggal)

Sebaiknya penggunaan subsubheading dihindari. Jika diperlukan, gunakan numbered out-line yang terdiri dari angka Arab. (Jarak antara paragraph satu spasi tunggal)

Kutipan dalam naskah menggunakan sistem kutipan langsung. Penggunaan catatan kaki (footnote) sedapat mungkin dihindari. Kutipan yang tidak lebih dari 4 (empat) baris diintegrasikan dalam teks, diapit tanda kutip, sedangkan kutipan yang lebih dari 4 (empat) baris diletakkan terpisah dari teks dengan jarak 1,5 spasi tunggal, ukuran font 10pt, serta diapit oleh tanda kutip.

Setiap kutipan harus disertai dengan nama keluarga/nama

belakang penulis. Jika penulis lebih dari satu orang, yang dicantumkan hanya nama keluarga penulis pertama diikuti dengan dkk. Nama keluarga atau nama belakang penulis dapat ditulis sebelum atau setelah kutipan. Ada beberapa cara penulisan kutipan. Kutipan langsung dari halaman tertentu ditulis sebagai berikut (Grimes, 2001:157). Jika yang diacu adalah pokok pikiran dari beberapa halaman, cara penulisan adalah sebagai berikut (Grimes, 2001:98-157), atau jika yang diacu adalah pokok pikiran dan keseluruhan naskah, cara penulisan sebagai berikut (Grimes, 2001)

### METODE PENELITIAN

(Font Times New Roman, Upper Case, 12pt, Rata Kiri Kanan, Spasi Tunggal)

Naskah ditulis dengan huruf *Times New Roman*, Ukuran 11pt, Spasi Tunggal, dan tidak ditulis bolak balik pada satu halaman.

### ANALISIS DAN INTEPRETASI DATA

(Font Times New Roman, Upper Case, 12pt, Rata Kiri Kanan, Spasi Tunggal)

Naskah ditulis dengan huruf *Times New Roman*, Ukuran 11pt, Spasi Tunggal, dan tidak ditulis bolak balik pada satu halaman.

### SIMPULAN

(Font Times New Roman, Upper Case, 12pt, Rata Kiri Kanan, Spasi Tunggal)

Naskah ditulis dengan huruf *Times New Roman*, Ukuran 11pt, Spasi Tunggal, dan tidak ditulis bolak balik pada satu halaman.

### DAFTAR RUJUKAN

(Font Times New Roman, Upper Case, 12pt, Rata Kiri Kanan, Satu Spasi). Penulisan daftar rujukan mengikuti format APA (*American Psychological Association*). Daftar acuan harus menggunakan naskah yang diterbitkan dalam jurnal MUDRA edisi sebelumnya. Daftar acuan diurutkan secara alfabetis berdasarkan nama keluarga/nama belakang penulis. Secara umum urutan penulisan acuan adalah nama penulis, tanda titik, judul acuan, tempat terbit, tanda titik dua, nama penerbit. Nama penulis yang dicantumkan paling banyak tiga orang. Jika lebih dari empat orang, tuliskan nama penulis utama dilanjutkan dengan dkk. Nama keluarga Tionghoa dan Korea tidak perlu dibalik karena nama keluarga telah terletak di awal. Tahun terbit langsung diterakan setelah nama penulis agar memudahkan penelusuran kemutakhiran bahan acuan. Judul buku ditulis dengan huruf *italic*. Judul naskah jurnal atau majalah ditulis dengan huruf *regular*; diikuti dengan nama jurnal atau majalah dengan huruf *italic*. Jika penulis yang diacu menulis dua atau lebih karya dalam setahun, penulisan tahun terbit dibubuhi huruf a, b, dan seterusnya agar tidak membingungkan pembaca tentang

karya yang diacu, misalnya: Miner, J.B. (2004a), Miner, J.B. (2004b). Contoh penulisan daftar acuan adalah sebagai berikut:

#### Acuan dari buku dengan satu, dua, dan tiga pengarang

Anderson, Benedict R.O.G. (1965), *Mythology and the Tolerance of the Javanese*, Southeast Asia Program, Department of Studies, Cornell University, Ithaca, New York.

Bandem, I Made & Frederik Eugene DeBoer. (1995), *Balinese Dance in Transition, Kaja and Kelod*, Oxford University Press, Kuala Lumpur.

Kartodirjo, Sartono, Mawarti Djoened Poesponegoro & Nugroho Notosusanto. (1997), *Sejarah Nasional Indonesia, Jilid I*, Balai Pustaka, Jakarta.

#### Acuan bab dalam buku

Markus, H.R., Kitayama, S., & Heiman, R.J. (1996). Culture and basic psychological principles. Dalam E.T. Higgins & A.W. Kruglanski (Eds.); *Social psychology: Handbook of basic principles*. The Guilford Press, New York.

#### Buku Terjemahan

Holt, Claire. (1967), *Art in Indonesia: Continuities and Change* atau *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia*, terjemahan R.M. Soedarsono. (2000), MSPI, Bandung.

Read, Herber. (1959), *The Meaning of Art* atau *Seni Rupa Arti dan Problematikanya*, terjemahan Soedarso Sp. (2000), Duta Wacana Press, Yogyakarta.

#### Beberapa buku dengan pengarang sama dalam tahun yang sama.

Dalam hal ini nama pengarang untuk sumber kedua cukup diganti dengan garis bawah sepanjang namanya, dan pada tahun penerbitan ditambah huruf latin kecil sebagai penanda urutan penerbitan.

Greenberg, Joseph H. (1957), *Essays in Linguistics*, University of Chicago Press, Chicago

\_\_\_\_\_. (1966a), *Language of Africa*, Indiana University Press, Bloomington.

\_\_\_\_\_. (1966b), "Language Universals", *Current Trends in Linguistics* (Thomas A. Sebeok, ed.), Mouton, The Hague

#### Artikel dalam Ensiklopedi dan Kamus

Milton, Rugoff. (tt), "Pop Art", *The Britannica Encyclopedia of American Art*, Encyclopedia Britannica Educational Corporation, Chicago.

Hamer, Frank & Janet Hamer. (1991), "Terracotta", *The Potter's Dictionary of Material and Technique*, 3 Edition, A & B Black, London.

**Artikel dalam Ensiklopedi dan Kamus**

Milton, Ruggoff. (tt), "Pop Art", *The Britannica Encyclopedia of American Art*, Encyclopedia Britannica Educational Corporation, Chicago.

Hamer, Frank & Janet Hamer. (1991), "Terracotta", *The potter's Dictionary of Material and Technique*, 3 Edition, A & B Black, London.

Acuan naskah dalam jurnal, koran, dan naskah seminar  
Hotomo, Suripan Sandi. (April 1994), "Transformasi Seni Kendrung ke Wayang Krucil", dalam *SENI, Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni*, IV/02, BP ISI Yogyakarta, Yogyakarta.

Kwi Kian Gie. (4Agustus 2004), "KKN Akar Semua Permasalahan Bangsa" *Kompas*.

Buchori Z., Imam. (2-3 Mei 1990), "Aspek Desain dalam Produk Kriya", dalam *Seminar Kriya 1990 ISI Yogyakarta*, di Hotel Ambarukmo

**Acuan dari dokumen online (website/internet)**

Goltz, Pat. (1 Mei 2004), *Sinichi Suzuki had a Good Idea, But...* [http://www. Seghea.com/homescool/ Suzuki.html](http://www.Seghea.com/homescool/Suzuki.html)

Wood, Enid. (1 Mei 2004), *Sinichi Suzuki 1889-1998: Violinist, Educator, Philosopher and Humanitarian, Founder of the Suzuki Method*, Sinichi Suzuki Association. [http://www. Internationalsuzuki.html](http://www.Internationalsuzuki.html)

Acuan dari jurnal  
Jenet, B.L. (2006). A meta-analysis on online social behavior. *Journal of Internet Psychology*, 4. Diunduh 16 November 2006 dari <http://www. Journalofinternetpsychology.com/archives/volume4/3924.html>

Naskah dari Database  
Henriques, J.B., & Davidson, R.J. (1991) Left frontal hypoactivation in depression. *Journal of Abnormal Psychology*, 100, 535-545. Diunduh 16 November 2006 dari PsychINFO database

**Acuan dari tugas akhir, skripsi, tesis dan disertasi**  
Santoso, G.A. (1993). *Faktor-faktor sosial psikologis yang berpengaruh terhadap tindakan orang tua untuk melanjutkan pendidikan anak ke sekolah lanjutan tingkat pertama (Studi lapangan di pedesaan Jawa Barat dengan analisis model persamaan struktural)*. Disertasi Doktor Program Pascasarjana Universitas Indonesia, Jakarta.

Acuan dari laporan penelitian  
Villegas, M., & Tinsley, J. (2003). *Does education play a role in body image dissatisfaction?*. Laporan Penelitian, Buena Vista University.  
Pusat Penelitian Kesehatan Universitas Indonesia. (2006).

*Survei nasional penyalahgunaan dan peredaran gelap narkoba pada kelompok rumah tangga di Indonesia*, 2005. Depok: Pusat Penelitian UI dan Badan Narkotika Nasional.

**Daftar Nara Sumber/Informan**

Dalam hal ini yang harus disajikan adalah nama dan tahun kelahiran/usia, profesi, tempat dan tanggal diadakan wawancara. Susunan data narasumber diurutkan secara alfabetik menurut nama tokoh yang diwawancarai.

Erawan, I Nyoman (56th.), Pelukis, wawancara tanggal 21 Juni 2008 di rumahnya, Banjar Babakan, Sukawati, Gianyar, Bali.

Rudana, I Nyoman (60 th.), pemilik Museum Rudana, wawancara tanggal 30 Juni 2008 di Museum Rudana, Ubud, Bali.

**Lampiran**

(Font Times New Roman, Title Case, 10pt, Spasi Tunggal)  
Lampiran/Appendices hanya digunakan jika benar-benar sangat diperlukan untuk mendukung naskah, misalnya kuesioner, kutipan undang-undang, transliterasi naskah, transkripsi rekaman yang dianalisis, peta, gambar, tabel/bagian hasil perhitungan analisis, atau rumus-rumus perhitungan.

Lampiran diletakkan setelah Daftar Acuan/Reference. Apabila memerlukan lebih dari satu lampiran, hendaknya diberi nomor urut dengan angka Arab.

**UCAPAN TERIMAKASIH / PENGHARGAAN**

(Font Times New Roman, Upper Case, 12pt, Rata Kiri Kanan, Spasi Tunggal)  
(Jika ada) diletakkan setelah simpulan dan Sebelum Daftar Rujukan

**Singkatan/Istilah/Notasi/Symbol**

Penggunaan singkatan diperbolehkan, tetapi harus dituliskan secara lengkap pada saat pertama kali disebutkan, lalu dibubuhkan singkatannya dalam tanda kurung. Istilah/kata asing atau daerah ditulis dengan huruf italic. Notasi sebaiknya ringkas dan jelas serta konsisten dengan cara penulisan yang baku. Simbol/lambang ditulis dengan jelas dan dapat dibedakan, seperti penggunaan angka 1 dan huruf l (juga angka 0 dan huruf O)

**Tabel**

(Font Times New Roman, 10pt, Spasi Tunggal). Judul Tabel (Font Times New Roman, 9pt, Bold, Spasi Tunggal) dan ditempatkan di atas tabel dengan format seperti terlihat pada contoh. Penomoran tabel menggunakan angka Arab. Tabel diletakkan segera setelah perujukannya dalam teks. Kerangka tebal menggunakan garis setebal 1pt. Jika judul pada setiap kolom tabel cukup panjang dan rumit, maka kolom diberi nomor dan keterangannya diberikan dibagian bawah tabel.

**Tabel 1.** Wacana Estetika (sumber: Agus Sochari, 2002: 9)

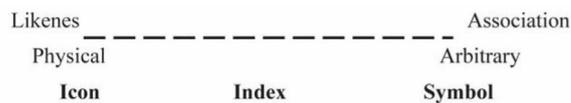
| Wacana Estetika Pramodern | Wacana Estetika Modern | Wacana Estetika Postmodern |
|---------------------------|------------------------|----------------------------|
| Idealisme                 | Rasionalisme           | Poststrukturalisme         |
| Mitologi                  | Realisme               | Global-Lokal               |
| Mimesis                   | Humanisme Universal    | Intertekstual              |
| Imitasi                   | Simbolisme             | Postpositivisme            |
| Katarsis                  | Strukturalisme         | Hiperrealita               |
| Transeden                 | Semiotik               | Postkolonial               |
| Estetika Pencerahan       | Fenomenologi           | Oposisi biner              |
| Teologisme                | Ekoestetik             | Dekonstruksi               |
| Relativisme               | Kompleksitas           | Pluralisme                 |
| Subjektivisme             | Etnosentris            | Lintas Budaya              |
| Positivisme               | Budaya Komoditas       | Chaos                      |

**Gambar**

Gambar diletakkan simetris dalam kolom halaman, berjarak satu spasi tunggal dari paragraf. Gambar diletakkan segera setelah penunjukkannya dalam teks. Gambar diberi nomor urut dengan angka Arab. Keterangan gambar diletakkan di bawah gambar dan berjarak satu spasi tunggal dari gambar.

Penulisan keterangan gambar menggunakan font Times New Roman ukuran 9 pt, bold dan diletakkan seperti pada contoh. Jarak keterangan gambar dengan paragraph adalah dua spasi tunggal.

Gambar yang telah dipublikasikan oleh penulis lain harus mendapat ijin tertulis penulis dan penerbitnya. Sertakan gambar dalam format {nama file}.eps, {nama file}.jpeg atau {nama file}.tiff. resolusi 300 DPI terpisah dari artikel. Jika gambar dalam format foto, sertakan satu foto asli. Font yang digunakan dalam pembuatan gambar atau grafik, sebaiknya, yang umum dimiliki setiap pengolah kata dan sistem operasi seperti Simbol, Times New Romans dan Arial dengan ukuran tidak kurang dari 9 pt. File gambar dari aplikasi seperti Corel Draw, Adobe Illustrator dan Adobe Freehand dapat memberikan hasil yang lebih baik dan dapat diperkecil tanpa mengubah resolusinya.



**Gambar 1.** Hubungan antara Icon, Index dan Symbol (sumber: Sign, Symbol and Architecture).



**Gambar 2.** Motif ornamen hias topeng Malang



**Gambar 3.** Karang hasti tanpa daun telinga (sumber: survey, 2009)



**Gambar 4.** Karang hasti dengan belalai diangkat (sumber: survey, 2009)



**Gambar 5.** Berbagai contoh perempuan sebagai objek tanda dalam iklan dalam berbagai produk. (sumber: *Femina*, Edisi Januari 2005-Januari 2006)

**Naskah Hasil Penciptaan**

**Judul Naskah**

**(Singkat, Jelas, Informatif  
Tidak Melebihi 20 Kata)**

(Font Times New Roman, Title Case, 16pt, Bold, Rata Tengah, Spasi Tunggal)

**Penulis Pertama<sup>1</sup>, Penulis Kedua<sup>2</sup>, dan Penulis Ketiga<sup>3</sup>**

(Font Times New Roman, Title Case, 12pt, Bold, Rata Tengah, Spasi Tunggal)

**1. Nama Jurusan, Nama Fakultas, Nama Universitas, Alamat, Kota Kode Pos, Negara**

(Font Times New Roman, Title Case, 10pt, Bold, Rata Tengah, Spasi Tunggal)

**2. Kelompok Penelitian, Nama Lembaga, Alamat, Kota, Kode Pos, Negara**

(Font Times New Roman, Title Case, 10pt, Bold, Rata Tengah, Spasi Tunggal)

*E-mail : penulis@adress.com*

(Font Times New Roman, Title Case, 10pt, Italic, Rata Tengah,

Spasi Tunggal)

### **Abstrak**

Abstrak harus dibuat dalam bahasa Indonesia dan dalam bahasa Inggris. Abstrak bahasa Indonesia ditulis terlebih dahulu lalu diikuti abstrak dalam bahasa Inggris. Abstrak sebaiknya meringkas isi yang mencakup tujuan penelitian, metode penelitian, serta hasil analisis. Panjang abstrak tidak lebih dari 250 kata. (Font Times New Roman, 10pt, Rata Kiri Kanan, Spasi Tunggal)

**Kata kunci :** Maximum empat kata (Font Times New Roman, 10pt, italic)

### ***Judul Dalam Bahasa Inggris***

(Font Times New Roman, Title Case, 12pt, Italic, Rata Tengah, Spasi Tunggal)

Abstract should be written in Indonesian and English. An English abstract comes after an Indonesian abstract. Please translate the abstract of manuscript written in English into Indonesian. The abstract should summarize the content including the aim of the research, research method, and the result in no more than 250 words (Font Times New Roman, 10pt, Rata Kiri Kanan, Spasi Tunggal)

**Keywords :** Maximum of 4 words in English (Font Times New Roman, 10pt, italic)

### **PENDAHULUAN**

(Font Times New Roman, Upper Case, 12pt, Rata Kiri Kanan, Spasi Tunggal)

Naskah ditulis dengan *Times New Roman* ukuran 11 pt, spasi tunggal, *justified* dan tidak ditulis bolak-balik pada satu halaman. Naskah ditulis pada kertas berukuran A4 (210 mm x 297 mm) dengan margin atas 3,5 cm, bawah 2,5 cm, kiri dan kanan masing- masing 2 cm. Panjang naskah hendaknya tidak melebihi 20 halaman termasuk gambar dan tabel.

Penulisan *heading* dan *subheading* diawali huruf besar dan diberi nomor dengan angka Arab.

### **METODE PENCIPTAAN**

(Font Times New Roman, Upper Case, 12pt, Rata Kiri Kanan, Spasi Tunggal)

Naskah ditulis dengan *Times New Roman* ukuran 11 pt, spasi tunggal, *justified* dan tidak ditulis bolak-balik pada satu halaman.

### **PROSES PERWUJUDAN**

(Font Times New Roman, Upper Case, 12pt, Rata Kiri Kanan, Spasi Tunggal)

Naskah ditulis dengan *Times New Roman* ukuran 11 pt, spasi

tunggal, *justified* dan tidak ditulis bolak-balik pada satu halaman.

### **WUJUD KARYA**

(Font Times New Roman, Upper Case, 12pt, Rata Kiri Kanan, Spasi Tunggal)

Naskah ditulis dengan *Times New Roman* ukuran 11 pt, spasi tunggal, *justified* dan tidak ditulis bolak-balik pada satu halaman.

### **SIMPULAN**

(Font Times New Roman, Upper Case, 12pt, Rata Kiri Kanan, Spasi Tunggal)

Naskah ditulis dengan *Times New Roman* ukuran 11 pt, spasi tunggal, *justified* dan tidak ditulis bolak-balik pada satu halaman.

### **DAFTAR RUJUKAN**

(Font Times New Roman, Upper Case, 12pt, Rata Kiri Kanan, Satu Spasi). Penulisan daftar rujukan mengikuti format APA (*American Psychological Association*).

### **UCAPAN TERIMAKASIH / PENGHARGAAN**

(Font Times New Roman, Upper Case, 12pt, Rata Kiri Kanan, Satu Spasi).  
(jika ada) diletakkan setelah Kesimpulan dan sebelum Daftar Acuan