

PENGERTIAN PATHET DALAM KARAWITAN JAWA TENGAH

Oleh: SRI HASTANTO

Akademi Seni Karawitan Indonesia
Surakarta

Kertas ini ingin menyampaikan informasi tentang pengertian *pathet* dalam musik gamelan tradisi (karawitan) Jawa Tengah. Musik ini (yang selanjutnya akan kami sebut dengan karawitan saja dalam kertas ini) mempunyai beberapa unsur musikal yang berperan penting dan mempengaruhi *pengrawit* (musisi) di dalam menyajikan suatu *gendhing*. Salah satu di antaranya adalah *pathet*.

Pathet sebenarnya barangnya satu, akan tetapi setelah jatuh di tangan kaum teoritikus pengertiannya menjadi banyak. Ini bukan berarti barangnya memang banyak, atau konsp *pathet* bagi *pengrawit* berbeda dengan konsep para kiritkus. Tetapi saya kira karena kaum teoritikus belum sepenuhnya berhasil menterjemahkan apa yang dirasakan pra *pengrawit* ke dalam teori mereka. Hal ini jelas terlihat dalam apa yang dilakukan *pengrawit* berdasarkan tradisi dan perasaannya selalu berlaku dalam kehidupan karawitan sehari-hari, sedangkan apa yang disimpulkan para teoritikus tidak seluruhnya berlaku dalam kehidupan karawitan ini.¹⁾

Pengrawit tidak pernah salah dalam hal menebak *pathet* suatu *gendhing* atau kalimat lagu dalam suatu *gendhing* atau unit kalimat lagu yang lebih kecil lagi (tebakan mereka mungkin saja sedikit berbeda, tetapi hal ini tidak dapat dikatakan salah).

Lingkungan budayalah — budaya karawitan Jawa Tengah — yang melatih mereka menjadi peka terhadap apa yang dinamakan *pathet* ini. Karena proses peka ini terjadi dengan sendirinya, maka tidak anehlah kalau banyak di antara mereka tidak sadar bagaimana mereka dapat menebak *pathet* secara akurat.²⁾ Jarang mereka memberi keterangan ciri *pathet* secara jelas. Namun kalau terdesak dengan pertanyaan mengenai hal itu, terpaksa mereka menjawab dengan menunjuk ciri-ciri fisik yang mudah terlihat sehari-hari. Jawaban mereka kerap dianggap tidak kena sasaran karena ketidakjelasan mereka (memang dalam budaya Jawa hal semacam ini bukan tugas mereka)

¹⁾ Contoh-contohnya akan dibicarakan kemudian.

²⁾ Tidak semua *pengrawit* demikian. Pak Martopangrawit misalnya, berusaha keras dalam menjelaskan konsep *pathet* secara rasional.

sehingga oleh pra peneliti keterangan dari para pengrawit ini banyak yang diabaikan (lihat Kunst, 1973:I:72 dan Becker, 1972:162-163).

Sekedar mencicipi pengertian pathet

Sampai tahap ini kita belum mempunyai bayangan seperti apa pathet yang telah satu halaman kita perbincangkan di depan Berikut ini kami cuplikan secara sederhana pengertian pathet tersebut untuk sekedar dapat dicicipi macam apakah itu.

Pathet dalam *laras slendro* sedikit berbeda dengan pathet dalam *laras pelog*. Kami pilih pathet dalam laras slendro dahulu sebagai wahana penjelasan. Dengan demikian sebelum kita injak masalah laras pelog, seluruh pembicaraan adalah dalam bingkai laras slendro. Pengertian pathet di dalam laras pelog hanya akan kami singgung secara pokok saja nanti dalam akhir kertas ini.

Menurut hemat kami, pathet adalah urusan *rasa seleh*. Jadi kalau rasa selehnya ganti berarti rasa pathetnya ganti. Sebuah lagu atau kalimat lagu atau unti lagu yang lebih kecil lagi akan berakhir pada sebuah nada. Nada akhir ini dikatakan mempunyai rasa seleh kalau akhir lagu atau unit lagu yang lebih kecil lagi akan berakhir pada sebuah nada. Nada akhir ini dikatakan mempunyai rasa seleh kalau akhir lagu tersebut bida dirasakan layak berhenti, baik berhenti semacam koma maupun berhenti semacam titik (mungkin perumpamaan koma dan titik di sini masih kurang tepat benar).

Contoh (1a)

3	3	2	2	1	3	.	.	1	2	2
Panembahan	Se-na	-		pa	-	ti				

3	3	2	2	1	3	.	.	3	532	1	1
Panembahan	Se-na	-		pa	-	ti					

3	3	2	2	1	3	.	.	1	2	1	6
Panembahan	Se-na			pa-ti							

Budaya karawitan Jawa merasakan baris yang pertama nada akhirnya mempunyai rasa seleh walaupun bukan seleh mantap. Demikian pula halnya dengan baris yang kedua. Sedangkan nada akhir pada baris yang ketiga dalam kontek lagu ini mempunyai rasa seleh yang terkuat atau seleh berhenti atau seleh titik.

Bagi budaya lain mungkin sulit untuk bisa merasakan rasa seleh tersebut. Oleh karenanya sering terjadi salah tatsir (biasanya karena terpaksa yanya bisa berbekal abstraksi fisik dari lagu tersebut yang berupa notasi) disimpulkan bahwa nada terendahlah yang mempunyai rasa seleh terkuat, seperti terdapat pada contoh kami tersebut. Sebenarnya tidak demikian halnya. Mungkin contoh berikut ini bida lebih menjelaskannya: Contoh 1a tersebut kami rangkai dengan sebuah frase lain yang mempunyai nada akhir setingkat lebih rendah.

Contoh (1b).

3	3	2	2	1	3	.	.	1	2	2
Panembahan	Se-na	-		pa	-			ti		

3	3	2	2	1	3	.	.	3	532	1	1
Panembahan	Se-na	-		pa	-			ti			

3	3	2	2	1	3	.	.	1	2	1	6
Panembahan	Se-na	-		pa	-			ti			

3	3	2	2	1	3	.	.	1	2	16	5
Panembahan	Se-na	-		pa	-			ti			

Semoga dapat dirasakan bahwa nada akhir dari baris keempat ini bahkan tidak mantap sama sekali walaupun nadanya lebih rendah dari nada akhir dari baris sebelumnya. Nada-nada akhir baris pertama, kedua dan ketiga secara kasar bida kita anggap sebagai satu keluarga, karena walaupun gradasinya tidak sama tetapi mereka semua mempunyai rasa seleh. Sedangkan nada akhir baris kelima yang dalam kontek ini tidak mempunyai rasa seleh bisa kita anggap diluar keluarga tersebut. Keluarga rasa seleh semacam inilah yang membangun suasana tertentu atau watak tertentu pada suatu lagu dan inilah yang oleh budaya kawawitan disebut pathet.

Jadi kalau ada suatu lagu dimana nada-nada 2, 1 dan 6 sama-sama mempunyai rasa seleh maka lagu tersebut mempunyai pathet 'x' misalnya. Pernyataan seperti ini sering disalahtafsirkan dan diartikan sebagai berikut: Bila suatu lagu mempunyai frase-frase yang akhir nadanya 2, 1 dan 6 maka lagu tersebut berpathet 'x'. Ini tidak benar, sebab nada akhir tidak selalu mempunyai rasa seleh, seperti terdengar pada baris terakhir contoh 1b di depan. Mungkin contoh

berikut akan memperjelas keterangan kami :

Contoh 2a

5 5 3 3 2 5 . . 5 653 2
Panembahan Se-na pa - ti

3 5 . 2 3 21
Ra-ma ra-ma

2 2 1 1 6 2 . . 2 231 6
Panembahan Se-na pa - ti

Lagu ini tidak berpathet 'x' walaupun akhir nada dari frase-frasanya adalah nada-nada 2, 1 dan 6. Tetapi rasa seleh dari nada-nada tersebut lain sama sekali dengan apa yang terdengar pada contoh 1a. Bagi telinga budaya karawitan nada 2 dan lebih-lebih nada 6 dalam kontek lagu contoh 2a ini terasa sangat ringan sebagai nada seleh. Hal ini mungkin akan lebih terasa bila nada yang diharapkan sebagai seleh titik kita hadirkan dalam rangkaian lagu itu.

Contoh 2b

5 5 3 3 2 5 . . 5 653 2
Panembahan Se-na pa - ti

3 5 . 2 3 21
Ra-ma ra-ma

2 2 1 1 6 2 2 321 6
Panembahan Se-na-pa - ti

2 2 1 1 6 2 6 1 6 5
Panembahan Se-na-pa-ti

Mudah-mudahan dengan tambahan satu frase ini bisa terdengar jelas bahwa nada 6 menjadi ringan. Sedangkan rasa seleh terkuat diduduki oleh nada 5.

Kalau kita lihat secara fisik, struktur nada akhir dari contoh lagu 1b identik dengan contoh 2b yaitu berurutan: 2, 1, 6 dan 5. Namun secara musikal nada-nada akhir tersebut tidak mempunyai rasa seleh yang sama. Dengan demikian pathet lagu 1b tidak sama

dengan pathet lagu 2b. Jadi jelas bukan akhir frase-frase yang membantuk pathet, tetapi rasa selehlah yang membangun rasa pathet suatu lagu. Dengan demikian penelitian pathet tidak dapat kalau hanya didasarkan atas sarana fisik yang terlihat (dalam hal ini notasi) yang diperlakukan sebagai benda mati. Demikian sekedar mencicipi pengertian pathet.

Beberapa usaha untuk menjelaskan pathet.

Kita merasa beruntung telah mempunyai beberapa pendahulu dalam studi pathet ini. Sederetan nama besar pernah secara khusus atau menempatkan studi pathetnya pada salah satu bab dalam karya mereka seperti Yaap Kunst, Machyar Anggakusumadinata, Mantle Mood, Sinduswarno, Martopangrawit, Judith Becker, McCermott dan Sumarsam, Martin Hachth dan masih ada beberapa orang lagi.

Secara tradisi, seperti telah kita ketahui bahwa dalam laras slendro terdapat tiga pathet yaitu *slendro pathet nem*, *slendro pathet sanga* dan *slendro pathet manyura* (sering disingkat slendro nem, slendro sanga dan slendro manyura). Demikian pula di dalam laras pelog juga terdapat tiga pathet yaitu *Pelog pathet lima*, *pelog pathet nem* dan *pelog pathet barang* (sering disingkat pelog lima, pelog nem dan pelog barang). Dalam studi-studi di atas cir-ciri atau indikasi-indikasi dari setiap pathetlah yang dikejar untuk dapat menjelaskan pengertian pathet.

Beberapa ciri fisik memang tersimpulan namun biasanya — seperti telah kami sampaikan di depan — tidak selalu berlaku di dalam praktek sehari-hari. Ada beberapa contoh mengenai hal ini. Misalnya kasus yang terdapat dalam gendhing *Okrat-okrak* yang mempunyai nada akhir dari setiap kalimat lagunya yaitu nada 5. Bagi teori-teori yang menganut konsep *dhong* atau 'tonila' — seperti Kunst, Hood, Sindusawarno dan sebagainya — akan sulit untuk menebak pathet dari gendhing *Okrak-okrak* ini. Tanpa mengenal konsep nada seleh teori-teori tersebut akan bisa tersesat dengan melihat (bukan mendengarkan) nada-nada finalis tersebut. Karena nada 5 adalah tonika pathet sanga menurut teori tersebut, kemungkinan tebakan-nya akan jatuh pada pathet sanga. Telinga pengrawit tidak akan merasakan kekuatan seleh dari nada-nada 5 tersebut walaupun mereka menduduki titik-titik akhir setiap kalimat lagu. Rasa tidak seleh ini kemungkinan disebabkan oleh susunan melodi. Dengan demikian kalau sendainya nada 5 itu adalah nada penting dalam pathet sanga, maka pengrawit tentu tidak akan merasa gendhing terse-

but berpathet sanga.

Contoh lain lagi adalah teori yang menyatakan bahwa pathet ditentukan oleh tiga hal yang berkaitan yaitu: Kontur melodi, pitch (tinggi rendahnya) dan posisinya di dalam suatu gendhing (Becker, 1972: 174, 187). Memang menurut gendhing yang digunakan dalam sample pernyataan ini bisa berlaku. Tetapi kenyataannya tidak selalu demikian. Misalnya bisa kita hadapkan dengan contoh berikut :

Contoh 3

22 . . 2321 3265 3356 – petikan dari gendhing *Lobong*, slendro manyura;

22 . . 2321 3265 2232 – petikan dari gendhing *Krawitan*, slendro nem

22 . . 2321 . 111 6535 – petikan dari gendhing *Wangsaguna*, slendro sanga

(Mloyowidodo 1975 : I : 132–133, 34, 83).

Dalam tiga contoh tersebut di atas frase 22 . . 2321 jelas mempunyai kontur melodi dan piteh yang sama. Posisinya pun juga sama yaitu mengawali kalimat lagu yang sama panjangnya (ketiga kalimat lagu tersebut akan berakhir delapan ketukan lagi). Kontur, pitch dan posisinya sama tetapi dalam praktek frase tersebut disajikan dalam pathet yang berbeda-beda. Dalam gendhing *Lobong* disajikan dalam pathet manyura, dalam gendhing *Krawitan* kebanyakan disajikan dalam pathet sanga tetapi ada juga pengrawit yang menyajikan dalam pathet manyura. Sedangkan dalam gendhing *Wangsaguna* disajikan dengan menggunakan pathet sanga. Mengapa demikian, bagi kami yang berkeyakinan bahwa pathet adalah urusan rasa seleh dapat menjawab: Karena kadar rasa seleh nada 1 sebagai akhir frase berbeda-beda, jadi pathetnya juga berbeda.

Berikut ini adalah contoh yang lebih abstrak, lebih teoritis. Dengan berpedoman pada frekwensi kemunculan nada-nada sebagai akhir sejumlah gendhing dari ketiga pathet dalam laras slendro, ditarik kesimpulan bahwa suatu pathet pada hekekatnya adalah transposisi satu 'fifth' (Jw. *kempyung*) dari pathet lain. Slendro pathet manyura terletak satu *kempyung* di atas slendro pathet nem dan slendro pethet sanga terletak satu *kempyung* di bawah slendro pathet nem (Kunst 1973:I:84). Padahal kenyataan sehari-harinya lain. Secara garis besar bisa dikatakan bahwa memang pathet manyura adalah yang tertinggi pitchnya. Tetapi bukan pathet sanga yang teren-

dah, melainkan pathet nem. Kunst sendiri juga sadar atas ketidakcocokan ini, sehingga dalam karyanya hal ini didaftar sebagai salah satu masalah yang tidak terjawab (Kunst 1973 : 1 : 89).

Usaha-usaha terdahulu ini secara tidak langsung menuntun usaha-usaha berikutnya, paling tidak meneruskan mencari kejelasan bagi masalah-masalah yang masih belum sepenuhnya terjawab maupun masalah-masalah yang sama sekali belum terjawab. Atau mencari jalan lain yang lebih karawitani agar prediksi yang dihasilkan tidak begitu jauh melenceng dari kenyataan sehari-hari.

Satu lagi sebuah usaha mencari kejelasan pathet. Kami ini dilakukan oleh gabungan musisi Jawa dan musisi/sarjana Amerika. Kalau studi sebelumnya didasarkan atas analisa *balungan gendhing*,³⁾ kedua orang ini menawarkan pendekatan lain yaitu lewat pola permainan *gender barung*.⁴⁾ Pola permainan gender barung ini adalah 'merealisasi' balungan gendhing.

Pola-pola permainannya disebut *cengkok* (dalam hal ini cengkok gender barung). Kedua peneliti ini mendeteksi pathet suatu kalimat lagu balungan gendhing melalui cengkok-cengkok gender barung tersebut. Ini lebih mudah dari pada lewat balungan gendhing itu sendiri, sebab setiap cengkok gender barung mempunyai ciri-ciri pathet secara fisik dengan jelas. Misalnya bila akhir suatu cengkok menggunakan kombinasi nada 1 dan 1 adalah ciri cengkok pathet manyura untuk akhir melodi balungan nada 1. Tetapi bila untuk merealisasi akhir nada melodi balungan yang sama (nada 1) dengan menggunakan kombinasi nada 1 dan 5, itu bukan cengkok manyura melainkan cengkok sanga. Dengan demikian balungan yang direalisasi juga bukan berpathet manyura tetapi pathet sanga.

Ini memang mudah, tanpa sulit-sulit kita menganalisis balungan dengan melihat cengkok gender serta merta kita bisa mengatakan ini pathet 'x' dan itu pathet 'y'. Tapi dengan demikian kita tetap tidak mengerti pathet itu apa. Justru pertanyaannya: Mengapa pengrawit menggunakan cengkok sanga di situ dan cengkok manyura di sana. Mengapa pengrawit merealisasi 22.. 2321 dengan cengkok-cengkok manyura pada gendhing Lobong dan cengkok sanga pada

³⁾. Balungan adalah semacam melodi pokok dari gendhing. Balungan inilah yang dinotasikan untuk keperluan dokumentasi pada tahap awal.

⁴⁾. Gender adalah instrument yang terdiri dari banyak bilah dengan resonator pada setiap bilah dengan resonator pada setiap bilah, ditabuh dengan dua alat pemukul sehingga bisa menghasilkan kombinasi nada.

gendhing Wangsaguna? Demikian rambu-rambu lalu lintas studi pathet telah beberapa terpasang oleh para pendahulu kita, sehingga kita dapat memilih jalan yang mana agar bida mendekati pathet lebih dekat lagi.

Rasa seleh

Sampai tahap ini kita mengerti bahwa pathet bukanlah masalah nada akhir dari kalimat-kalimat lagu atau gendhing, sebab ternyata bahwa walaupun nada-nada akhir dari serangkaian kalimat lagu mempunyai struktur yang sama dengan serangkaian kalimat lagu lain, tetapi pathetnya bisa berlainan (seperti contoh 1b dan 2b di depan). Pathet juga bukan masalah kaitan kontur melodi, pitch dan posisi melodi tersebut dalam suatu gendhing, sebab ternyata walaupun ketiganya sama persis, pathetnya bisa lain (lihat kasus Lobong, Krawitan dan Wangsaguna). Pathet juga tidak ditentukan oleh permainan gender atau instrumen lainnya, tetapi bahkan sebaliknya pemilihan cengkok-cengkok instrumen tersebut ditentukan oleh pathet balungan yang direalisasi.

Kalau memang betul rasa seleh yang membentuk rase pathet seperti dugaan kami, masalahnya adalah bagaimana menjelaskan rasa seleh ini, bagaimana verbalisasinya. Seandainya rasa seleh ini dapat diukur, akan mudahlah kita menjelaskannya. Misalnya saja kalau dalam suatu lagu nada 5 sebagai akhir nada kalimat lagu mempunyai kadar rasa seleh 80%, nada 1 berkadar 60%, nada 2 berkadar 50%, nada 3 berkadar 0%, nada 6 berkadar 10% dan lain sebagainya, maka lagu tersebut berpathet sanga. Tetapi kalau nada 6 yang menduduki kadar 80% dan nada-nada lain juga bergeser kadar rasa selehnya, maka lagu tersebut berpathet manyura, demikian dan sebagainya. Sayangnya rasa seleh tidak dapat diukur secara demikian. Perumpamaan di atas hanya sekedar gambaran dimana letak rasa seleh hubungannya dengan pembentukan rasa pathet.

Menurut alur pikiran ini — yaitu bahwa pathet ditimbulkan oleh rasa seleh sekelompok nada-nada tertentu — untuk mengerti pathet kita harus lebih mendalami bagaimana seluk beluk rasa seleh itu. Bagaimana tumbuhnya dalam sanubari pengrawit, apakah pengrawit yang menentukan atau susunan melodi yang menentukan. Demikian pula bagaimana sifatnya.

Input yang membentuk kepekaan terhadap rasa seleh itu berkumulasi seiring dengan perjalanan hidup pengrawit sejak dalam kandungan. Bila seseorang pengrawit terangsang oleh suatu lagu maka ke-

mampuan yang laten itu akan mengadakan respon secara otomatis. Sekali ia terangsang dan setelah rasa selehnya tumbuh ia akan terikat pada rasa seleh yang timbul itu dan sulit untuk bergeser kecuali ada rangsangan lain yang kuat. Rasa seleh ini tidak hanya terikat pada satu nada tetapi sekelompok nada dengan gradasi yang berbeda-beda yang di muka telah kami singgung dengan istilah "keluarga" rasa seleh. Nada-nada diluar keluarga tersebut di dalam rangka ini tidak mempunyai kekuatan rasa seleh atau kecil sekali. Keluarga nada berasa seleh inilah yang dapat kita gunakan untuk membedakan pathet satu dengan lainnya.

Di dalam budaya karawitan memang keluarga nada semacam ini ada, jadi hal ini bukanlah hasil kerja pikir atau tiori, tetapi diangkat dari peristiwa karawitan sehari-hari. Pada dasarnya di dalam dunia karawitan terdapat tiga madam hubungan keluarga nada: pertama, keluarga terdekat yang disebut *gembyang*; kedua, keluarga dekat yang disebut *kempyung*; ketiga, keluarga agak jauh yang disebut *salang gumun*.

Secara kasar tiga keluarga tadi bisa dianalohkan dengan musik barat sebagai 'octave', 'fifth' dan 'third'. Jadi *gembyang*, *kempyung* dan *salang gumun* adalah kombinasi dua nada — yang dibunyikan bersama — dengan interval-interval tertentu. Kombinasi ini erat sekali sehingga mempunyai kesan satu.

Setiap nada bisa mempunyai *gembyang atas* dan *gemyang bawah*, *kempyung atas* dan *kempyung bawah*, serta *salang gumun atas* dan *salang gumun bawah*. Jadi setiap nada paling banyak mempunyai enam keluarga.

Nada-nada yang digunakan dalam gendhing (slendro) meliputi duabelas nada yaitu dari 2 (gulu besar) sampai 3 (dhadha kecil).⁵⁾ Di bawah ini contoh keluarga sebuah nada, kami ambil keluarga 2 (gulu tengah).

Nada-nada yang digunakan dalam gendhing (slendro)

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

gembyang bawah

gembyang atas

kempyung bawah

kempyung atas

salang gumun

salang gumun

bawah

atas

Sebagaimana terlihat dalam diagram di atas, nada 2 mempunyai enam keluarga: nada 2 adalah gembyang atasnya, nada 2 adalah bembyang bawahnya, nada 6 adalah kempyung atasnya, nada 5 adalah kempyung bawahnya, nada 5 adalah salang gumun atasnya dan nada 6 adalah salang gumun bawahnya. Dalam hal ini nada-nada 3, 1, 3, 1, dan 3 bukanlah keluarga nada 2 tersebut. Demikianlah gambaran keluarga nada dalam tradisi karawitan. Hubungannya dengan rangsangan rasa seleh tadi, bila misalnya seorang pengrawit mendengar sepotong melodi yang memunculkan rasa seleh pada satu nada, maka keluarga nada tersebut juga mempunyai rasa seleh walaupun gradasinya bisa berbeda-beda.

Thinthingan sebagai salah satu alat pemacu rasa pathet.

Kita kembali pada rasa seleh atas suatu nada dalam sanubari pengrawit karena dipacu oleh sepotong melodi. Hal ini secara tradisional juga terjadi di dalam dunia karawitan. Ada tiga alat pemacu rasa seleh yang sering digunakan dalam karawitan yaitu *thinthingan*, *senggrengan* dan *pathetan*. Yang paling sederhana dari ketiganya adalah *thinthingan*. Walaupun sederhana akan tetapi efektivitasnya sama dengan alat pemacu lainnya. Bahkan para pengrawit mengatakan bahwa *thinthingan* itu dapat mewakili rasa pathet atau intinya pathet (Martopangrawit, 1975 : 1 : 56).

Alat pemacu timbulnya rasa pathet ini dibunyikan untuk mengikat pengrawit yang akan melakukan suatu sajian misalnya akan melakukan *bawa* atau *celuk*.⁶⁾ Dengan mendengarkan *thinthingan*, input budaya karawitan yang telah mengendap dalam sanubari pengrawit itu terurai kembali dan muncullah rasa seleh pada nada tertentu beserta keluarganya. Dengan demikian bawa atau celuk yang ia lakukan secara otomatis tidak keluar dari pathet yang telah mengikatnya. Dengan demikian tidaklah ragu kalau kita percaya bahwa sifat *thinthingan* tentu sama dengan sifat pathet yang bersangkutan.

Thinthingan berupa direct decending melody pendek yang hanya terdiri dari empat nada. Dalam laras slendro terdapat tiga *thinthingan*: *Thinthingan manyuran*, *thinthingan sanga* dan *thin-*

⁵⁾ Setiap nada mempunyai nama dan simbol dalam notasi sekarang (kepatihan) nada *gulu* simbolnya 2, *dhadha* = 3, lima = 5, nem = 6 dan *berang* = 1.

⁶⁾ *Bawa* adalah introduksi suatu gendhing yang berupa suara tunggal pria dengan lagu khusus. Teknanya bisa diambil dari tembang macapat, tengahan dan tembang ageng.

Celuk adalah semacam bawa tetapi hanya pendek, biasanya hanya terdiri dari satu kalimat lagu saja. Celuk ini bisa dilakukan oleh pria maupun wanita.

thingan nem (Martopang-pangrawit, 1975 : 1 : 56).⁷⁾

thinthingan manyura	:	3	2	1	6
thinthingan sanga	:	2	1	6	5
thinthingan nem	:	6	5	3	2

Keluarga rasa pathet

Kalau empat nada berurutan ke bawah semacam itu bisa menimbulkan satu rasa pathet secara teoritis – jadi tidak didasarkan atas peristiwa sehari-hari – setiap melodi semacam itu seharusnya juga bisa menimbulkan satu rasa pathet. Padahal kalau kita menggunakan seluruh populasi nada yang dipekerjakan dalam gendhing pada umumnya, kita bisa memperoleh sembilan "thinthingan teori". Kenyataannya karawitan tidak pernah mempunyai thinthingan sebanyak itu. Berikut ini kami paparkan sembilan 'thinthingan' yang bisa dibentuk dari seluruh populasi nada yang lazim digunakan dalam gendhing :

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

(a) 3 2 1 6

(b) 2 1 6 5

(c) 1 6 5 3

(d) 6 5 3 2

(e) 5 3 2 1

(f) 3 2 1 6

(g) 2 1 6 5

(h) 1 6 5 3

(i) 6 5 3 2

⁷⁾ Thinthingan nem adalah yang paling jarang dipakai.

Kalau thinthingan kita sembilan dan setiap thinthingan dapat menimbulkan satu rasa pathet tentunya pathet kita juga sembilan. Tetapi kenyataannya tidak. Pathet kita dalam laras ini hanyalah tiga. Karena — seperti telah kami utarakan — setiap nada mempunyai keluarga, maka sembilan 'thinthingan' itu tidak perlu mengibarkan benderanya sendiri-sendiri, cukup dengan bendera keluarga saja. Dalam kata lain dari kesembilan thintingan tersebut hanya ada tiga kelompok rasa yang sama.

Kembali kita lihat ketiga thintingan asli. Thintingan manyura 3 2 1 6 keluarga terdekatnya adalah gambyang bawahnya yaitu 3 2 1 6, keluarga dekatnya adalah kempyung bawahnya yaitu 6 5 3 2 dan satu keluarga lagi yaitu salang gumun bawahnya yaitu 1 6 5 3. Atau bisa kita ringkas bahwa 3216, 3216, 6532 dan 1653 adalah sekeluarga yaitu keluarga thintingan manyura. Karena thintingan manyura mempunyai sifat pathet manyura maka seluruh keluarganya pun mestinya juga sesifat. Analog dengan itu 2165, 2165, 5321 dan 6532 adalah keluarga thinthingan sanga. Selanjutnya 6532, 6532, 2165 dan 3216 adalah keluarga thinthingan nem. Masih satu unsur lagi yaitu 1653 yang terlantar tidak masuk ke dalam salah satu keluarga.

Yang paling dekat hubungannya adalah dengan keluarga manyura. Di sana kedudukannya adalah gambyang dari keluarga agak jauh thinthingan manyura. Sedangkan bila dihubungkan dengan keluarga lain agaknya terlalu jauh. Dalam kenyataannya sifat 1653 muncul dalam berbagai gendhing tersendiri yang sebenarnya mempunyai kemantapan sendiri di luar pathet manyura pada umumnya. Misalnya tercermin dalam gendhing-gendhing *Alas padhang*, ladrang Sumirat, ladrang Kandhamanyura dan lain sebagainya. Namun dalam tradisi gendhing-gendhing ini digolongkan juga dalam keluarga pathet manyura.

Agar mudah dibaca uraian tersebut diatas dapat disusun sebagai berikut :

sl. manyura	sl. sanga	sl. nem
3 2 1 6 — M1	2 1 6 5 — S1	6 5 3 2 — N1
3 2 1 6 — M2	2 1 6 5 — S2	6 5 3 2 — N2
6 5 3 2 — M3	5 3 2 1 — S3	2 1 6 5 — N3

1 6 5 3 — M4 6 5 3 2 — S4 3 2 1 6 — N4
 1 6 5 3 — M5

(Pemberian kode M1 dan sebagainya hanyalah untuk meringkas tulisan dalam pembicaraan nanti).

Uraian dan tabel di atas sebagaimana kita ketahui adalah diangkat dari kenyataan sehari-hari dalam karawitan: Adanya *thinthingan* pada setiap *pathet* dan adanya keluarga nada dalam karawitan. Dengan demikian apa yang bisa ditarik dari hasil diskusi tersebut di atas juga tidak akan berbeda dengan kenyataannya, apa lagi berlawanan. Kita dapat melihat unsur-unsur yang sama dalam setiap keluarga di atas, seperti M1 sama dengan M4, S2 sama dengan N3 dan lain sebagainya. Hal ini adalah cerminan bahwa *pathet* bisa kita bedakan satu sama lain, tetapi mereka mempunyai kaitan juga satu sama lain. Namun di sana juga tercermin kadar rasa seleh dari tiap-tiap nada dan tiap-tiap *pathet*. Memang kadar rasa seleh itu tidak bisa kita nyatakan dengan angka pasti seperti apa yang telah kami contohkan pada uraian di depan. Tetapi setidaknya-tidaknya kita mempunyai bayangan bahwa kadar rasa seleh itu tidak sama dalam *pathet* yang berbeda atau lebih tepat bahwa kadar rasa seleh yang berbeda itulah hakekat perbedaan *pathet*.

Dari tabel di atas juga tercermin seberapa erat hubungan antara *pathet* satu dengan yang lain. Misalnya *pathet sanga* dan *pathet manyura* di atas hanya mempunyai kaitan satu unsur yaitu M3 sama dengan S4. Dalam kenyataan sehari-hari walaupun kadang kala ada, namun jarang sekali terdapat kalimat lagu *manyura* yang tersisip di dalam *gendhing pathet sanga*, demikian dan sebaliknya. Lain dengan apa yang terjadi antara *pathet manyura* dan *pathet nem*. Mereka mempunyai dua unsur yang terkait dan bukan sekedar unsur nomer 3 seperti yang terdapat dalam hubungan *pathet sanga* dan *pathet manyura*, tetapi unsur pertama yaitu M1 sama dengan M4 dan sebaliknya N1 sama dengan M3. Dengan demikian kaitan kedua *pathet* ini lebih erat daripada kaitan *sanga — manyura*. Dalam kenyataan sehari-hari memang banyak *gendhing pathet nem* yang susunan kalimat lagunya mengandung unsur kalimat lagu *manyura* demikian pula sebaliknya. Hubungan antara *pathet nem* dan *pathet sanga* juga cukup erat, terlihat di sana dua unsur penting terkait S1 sama N3 dan sebaliknya N1 sama dengan S4. Hal ini juga tidak bertentangan dengan kenyataan dalam kehidupan karawitan. Banyak *gendhing pathet sanga* yang

mengandung kalimat lagu nem dan sebaliknya. Apa yang kita lihat dalam tabel keluarga thinthingan nem-pun mencerminkan kehidupan pathet nem dalam kenyataan sehari-hari, bahwasanya banyak gendhing nem yang mempunyai unsur kalimat lagu sanga dan manyura sekaligus seperti terdapat dalam gendhing ladrang *Sobrang*.

Kalau thinthingan merupakan inti dari pathet tentunya thinthingan mempunyai sifat yang sama dengan pathet termaksud. Jadi kalau ada lagu yang mempunyai sifat sama dengan sebuah thinthingan dan keluarganya —karena keluarganya juga sesifat— maka lagu tersebut tentunya juga mempunyai pathet yang sama dengan thinthingan atau keluarganya tersebut. Secara rasa memang kadar rasa seleh ini bagi pengrawit bisa timbul secara otomatis. Jadi kalau ada sepotong lagu pengrawit bisa dengan mudah meletakkan sesifat atau tidak sesifat dengan rasa seleh —dua pathet— yang telah establish dalam sanubarinya. Tetapi secara visual seperti yang sedang kami coba utarakan di sini hal itu cukup sukar dan memerlukan kerja analitik yang tidak boleh fisik semata tetapi harus lebih musikal. Misalnya bila kita menjumpai sebuah kalimat lagu yang sesifat dengan unsur 6 5 3 2. Untuk bisa mengatakan apakah itu termasuk dalam keluarga manyura (M3) atau sanga (S4) atau nem (N1) kita harus melihat dengan keluarga mana ia berasosiasi. Jadi kita tidak bisa menilai potongan kalimat lagu tersebut secara mandiri, tetapi harus kita dudukan sebagai bagian dari lagu keseluruhan. Ini yang saya maksud dengan bukan analisis fisik tetapi lebih musikal. Kalau dalam lagu yang lebih luas, potongan tersebut sebagai kelanjutan dari keluarga manyura, atau dilanjutkan dengan keluarga manyura maka manyuralah potongan melodi itu. Jadi bukannya S4 ataupun N1 tetapi M3.

Dari diskusi ini kita melihat betapa besarnya peranan melodi contact dalam menentukan kadar rasa seleh atau pathet. Tidak hanya itu, mestinya kita ingat akan establishment rasa seleh di dalam sanubari pengrawit yang ditumbuhkan oleh rangsangan pertama akan terus dibawa sampai ada melodi yang cukup kuat dan panjang untuk menggeser rasa seleh yang telah tumbuh itu. Kalau hanya sepotong kecil saja melodi dari luar keluarga yang telah establish tidak akan menggoyahkan rasa seleh yang telah tumbuh, seperti kasus berikut :

Contoh 5

Petikan gendhing *Pareanom*, sl. manyura (Mloyowidodo, 1975 : I : 121);

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

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

Yang akan kita soroti adalah figur 2 1 6 5 yang secara fisik jelas bukan keluarga manyura, kalau tidak sanga (S2) ya nem (N3). Kita harus ingat bahwa sebelum pengrawit melakukan suatu penyajian rasa selehnya telah diikat terlebih dulu dengan sebuah rangsangan. Dan biasanya rasa seleh yang telah tumbuh diperkuat dengan melodi-melodi dalam gendhing itu sendiri. Dalam hal *Pareanom* ini keluarga manyura telah mendapat kedudukan. Oleh sebab itu munculnya 2 1 6 5 di tengah-tengah manyura ini tidak mempunyai kekuatan sebagai S2 maupun N3. Dia sebagai bagian melodi yang belum seleh dan dalam kadar ini kekokohan rasa seleh manyura tidak terganggu sama sekali. Instrument-instrument yang merealisasi balungan ini seperti gender juga akan menggunakan cengkok manyura, bukan sanga.

Rasa balungan 2 1 6 5 akan menjadi lain bila melodi context-nya lain seperti pada contoh berikut :

Contoh 6

Petikan dari gendhing *Ela-ela Kalibeber*, sl. sanga (Mloyowidodo 1975 : I : 90).

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

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

Balungan 2 1 6 5 di sini ditempatkan pada posisi persis sama seperti contoh sebelumnya, tetapi melodinya lain. Sekarang melodi yang mengitarinya adalah keluarga sanga bahkan ia sendiri ikut mendukung kekuatan rasa sanga.

Sifat kekuatan rasa pathet

Seperti telah kami utarakan di depan bahwa sebelum pengrawit memulai suatu gendhing rasa pathet tertentu (dari gendhing itu) telah dibentuk dahulu baik dengan *thinthingan*, *sanggrengan* maupun *pathethan*. Dengan demikian rasa pathet tersebut sudah establish dalam arti nada-nada tertentu (yang kami sebut dengan keluarga) telah

mempunyai kedudukan rasa seleh didalam sanubari pengrawit (dan pendengarnya). Setelah itu diikuti dengan *buka* (introduksi dalam bentuk instrumental) atau *bawa* atau *celuk* yang unit-unit kalimat lagunya biasanya diakhiri dengan nada-nada yang telah establish rasa selehnya. Dengan demikian maka rasa pathet makin menjadi kokoh. Karena kekokohnya itu bila dalam tubuh gendhing tersebut tersisip unit kalimat lagu yang berakhir dengan nada di luar nada-nada yang telah establish rasa selehnya maka bagian lagu tersebut akan dirasakan tidak selesai (seperti dalam kasus *Pareanom* di muka). Hal ini tidak akan mengganggu kelangsungan rasa pathet yang telah kokoh tersebut. Karena melodi yang dalam kontek ini dirasakan belum selesai tentu masih memerlukan melodi atau unit melodi lain untuk menyelesaikannya. Biasanya unit penyelesai ini kembali memberi kedudukan salah satu anggota keluarga nada seleh untuk bertindak sebagai nada final dalam kalimat lagu tersebut. Dengan demikian tidaklah menjadi soal kalau balungan 2 1 6 5 yang identik dengan S2 atau N3 muncul didalam gendhing *Pareanom* tadi.

Sering juga didalam sebuah gendhing unit-unit kalimat lagu yang tidak sekeluarga rasa selehnya dimasukkan secara berturut-turut sehingga memperkokoh eksistensi keluarga pendatang ini.

Memang pada mulanya terasa tidak seleh tetapi karena terus menerus kekokohan rasa seleh sebelumnya menjadi makin pudar dan bergeser ke rasa seleh baru. Dengan demikian pathetnyapun bergeser ke pathet lain. Namun pathet yang digunakan untuk menggeser pathet sebelum ini bukan sembarang pathet. Biasanya dipilih pathet yang erat kaitannya. Kalau gendhingnya berpathet induk manyura, pathet geserannya bukan sanga melainkan nem, kalau gendhingnya sanga, pathet geserannya juga nem, kalau gendhingnya nem pathet geserannya bisa sanga bisa manyura.

Pergeseran ini biasanya tidak lama, dengan satu jembatan melodi pathet digeser kembali ke pathet induk. Ada sebuah contoh pergeseran pathet yang tidak biasa yaitu dari pathet sanga ke pathet manyura (gendhing *Klenthung*). Rasa peralihannya sangat tidak enak ditelinga karawitan. Untuk menghindari rasa tidak enak muncul dua kali, maka setelah pindah ke pathet manyura diputuskan tidak kembali lagi ke pathet sanga.

Demikianlah beberapa hal mengenai pathet dalam laras slendro menurut pandangan kami seorang pengrawit. Mungkin penjelasan demi penjelasan masih tidak jelas, semoga itu bukan kesalahan konsep, tetapi karena ketidak mampuan kami dalam menjelaskan. Selan-

jutnya kita jenguk secara garis besar konsep pathet di dalam laras pelog.

Beberapa pandangan dasar tentang pathet di dalam laras pelog

Didalam laras pelog tidak hanya rasa seleh saja yang berurusan dengan pathet. Tetapi ada satu hal lagi yang harus kita perhitungkan yaitu adanya dua tangga nada yang berbeda didalam laras tersebut. Mungkin karena interfal di antara nada-nada didalam laras pelog berlainan dengan apa yang terdapat dalam laras slendro, sehingga eksistensi keluarga-keluarga rasa seleh tidak begitu menonjol. Dalam arti bahwa perbedaan keluarga rasa seleh kurang memberi perbedaan warna atau suasana atau watak, sehingga untuk mencapai itu digunakan perbedaan warna tangga nada.

Seperti kita ketahui, didalam laras pelog terdapat dua macam tangga nada yaitu *pelog barang* dan *pelog bem*. Melodi dengan rasa seleh dari keluarga manapun bila dimainkan didalam tangga nada barang akan juga disebut *pathet barang*. Begiru pula bila dimainkan didalam tangga nada bem akan disebut *pathet bem*. Dalam hal ini berarti pengertian pathet disini tidak sejajar dengan pengertiannya di dalam laras slendro. Pengertian pathet di sini sama dengan tangga nada.

Masalah pathet didalam laras pelog tidak sesederhana itu. Di dalam tangga nada bem terdapat dua macam pathet yaitu *pelog pathet lima* dan *pelog pathet nem*. Kalau tangga nada bem tersebut kita anggap pathet, maka pelog lima dan pelog nem turun derajatnya menjadi 'sub pathet'. Sebenarnya didalam tangga nada bem ini masih ada satu pathet lagi yang jumlah gendhingnya tidak banyak, yang didalam dunia karawitan sering disebut *pathet nyamat* atau *pelog pathet manyura* (lihat pula Kunst, 1973 : 1/88 - 89). Di dalam koleksi-koleksi, gendhing-gendhing yang berpathet ini tentu ditulis di bawah kelompok *pelog pathet nem*.

Tiga pathet didalam tangga nada bem - atau sub pathet di dalam pathet bem- ini juga merupakan kelompok-kelompok rasa seleh pada nada-nada tertentu seperti halnya dalam laras slendro. Tetapi seperti telah kami utarakan bahwa di dalam laras ini kontrasan rasa seleh dari keluarga-keluarga tersebut tidak menonjol. Hal inilah yang menyebabkan pengrawit sendiri kadang-kadang merasa sulit untuk mencari perbatasan antara pelog lima dan pelog nem, begitu pula antara pelog nem dan pelog nyamat.

Di dalam tangga nada barang lain lagi halnya. Sebenarnya disana juga terdapat kelompok-kelompok rasa seleh, namun kami belum me-

nemukan mengapa kelompok-kelompok tersebut tidak diberi nama, semuanya disebut pelog pathet barang. Padahal kelompok-kelompok itu eksis walaupun untuk membedakannya memerlukan telinga yang cukup terlatih. Misalnya gendhing-gendhing seperti *Sinom longgor*, *Tukung*, *Angun-angun* dan sebagainya adalah satu kelompok rasa, sedangkan *Prawan pupur*, *Sangupati*, *Hasrikaton* dan sebagainya adalah kelompok rasa yang lain. Dengan demikian saya curiga kalau pengelompokan pathet di dalam laras pelog tidak sejajar dengan apa yang terjadi di dalam laras slendro. Pelog pathet lima dan pelog pathet nem yang kedudukannya di bawah tangga nada bem, tidaklah sejajar dengan pelog pathet barang yang sebenarnya tangga nada itu sendiri.

Ini juga satu kecurigaan lagi, mungkin hal ini disebabkan karena kebiasaan orang Jawa yang selalu mencari serba berpasangan secara simetris. Misalnya ringan kurung kanan kiri, kembar mayang kanan kiri, gandhekan kanan, Kutawindu – Windusana, slendro - pelog dan lain sebagainya. Jadi kalau slendro mempunyai tiga pathet maka pelog juga harus mempunyai tiga pathet. Sebab kalau tidak demikian masing-masing pathet dalam slendro tidak ada "sisihan"nya.

Sebagai penutup mungkin bisa kami ajukan pikiran lain yang sekaligus merangkum secara sangat umum dari apa yang kami sampaikan. Mungkin didalam laras pelog, kelompok-kelompok rasa seleh dalam pelog barang dipandang tidak cukup tegas perbedaannya sehingga kesemuanya mempunyai satu warna, satu watak musikal. Lain halnya dengan pelog lima dan pelog nem di dalam tangga nada bem dipandang mempunyai warna, watak dan suasana musikal yang lebih jelas maka bisa mengerek bendera sendiri-sendiri. Tidak ragu lagi didalam slendro, kelompok-kelompok rasa seleh eksis dengan tegas membangun warna, watak dan suasana musikal sendiri-sendiri. Pikiran yang ingin saya kemukakan dalam menyimpulkan dugaan tersebut di atas adalah pathet bisa diartikan juga watak, warna atau suasana musikal tertentu dari suatu lagu. Warna, watak dan suasana itu dalam laras slendro cukup dicapai dengan struktur lagu yang membangun kelompok-kelompok rasa seleh, sedangkan didalam laras pelog karena perbedaan interfal yang mengakibatkan perbedaan sifat, maka watak, warna dan suasana musikal itu tidak cukup dicapai dengan struktur lagu saja, tetapi juga mengambil jasa dari efek watak, warna dan suasana tangga nada yang berbeda.

DAFTAR PUSTAKA

Becker, J.M.O.

1972 *Traditional Music in Modern Java*, Ph.D. thesis, The University of Michigan.

Kunst, J.

1973 *Music in Java*, ed. E.L. Heins, 2 vols. (the Hague : Martinus Nijhoff)

Hach, M.F.

1980 *Lagu, Laras, Layang: Rethinking Melody in Javanese Music*, Ph. D. thesis, Cornell University.

Hood, M.

1954 *The Nuclear Theme as a Determinant of Patet in Javanese Music*, (Groningen : Wolters).

Martopangrawit, R.L.

1975 *Pengetahuan Karawitan*, 2 vols (Surakarta : ASKI)

McDermott, V. and Sumarsam,

1975 "Central Javanese Music : The patet of Laras Slendro and the Gender Barung", *Ethnomusicologi*, (2) : 233 - 243.

Mloyowidodo, S.

1975 *Gending-gending Gaya Surakarta*, 3 vols, (Surakarta : ASKI).

**KOMENTAR HARDJA SUSILO TERHADAP KERTAS
SRI HASTANTO : PENGERTIAN PATHET DALAM KARAWITAN
JAWA TENGAH**

1. Pengertian tentang pathet sangat essensiil bagi seorang pengrawit yang harus membuat keputusan yang berkaitan dengan proses penciptaan musik. Dalam menjalankan pekerjaan pengrawit Jawa lebih dekat dengan seorang komponis dari pada musikus Barat.

2. Sebagaimana komponis Barat, (yang karyanya berbentuk komposisi), pengrawit Jawa, (yang karyanya berwujud "improvisasi,") harus dapat mempertanggung jawabkan ciptaannya. Karena mereka ini seniman yang menggunakan musik sebagai medium komunikasinya, maka pertanggung jawaban ini cukup dikomunikasikan dengan medium komunikasi yang mereka terbiasa memakai, yaitu musik. Dengan kata lain, seseorang musikus - komponis tidak perlu (tidak biasa dan kerap dianggap tidak mampu) mempertanggung jawabkan karyanya dengan medium bahasa. Kalau kita tidak pernah menuntut sas-trawan mempertanggung jawabkan karyanya dengan menggunakan medium musik, kita tidak mengharapkan musikus-musikus untuk mempertanggung jawabkan karyanya dengan medium bahasa.

Oleh sebab itu teoris kritikus, lebih bergantung kepada data "fisik" musik dari pada ucapan musikus komponis itu sendiri.

Kesalahan teoris kritikus Barat atau yang lain berorientasi Barat bukan pada kebergantungan mereka kepada data fisik, tetapi pada kebergantungan mereka kepada data fisik yang tidak lengkap. Jelasnya, pathet adalah konsep musik yang ngejawantah melalui berbagai (instrumen) gamelan; tetapi para teoritis itu hanya mengambil data-nya dari salah satu instrumen atau dari salah satu aspek dari praktek karawitan. Keduanya, para teoritis itu tledor. Mereka mengabaikan kenyataan bahwa ada musikus-komponis Jawa yang "bi-lingual," dalam arti mereka mampu berkomunikasi dengan musik dan berkomunikasi dengan bahasa, seperti halnya dengan Bapak Martopangrawit dan Mas Sri Lastanto sendiri.

Kalau di atas tersebut adalah kelemahan teoris Barat, kelemahan teoris musikus kita terletak pada perasaan rendah (inferiority complex); perasaan bahwa orang-orang tua, empu-empu pendahulu

kita tentu lebih pintar, lebih cermat, lebih mempunyi, lebih berpengalaman dari pada kita. Kita selalu ingin menempatkan mereka di atas singasana pengetahuan. Saya sama sekali tidak menyarankan bahwa kita harus berani bertindak kurang ajar, berani menurunkan mereka dari singasana itu, tetapi kita harus berani menempati ditingklik pengetahuan yang lebih tinggi dari singasana itu.

Bapak-bapak kita merasa bahwa pengetahuan lebih rendah dari pada embah-embah kita; anak-anak kita merasa lebih rendah dari pada kita apa lagi cucu-cucu kita dan cicit-cicit kita.

Kalau jalan pikiran yang demikian ini diteruskan kita akan merasa bahwa pengetahuan kita makin lama makin menyusut. Sampai pada cicit-cicit kita, mereka akan merasa tidak mempunyai pengetahuan sama sekali. Di samping jalan pikiran yang demikian ini memurungkan (Cepressing), jalan pikiran ini juga tidak cocok dengan kenyataan. Jalan pikiran yang demikian ini juga menghambat kreativitas berpikir dan berhipotese.

Beraniakah Mas Sri menatap kenyataan, bahwa Mas Sri lebih berpengalaman tentang pathet dari pada Bapak-bapak pendahulu kita?

Dalam analisisnya pathet slendro, Mas Sri menemukan empat pathet Slendro : Pathetnem, sanga, manyura dan pathet "X" yang tercermin dalam gendhing-gendhing Alas Padhang, Sumirat, Kandhamanyura dan lain sebagainya. Malah-malah kalau Mas Sri lebih berani, tentu akan menemukan "pathet teoritis", yaitu pathet "Y". Thinthingan untuk pathet "x" inipun bisa dibuat, kalau thinthingan dianggap sebagai legitimasi sebuah pathet. Ibarat orang berjari lima kita ini diberi kaos tangan yang berjari tiga (Nem, sanga, menyura). Tetapi karena kaos tangan berjari tiga ini warisan nenek moyang, Mas Sri menjejal-jejalakan lima jari itu ke dalam kaos tangan berjari tiga tadi. Mas Sri saya kira merasa bahwa kaos tangan ini tidak "comfortable", tetapi toh segan untuk mengusulkan ide baru, yaitu kaos tangan berjari lima untuk tangan yang berjari lima, meskipun ide ini dalam kehidupan sehari-hari sangat masuk akal. Untuk mengurangi reaksi negatif dari para pinisepuh "kaos tangan berjari tiga" ini jangan dibuang, tetapi tolong mas, buatlah kaos tangan yang berjari lima, sehingga kita mempunyai option. Sebagai seorang teoritis, akademician, saya percaya mas Sri berhak menciptakan/merealisasikan ide radikal ini. (Sebetulnya bagi orang-orang di luar tradisi krawitan Jawa Tengah, membuat kaos tangan berjari lima untuk tangan berjari lima ini ide yang tidak begitu radikal).

Tidakkah mungkin kita mempunyai tabel Slendro sebagai berikut :

	Manyura	Sanga	"X" (Galong)	Nem	"Y"
"Thinthingan"	3 2 1 6	2 1 6 5	1 6 5 3	6 5 3 2	5 3 2 1
Salang gumun	1 6 5 3	6 5 3 2	5 3 2 1	3 2 1 6	2 1 6 5
Kempyung	6 5 3 2	5 3 2 1	3 2 1 6	2 1 6 5	1 6 5 3
Gembyang	3 2 1 6	2 1 6 5	1 6 5 3	6 5 3 2	5 3 2 1

Schema seperti di atas juga menunjukkan nada terendah dalam tiap-tiap pathet.

Dalam uraiannya mengenai pathet dalam laras pelog, saya merasa bahwa Mas Sri menolak instinct musikalnya tajam itu dan justru menggaris bawahi teori tradisionil yang bertentangan dengan kenyataan dan dengan instinct musikal mas Sri sendiri. Pada halaman 19 mas Sri mengakui adanya laras (tangga nada) bem dan laras barang. Tetapi mas Sri kurang berani mengajukan teori bahwa dalam gamelan Jawa ada tiga laras, yaitu laras slendro, laras bem yang bertangga nada 123456 (tangga nada hexatonic) dan laras barang yang bertangga nada 234567.

Hipotesa ini akan memudahkan mas Sri dalam mempertanggung jawabkan adanya tiga pathet dalam laras bem, sebagaimana ada tiga pathet dalam teori slendro sekarang. Tiga pathet laras bem itu ialah : pathet limo, pathet nem dan pathet nyamat. Sesepeuh kita menganak tirikan pathet nyamat ini. Ini suatu sikap yang tidak realistis. Seolah-olah mereka bilang "sudah, dibiarkan saja, nanti kan pergi sendiri". Tetapi dari dulu sampai sekarang pathet nyamat ini toh tidak pergi-pergi, menuntut pengakuan, menuntut legitimasi. Selama kita tidak meligitimisikan pathet nyamat, pathet ini selalu akan mengganggu kita tiap kali kita bicara tentang pathet dalam laras bem.

Demikian juga halnya dengan laras barang. Instinct musikan mas Sri membedakan rasa dalam gendhing-gendhing seperti Sinom longgor, Tukung, Angun-angun di satu fihak dan gendhing-gendhing Prawan pupur, Sangupati, Hasikaton di fihak lain. Saya sendiri malah cenderung untuk menambah paling sedikit satu kelompok lagi, yaitu gendhing-gendhing semacam Layang Tukung, Ldr. Bimakurda (Sala dan Yogya) Lancaran Maesa giro, dan sebagainya. Tetapi sekali lagi mas Sri menentang instinct musikalnya sendiri, dan malah membela pengelompokkan tradisionil dan mengatakan "... kelompok-kelompok seleh dalam pelog barang dipandang (saya tambahi : "oleh le-

luhur kita) tidak cukup tegas perbedaannya sehingga kesemuanya mempunyai satu warna, satu watak musikal." Kalau saya boleh kembali ke analog saya tentang kaos tangan, dalam hal pelog barang ini kita (mungkin) punya lima jari, tapi cuma diberi kaos kaki, kaos yang tanpa jari-jari sama sekali.

Jadi kelemahan teori mas Sri tidak karena kekurangan kepekaan dalam karawitan Jawa di pihak mas Sri, tidak karena kekurangan penghayatan dan pengalaman tentang praktek karawitan, tetapi karena rasa loyalitas mas Sri yang sangat tebal terhadap gurunya.

Seorang murid boleh membuat teori. Dan mungkin teori murid ini lebih dekat dengan kenyataan. Mungkin pada akhirnya sang murid justru lebih benar dari pada gurunya. Kita semua sudah dengar nama Einstein. Mungkin, kalau ada, hanya satu dua di antara kita yang tahu nama guru-gurunya.

Dalam kertasnya mas Sri telah berhasil menyingkap bagian yang penting sekali dari misteri tentang pathet. Pemikirannya bahwa pathet adalah urusan seleh ini mapan sekali. Akan tetapi saya merasa bahwa kalau mas Sri tidak hati-hati, mas Sri akan terjebak dalam cara berpikir yang "monoril" seperti para teoris-teoris pendahulunya. Mantle Hood menekankan kontur melodi sebagaimana kontur itu ngejowantah pada saron. Judith Becker membantah, untuk dia pathet itu urusan bagaimana kontur itu ngejawantah di berbagai register (tingkat nada). Sumarsam dan McDermot menyangkal, kata mereka pathet adalah urusan garap pada gender barung. Sanggahan mas Sri terhadap Sumarsam dan McDermot cukup pendek dan mrantasi.

Dalam kertas mas Sri, di samping menolak ide Sumarsam – McDermot, mas Sri juga menolak ide-ide lain yang tersebut di atas. Pada halaman 10 mas Sri mengatakan "pathet bukanlah masalah nada akhir dan kalimat lagu atau gendhing," dan "Pathet juga bukan masalah kaitan kontour melodi, pitch dan posisi melodi tersebut dalam suatu gendhing". "Pathet adalah urusan *rasa seleh*". (halaman 4). Di sinilah saya khawatir bahwa kalau tidak hati-hati, mas Sri bisa terjebak dalam cara berpikir yang "monoril" seperti halnya dengan para teoris pendahulunya.

Pada hemat saya, pathet adalah urusan itu semua, urusan balungan, urusan kontour di berbagai register, urusan lebar jenjang nada (range), urusan garap; tetapi yang mungkin paling penting, pathet adalah urusan seleh.

Berkaitan dengan paragraf dua halaman 9, selain itu kalau boleh

saya ingin menyarankan bahwa paragraf ini untuk saya mempunyai implikasi bahwa rasa seleh adalah suatu hal yang biologis ("rasa seleh itu berkumulasi seiring dengan perjalanan hidup si pengrawit sejak dalam kandungan"). Pernyataan ini akan mengundang sekelompok besar manusia yang percaya bahwa hal semacam ini adalah hal yang kulturil, bukan hal yang biologis. Cengkah antara kedua kepercayaan ini (biologis vis-a-vis kulturil) sampai sekarang belum ada akhirnya. Saya kuatir kalau pernyataan ini akan mengundang argumentasi-argumentasi yang salah-salah malah ngisruhi thesis mas Sri yang pokok, yaitu soal pengertian pathet.

Dalam paragraf berikutnya menganalohkan salang gumun dengan "third" mungkin akan malah membingungkan. Misalnya dari 'ro' ke 'mo' lebih dekat kepada 'forth' daripada "third", menurut telinga saya. Meskipun perkataan analog itu lebih berarti 'perbandingan' daripada "persamaan", kedua perkataan ini dalam penggunaannya sehari-hari sering cawuh/tercampur, sehingga menyebabkan keke-ruhan arti yang tidak perlu terjadi.

Kiranya sekian dulu. Harapan saya masalah pathet ini supaya lekas selesai. Saya akan bangga apabila masalah ini diselesaikan oleh kerabat kita sendiri. Dalam hal ini saya menjagokan mas Sri Hastanto. Saya percaya mas Sri tidak akan mengecewakan harapan saya.

Tanggapan Forum PADA SARESEHAN HARI II

"Pengertian Pathet dalam Karawitan Jawa Tengah"

1. **Sri Hastanto**
Tanggapan kepada Hardjo Susilo.
Tidak ingin membuat teori baru, tetapi hanya ingin memaparkan masalah "Pathet" dalam kenyataan sehari-hari.
2. **Slamet A Syukur.**
Usul untuk memasyarakatkan pikiran-pikiran Sri Hartanto.
3. **Endo Suanda.**
 - Mengharapkan adanya perbedaan-perbedaan terminologi-terminologi pathet yang lebih jelas garisnya.
 - Apa bedanya kedudukan nada-nada pelog dibandingkan slendro (misalnya, limo) pada pathet.
 - Pendapat pathet sebagai rasa "selah" sangat menarik.
4. **Sri Hastanto.**
Pikiran-pikiran dalam masalah pathet ini belum final, sehingga terminologi-terminologi yang belum jelas belum hendak ditegaskan.
5. **Hardja Susilo.**
Memang ada teori tentang sesuatu yang sudah terjadi, dan ada teori tentang sesuatu yang belum terjadi.
6. **A. S. Pradjakusumah.**
 - Pathet di Sunda untuk memberikan suasana terhadap tembang.
 - Pengertian-pengertian tentang pathet yang kita bicarakan agar mendorong daerah-daerah lain untuk melakukan penelitian.
7. **Sutandio.**
 - Mempertanyakan tentang kedudukan nada-nada (vokal, re-

bab) yang belum tertampung dalam (alat) karawitan, dalam sistim nada karawitan Jawa yang pada dasarnya hanya terdiri dari 5 (slendro) dan 7 (pelog) nada.

- Berdasarkan alasan apakah Sri Hastanto menekankan bahwa pathet pada pelog itu ada 2 (Bem dan Barang), bukan 3 ?
- Mempertanyakan tentang "ketentuan-ketentuan yang telah disepakati" tentang pathet yang didasarkan pada Garap.
- Secara umum sependapat bahwa dalam selendro pun bisa dibikin 5 pathet dan pelog, kalau perlu 12 pathet. Tapi ada hambatan-hambatan yang disebabkan karena struktur nada-nada karawitan dan dalam masalah Garapnya.
- Nada apa saja yang cenderung bisa menjadi kekuatan yang mengarah sebagai "seleh" ?
- Mengingat pentingnya masalah yang dikemukakan Sri Hastanto, diusulkan untuk mempertemukan ahli "lama" dan "baru".

8. Sri Hastanto.

- Yang disebutkan pada masalah pathet itu pada dasarnya lebih diterapkan pada Garap karawitan (instrumental). Bukan pada vokal.
- Pendapat atau pikiran-pikiran yang dikemukakan tentang pathet sebenarnya bertolak dari pertentangan (sindiran/ironi, Edt.) Sala dan Yogya, dimana pathet-pelog yang di Sala dipersoalkan (orang Sala bingung !) justru di Yogya tak dipersoalkan?

Juga berdasarkan perhitungan-perhitungan atas hubungan-hubungan "populasi" nada karawitan.

- Tanpa Garap pun sebenarnya dalam karawitan Jawa itu sudah ada pathet. Pathet itu bukan hanya garap saja, atau sebaliknya. Garap itu memperkuat "rasa" pathet.
- "Rasa Seleh" itu masih berada dalam lingkungan keluarga populasi nada.

9. Hardja Susilo.

- Pada kenyataannya dalam karawitan Jawa itu ada tangga nada yang fix.
- Penekanan Sri Hastanto atas masalah pathet memang pada masalah instrumental. Soal vokal lain lagi.

10. **Wayan Sadre.**

- Penghayatan atas pengertian pathet memang lebih cenderung melalui pendekatan rasa.
- Mengapa gender Jawa itu dibikin 2, kok tidak satu (diurut) saja ?

11. **Sri Hastanto.**

- Penghayatan pathet memang lebih cenderung melalui rasa, sesuai budaya Jawa. Tapi itu terlalu abstrak dan tidak cukup. Harus ada pendekatan yang lebih analitis.
- Dalam pelog hanya ada dua pathet. Mengapa? Kita belum tahu. Tapi ini justru menunjukkan kenyataan bahwa memang hanya ada 2. Artinya ada semacam subsistem dalam pathet.

12. **Hardja Susilo.**

Pendekatan penghayatan pathet memang pertama-tama melalui rasa, baru kemudian secara intelektual. Tapi ini harus melalui disiplin pengalaman dan latihan-latihan.

C a t a t a n :

Makalah ini kemudian akan menjadi dasar thesis Sri Hastanto dalam memperoleh gelar keserjanaan Doktor dalam bidang Etnomusikologi di Universitas Birmingham Inggris.