

Galong dan Pathet Manyura dalam Pedalangan Ngayogyakarta: Sebuah Perbandingan “Rasa”

Aris Wahyudi dan Rani Kurniawati¹

¹Program Studi S-1 Pedalangan, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Yogyakarta

ABSTRACT

Galong and Pathet Manyura in Ngayogyakarta Puppetry: A Comparison of “Rasa”. Galong is a unique and exciting phenomenon in the world of puppetry. Its capacity as a “pathet” is still in debate today. Some groups say that Galong is the “pathet” itself, while others say Galong is part of the “Manyura pathet”. The controversy arises because its presence in the puppet show is in “Manyura's pathet”, but it has a distinctive in which it uses the fifth tone prominently. As a result, Galong has a different musical feel to “Manyura's pathet”. On the other hand, the fifth tone is the dominant tone in sanga pathet and becomes abstinence in “Pathet Manyura”. This research used comparative method to compare “rasa” (the feel) of *gendhing-gendhing Galong* in pedalangan and karawitan to “pathet” “Nem”, “Sanga”, and “Manyura”. The focus of Galong being reviewed concerning puppet shows is the following: (1) How is the Playon Galong “rasa”?; (2) What is the function of galong in ngayogyakarta pakeliran tradition? The analysis using the perspective of martapangrawit's “padhang-ulihan” and functionalism concluded that Galong belonged to the “Manyura pathet”. The fifth tone, as the thin tone is presented as “pancer” or “padhang” to reinforce “ulihan” tones. Thus, the feel is more sereng than the feel produced by “Playon Manyura”, which has a strong “padhang-ulihan” tone. In other words, Galong has its function as a transition to the climax or “manyura sampak” in a puppet show.

Keywords: galong; comparison; puppetry; rasa; functions

ABSTRAK

Galong adalah fenomena unik dan menarik di dunia pedalangan. Kapasitasnya sebagai pathet masih menjadi perdebatan sampai sekarang. Sebagian kelompok mengatakan bahwa Galong merupakan pathet tersendiri, sedangkan golongan lain menyatakan Galong adalah bagian dari pathet Manyura. Perdebatan itu muncul karena kehadirannya dalam pertunjukan wayang berada di dalam pathet Manyura, namun dia memiliki ciri khas, yakni digunakan nada lima yang relatif menonjol sehingga Galong memiliki nuansa musikal yang berbeda dengan pathet Manyura. Pada sisi lain, nada lima merupakan nada dominan dalam pathet Sanga dan menjadi pantangan dalam Pathet Manyura. Penelitian ini menggunakan metode komparatif untuk membandingkan rasa musikal *gendhing-gendhing galong* dalam pedalangan dan karawitan dengan *pathet* Nem, Sanga, dan Manyura. Yang menjadi fokus permasalahan galong dalam kaitannya dengan pertunjukan wayang adalah: (1) Bagaimana “rasa” Playon Galong?; (2) Apa fungsi galong dalam tradisi pakeliran Ngayogyakarta? Analisis menggunakan perspektif “padhang-ulihan” Martapangrawit dan fungsionalisme diperoleh kesimpulan bahwa Galong termasuk pathet Manyura. Nada lima sebagai nada tipis dihadirkan sebagai “pancer” atau nada padhang untuk memberi penguatan pada nada dhong atau ulihan. Dengan demikian diharilkan rasa yang lebih sereng dibanding rasa yang dihasilkan playon Manyura yang memiliki nada padhang-ulihan sama kuatnya. Atau dengan kata lain, bahwa fungsi Galong adalah sebagai transisi menuju klimaks atau sampak Manyura dalam pertunjukan wayang.

Kata kunci: galong; komparasi; pedalangan; rasa; fungsi

¹ Alamat korespondensi: Program Studi S-1 Pedalangan, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Yogyakarta, Jalan Parangtritis Km. 6.5 Yogyakarta. *E-mail*: ariswahyudi@gmail.com; *HP*.: 081215607669.

Pendahuluan

Galong merupakan fenonema yang unik dan menarik. Dikatakan unik karena *Galong* adalah salah satu bentuk karawitan dalam pertunjukan wayang (selanjutnya ditulis *pakeliran*) hanya dijumpai dalam *pakeliran* tradisi Ngayogyakarta. Dikatakan menarik karena: pertama, penempatan *Galong* dalam *pakeliran* berada di tengah-tengah *pathet Manyura*. Kedua, khususnya *playon Galong* terdapat hal yang tidak lazim sebagai *pathet Manyura* karena menggunakan nada lima sebagai *pancer*. Hal itulah tampaknya yang menjadikan perdebatan di kalangan seniman karawitan mengenai kapasitas *Galong*. Sebagian kelompok mengatakan bahwa *Galong* merupakan *pathet* tersendiri, sedangkan sebagian yang lain mengatakan bahwa *Galong* adalah *pathet Manyura*.

Golongan yang menyatakan bahwa *Galong* merupakan *pathet* tersendiri didasarkan pada kenyataan fenomena *Galong* itu sendiri. *Galong* tidak hanya *playon* saja, tetapi juga terdapat gending yang lain, baik berbentuk *gendhing*, *ketawang*, *ladrang*, maupun *lancaran*. *Galong* dalam pedalangan tradisi Ngayogyakarta juga terdapat dalam bentuk *sulukan*, baik *ada-ada* maupun *suluk*. Ketika dalang membawakan *sulukan Galong*, adalah penanda kepada pengrawit bahwa selanjutnya harus membawakan gending yang bernuansa *Galong*. Fenomena demikian menjadikan *Galong* dipandang memiliki kelengkapan sebagai *pathet* tersendiri karena ada *sulukan* beserta gending-gendingnya. Seperti halnya *pathet* yang lain, *sulukan* juga sebagai salah satu penanda perpindahan *pathet*.

Dasar yang digunakan untuk menyatakan bahwa *Galong* merupakan *pathet Manyura* adalah konvensi *pathet* dalam karawitan pada umumnya. Sebagaimana dipahami dalam dunia karawitan pada umumnya, baik tradisi Surakarta, Jawa Timuran, dan Banyumasan bahwa *pathet* hanya terdiri dari tiga, yaitu *pathet Nem*, *Sanga*, dan *Manyura* untuk tradisi Surakarta dan Banyumasan; untuk tradisi Jawa Timuran adalah *pathet Wolu*, *Sepuluh*, dan *pathet Serang*. *Galong* hanya terdapat dalam tradisi pedalangan Ngayogyakarta.

Galong, meskipun menggunakan nuansa nada lima, tetapi *selehing* gending menggunakan nada

dhadha (3) atau *barang* (1), yakni nada dominan untuk *pathet Manyura*. *Pathet* dalam dunia karawitan, selain sebagai pembangun karakter dan watak gending, juga dipahami sebagai simbol siklus kehidupan manusia (Sudarko, 2003). Rasa gending yang dibangun oleh *pathet* dibutuhkan untuk mendukung peristiwa dalam *pakeliran*. Berdasarkan fenomena tersebut di atas, maka yang menjadi pertanyaan adalah: (1) Bagaimana “rasa” *playon Galong*?; (2) Apa fungsi *playon Galong* dalam *pakeliran*?

Istilah *galong*, pada dasarnya lebih populer dalam dunia pedalangan. Hal demikian tentu sangat erat dengan fungsi dan peranannya dalam *pakeliran*, terutama dalam hal pembabakan maupun pengadegan, dan berperan penting dalam memperkuat atau mempertegas unsur dramatic (Nugroho, 2019). Satu hal yang lebih penting bahwa persoalan *pathet* tidak dapat dilepaskan dari struktur *pakeliran* yang sirkuler (Wikandaru & Sayuti, 2019).

Metode Penelitian

Penelitian ini merupakan penelitian kualitatif, dengan objek kajian difokuskan pada data yang terdapat dalam buku Pedhalangan Ngayogyakarta karya Mudjanattistomo dkk. Data yang diperoleh dari rekaman mp3, youtube, menyaksikan pertunjukan wayang secara langsung, serta wawancara, bukanlah untuk sampel guna mendapatkan generalisasi pemikiran, melainkan sebagai referensi dalam analisis, baik sebagai pembenar maupun tidak. Narasumber dalam penelitian ini tidak dilakukan levelisasi berdasarkan usia seperti yang dilakukan Beate Muschalla dan Margó Weimann (bandingkan dengan Muschalla & Weimann, 2021).

Langkah selanjutnya membandingkan rasa musikal yang dihasilkan oleh komposisi *laras* dalam *gendhing Galong* dengan *gendhing* dalam *pathet Nem*, *Sanga*, dan *Manyura*, menurut pandangan Hastanto (2009) dan Soeroso (1985). Hal penting yang harus diperhatikan dalam studi perbandingan adalah: peneliti harus netral dan menghilangkan rasa keberpihakan terhadap salah satu ‘pihak’ yang diperbandingkan, serta pengaruh pemikiran lain yang merugikan penelitian (Simon, 2020).

Hasil dan Pembahasan

Masyarakat Karawitan memahami bahwa unsur gending meliputi balungan yang merupakan struktur gending dan irama atau *laya* (bandingkan dengan Hastuti & Mustafa, 2016). Rasa gending adalah karakter musikal yaitu nuansa tertentu yang ditimbulkan oleh alunan gending (Setiawan, 2019). Berkenaan dengan hal ini, Hastanto menyatakan bahwa pathet sebenarnya adalah permasalahan yang berkaitan dengan rasa gending, yaitu rasa *seleh* atau rasa berhenti pada sebuah kalimat lagu, atau tanda baca titik dalam fenomena bahasa (Hastanto, 2009). Rasa gending dalam dunia karawitan sangat ditentukan oleh komposisi *padhang-ulihan*, dari level terkecil (satu *kethuk*), level *kenong*, sampai level terbesar (satu *gongan*). Satu kalimat lagu dalam *ladrang*, *ketawang*, dan *gendhing*, adalah satu *kenongan*. Kalimat lagu dibagi menjadi level yang lebih kecil, yaitu *gatra*, dan paling kecil adalah *kethuk*. *Padhang-ulihan* selalu terbangun, baik dalam satu *kenong*, *gatra*, maupun *kethuk*. Artinya bahwa *padhang-ulihan* ini pun juga bertingkat, dari *kethuk* sampai *gong* (Ayu Fitria, 2018). Dengan demikian telaah *padhang-ulihan* ini dimulai dari level *kethuk* yang terdiri dari dua nada. Artinya bahwa satuan terkecil dalam gending adalah relasi dua nada yang disebut *padhang-ulihan* (Soeroso, dkk. 1985). Dalam konsep pembentukan pathet, *dhing* memiliki “tekanan” ringan dan *dhong* bertekanan berat. Sebagai unsur terkecil, *padhang-ulihan* belum memiliki arti tetapi memiliki entitas. Dia akan memiliki makna apabila direlasikan dengan *padhang-ulihan* yang lain dalam sebuah bentuk gending, yakni 16 balungan untuk bentuk *ketawang* dan *lancaran*, 32 balungan untuk *ladrang* dan *ketawang gendhing*, 32 untuk *gendhing* dan seterusnya (Martopangrawit, 1975) dan (Suhastjarja, dkk. 1985).

Widodo dan kawan-kawan mengutip pandangan Rahayu Supanggah bahwa kualitas komposisi karawitan sangat ditentukan oleh kesesuaiannya dengan prinsip estetika dan budayanya sehingga menghasilkan rasa komposisi karawitan yang menekankan karakter gending (Widodo, Susetyo, Walton, & Appleton, 2021). Analisis rasa pathet dalam penelitian ini didasarkan pada *ricikan gen-*

der. Hal demikian didasarkan pada pemahaman bahwa *gender* dipandang sebagai struktur dasar dalam gamelan (Sergeant & Himonides, 2016). Berkenaan dengan rasa pathet, Hastanto (2009) menyebutkan bahwa untuk mengidentifikasi *pathet* atas sebuah *gendhing* dapat ditelaah nada selehnya berdasarkan patokan pada Tabel 1.

Soeroso (1985) menjelaskan visualisasi bahwa *pathet* sebuah gending terdapat kunci-kunci nada tertentu yang berfungsi sebagai pembentuk *pathet*. Nada-nada tersebut adalah *dhong*, *dheng*, *dhung*, *dhang* dan *dhing* atau sering disingkat O, E, U, A dan I. Nada *dhong* adalah akhirnya lagu atau *seleh*. *Dheng* adalah pelengkap yang menjadi lintasan nada dalam lagu. Nada *dhung* adalah *kempyung* bawah yang sering berfungsi sebagai *seleh*. Nada *dhang* adalah *kempyung* atas yang juga berfungsi nada *seleh*. Nada *dhing* bertekanan ringan yang menjadi pantangan dalam *pathet*. Pengertian *kempyung* di sini bukan berarti dua nada harmoni yang *ditabuh* bersamaan, tetapi lebih berorientasi pada fungsi nada dalam memberi warna *rasa gendhing*. Berdasarkan komposisi fungsi nada tersebut, Soeroso (1985) berpendapat bahwa ada *pathet* lain yang diistilahkan *pathet X* dan *pathet*

Tabel 1: Teori nada *Gong*. (Hastanto, 2009)

Nada-nada dalam laras slendro dideret	1	2	3	5	6	1	2	3	5	6	1	2	3
Nada-nada <i>gong gendhing pathet manyura</i>								2		6			3
Nada-nada <i>gong gendhing pathet nem</i>				5			2			6			
Nada-nada <i>gong gendhing pathet sanga</i>	1			5		2							

Keterangan :
 : nada dasar
 : nada *kempyung* bawah
 : nada *kempyung* atas

Tabel 2: Visualisasi pembentukan *Pathet*. (Soeroso, 1985)

U	O	A	E	I	Nama <i>Pathet</i>
3	1	5	2	6	<i>Pathet X</i>
1	5	2	6	3	<i>Pathet Sanga</i>
5	2	6	3	1	<i>Pathet Nem</i>
2	6	3	1	5	<i>Pathet Manyura</i>
6	3	1	5	2	<i>Pathet Y</i>

Keterangan :
 U : *hung* O : *dhong* A : *dhang*
 E : *dheng* I : *dhing*

Y. Fungsi nada pembentuk pathet tersebut oleh Soeroso (1985) disusun dalam Tabel 2.

Pandangan Hastanto dan Soeroso di atas digunakan untuk menelaah rasa Galong dalam menemukan kesamaan dan perbedaannya dengan pathet Manyura. dari hasil telaah ini dapat diidentifikasi kapasitas *Galong* sebagai *pathet* tersendiri atau termasuk *pathet Manyura*. Fungsi *Galong* dalam *pakeliran* dapat ditelaah melalui relasi fungsionalnya dengan gending-gending yang lain dalam *pathet Manyura* (bandingkan dengan Malinowski, 1944). Fungsi di sini berkenaan pada dinamika dramatic *pakeliran* yang diidentifikasi dengan mencermati perjalanan tangga dramatic dalam *pathet Manyura*. Melalui perbandingan rasa *playon Galong* dengan *pathet Manyura*, dan dinamika dramatic yang terjadi dalam *pakeliran* akan diketahui fungsi *Galong* dalam *pakeliran*.

Posisi *Galong* dalam Urut-urutan Penyajian Karawitan Pakeliran

Bangunan satu pertunjukan wayang kulit konvensional pada dasarnya mengikuti model dalam penyajian karawitan, yakni dibagi menjadi tiga *pathet* dengan urutan-urutan *pathet Nem*, *pathet Sanga*, dan *pathet Manyura*. Dari sini tampak bahwa keberadaan karawitan dalam pakeliran bukan sekedar pengiring, tetapi berkaitan dengan makna pertunjukan wayang itu sendiri, dan sekaligus sebagai penentu keberhasilan sebuah pertunjukan wayang. Pembagian *pathet* ini sangat erat kaitannya dengan pembagian waktu pertunjukan wayang semalam suntuk, dari 21.00 sampai jam 06.00. *Pathet Nem* terdiri dari tiga *jejer* yang dimulai sekitar jam 21.00 sampai 24.00. *Pathet Sanga* terdiri dari dua *jejer*, dari jam 24.00 sampai jam 03.00. *Pathet Manyura* juga terdiri dari dua *jejer*, dari jam 03.00-06.00 (Becker, 1979).

Posisi *Galong* dalam *pakeliran* berada di tengah-tengah *pathet Manyura*. Maksudnya adalah: pakeliran terlebih dahulu masuk dalam pathet Manyura yang ditandai oleh dalang melalui *sulukan Lagon Pathet Manyura*. Mulai saat ini, gending yang digunakan dalam *pakeliran* adalah gending *pathet Manyura*. Menjelang adegan *perang ageng*, pada umumnya dalang melantunkan *sulukan*

Galong sebagai tanda bahwa iringan selanjutnya adalah *gendhing* atau *Playon Galong*. Berakhirnya adegan *perang ageng*, dalang kembali melantunkan *sulukan pathet Manyura*, dan diikuti karawitan *pathet Manyura*. Perubahan *pathet* tersebut sebagai tanda bahwa pakeliran masuk dalam adegan *perang brubuh*. Isyarat kembalinya ke *pathet Manyura* kadang-kadang digunakan kata “sampak” dalam dialog tokohnya. Garis besar urutan penyajian gending dalam pakeliran konvensional tradisi pedalangan Ngayogyakarta, kurang lebihnya digambarkan dalam Tabel 3.

Berdasarkan Tabel 3 tersebut tampak bahwa posisi *Galong* berada di tengah-tengah *pathet*

Tabel 3: Urutan Penyajian Karawitan *Pakeliran* dalam pertunjukan wayang Tradisi Ngayogyakarta. (Kayam, 2001)

No	Adegan	Karawitan
1	Adegan sitinggil jejer I	Ayak-ayak, gendhing karawitan, ladrang karawitan. Catatan: ketiga gendhing ini berlaras slendro pathet Nem, serta dimainkan secara berurutan (midley)
2	Kedhatonan	Gendhing ayak-ayak laras slendro pathet nem (gendhing ini biasa disebut ayak-ayak kondur kedhaton)
3	Paseban jawi	Bila dengan gendhing, disertai janturan. Dapat pula dengan playon laras slendro pathet Nem atau sering disebut lasem, tanpa janturan.
4	Kapalan	Lancaran Gagak Setra laras slendro pathet Nem.
5	Perang ampyak	Playon Lasem
6	Adegan I Jejer II	Gending menyesuaikan kebutuhan, tetapi masih dalam wilayah pathet Nem.
7	Adegan prang simpang	Menggunakan iring playon lasem.
8	Adegan I Jejer III	Meskipun masih dalam wilayah pathet Nem, namun untuk memasuki jejer III ini, suluk yang digunakan sudah menggunakan pathet Sanga. Pada umumnya menggunakan gendhing Bondhet, sehingga jejer II ini lazim disebut jejer Bondhet.
9	Adegan prang	Menggunakan playon sanga.
10	Adegan Gara-gara	Menggunakan pathet Sanga, namun untuk adegan candaan panakawan, pathet yang digunakan terserah pada “panakawan”.
11	Jejer IV	Semua gendhing yang digunakan berada dalam pathet Sanga.
12	Jejer V	Semua gendhing yang digunakan berada dalam pathet Sanga.
13	Jejer VI	Semua gendhing yang digunakan berada dalam pathet Manyura, termasuk pula adegan perang.
14	Jejer VII	Di awal menggunakan gending dan <i>Playon pathet Manyura</i> . Menggunakan iringan <i>Playon Galong</i> . Perubahan ini ditandai dengan <i>sulukan Galong</i> . Kembalinya ke <i>pathet Manyura</i> sampai <i>tanceb kayon</i> .

Manyura. Artinya, tidak berada awal maupun di akhir *pathet Manyura*. Perpindahan dari *pathet Manyura* ke *Galong* ditandai dengan *Suluk Galong* atau *Ada-ada Galong*, tergantung kebutuhan adegan dalam *pakeliran*.

Persandingan *Galong* dan *Pathet Manyura*

Beberapa pakar karawitan tradisi Ngayogyakarta menyatakan bahwa *Galong* tidak hanya bentuk *playon*, tetapi juga bentuk *gendhing*, *ladrang*, *ketawang*, atau yang lainnya. Namun demikian, yang paling menonjol dalam *pakeliran* adalah *sulukan* dan *playon*. Oleh karena itu tulisan ini lebih berfokus pada dua hal tersebut. Meskipun di lapangan kadang digunakan *laras pelog*, namun analisisnya difokuskan pada *laras slendro*. Pemilihan ini didasarkan pada kapasitas *laras slendro* yang dipandang sebagai induk dari *laras gamelan* (bandingkan dengan Saepudin, 2015).

1. *Sulukan*

Fungsi *sulukan* dalam *pakeliran*, salah satunya adalah sebagai penanda perpindahan *pathet*. Konvensi demikian, dalam *pakeliran* sudah dipahami oleh para pengrawit, maka ketika dalang membawakan *sulukan*, pengrawit selalu tanggap dan merespon dalam membawakan *gendhing* sesuai dengan *pathet* maupun *laras sulukan*. *Sulukan* juga menentukan bentuk

Tabel 4: Persandingan *sulukan Pathet Manyura* dan *Galong*.

Lagon Slendro Pathet Manyura Wetah (Mudjanattistomo, dkk., 1977: 126)	Suluk Galong Wetah (Mudjanattistomo, dkk., 1977: 129)
3 3 6 6 3 3 3 2.3 Sidhem sadaya sumewa	1 1 1 6.1 Meh rahina
2 2 2 2 2.3 2.1 1.2 2 Wadya gung tanpa sa - ba - wa	2 2 2 2 2 2 2 1.3 2.1 Bang bang wetan sumambuat
5 5 5 5 3 3.5 2.3 3 Kapraban dening sang nar - pa	6 6 6 6 6 6 6 5.6 5.3 Sumalak angkasa lepyat
3 5.6 6 6 6.1 6.5 5.6 6 Sang ma - hambeg mar - ta ta ma	1 6.5 3 1.2 1.2 1.6 Sang Hiyang Ar - ka
1.2 2.1 2.3 1.2 1.6 3.2 1 A e a na	6 6 6 6 1 5.6 3.2 3.2 1 Mangamyang Tunggang an - ca - la
2 2 2 2 2.3 2.1 1.2 2 Sasat manengeng ja - wa - ta	5 5 5.6 5.3 Tedhak sa - ta
3 3 3 3 3 3.2 1.2 1.6 Minuni sari mangra - ras	1 6.5 3 1.2 1.6 Bi - na - rung - ing
1 1 1 1 3 2.1 6 5.6 5.3 6 Ula balaba ing bra - na	1 2 3 1.2 1.6 Sawesang leu - la - la
	JINEM-AN
	5 5 5 5 3 5.6 6.1 1 Eamunya was - gat en - jang
	3 2.3 6 5 1 2.1 6.5 3 Gu - mrah leu - ma - ra maang - a - ras

gendhing. *Lagon* atau *suluk* pada umumnya sebagai tanda untuk membawakan *gendhing* dalam bentuk *gendhing*, *ladrang*, atau *ketawang*; sedangkan *ada-ada* sebagai isyarat kepada pengrawit untuk membawakan *playon*, *sampak*, atau *lancaran*.

Kaidah-kaidah tersebut di atas juga berlaku dalam fenomena *Galong*. *Sulukan Galong* dalam tradisi pedalangan Ngayogyakarta hanya terdapat dua jenis, yaitu *suluk Galong* dan *ada-ada Galong*. Hal demikian berbeda dengan *sulukan* dalam *pathet Manyura* yang terdiri dari *lagon*, *ada-ada*, dan *sendhon*. Sebagai contoh adalah *sulukan* pada Tabel 4 dan Tabel 5.

Berdasarkan tabel tersebut tampak bahwa jumlah baris kedua *sulukan* tersebut adalah sama, yaitu 8 baris, namun dalam *suluk Galong* terdapat tambahan *jineman* dua baris. Dari tabel juga tampak adanya perbedaan nada *seleh* pada tiap-tiap baris.

Istilah yang digunakan untuk nama kedua *sulukan* tersebut, dalam tradisi pedalangan Ngayogyakarta terdapat perbedaan. Pemilihan nama untuk *sulukan* dalam *pathet Manyura* digunakan istilah *lagon*, sedangkan untuk *Galong* digunakan istilah *suluk*. Sedangkan untuk penamaan *ada-ada* tidak ada perbedaan. Perbedaan demikian tentu terkandung maksud di dalamnya.

Tabel 5: Persandingan dalam *sulukan ada-ada*.

Ada-ada Slendro Pathet Manyura (Mudjanattistomo, dkk., 1977: 128)	Ada-ada Galong (Mudjanattistomo, dkk., 1977: 129)
3 3 3 2.3 Sru mawahyut	1 1 1 6.1 Jaladara
2 2 2 2 2.2 2.3 2 1.6 Runtik ing prawira ning kang	3 3 3 3 3 3 2.3 2 1 Madeg suraning wardaya
3 3 3 3 3 3 3.5 3.5 3 2 Mangkrek wukur ing tyas ma - kyat	6 6 6 6 6 6 6 5.6 5 3 1 Mangayat nenggala wugyat ha
3 3 3 5 3 3 3 2.3 Ing ranangga gawe gelar	
1.2 1.2 1.6 1.2 2 6 I - ra wang wang ha	

Catatan: penulisan nada di atas menggunakan bilah gender. Nada bertitik bawah menunjukkan pada nada pada wilayah jangkang bawah.

Nada tanpa titik menunjukkan nada pada wilayah jangkang tengah.

Nada titik atas menunjukkan nada pada wilayah jangkang atas. Jangkang adalah susunan nada secara urut dari nada 1 2 3 5 6.

Istilah *lagon*, berdasarkan telaah etimologi, berasal dari kata dasar *lagu* dan akhiran *an*. Kata *lagon* dapat diartikan sebagai kategorisasi jenis lagu (*tembang*); bisa juga diartikan sebagai cara pembawaannya. Dalam tradisi pedalangan Ngayogyakarta, istilah *lagon* digunakan untuk menyebutkan jenis *suluk* yang cara membawakannya dengan irama santai untuk menciptakan suasana agung atau damai atau tenang. Meskipun kurang konsisten, istilah *lagon* juga digunakan untuk menyebutkan *suluk* yang syairnya bersumber dari *tembang* (periksa Mudjanattistomo, dkk., 1977).

Istilah *suluk*, baik dalam Bahasa Jawa maupun dalam Bahasa Indonesia lebih dipahami sebagai bentuk syair yang berkenaan dengan mantra atau hal-hal gaib, mistis (Mahmudi, 2005). Dengan demikian sapat diasumsikan bahwa *Galong* dipandang memiliki makna yang berkaitan dengan hal mistis.

Konsep mistis *Galong* di atas sangat mungkin berkaitan dengan arti kata *galong*. Ki Sutejo, seorang dalang senior dari Gedong Kuning yang sekaligus sebagai sesepuh dalang di keraton Ngayogyakarta menjelaskan bahwa arti kata *galong* adalah *gagat isuk, bangun injing, awan (bedhug), lingsir, surup, tengah bengi, mungup, dan aras kembang* (Ki Cermo Sutedjo, wawancara 27 Desember 2018). Mayoritas dari makna *galong* di atas adalah merujuk pada waktu yang bagi orang Jawa dipandang penting dan *wingit*. *Gagat isuk* atau menjelang pagi merupakan waktu pergantian dari malam ke siang. Waktu tersebut, bagi orang Jawa dipahami sebagai waktu 'kembali'nya makhluk alam gaib ke tempat masing-masing setelah dalam aktivitasnya semalam. Waktu *bedhug* atau tengah hari, saat matahari tepat di atas kepala, oleh orang Jawa juga dipahami sebagai waktu yang *wingit*. Oleh karena itu orang Jawa tradisional selalu menyuruh anak-anaknya untuk pulang dari bermain dan beristirahat di rumah. Demikian juga waktu sore atau surup dipandang sebagai waktu yang gawat. Bukan itu saja, tetapi semua tempat-tempat atau waktu yang menjadi pertemuan selalu dipandang gawat, memiliki daya magis (periksa Wahyudi, 2012). Di sini kita sudah menemu-

kan perbedaan istilah yang digunakan dalam *suluk*, yaitu untuk *pathet Manyura* digunakan istilah *lagon*, sedangkan untuk *Galong* digunakan istilah *suluk*. Berdasarkan pengertian istilah tersebut mengindikasikan bahwa *suluk Galong* lebih memiliki nuansa mistis atau magis daripada *lagon Manyura*. Sifat magis gendhing tidak hanya berlaku di Jawa. Bahkan di Bali, pada saat upacara ngaben, perjalanan roh dimetaforkan dengan suara gendhing (Arsana, Lono L. Simatupang, Soedarsono, & Dibia, 2015) (Pandini, 2020).

2. *Playon*

Kata *playon* berasal dari kata dasar *playu* yang mendapat akhiran 'an'. *Playu* artinya lari. Sebagian masyarakat menyebutkan *playon* dengan istilah *plajaran*, yang berasal dari kata dasar *plajar* dan akhiran 'an'. *Plajar* adalah bahasa Jawa halus dari *playu*. Dengan demikian, pengertian kedua istilah tersebut adalah sama. Makna secara asosiatif, lari merupakan proses perpindahan tempat yang lebih cepat dari berjalan, atau diasosiasikan tergesa-gesa, yang dalam bahasa Jawa disebut dengan istilah *srepeg* atau *slepeg*. Oleh karena itu dapat dipahami apabila dalam tradisi karawitan Surakarta, untuk *playon* ini distilahkan *srepegan* atau *slepegan*.

Playon, seperti halnya *suluk*, *playon Galong* juga memiliki perbedaan yang signifikan dengan *playon Manyura*. Perbedaan tersebut dipaparkan dalam balungan *playon* berikut:

Playon Galong:

Buka: (2)

5 2 5 2 5 2 5 (1)
 5 1 5 2 5 1 5 (6) 5 1 5 6 5 2 5 3
 5 1 5 (6)
 [[5 1 5 6 5 2 5 3 5 2 5 (1)
 5 2 5 1 5 3 5 6 5 3 5 (2)
 5 3 5 2 5 1 5 (6) 5 1 5 6
 5 2 5 3 5 1 5 (6)]]

Suwuk: - - - 6 5 1 2 {3}

Playon laras Slendro Pathet Manyura:

Buka: (2)

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

[[5 6 1 6 2 3 5 3 2 1 2 (1)
2 1 2 1 3 5 6 5 3 2 1 (2)
3 2 3 2 5 6 1 (6) 5 5 1 6
5 3 2 3 5 6 1 (6)]]

Suwuk: 2 1 3 2 1 {6}

Playon Manyura maupun *playon Galong* memiliki pola *kethuk-kenong* sama, yaitu setiap balungan adalah satu kenongan, dan *kethuk*-nya berada di antara tiap-tiap balungan. Dengan demikian berdasarkan konsep *padhang-ulihan*, *playon* memiliki 'perjalanan' kalimat yang lebih cepat dibanding bentuk *lancaran*, *ladhrang*, *ketawang*, maupun *gendhing*. Oleh karena itu pola tabuhan tersebut diistilahkan *playon*. Penamaan ini rupa-rupanya ada korelasinya dengan istilah *balungan mlaku* dan *balungan nibani* dalam karawitan.

Perbedaan yang signifikan antara *playon Galong* dan *playon Manyura* adalah penggunaan nada *padhang*. *Playon Manyura* menggunakan nada *padhang* yang berbeda-beda dalam keseluruhan nada *padhang-ulihan*, sedangkan dalam *playon Galong* menggunakan nada *padhang* yang sama dalam keseluruhan nada *padhang-ulihan*, yaitu nada *lima*. Padahal, nada *lima* merupakan nada *dhing* dalam *pathet Manyura*. Penggunaan nada *padhang* yang tetap ini lazim disebut *pancer*.

Relasi Nada dalam Membangun Rasa

Rasa merupakan efek yang muncul dari nada-nada yang dibunyikan dan direlaskan, hubungannya dengan bentuk *padhang-ulihan*. Dipahami bahwa sebuah *gending* merupakan rangkaian nada dalam sebuah bangunan *gending* yang utuh, dan dari sinilah rasa itu akan terbangun. Artinya bahwa angka dalam karawitan merupakan penanda dari nada yang sekaligus sebagai system symbol (Ayu Fitria, 2018).

Raharja menyatakan bahwa *Galong* pada dasarnya memiliki wilayah nada tersendiri dalam *laras slendro*. Namun dengan pertimbangan tertentu, keberadaannya dimasukkan ke dalam wilayah *pathet Manyura* atau bahkan dianggap sebagai *pathet Manyura* (Raharja, wawancara 3

Oktober 2018). Sebaliknya Wandiyono dan Suko menyatakan bahwa *Galong* adalah *pathet Manyura* yang memiliki *garap* tersendiri untuk kepentingan *pakeliran* (Wandiyono dan Suko, wawancara tanggal 1 Januari 2019).

Kapasitas *Galong* sebagai *pathet* tersendiri dapat dijelaskan melalui perbandingan analisis rasa yang dimunculkan oleh relasi nada-nada dalam *sulukan* maupun *playon*, antara *Galong* dan *pathet Manyura*. Analisis ini dimulai dari relasi antar nada terkecil dalam konsep *padhang-ulihan*. Dipahami bahwa setiap relasi antar nada, apabila dirubah bentuk relasinya atau dirubah nadanya akan menghasilkan rasa yang berbeda.

Padhang-ulihan adalah sesuatu yang imajiner dan menyangkut rasa. Oleh karena masing-masing individu memiliki rasa yang berbeda maka penentuan *padhang-ulihan* ini sangat relatif dan subjektif (Supanggih, 2009). Namun demikian bukan berarti hal tersebut tidak dapat diidentifikasi. Salah satu cara yang dapat ditempuh adalah menggunakan model kebahasaan. *Padhang-ulihan* dianalogikan sebagai sebuah kalimat. *Padhang* dianalogikan sebagai frase dalam sebuah kalimat, sedangkan *ulihan* adalah anak frase. Frase dan anak frase dalam karawitan berbeda dengan kebahasaan, tetapi memiliki makna tersendiri (Strauss, 1967; Wahyudi, 2012). Rasa musikal dalam menentukan *padhang-ulihan* pada sajian *galong* ini digunakan balungan maupun cengkoknya.

1. *Sulukan*

Sulukan merupakan persoalan penting dalam *pakeliran* karena salah satu fungsinya adalah sebagai *sasmita gending*, termasuk pula *sasmita* perubahan *pathet*, yang harus dipahami pula oleh pengrawitnya (Harti, 2020). Persandingan *sulukan* dalam tabel 4 diperoleh tiga hal yang menarik. Pertama, secara keseluruhan, *suluk Galong* memiliki *ambah-ambahan* nada yang relatif lebih tinggi dari *lagon Manyura*. Kedua, dominasi nada pada *lagon Manyura* adalah nada 3, 2, dan 6; sedangkan pada *suluk Galong* adalah nada 1 dan 3 yang disertai nuansa nada 5. Ketiga, baik *lagon Manyura* maupun *suluk Galong* terdiri dari delapan baris, namun *suluk Galong* diberi tambahan *jineman* dua baris. Apabila memperhatikan *sulukan* yang

lain dalam *pathet Sanga* dan *Nem*, rupa-rupanya penambahan *jineman* tersebut merupakan ciri khas *suluk*; seperti *suluk Plencung* dan *suluk Jingking*. Artinya bahwa, penambahan *jineman* pada *suluk Galong* merupakan pencirijenis *suluk* dalam tradisi pedalangan Ngayogyakarta.

Baris-baris dalam kedua *sulukan* di atas apabila diperhatikan kalimat lagu berdasarkan pembawaan dalang dapat ditafsirkan bahwa baris pertama merupakan *padhang*, baris ke dua merupakan *ulihan*; baris ketiga sebagai *padhang* dan baris keempat sebagai *ulihan*, demikian seterusnya. Artinya, setiap baris gasal merupakan *padhang* dan *ulihan*-nya adalah baris genap selanjutnya. Pola *padhang-ulihan*-nya dapat disusun dalam Tabel 6.

1. *Padhang-ulihan* pertama pada *suluk Galong* adalah: nada *padhang* 1 atas dan nada *ulihan* 1 tengah; sedangkan pada *lagon Manyura* adalah nada *padhang* 3 tengah dan nada *ulihan* 2 tengah.
2. *Padhang-ulihan* kedua, baik *Galong* maupun *Manyura* menggunakan nada *padhang* 3 tengah dan nada *ulihan* 6 tengah.
3. Nada *ulihan* dalam level besar satu *sulukan*, baik *Galong* maupun *Manyura* sama-sama menggunakan nada 6 bawah, namun dalam *suluk Galong* ditambah *jineman* yang berakhir atau *seleh* pada nada 3 bawah.

Analisis rasa *padhang-ulihan* berdasarkan pembentuk *pathet* model Soeroso di atas dapat

Tabel 6: Persandingan nada akhir *suluk Lagon Manyura* dan *suluk Galong*.

Sulukan	pdg	ulh								
Lg.M	3	2	3	6	1	2	6	6		
Sl.G	1	1	3	6	1	3	5	6	1	3

Tabel 7: Pola nada pembentuk *pathet* pada *Lagon Manyura*.

Sulukan	pdg	ulh								
Lg.Myr	3	2	3	6	1	2	6	6		
<i>Dhing-dhong</i>	A	U	A	O	U	U	O	O		
Slk.Glg	1	1	3	6	1	3	5	6	1	3
<i>Dhing-dhong</i>	?	?	?	?	?	?	?	?	?	?

digambarkan pola nada *dhing-dhong* pada Tabel 7.

Kapasitas *pathet suluk Galong* dapat diketahui dengan cara menelaah fungsi nada pada tiap-tiap baris *sulukan*. Agar lebih mudah menganalisisnya, lagu *sulukan* tersebut ditentukan nada-nada yang berfungsi sebagai nada pokok dan disusun dalam bentuk gatra seperti penulisan gending dalam karawitan. Penentuan nada yang berfungsi sebagai nada balungan dengan cara menganalogikan *sulukan* sebagai *gerongan*. *Sulukan* pada dasarnya dapat dituliskan dalam bentuk gatra. Nada-nada di luar nada balungan dipandang sebagai *cengkok* lagu. Penentuan gatra berdasarkan rasa *padhang-ulihan*. Notasi lagu *suluk Galong* di atas dapat ditafsirkan bahwa satu baris *sulukan* sejajar dengan satu gatra dalam gending, yang susunan nada-nada balungan berdasarkan kalimat lagunya adalah sebagai berikut:

i i 6 i 3 2 3 1
 6 6 5 3
 i 3 1 6 6 6 3 1 5 6 5 3
 i 3 6 5 1 3 1 6
 Jineman
 5 6 5 1 2 5 6 3

Tiap-tiap baris dipandang sebagai sebuah *padhang-ulihan*. Artinya bahwa satu *padhang-ulihan* tidak selalu harus terdiri dari dua gatra, sebagaimana pola di atas bahwa *padhang-ulihan* baris pertama terdiri dari dua gatra, baris kedua satu gatra, baris ketiga tiga gatra, baris keempat dan kelima dua gatra.

Padhang-ulihan pada baris pertama terdiri dari dua gatra. Bila gatra pertama sebagai *padhang* dan gatra kedua sebagai *ulihan*, maka *padhang-ulihannya* adalah 1 nada tinggi – 1 nada tengah. Apabila dibagi lagi pada tiap gatra, maka *padhang-ulihan* gatra pertama adalah 1 – 1 nada atas, dan gatra kedua adalah 2 – 1 nada tengah. Pada gatra pertama terdapat nada 6, yaitu nada yang digunakan sebagai lintasan untuk memberi warna pada *garap gantungan* 1. Artinya bahwa nada 6 berfungsi sebagai *dheng* yang menjadi lintasan untuk *seleh* 1. Pada gatra kedua, nada 1

berfungsi sebagai nada *seleh*. Untuk menuju nada *seleh* ini terdapat nada 2 dan 3 yang tersusun 3 2 3 1. Struktur nada ini menunjukkan bahwa nada 3 memiliki tekanan yang relatif kuat, dan nada 2 berfungsi sebagai nada lintasan dari 3 menuju nada *seleh* 1. Dengan demikian dapat ditafsirkan bahwa nada 3 di sini berfungsi sebagai *kempyung* atas (*dhang*).

Baris ke dua terdiri dari satu gatra 6 6 5 3. Nada 3, sebagai nada *seleh* memiliki tekanan yang paling kuat. Nada 6 meskipun bukan nada *seleh* tetapi memiliki tekanan yang kuat. Oleh karena itu nada 6 di sini diasumsikan sebagai *kempyung* atas (*dhang*). Sedangkan nada 5 merupakan nada lintasan (*dhung*) dari nada *nem* ke *seleh* nada 3. Dengan demikian pada baris ini, kalimat lagu didominasi nada 6, sedangkan nada 5 sebagai lintasan untuk *seleh* pada nada 3.

Baris ke tiga adalah: 1 3 1 6 6 6 3 2 5 6 5 3. Berdasarkan pembawaannya, nada yang memiliki tekanan paling kuat adalah nada 6 karena sebagai nada *seleh*. Nada 1, meskipun sebagai posisi *padhang* dalam struktur terkecil, tetapi memiliki tekanan rasa yang kuat. Dengan demikian nada 1 ini berfungsi sebagai *kempyung* atas. *Padhang-ulihan* 3 – 6 ini merupakan *kempyung* atas.

Komposisi nada pada gatra ke dua tampak bahwa nada 2 sebagai nada *seleh*, namun nada 6 sebagai *padhang* juga memiliki rasa yang kuat. Artinya bahwa nada 6 di sini berfungsi sebagai *kempyung* atas. Uniknya, gatra ini tidak menunjukkan rasa *seleh* sebagai sebuah kalimat lagu. Gatra ke tiga terdapat bentuk *padhang-ulihan* 6 – 3; sedangkan nada 5, meskipun sebagai anggkatan *suluk*, namun posisinya sebagai nada lintasan. Kasus awal *suluk* atau *angkatan suluk* bukan sebagai nada kuat juga dijumpai dalam beberapa *suluk* yang lain; seperti *angkatan* ada-ada kadang-kadang menggunakan nada 3 atau 5 atau *nem*; tergantung keinginan dalang saat itu. Secara keseluruhan gatra, dalam baris ke tiga ini terdapat komposisi nada 3 – 6, 6 – 2, 6 – 3. Dengan demikian tampak bahwa baris ini didominasi oleh nada 3 dan 6 dengan 3 sebagai nada *seleh*.

Baris ke empat adalah 1 3 6 5 1 2 1 6. Gatra pertama menunjukkan bahwa nada 5 adalah nada *seleh*, namun nada 3 dan nada 6 memiliki rasa yang kuat. Demikian juga nada 1, sebagai *angkatan suluk* juga memiliki rasa yang kuat. Rasa kalimat lagu *suluk* demikian menunjukkan bahwa *seleh* 5 di sini terkesan lemah, dan kekuatan rasa nada justru pada ketika masuk pada nada 1 sebagai *angkatan* gatra ke dua 1 2 1 6. Gatra kedua, nada 2 memiliki rasa yang kuat dan nada 6 juga memiliki rasa yang kuat dan sekaligus sebagai nada *seleh*. Dengan demikian, tampak bahwa nada 2 merupakan nada *kempyung* atas. Nada 1 merupakan nada nada kuat dan sekaligus mendominasi rasa kalimat lagu dalam ke dua ini.

Telaah di atas menunjukkan bahwa dalam *suluk* terdapat nada-nada yang berfungsi sebagai *kempyung* atas, nada *kempyung* bawah, dan nada *seleh* (Mustika & Purwanto, 2021). Keseluruhan kalimat lagu *suluk Galong* dapat diidentifikasi bahwa nada 1 atas pada akhir lagu *suluk* baris pertama berfungsi sebagai *kempyung* atas. Nada 1 tengah pada akhir lagu baris kedua berfungsi sebagai *kempyung* bawah. Nada 3 tengah pada akhir lagu baris ketiga merupakan nada *seleh*. Nada 6 bawah pada akhir lagu *suluk* baris keempat merupakan *kempyung* bawah. Nada 1 tengah pada akhir lagu *suluk* baris kelima berfungsi sebagai *kempyung* bawah. Nada 3 tengah pada akhir lagu *suluk* baris keenam berfungsi sebagai nada *seleh*. Nada 5 bawah pada akhir lagu *suluk* baris ketujuh, meskipun posisinya sebagai akhir lagu namun berdasarkan rasa lagunya, diidentifikasi sebagai *kempyung* bawah. Nada 6 bawah sebagai nada akhir lagu *suluk* baris kedelapan dan sekaligus akhir lagu *suluk* seluruhnya, jelas berfungsi sebagai nada *seleh*. *Suluk Galong* diberi tambahan *jineman* yang berakhir pada nada 3 bawah, namun rasa kalimat lagu nada 3 bawah ini sebagai *kempyung* bawah. Dengan demikian dalam *suluk Galong* terdapat pola kalimat lagu yang dapat dibuat pembagian wilayah nada *kempyung* atas dan *kempyung* bawah berdasarkan kategorisasi nada *dhing-dhong* yang ditunjukkan pada Tabel 8.

Wilayah nada dalam Tabel 8 tersebut dapat disusun persandingan *padhang-ulihan* dalam kapasitasnya sebagai nada *dhing-dhong* sebagaimana ditunjukkan pada Tabel 9.

Tabel 9 menunjukkan bahwa *lagon Manyura* dan *suluk Galong* memiliki *ambah-ambahan* dan beberapa bentuk *padhang-ulihan* yang berbeda, namun pada dasarnya memiliki susunan nada pembentuk *pathet* yang tidak jauh berbeda. *Ulihan lagon Manyura* didominasi nada 2-6, sedangkan *ulihan suluk Galong* didominasi nada 1-6 dan 3-6. Fakta tersebut dapat diasumsikan bahwa pada dasarnya konsep nada pembentuk *pathet suluk Galong* juga menggunakan nada *dhong* dalam *pathet Manyura*. Artinya bahwa rasa *pathet Manyura* pada *suluk Galong* masih relatif kuat. Varian *padhang-ulihan* yang lain merupakan upaya untuk memberikan rasa dan karakter yang berbeda dengan *lagon Manyura*. Pembawaan *suluk Galong* pun relatif lebih cepat, sehingga rasa yang dihasilkan tampak lebih *greget*.

2. *Playon*

Tabel 10 menunjukkan bahwa nada *ulihan* pada setiap gatra dalam *playon Manyura* sama persis dengan nada *ulihan playon Galong*, baik dari tingkat paling kecil (dua nada) sampai paling besar (keseluruhan). Yang membedakan adalah pola *padhang-nya*, yaitu *playon Manyura* menggunakan nada yang berganti-ganti dengan pola *mrambat* mengikuti *ulihan*, sedangkan pada *playon Galong* digunakan nada 5 sebagai

pancer. Hal demikian tampak bahwa meskipun *ulihan* sama, tetapi *padhang* yang berbeda telah menghasilkan rasa yang berbeda pula. Artinya bahwa rasa *gendhing* tidak ditentukan oleh *ulihannya* saja, tetapi juga *padhang-nya*. Artinya bahwa rasa gending sangat ditentukan oleh cara nada-nada tersebut direlaskan (bandingkan dengan Wahyudi, 2008).

Pancer ‘lima’ merupakan hal yang tidak lazim untuk *pathet Manyura* karena nada lima sebagai *dhing* dianggap bertekanan ringan sehingga sering menjadi pantangan dalam *pathet Manyura* (Soeroso, 1986: 85). Namun demikian pantangan tersebut justru digunakan sebagai *pancer* dalam *playon Galong*. Artinya bahwa nada lima di sini justru didudukkan sebagai posisi lagu (bandingkan dengan Saepudin, 2015). Nada lima sebagai nada *dhing* dalam *pathet Manyura*, oleh karena keberadaannya sebagai posisi lagu maka *playon Galong* memiliki rasa “baru”, yang berbeda dengan rasa *playon Manyura*. Nuansa baru ini terkesan lebih *greget* (Widodo, Ganap, & Soetarno, 2017). Rasa demikian juga untuk kebutuhan *greget-sabut* dinamika dramatik pakeliran dalam *pathet Manyura* (Wahyudi, 2014).

Pancer ‘lima’ dalam *Galong galong* ini seakan-akan berkesan bahwa *galong* memiliki

Tabel 8: Persandingan pembagian wilayah nada *Galong* dengan *pathet* yang lain.

Nada-nada pada laras slendro	1	2	3	5	6	1	2	3	5	6	1	2	3
Nada <i>Kempyung</i> bawah, <i>kempyung</i> atas pada wilayah <i>Galong</i>			3	5	6	1		3					1
Nada <i>Kempyung</i> bawah, <i>kempyung</i> atas pada wilayah <i>Pathet Manyura</i>							2			6			3
Nada <i>Kempyung</i> bawah, <i>kempyung</i> atas pada wilayah <i>Pathet Nem</i>				5			2		6				
Nada <i>Kempyung</i> bawah, <i>kempyung</i> atas pada wilayah <i>Pathet Sanga</i>	1			5			2						

Keterangan :
 : nada *dhong*
 : nada *kempyung* bawah
 : nada *kempyung* atas

Tabel 9: Persandingan pola nada pembentuk *pathet* pada *Lagon Manyura* dan *suluk Galong*.

Sulukan	pdg	ulh								
Lg, Myr	3	2	3	6	1	2	6	6		
<i>Dhing-dhong</i>	A	U	A	O	U	U	O	O		
Slk. Glg	1	1	3	6	1	3	5	6	1	3
<i>Dhing-dhong</i>	A	U	O	A	A	O	U	O	?	?

Tabel 10: Persandingan *balungan Playon Slendro Manyura* dan *Playon Galong*.

Baris ke	Balungan <i>Playon Manyura</i>	Balungan <i>Playon Galong</i>
Buka	(2)	(2)
1	-- 3 2 3 2 3 2 1 3 2 (1)	5 2 5 2 5 2 5 (1)
2	2 1 3 2 5 6 1 (6) 5 6 1 6 5 3 2 3	5 1 5 2 5 1 5 (6) 5 1 6 5 5 2 5 3
3	5 6 1 (6)	5 1 5 (6)
4	5 6 1 6 2 3 5 3 2 1 2 (1)	5 1 5 6 5 2 5 3 5 2 5 (1)
5	2 1 2 1 3 5 6 5 3 2 1 (2)	5 2 5 1 5 3 5 6 5 3 5 (2)
6	3 2 3 2 5 6 1 (6) 5 6 1 6	5 3 5 2 5 1 5 (6) 5 1 5 6
7	5 3 2 3 5 6 1 (6)	5 2 5 3 5 1 5 (6)
Suwuk	2 1 3 2 1 (6)	6 5 1 2 (3)

“dua rasa”, yaitu rasa *Manyura* dan bukan *Manyura*. Nada ‘lima’, meskipun merupakan nada *dhong pathet Sanga*, namun *Galong* tidak memiliki rasa *pathet Sanga*. Oleh karena itu, perpaduan nada ‘lima’ sebagai *pancer* untuk seleh *playon Manyura* telah menghadirkan rasa ‘baru’, yang disebut *Galong* (bandingkan dengan Suherti & Sudarsono, 2019).

Kesimpulan

Keseluruhan uraian di atas menunjukkan bahwa pembagian wilayah nada *dhing*, *kempyung* atas, dan *kempyung* bawah pada *Galong* memiliki perbedaan dengan *pathet* yang lain. Meskipun nada *ulihan*-nya sama dengan *pathet Manyura*, tetapi rasa baru tersebut dibangun dengan kehadiran nada ‘lima’. Penggunaan nada ‘lima’ sebagai pantangan dalam *pathet Manyura*, upaya membangun rasa ‘baru’ dalam garap karawitan pakeliran, yang membedakan *Galong* dengan rasa *pathet Manyura*. Hal tersebut sekaligus untuk memberikan penekanan pada nada *ulihan* agar menghasilkan karakter dan rasa yang lebih *sereng* dibanding *playon Manyura*. Artinya bahwa *Galong* dapat dikatakan sebagai *pathet* tersendiri.

Rasa *Galong* tersebut apabila dikaitkan dengan kapasitas *sampak Manyura* sebagai klimaks dalam pertunjukan wayang, dan posisi *Galong* berada di antara *playon* dan *sampak Manyura*, maka dapat dikatakan bahwa *Galong* merupakan transisi menuju klimaks. Artinya bahwa pembangunan rasa *pathet* ‘baru’ tersebut dilakukan dalam rangka kebutuhan pertunjukan wayang.

Kesimpulan di atas akan berbeda bila pola lagu *playon Galong* dan *playon Manyura* ditelaah melalui konsep nada pembentuk *pathet*. Nada *ulihan playon Galong* yang sama dengan *playon Manyura* menunjukkan bahwa kapasitas nada-nada sebagai *dhung – dhong – dhang – dheng – dhing* adalah sama. Artinya bahwa *playon Galong* termasuk *pathet Manyura*. Penggunaan nada lima (*dhing*) sebagai *padhang* dalam *playon Galong* merupakan cara untuk memberi penekanan pada nada *ulihannya* sehingga *playon Galong* memiliki rasa yang lebih *greget* daripada *playon Manyura*, yang fungsinya untuk transisi menuju *sampak Manyura*.

Dua kesimpulan inilah tampaknya yang menjadi dasar perdebatan kapasitas *pathet* pada *Galong* yang terjadi dalam dunia karawitan, dan keduanya memiliki alasan yang sama kuatnya. Namun demikian, saya sendiri cenderung berpendapat bahwa *Galong* merupakan *pathet* tersendiri, karena makna dan rasa sebuah gending tidak hanya ditentukan oleh sebagian unsur saja, melainkan ditentukan oleh keseluruhan unsur.

Penggunaan nama *Galong* tentu berkaitan dengan makna istilah *galong* itu sendiri dan sekaligus waktu yang digunakan untuk menampilkan *Galong*, yakni menjelang pagi atau *gagat rahina*.

Kepustakaan

- Arsana, I. N. C., Lono L. Simatupang, G. R., Soedarsono, R. M., & Dibia, I. W. (2015). Kosmologis Tetabuhan dalam Upacara Ngaben. *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan*, 15(2), 107–125. <https://doi.org/10.24821/resital.v15i2.846>
- Ayu Fitria, I. (2018). Balungan Ladrang Slamet Laras Slendro Pathet Manyura Ditinjau dari Konsep Mancapat. *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan*, 19(3), 131–145. <https://doi.org/10.24821/resital.v19i3.3512>
- Harti, S. (2020). *Sasmita gendhing* : 12(2), 199–205.
- Hastanto, Sri. 2009. Konsep Pathet dalam Karawitan Jawa. Surakarta: ISI Press Surakarta,
- Hastuti, K., & Mustafa, K. (2016). A method for automatic gamelan music composition. *International Journal of Advances in Intelligent Informatics*, 2(1), 26–37. <https://doi.org/10.26555/ijain.v2i1.57>
- Kayam. Umar. 2001. Kelir Tanpa Batas. Yogyakarta: Gama Media.
- Martopangrawit. 1975. “Pengetahuan Karawitan 1” Diklat untuk kalangan sendiri (Surakarta: ASKI Surakarta.
- Mudjanattistomo, dkk. 1977. Pedalangan Ngayogyakarta. Yogyakarta: Yayasan Habirandha Ngayogyakarta.
- Muschalla, B., & Weimann, M. (2021). International Journal of Educational Research Open Capacities rather than psychopathology

- or information explain how high school finishers are attracted by academic studies. *International Journal of Educational Research Open*, 2–2(December 2020), 100030. <https://doi.org/10.1016/j.ijedro.2020.100030>
- Mustika, E. M., & Purwanto, D. (2021). Garap Gembyang Dan Kempyung Dalam Gendèran Gendhing Gaya Surakarta. *Keteg: Jurnal Pengetahuan, Pemikiran Dan Kajian Tentang Bunyi*, 20(2), 106–119. <https://doi.org/10.33153/keteg.v20i2.3545>
- Nugroho, A. S. (2019). *Iringan Karawitan Pergelaran Wayang Golek Menak Yogyakarta Versi Ki Sukarno*. 3(2), 140–152.
- Pandin, M. G. R. (2020). Moral-ethics-belief values towards indonesian puppet (Wayang kulit) performance arts. *Utopia y Praxis Latinoamericana*, 25(Extra1), 515–521. <https://doi.org/10.5281/zenodo.3784909>
- Saepudin, A. (2015). Laras, Surupan,. *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta*, 16(1), 52–64. Retrieved from <http://journal.isi.ac.id/index.php/resital/article/download/1274/216>
- Sergeant, D. C., & Himonides, E. (2016). Gender and music composition: A study of music, and the gendering of meanings. *Frontiers in Psychology*, 7(MAR), 1–15. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2016.00411>
- Setiawan, S. (2019). Unsur Kompetisi Musikal Dalam Sajian Gending Gamelan Sekaten. *Keteg: Jurnal Pengetahuan, Pemikiran Dan Kajian Tentang Bunyi*, 18(1), 14–24. <https://doi.org/10.33153/keteg.v18i1.2393>
- Simon, J. (2020). Institutions, Ideologies, and Comparative Political Theory. *Perspectives on Politics*, 18(2), 423–438. <https://doi.org/10.1017/S1537592719001178>
- Soeroso. 1985/1986. “Pengetahuan Karawitan: Laporan Pelaksanaan penulisan Buku/Diktat Perkuliahan ISI Yogyakarta” (Yogyakarta: Proyek Peningkatan Pengembangan ISI Yogyakarta.
- Sudarko. 2003, Pakeliran Padat: Pembentukan dan Penyebaran (Surakarta: Citra Etnika Surakarta.
- Suhastjarja dkk. 1984/1985 “Analisa Bentuk Karawitan” Laporan Pelaksanaan Penelitian atau Diktat untuk kalangan sendiri pada Akademi Seni Tari Indonesia Yogyakarta. Yogyakarta: ASTI Yogyakarta.
- Suherti, O., & Sudarsono, T. (2019). Estetika Lagu Rincik-rincik dalam Pertunjukan Ronggeng Tayub. *Panggung*, 29(4). <https://doi.org/10.26742/panggung.v29i4.1050>
- Wahyudi, A. (2008). Lakon Wahyu Cakraningrat dalam Paradigma Strukturalisme. *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan*, 9(1), 1–9. Retrieved from <http://journal.isi.ac.id/index.php/resital/article/view/396/35>
- Wahyudi, A. (2012). Lakon Dewa Ruci: Cara Menjadi Jawa; sebuah Analisis Strukturalisme Levi-Strauss dalam Kajian Wayang. Yogyakarta: Bagaskara.
- Widodo, Susetyo, B., Walton, S., & Appleton, W. (2021). Implementation of kupingan method in javanese karawitan music training for foreigners. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 21(1), 105–114. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v21i1.29993>
- Widodo, W., Ganap, V., & Soetarno, S. (2017). Laras concept and its triggers: A case study on garap of jineman Uler Kambang. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 17(1), 75. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v17i1.10771>
- Wikandaru, R., & Sayuti, S. A. (2019). *Ontologi Pathet : Kajian Kritis Terhadap Pathet Sebagai Representasi Norma Pergelaran Wayang*. 29(2), 244–274. <https://doi.org/10.22146/jf.48784>

Informan

- Ki Cermo Sutedjo, Dalang senior dan pengajar di SMK I Kasihan serta Pengageng Abdi Dalem Padalangan Karaton Ngayogyakarta. Tinggal di Yogyakarta.
- Raharja, 49 tahun. Dosen di Jurusan Karawitan FSP ISI Yogyakarta.
- Suko, Seorang pengrawit pedalangan. Tinggal di Yogyakarta.
- Wandiyono, seorang pengrawit pedalangan, tinggal di Yogyakarta.