

## *HABITUS, NGÊNG, DAN ESTETIKA BUNYI MLÈSÈT DAN NGGANDHUL PADA KARAWITAN*<sup>1</sup>

Hanggar Budi Prasetya, Timbul Haryono, dan Lono L. Simatupang

### Abstract

The paper explains about *mlèsèt* and *nggandhul* phenomena in the Javanese *Karawitan* in the perspective of Pièrè Bourdieu's sociology of arts. The data were collected through interviews with *pengrawit*, or *gamelan* players, and observation of *gamelan* played during the performance of Yogyakarta *wayang*. The research shows that *mlèsèt* and *nggandhul* are sound aesthetics for the listeners and *habitus* of the *gamelan* players. Therefore, a *gamelan* player should possess his *ngêng* in order to precisely play the correct rhythm of *mlèsèt* and *nggandhul*.

### Keywords

Mleset, nggandul, ngeng, habitus

### PENDAHULUAN

*Mlèsèt* dan *nggandhul* merupakan dua konsep yang sangat penting pada karawitan Jawa. Keindahan karawitan Jawa sangat ditentukan oleh kedua konsep ini. Secara etimologis *mlèsèt* memiliki arti '(1) tergelincir karena licin, (2) tidak tepat, menyimpang dari arah yang benar, dan (3) salah, tidak menepati, dan tidak terjadi seperti yang diharapkan'. Dalam repertoar karawitan, kata *mlèsèt* mengacu pada teknik atau cara memainkan instrumen kenong dan kempul pada bagian nada tertentu yang berbeda dengan nada pada instrumen lain. *Nggandhul* secara etimologis memiliki arti '(1) tergantung pada, (2) membawa beban berlebihan, (3) pembicaraan yang belum jelas, dan (4) kalah judi tetapi tidak mau membayar' (Poerwadarminta 1939; 497). Kata *nggandhul* dalam repertoar karawitan diartikan sebagai cara memainkan instrumen kenong, kempul, dan gong dengan cara terlambat dari nada instrumen lain. *Mlèsèt* dan *nggandhul* hanya ditemui pada karawitan gaya Yogyakarta dan Surakarta. Karawitan gaya lain, misalnya gaya Jawatimuran dan Sunda, tidak mengenal konsep ini.

---

<sup>1</sup> Sebagian besar data dari tulisan ini diambil dari bab 5 disertasi Hanggar Budi Prasetya yang diajukan pada program studi Pengkajian Seni Pertunjukan Universitas Gadjah Mada Yogyakarta.

Sebagai fenomena budaya, musik tradisi, termasuk karawitan, dapat dijelaskan dengan menggunakan teori praksis yang dikemukakan oleh Bourdieu (Nercessian 2002). Temuan Bourdieu (1994: 101) tentang praksis dinyatakan bahwa praksis atau tindakan akan lahir dari kombinasi antara *habitus* serta modal dan arena (*field*) yang dirumuskan sebagai berikut: [(*habitus*) (modal) + arena = praksis]. Teori praksis ini dapat digunakan untuk melihat proses terbentuknya selera suatu masyarakat. *Habitus* merupakan hasil keterampilan yang menjadi tindakan praktis (tidak selalu disadari) yang kemudian diterjemahkan menjadi kemampuan yang kelihatannya alamiah dan berkembang dalam lingkungan tertentu (Bourdieu 1994: 9). Pada konteks karawitan, praksis *mlèsèt* dan *nggandhul* terbentuk bila ada arena pertunjukan wayang dan modal *ngêng*.

### **HABITUS MLÈSÈT DAN NGGANDHUL**

Kata *habitus* dapat berarti kebiasaan, tata pembawaan, penampilan diri yang merujuk pada kecenderungan, pembawaan diri yang telah menjadi insting, atau perilaku yang mendarah daging. Hal ini semacam penubuhan dari kebiasaan seseorang dalam merasa, memandang, mendekati, bertindak, atau berinteraksi. *Habitus* bersifat spontan dan tidak disadari pelakunya. Dengan kata lain, orang seringkali tidak sadar akan *habitus*-nya.

Bourdieu, dalam bukunya yang berjudul *The Logic of Practice* (1990: 94) menyatakan bahwa *habitus* adalah

*Systems of durable, transposable dispositions, structured structures predisposed to function as structuring structures, that is, as principles which generate and organize practices and representations that can be objectively adapted to their outcomes without presupposing a conscious aiming at ends or an express mastery of the operations necessary in order to attain them. Objectively "regulated" and "regular" without being in any way the product of obedience to rules, objectively adapted to their goals without presupposing a conscious aiming at ends or an express mastery of the operations necessary to attain them and, being all this, collectively orchestrated without being the product of the orchestrating action of a conductor.*

Kata *disposisi* yang dimaksud di atas dijelaskan Jenkin (1972: 96) sebagai berikut.

*The word "disposition", he (Bourdieu) says, encompasses three distinct meanings: (a) 'the result of an organizing action', a set of outcomes which he describes as approximating to 'structure'; (b) a 'way of being' or a 'habitual state'; and (c) a 'tendency', 'propensity' or 'inclination'.*

Berdasarkan pernyataan Bourdieu dan penjelasan Jenkin tersebut penulis menyimpulkan bahwa (a) *habitus* merupakan sistem atau perangkat disposisi yang bertahan lama dan diperoleh melalui latihan berulang kali (*inculcation*); (b) *habitus* lahir dari kondisi sosial tertentu dan karena itu menjadi struktur yang sudah diberi bentuk terlebih dahulu oleh kondisi sosial di mana *habitus* tersebut dihasilkan (*structured structures*); (c) disposisi yang terstruktur tersebut sekaligus berfungsi sebagai kerangka

yang melahirkan dan memberi bentuk kepada persepsi, representasi, dan tindakan seseorang dan karena itu menjadi *structuring structures*; (d) sekalipun *habitus* lahir dalam kondisi sosial tertentu, *habitus* dapat dialihkan ke kondisi sosial yang lain dan karena itu bersifat *transposable*; (e) *habitus* bersifat prasadar (*preconscious*) karena bukan merupakan hasil dari refleksi atau pertimbangan rasional, lebih merupakan spontanitas yang tidak disadari dan tidak dikehendaki dengan sengaja, tetapi juga bukan suatu gerakan mekanistik yang tanpa latar belakang sejarah sama sekali; (f) *habitus* bersifat teratur dan berpola tetapi bukan merupakan ketundukan kepada peraturan-peraturan tertentu, bukan merupakan *a state of mind* tetapi *a state of body* dan menjadi *the site of incorporated history*; (g) *habitus* dapat terarah kepada tujuan dan hasil tindakan tertentu tetapi tanpa ada maksud secara sadar untuk mencapai hasil-hasilnya dan untuk mencapainya tidak diperlukan penguasaan kepandaian yang bersifat khusus.

Bagi pegenong (pengrawit yang memainkan instrumen kenong) dan pengempul (pengrawit yang memainkan instrumen kempul) berpengalaman, cara memainkan *mlèsèt* dan *nggandhul* telah menjadi *habitus*. Ada beberapa alasan mengapa cara memainkan *mlèsèt* dan *nggandhul* telah menjadi *habitus*. Pertama, kemampuan memainkan kenong secara *nggandhul* yang enak pada gending tertentu telah menjadi suatu "sistem atau perangkat disposisi yang bertahan lama dan diperoleh melalui latihan berulang kali". Sukar diketahui sejak kapan seorang pegenong dapat memainkan *nggandhul* dengan enak. Mereka dapat memainkan *nggandhul* dengan enak, namun tidak terjadi begitu saja, melainkan membutuhkan upaya yang berkelanjutan dan proses yang panjang. Hal seperti ini dialami oleh salah seorang informan berikut.

*Saya dapat meng-nggandhul-kandan me-mlèsèt-kankenong dan kempul pada gamelan tidak terasa. Sejak kapan dapat seperti ini juga tidak tahu. Semula saya juga heran, dulu saya belajar di rumah Pak Hardi. Bermain seperti itu kok bisa ya, saya heran sekali. Karena sekarang sudah hafal, ya menjadi biasa. Dapatnya kapan, saya tidak tahu dan tidak terasa. Dulu Pak Hardi berkata "anda nabuh terus nanti kan bisa, silahkan anda sering nabuh". Seberapa sering saya juga tidak tahu (wawancara dengan Ki Murwanto, Juli 2010).*

Dalam tradisi karawitan gaya Yogyakarta, permainan instrumen kenong secara *mlèsèt* telah menjadi suatu kebiasaan. Hal ini ditandai oleh spontanitas pengrawit untuk me-*mlèsèt*-kan kenong bila diperlukan meskipun tidak jarang struktur luar berupa bunyi instrumen gamelan yang lain masih diperlukan, misalnya rebab sebagai sarana pengingat.

*mlèsèt* itu ada yang dapat dilihat secara fisik dan ada yang tidak. Kalau sudah sampai pada garapan yang agak halus, *plèsètan* tidak kelihatan. Namun untuk gending jenis ladrang, misalnya ladrang Wilujèng terdapat *plèsètan* karena di depannya terdapat nada kembar. Akan tetapi kalau tabuhan lembut tidak seperti itu. Sebetulnya *plèsètan* itu memperjelas garap, mendukung rebab. Sebagai pedoman pada *plèsètan* yang tidak terlihat, seorang harus mendengarkan rebab, tetapi perebab sudah tahu apa belum. Kalau belum tahu ya celaka. Maka sering ada selisih faham, yang ngenong tahu, yang ngrebab tidak. Saat dikenongi *mlèsèt*, perebab terkejut, dalam hati berkata "tidak waktunya *mlèsèt* kenapa di-*plèsèt*-kan?" (wawancara dengan Ki Murwanto, Juli 2010)

Struktur luar dapat juga berupa aba-aba atau petunjuk pengrawit lain yang sudah senior berupa kode-kode tertentu dengan menggunakan jari-jari atau kepalan tangan. Adanya struktur luar berupa tanda dari pengrawit lain atau bunyi instrumen lain ini menunjukkan belum penuhnya spontanitas itu.

Hal lain yang menandakan bahwa sesuatu dapat dikategorikan sebagai *habitus* adalah reaksi seorang pengrawit bila pengrawit lain memainkan nada yang salah. Ketika jenis-jenis repertoar gending dan instrumen kenong dan kempul belum sebanyak sekarang, tentu tidak akan kelihatan bila seorang pengrawit memainkan nada kenong secara *mlèsèt* karena memang jumlah instrumen kenong dan kempul tidak banyak. Seperti yang telah diketahui, instrumen kenong dan kempul dengan jumlah nada yang lengkap baru terjadi pada tahun 1900-an.

Proses terbentuknya kebiasaan memainkan kenong secara *mlèsèt* dan *nggandhul* perlu dicermati karena dari prosesnya tampak bagaimana latihan yang berulang kali itu terjadi. Latihan yang berulang kali tersebut membutuhkan sarana bantu dari luar. Spontanitas pengrawit dalam memainkan kenong secara *mlèsèt* dan *nggandhul* tidak muncul begitu saja. Ketika seorang pengrawit mulai belajar karawitan dengan memainkan instrumen *mlèsèt* dan *nggandhul*, ada petunjuk-petunjuk, tulisan-tulisan, dan tanda-tanda dari teman atau gurunya. Kebiasaan memainkan *mlèsèt* dan *nggandhul* dikatakan dibentuk karena pengrawit tidak langsung bisa memainkannya dan dibutuhkan waktu latihan yang cukup.

Dalam perkembangannya, tulisan atau tanda tetap ada, tetapi tidak selalu dilihat seperti ketika seorang masih dalam tahap awal belajar gamelan. Ini terlihat dalam penulisan notasi karawitan di mana nada-nada yang perlu *diplèsèt*-kan tidak ditandai lagi. Dalam hal ini struktur luar (tulisan, tanda-tanda, atau petunjuk dari teman atau guru) menjadi sarana bantu dalam mengatasi kelemahan. Melemahnya struktur luar berbanding lurus atau sebanding dengan menguatnya struktur spontanitas. Yang diharapkan nantinya adalah permainan *mlèsèt* dan *nggandhul* dalam karawitan itu sudah menjadi disposisi setiap pegenong dan pengempul sehingga tidak lagi diperlukan struktur luar. Ini menunjukkan bahwa *habitus* tidak merupakan *a state of mind*, tetapi *a state of body*.

Alasan kedua, kebiasaan memainkan instrumen secara *mlèsèt* dan *nggandhul* tidaklah terlalu perlu saat jumlah nada instrumen kenong dan kempul tidak sebanyak sekarang dan gending berada pada irama cepat. Saat jumlah nada instrumen kenong dan kempul semakin banyak, dibutuhkan keteraturan supaya setiap instrumen dalam karawitan berperan dalam membentuk keindahan bunyi. Untuk itu, diperlukan sebuah kebiasaan baru. Dalam karawitan tradisi Yogyakarta ada kesepakatan mengenai kebiasaan memainkan kenong dan kempul *mlèsèt* dan *nggandhul* dalam permainan irama II, III, IV, atau tempo lambat. Dengan kata lain, permainan *mlèsèt* dan *nggandhul* lahir dari kondisi tertentu dan, karena itu, menjadi struktur yang sudah diberi bentuk terlebih dahulu oleh

kondisi ketika dihasilkan.

Alasan ketiga adalah permainan *mlèsèt* dan *nggandhul* dalam karawitan menjadi sebuah disposisi yang terstruktur karena sudah menjadi kebiasaan bagi para pengrawit. Permainan tersebut telah menjadi kesadaran dan sikap yang tertanam. Pada gilirannya, kebiasaan itu berfungsi sebagai kerangka yang melahirkan dan memberi bentuk kepada persepsi, representasi, dan tindakan seorang pengrawit. Maksudnya, karena telah tertanam, tindakan-tindakan lain yang berkaitan dengan garap *mlèsèt* dan *nggandhul* akan dikerangkai oleh atau disesuaikan dengan kebiasaan memainkan *mlèsèt* dan *nggandhul* untuk menghasilkan bunyi yang baik, yaitu pemukul kempul (tabuh) dibuat sedemikian rupa sehingga dapat menghasilkan pukulan dengan gaung yang cukup lama. Demikian juga instrumen kempul dan gong digantung dengan urutan tertentu untuk memudahkan pengrawit menggerakkan tubuhnya ketika memainkan instrumen-instrumen tersebut. Saat memainkan gending yang baru pun, pengrawit dapat memainkannya dengan baik tanpa disadari karena cara memainkan *mlèsèt* dan *nggandhul* sudah terinternalisasi.

Alasan keempat, kebiasaan memainkan *mlèsèt* dan *nggandhul* tidak bersifat mutlak walaupun kebiasaan ini diterapkan dalam konteks keindahan bunyi gamelan pada tempo lambat. Artinya, kebiasaan lain dapat saja muncul untuk menghasilkan keindahan bunyi dalam konteks yang baru. Misalnya, ketika tempo gamelan berubah menjadi cepat, seorang pegenong atau pengempul akan dengan cepat menyesuaikan diri untuk tidak memainkan *nggandhul*. Contoh yang lebih ekstrem adalah ketika pegenong dan pengempul bermain dalam karawitan gaya Jawatimuran, mereka tidak mengalami kesulitan untuk mengikuti permainan kenong dan kempul yang *ndhisiki* atau mendahului instrumen lain.

Alasan kelima adalah *habitus* dalam permainan instrumen secara *mlèsèt* dan *nggandhul* merupakan spontanitas gerakan mekanistik yang dipelajari. Meskipun dipelajari, pengrawit tidak perlu berpikir lagi apakah kenong akan dimainkan *nggandhul* atau *ndisiki* ketika memainkan instrumen gamelan. Jadi, sebenarnya kebiasaan itu merupakan gerakan mekanistik yang disengaja meskipun dalam realitas permainannya menjadi tidak disengaja dan tidak disadari. Adanya kesengajaan inilah yang membedakannya dari sekadar gerakan mekanistik lainnya yang pada umumnya tanpa tujuan.

Alasan keenam adalah permainan *mlèsèt* dan *nggandhul* yang dilakukan oleh pegenong dan pengempul merupakan *habitus* yang terarah kepada tujuan dan hasil tindakan tertentu, yaitu membentuk estetika karawitan, tetapi tanpa ada maksud secara sadar untuk mencapai hasil-hasil tersebut. *Habitus* merupakan pola penubuhan aksi dan reaksi, yang di dalamnya seseorang tidak secara penuh menyadari mengapa mengerjakan apa yang dikerjakan, tetapi merupakan suatu tendensi yang berjalan secara tertentu. Dalam konteks pengrawit, *habitus* mendengarkan sangat penting. Karena dengan *habitus* tersebut, pengrawit akan menguasai *ngêng*. *Habitus* mendengarkan terjadi secara alamiah.

Pengrawit mendengarkan dengan cara tertentu tanpa berpikir tentangnya dan tanpa menyatakan bahwa peristiwa itu adalah suatu cara mendengarkan.

Sebagian besar cara mendengarkan dipelajari secara tidak sadar dengan meniru lingkungan sekitar, misalnya melalui proses interaksi dengan orang lain. *Habitus* mendengarkan bukan suatu ketentuan dan aturan, tetapi suatu kecenderungan atau suatu disposisi untuk mendengar dengan fokus tertentu untuk mencapai pengalaman emosi tertentu dan menginterpretasikan arti bunyi dan respon emosional seseorang. Sikap mental pendengar tidak diperoleh dengan sendirinya, tetapi dipengaruhi oleh tempat, waktu, konteks budaya, dan pengalaman seseorang.

Kata *habitus* pendengaran yang dipinjam dari konsep Bourdieu menekankan keterkaitan antara persepsi emosi musikal dan interaksi yang dipelajari dengan lingkungan sekitar. Persepsi pengrawit berperan dalam sekumpulan *habitus* yang sedikit demi sedikit dibangun melalui kehidupannya dan berkembang melalui interaksi yang terus-menerus dengan dunia sekitar tubuh dan situasi yang berkembang (Becker 2004: 71). Dengan konsep *habitus*, Bourdieu menunjukkan bahwa keterampilan seorang pengrawit dalam menjawab tantangan dikondisikan oleh lingkungannya dan dipengaruhi oleh rutinitas tindakannya.

Konsep *habitus* ini dapat digunakan untuk menjelaskan cara seorang pengrawit menggunakan penguasaan *ngêng* untuk bermain karawitan. Para pengrawit dapat memainkan instrumen gamelan dengan benar termasuk ketika memainkan garap *mlèsèt* dan *nggandhul* karena mereka telah menguasai *ngêng*. Pengrawit yang telah mampu memanfaatkan modal *ngêng* dalam karawitan dikatakan telah mengalami proses penubuhan atau *nyalira*.

### **MODAL NGÊNG DALAM GARAP MLÈSÈT DAN NGGANDHUL**

*Ngêng* dapat dianggap sebagai modal yang penting bagi seorang pengrawit. Di kalangan pengrawit dan dalang gaya Yogyakarta, kata *ngêng* sangat populer. *Ngêng* adalah rasa musikal seseorang. Tanpa memiliki *ngêng*, seorang pengrawit tidak dapat bermain karawitan dengan baik. Penguasaan *ngêng* inilah yang digunakan oleh pegenong dan pengempul ketika memainkan instrumen secara *mlèsèt* dan *nggandhul*. Seorang pengrawit dikatakan sudah menguasai *ngêng* jika ia sudah *nyalira* dengan bunyi gamelan. Salah satu tanda bahwa pengrawit telah menguasai *ngêng* adalah ia dapat memainkan garap *mlèsèt* dan *nggandhul* pada karawitan dengan rasa yang enak.

“Kalau kamu ingin tahu mengapa kenong dan kempul di-*plèsèt*-kan, kapan harus di-*plèsèt*-kan, di-*plèsèt*-kan ke nada apa, kamu harus mengerti *ngêng*-nya gamelan,” itulah kata-kata para informan yang sering penulis dengar saat mulai melakukan penelitian mengenai *mlèsèt* dan *nggandhul* dalam karawitan. Oleh karena setiap kali jawaban informan seperti di atas, penulis menganggap bahwa *ngêng* merupakan konsep yang penting dalam karawitan. Maka, sebagai langkah awal penelitian, konsep *ngêng* harus

ditemukan lebih dulu sebelum membahas *mlèsèt* dan *nggandhul* lebih lanjut.

Informan penulis, Ki Murwanto, mengandaikan *ngêng* sebagai sari makanan.

*Diandaikan makanan, ngêng itu seperti halnya kalau kita merasakan kuah bakso, walaupun tidak ada baksonya, sudah bisa dirasakan kalau itu adalah bakso. Ngêng itu kalau diandaikan makanan adalah sari rasa makanan. Jadi ngêng itu sama dengan sari rasa bunyi (wawancara dengan Ki Murwanto, Juli 2010)*

Informan penulis yang lain menjelaskan bahwa *ngêng* adalah kemampuan musikal seseorang.

*Seseorang dikatakan menguasai ngêng apabila orang itu setelah mendengarkan bunyi instrumen gender bisa menyanyikan sesuai dengan bunyi gender (wawancara dengan Ki Parjaya, Agustus 2010).*

Berdasarkan pendapat para informan tersebut, *ngêng* dapat diartikan sebagai dengung gamelan. *Ngêng* dapat juga berarti rasa musikal yang dimiliki oleh seseorang. *Ngêng* dapat juga diartikan sebagai aliran melodi yang ditangkap oleh perasaan manusia. Dalam hal ini, arti *ngêng* yang paling dekat dengan ungkapan para informan tersebut adalah rasa musikal seseorang.

Lebih lanjut Ki Parjaya mengungkapkan bahwa

*Ngêng seseorang dapat diperoleh dengan cara mendengarkan dan menirukan terus, baik melalui kaset maupun suara gamelan langsung. Cara lain yang ditempuh agar ngêng masuk pada anak adalah dengan dilatih mendengarkan dan menyanyikan gending-gending yang lagunya sesuai dengan notasi balungan misalnya sluku-sluku bathok, gugur gunung, dan sebagainya.*

Ki Udreka menyatakan hal yang hampir sama bahwa *ngêng* dapat diperoleh melalui kebiasaan dan latihan mendengarkan.

*Menurut hemat saya, ngêng terkait dengan kebiasaan. Contohnya dalang Gunung Kidul, Kwat. Kwat tidak bisa bermain gamelan, tetapi peka ngêng. Dia terbiasa mendengar ngêng-nyapak Hadi Sugito, ngêng-nya kaset, ngêng-nyagamelan. Banyak dalang otodidak yang tidak dapat memainkan gamelan akan tetapi ngêng-nya tepat. Maka saya sering berbicara dengan mahasiswa "mas tolong telinga anda dibiasakan mendengarkan gamelan". Itu sangat penting (Wawancara dengan Ki Udreka, Juli 2010).*

Jadi, *ngêng* yang dimiliki seseorang tidak diperoleh secara genetik, tetapi diperoleh melalui proses belajar mendengarkan yang terus-menerus. Ki Murwanto menambahkan:

*Dapat mengerti ngêng atau sarirasa bunyi karena faktor kebiasaan, setiap hari mendengar kemudian diberitahu. Sebetulnya begini, seandainya mendengar gamelan akan tetapi tidak diberi tahu, seorang tidak mengerti. "O itu gamelan, suaranya seperti itu". Jadi dapat mengetahui ngêng gamelan karena terbiasa mendengar dan diberitahu (wawancara dengan Ki Murwanto, Juli 2010).*

Jelas bahwa *ngêng* tidak hanya diperoleh melalui latihan atau kebiasaan seseorang, tetapi hal yang juga penting adalah pengetahuan. Karena dengan pengetahuan, seseorang menjadi mudah memahami sesuatu. Tanpa keduanya, seseorang tidak tahu *ngênggamelan*.

Dari pernyataan Ki Murwanto dapat disimpulkan bahwa seorang anak dalang atau anak pengrawit terampil memainkan gamelan atau wayang karena memiliki *ngêng* gamelan. Ini terjadi karena sering anak-anak dalang dan pengrawit, baik disengaja maupun tidak, telah dikenalkan pada dunia karawitan. Mereka mendengar bunyi karawitan dan bermain-main gamelan sejak kecil.

Di dunia karawitan-pedalangan, orang dikatakan sebagai *uyuh dhalang* (secara literal 'air kencing dalang') untuk mengatakan bahwa ia seseorang keturunan dalang atau pengrawit. Sebagian orang akan mengatakan anak yang demikian memiliki bakat seni atau jiwa seni yang diturunkan oleh orang tuanya. Ada juga ungkapan, jiwa seni yang dimiliki seseorang mengalir dari kedua orang tuanya. Penulis tidak setuju dengan ungkapan seperti ini. Ungkapan diturunkan atau mengalir di sini seolah-olah diperoleh secara genetik.

Menurut Bourdieu (1993), keterampilan seseorang ditentukan oleh lingkungan atau *habitus* yang membentuknya. Dengan menggunakan konsep *habitus* yang dikemukakan Bourdieu, dapat dipahami bahwa anak dalang akan menjadi dalang atau berbakat seni bukan karena genetik seni orang tua menurun pada anaknya, tetapi orang tua (dalang, pengrawit) dan lingkungannya menyediakan *habitus* yang memungkinkan anak berlatih mendengarkan terus-menerus sehingga memiliki *ngêng*. Dengan demikian, ungkapan Jawa yang lebih tepat untuk mengatakan bahwa anak seorang dalang yang kebetulan memiliki kepekaan rasa atau mahir memainkan gamelan sebenarnya bukan karena "*uyuh dhalang*" atau keturunan dalang, tetapi *uripé na tarub* (hidupnya di atas panggung) atau *digêdhèkaké nèng tarub* (dibesarkan di atas panggung). Kedua ungkapan ini lebih tepat karena terkait dengan konsep *habitus*. Dengan kata lain, seorang anak bisa menguasai *ngêng* karena anak tersebut memang hidup dalam *habitus* karawitan-pedalangan.

Walaupun seorang anak adalah keturunan dalang atau pengrawit, kalau ia tidak hidup dalam *habitus* karawitan-pedalangan, tentu tidak akan menguasai *ngêng*. Misalnya, seorang anak dalang yang baru lahir, kemudian dipelihara dan dibesarkan oleh keluarga dan *habitus* yang jauh dari dunia karawitan-pedalangan, tentu mereka tidak akan memiliki *ngêng* gamelan. Sebaliknya, seorang anak bukan seniman yang dibesarkan dalam *habitus* karawitan-pedalangan akan memiliki *ngêng* karawitan.

Ada beberapa dalang terkenal gaya Yogyakarta yang bukan dari keturunan dalang atau pengrawit, antara lain Ki Udreka, Ki Radyo Harsono, dan Ki Parjoyo. Ketiga dalang ini dapat mendalang karena mengikuti sekolah formal dan didukung oleh *habitus* karawitan-pedalangan. Hal yang sama terjadi juga pada pengrawit. Banyak pengrawit yang ada di Yogyakarta menjadi pengrawit bukan karena keturunan dalang atau



pengrawit, namun karena *habitus* yang mendukungnya.

Di Yogyakarta pernah hidup seorang pengrawit terampil bernama Ki Widji Purwoko. Keterampilannya belum ada yang mengimbangi di antara sesama pengrawit saat itu. Ia tidak berasal dari keturunan pengrawit. Ia juga tidak mempunyai saudara yang berprofesi sebagai pengrawit. Keterampilannya ia peroleh dari lingkungannya. Sejak kecil ia suka menonton pertunjukan wayang dan sering tertidur di atas panggung. Dengan cara seperti ini, secara tidak disadari, ia berlatih mendengarkan gamelan.

Dalam memainkan beberapa instrumen gamelan misalnya kenong, kempul dan gong, sebenarnya tidak terlalu banyak dibutuhkan keterampilan, tetapi dibutuhkan kepekaan *ngêng*. Sering para pengrawit instrumen ini bermain saat pengrawit yang lain bermain lembut atau tidak memainkan instrumen sehingga jika ia memainkan kurang tepat, misalnya terlalu cepat atau terlalu *nggandhul*, akan sangat kelihatan dan menjadi bahan cemoohan pengrawit lain. Agar dapat memainkan instrumen ini dengan baik, dibutuhkan proses penubuhan (Becker 2004: 8). Istilah yang lebih tepat proses penubuhan ini adalah *nyalira* atau mendarah daging.

*Nyalira* dalam karawitan dapat dicapai secara aktif dan pasif. Secara aktif, *nyalira* dapat dicapai melalui latihan yang terus-menerus dengan cara praktik, menonton pertunjukan wayang, atau mendengarkan karawitan, baik dalam pertunjukan langsung maupun melalui siaran radio atau televisi. Dengan cara seperti ini, *ngêng* akan *nyalira* dalam diri pengrawit.

Secara pasif, proses *nyalira* dapat dilakukan dengan proses berpuasa dan *kungkum* atau berendam pada malam hari di pertemuan dua arus sungai. Dengan berpuasa dan *kungkum*, seseorang akan mudah mengosongkan pikirannya untuk dimasuki *ngêng*. Proses *nyalira* dalam tubuh pengrawit ini sama dengan proses *nyalira* yang dialami oleh seniman Jawa pada umumnya, seperti yang ditulis Sarah Weis (2003: 43) berikut.

*A successful performance in Java can be achieved and described in at least two different ways in terms of embodiment: the performer(s) can bring the piece to life, they can find, seize, and realize the inner life of the piece, or they can be filled – up by, embody the piece.*

Proses *nyalira* dalam diri pengrawit dapat dipahami seperti dalam istilah Jawa "*curiga manjing warangka, warangka manjing curiga*" ('bilah keris masuk dalam kerangkanya, kerangka menyatu dengan bilah keris'). Tubuh manusia dianalogikan sebagai *warangka*, sedangkan *ngêng* adalah *curiga*.

Seorang pengrawit dikatakan sudah menguasai *ngêng* kalau ia sudah *nyalira* dengan bunyi gamelan. Pada pengrawit kenong dan kempul, salah satu tanda telah menguasai *ngêng* adalah ia dapat memainkan garap *mlèsèt* dan *nggandhul* pada karawitan dengan rasa yang enak.

## PENGALAMAN NGÊNG PENGRAWIT

Untuk memahami proses *nyalira* dalam tubuh pengrawit, penulis menggunakan perspektif fenomenologi. Perspektif ini menekankan konsep pengalaman dan *life world* (Mrazek 2008: 103; Lanzing 1979: 79). Pada konteks karawitan konsep-konsep seperti *ngêng*, *nggandhul*, dan *mlèsèt* juga dapat dikategorikan sebagai dunia keseharian pengrawit. Mereka mengalaminya setiap saat. Oleh karena sudah menjadi bagian pengalaman keseharian mereka, mereka seringkali menjadi bingung kalau ditanya misalnya mengapa kempul harus dimainkan *nggandhul*.

Secara fisika, ketika pengrawit memainkan gamelan, mereka memindahkan energi kinetik dari tubuhnya pada instrumen gamelan. Dalam konteks pengrawit yang memainkan instrumen kempul, kenong, atau gong, mereka memberikan energinya melalui tangan yang disalurkan pada pemukul gamelan (*tabuh*), selanjutnya energi kinetik dari *tabuh* berpindah menuju instrumen gamelan. Instrumen gamelan akan menyimpan energi tersebut dan mengeluarkannya pelan-pelan dalam bentuk getaran. Itu adalah realitasnya. Bagi pengrawit, realitas itu dialaminya sebagai anggota tubuhnya.

Saat memainkan gamelan, pengrawit tidak sekadar memukul atau memberi energi pada instrumen, tetapi selalu mengikuti perasaan dan suara hati. Oleh karena itu, pengrawit sering memainkan gamelan sambil menyanyi dalam hati atau "*rêngêng-rêngêng*" untuk menyesuaikan irama tubuh dengan irama gamelan. Kecepatan memukul dan *timing* atau waktu memukul juga diatur oleh ritme tubuh. Dengan kata lain, dalam konteks seperti ini instrumen gamelan telah menjadi bagian dari tubuh mereka.

Pengrawit yang telah *nyalira* penuh dengan instrumen gamelan akan merasa bahwa instrumen itu bagian dari tubuhnya. Perlakuan tangan terhadap gamelan seperti terjadi secara refleks sehingga pengrawit yang telah mengalami *nyalira* penuh dapat memainkan instrumen gamelan dengan benar meskipun dalam kondisi mengantuk. Hal ini seperti reaksi seseorang yang tubuhnya digigit nyamuk saat tidur terlelap. Tangan akan memukul nyamuk secara spontan dan dengan kekuatan yang bisa diterima oleh tubuh, dan apabila gatal, menggaruk badan pun juga dengan kekuatan yang bisa diterima tubuh atau garukan yang tidak menyebabkan luka pada badan.

## PRAKSIS MLÈSÈT DAN NGGANDHUL DALAM KARAWITAN

Kenong merupakan salah satu instrumen yang sangat penting dalam karawitan. Gitosaprodjo (1971: 30) menyebut instrumen kenong sebagai *pêmangku irama*, yaitu instrumen yang bertugas menentukan batas-batas gatra dalam bentuk gending. Siswanto (1983, 56), seorang tokoh karawitan Yogyakarta, menyebut bahwa kenong selain *pêmangku irama* juga sebagai penghias lagu dalam karawitan.

Fungsi kenong selain sebagai *pêmangku irama* juga penghias irama, seolah-olah berperan seperti tanda koma pada kalimat serta sebagai penghubung antara bagian

kalimat satu dan kalimat yang lain.

Tidak hanya Siswanto, beberapa seniman lain juga mengandaikan kenong sebagai tanda baca koma dalam kalimat. Maka, apabila dalam sebuah pentas karawitan atau pertunjukan wayang ketika waktunya kenong berbunyi tetapi tidak bunyikan (*dikênongi*), bunyi karawitan terasa janggal dan pengrawit lain akan merasa jengkel seperti yang disampaikan informan berikut.

*Kalau seharusnya kenong tetapi tidak dikenongi, saya jengkel. Saya itu sangat peka, jangankan bunyi kenong, ada kesalahan sedikit saja saya terasa. Bagi saya kenong besar sekali peranannya. Karena apa? Karena kenong itu diandaikan orang membaca, adalah tanda baca koma. Makanya kalau saya memimpin karawitan tidak sembarang memasang orang di situ, harus orang yang betul-betul bisa ngênong (wawancara dengan Ki Margiono, Maret 2011)*

Supanggah (1998: 238) mengklasifikasikan kenong sebagai instrumen struktural, karena kenong menunjukkan struktur gending. Misalnya, bila gending memiliki struktur - + - 0 - + - N - + - P - + - G, gending itu digolongkan sebagai gending *kêtawang*.

Klasifikasi yang dilakukan Gitosaprodjo maupun Supanggah seperti di atas adalah klasifikasi dalam karawitan secara umum. Klasifikasi demikian benar ketika jumlah instrumen kenong dalam satu perangkat gamelan hanya mempunyai satu nada yaitu kenong *japan* yang digunakan untuk mengiringi pertunjukan wayang hingga masa pemerintahan Sri Sultan Hamengku Buwana VII (Rijasudibyaprana 1958: 7). Dalam kasus gending wayangan, kenong tidak hanya berperan sebagai pembentuk struktur gending, tetapi juga pembentuk melodi. Bahkan, dalam kasus-kasus tertentu, misalnya dalam gending *Playon* atau *Sampak*, ketika mengiringi adegan perang, kenong berperan mengganti posisi kendang dalam menjaga dan mengendalikan irama, karena kendang bertugas mengiringi gerakan wayang.

Dalam pertunjukan wayang, suara kendang, kempul, kenong, demung sangat penting, instrumen lainnya *ngèli*. Pada *Sampak*, kenong itu kunci untuk mengiringi wayang. Saat adegan perang, pengendang sering meninggalkan irama gamelan dan mengikuti irama wayang. Maka, peran kendang diganti kenong. Kenong harus tegas. Untuk me-*ngênong*-i wayang itu, pengenong harus bisa menjiwai wayang dan kendang karena kendang me-*ngêndhang*-i wayang. Dalam pertunjukan wayang gaya Yogyakarta, wayang membuatkan irama gamelan. Iramanya *rog-rog asêm* atau berubah-ubah dengan cepat. Misalnya, saat tokoh Durna datang, iramanya cepat, tetapi setelah itu kembali lagi. Kalau pengenong tidak menyesuaikan gerakan wayang, kendang akan jatuh, wayangan rusak, karena wayang membawa irama. Misalnya, saat tarian kiprah, kendang mengikut pola-pola wayang, kendang dibuat oleh gerakan tari wayang. Pada gending *playon* untuk mengiringinya, kenong harus tegas. "Saya kan bilang, hidup matinya dalang pada kendang, hidup matinya kendang pada kenong, kempul, dan demung" (Wawancara dengan Ki Margiono, Oktober 2010).

Pada pertunjukan wayang, kenong sering menjadi acuan bagi instrumen lain. Hal ini seperti disampaikan informan berikut.

*Terutama kekuatan kendang itu, kalau untuk mengiringi pertunjukan wayang ada pada kenong. Asalkan kenongnya ditabuh sesuai dengan yang diinginkan kendang, otomatis lainnya mengikuti irama kenong saja, tidak harus kendang, rasanya sudah segar. Akan tetapi apabila yang ngenong lemah, kenong menghambat kendang, padahal kenong diikuti pengrawit lain, nha...rusak jadinya. Bagi saya, kenong itu baik untuk mengiringi wayang atau karawitan yang lain, sebetulnya pegenong itu berat, sangat dibutuhkan, harus betul-betul mampu (wawancara dengan Ki Margiono, Juli 2010).*

### **KONSTRUKSI ESTETIKA BUNYI MLÈSÈT DAN NGGANDHUL**

Fenomena *mlèsèt* dan *nggandhul* telah menjadi salah satu ciri keindahan atau estetika karawitan gaya Yogyakarta. Masyarakat budaya Yogyakarta telah menerima bahwa *mlèsèt* dan *nggandhul* menjadi bagian keindahan. Dengan kata lain, konsep ini telah terkonstruksi dalam masyarakat. Proses konstruksi estetika terjadi dalam dua tingkat, yaitu pada tingkat institusi dan pada tingkat individu. Institusi yang paling berperan dalam terkonstruksinya konsep *mlèsèt* dan *nggandhul* adalah keraton sebagai pusat kebudayaan di Yogyakarta. Selanjutnya, konstruksi dari tingkat institusi ini merembes sampai ke tingkat individu karena peran agen-agen karawitan, antara lain para pengrawit dan dalang yang sebagian besar mendapat pengaruh institusi keraton.

Teori praksis Bourdieu (1994: 101) yang dinyatakan dengan persamaan [(*habitus*) (modal) + arena = praksis] dapat menjelaskan proses konstruksi budaya adiluhung, termasuk karawitan. Karawitan gaya Yogyakarta bersumber dari keraton sehingga estetika yang membentuk adalah estetika keraton atau dikenal dengan estetika priyayi. Walaupun seniman karawitan dan pedalangan berasal dari luar keraton, estetika yang membentuknya adalah estetika priyayi. Hal ini dapat dilihat dalam perbandingan dengan karawitan Bali seperti analisis Donald A. Lentz (1965: 33) berikut.

*.....the gamelans are ingenuous to Java and Bali. These have been grouped together in this study because their basic structures, kinds of instruments, color of sound (do to idiophones), concept of system, formal structures, and rhythmic formats are generally similar. The minor differences really identify each with the differences in two cultures. The positive, brilliant sound of the Balinese instruments ties in perfectly with the outgoing Balinese nature and with the communal, agrarian type of life in Bali. The people are the participants. In contrast, the refined, often esoteric, rarefied sound of the Javanese gamelan is easily associated with the elegance and former power of the courts of the sultanates. The people are the audience.*

Ungkapan di atas bisa terbukti bahwa sampai saat ini jumlah komunitas gamelan di Jawa tidak sebanyak di Bali. Komunitas gamelan di Jawa hanya terbatas pada kalangan tertentu, tidak semua orang dapat memainkan instrumen gamelan. Lingkungan sosial di Bali memungkinkan karawitan berkembang karena secara kebetulan agama mendukung perkembangan gamelan.

Pembentukan rasa karawitan gaya Yogyakarta dengan demikian tidak bisa lepas dari sejarah politik Kerajaan Yogyakarta. Terbaginya kerajaan Mataram menjadi Kerajaan Yogyakarta Hadiningrat dan Surakarta Hadiningrat melalui Perjanjian Giyanti tahun 1755 dapat digunakan sebagai titik tolak terbentuknya rasa karawitan pedalangan gaya Yogyakarta.

Perjanjian Giyanti tidak hanya mengatur wilayah negara tetapi juga mengatur tradisi dan kesenian yang dikembangkan dan dipertahankan oleh masing-masing kerajaan. Dalam perjanjian tersebut dinyatakan bahwa Kerajaan Yogyakarta Hadiningrat mempertahankan tradisi Mataram, sedangkan Kerajaan Surakarta akan mengembangkan atau membentuk tradisi kesenian yang baru. Untuk itulah sampai sekarang kesenian gaya Yogyakarta, baik tari, ketoprak, karawitan, maupun pedalangan, sering disebut dengan gaya Mataraman atau Mentaraman (Soedarsono 1990). Walaupun demikian, karawitan di Yogyakarta berkembang pesat pada masa pemerintahan HB VII. Perkembangannya menyangkut masalah instrumen (perangkat keras) dan jenis gending (perangkat lunak).

Pada masa HB VII, karawitan mulai menggunakan perangkat gamelan pelog dan slendro. Jumlah instrumen kenong juga bertambah. Semula kenong dalam pertunjukan wayang hanya menggunakan kenong *japan* (kenong bernada 5 rendah). Kini kenong dalam gamelan tradisi Yogyakarta memiliki nada 3, 5, 6, 1, 2 dan *japan*. Pada masa-masa sebelumnya pentas karawitan pedalangan hanya menggunakan gong kecil (*suwukan*). Namun, dalam perkembangannya gong besar juga mulai digunakan. Perkembangan juga menyangkut masalah sinden atau vokal perempuan. Pada masa ini mulai ada sinden dalam pentas karawitan.

Berdasarkan konsep Bourdieu, institusi keraton Yogyakarta memiliki modal politik yang mampu menguasai modal budaya yang ada di luar keraton. Seniman-seniman di luar keraton dikuasai oleh keraton dengan cara mengundang mereka untuk dijadikan *abdi dalêm* atau pembantu di keraton. Di keraton para seniman memiliki kesempatan berlatih dan mengembangkan keterampilannya. Para seniman ini berperan sebagai agen perubahan. Mereka tidak hanya berkesenian di keraton, tetapi juga berkesenian di luar keraton. Pengetahuan dan keterampilan yang diperoleh di dalam keraton digunakan untuk berkesenian di luar keraton. Dengan proses yang berlangsung cukup lama, kesenian yang berkembang dalam masyarakat mendapat pengaruh kesenian keraton.

Kesenian-kesenian yang bersumber dari keraton Yogyakarta sangat terkait dengan budaya priyayi (Narawati 2003, 48). Di sini budaya atau kebudayaan dipandang sebagai model dari dan model bagi manusia (Geertz 1992). Oleh karena karawitan di Yogyakarta yang berkembang dikonstruksi oleh keraton tempat priyayi berasal, estetika yang terdapat dalam pertunjukan adalah estetika priyayi. Estetika priyayi selalu mementingkan pengekangan diri dan terkesan *alus* atau halus seperti yang diungkapkan Jong (1976) sebagai berikut.

*Mentalitas priyayi pun menyelaraskan diri dengan alam tetapi alamnya seorang priyayi bukanlah sawah. Sifat keselarasannya lebih bersifat halus. Pandangan hidup yang menilai tinggi rasa selaras dengan alam itu kalau diperhalus terwujud dalam tiga konsep yang amat penting dalam kehidupan orang priyayi di Jawa ialah konsep nrima, sabar, dan ikhlas.*

Apa yang dikatakan oleh Jong mirip dengan pendapat Florida (1987: 44) bahwa elit Jawa mendefinisikan karawitan sebagai kesenian yang adi luhung.

*The cult of adiluhung idealizes a refined Javanese culture through the lenses of the "traditional" elite—that is the priyayi or neo-priyayi who are remarkable for their insistent preoccupation with the deep symbology they want to see underlying Javanese life. This preoccupation tends to linger on the alleged "high" arts, traditional" ritual, linguistic etiquette, and like.*

Sangat mungkin konsep *nggandhul* dalam karawitan terkait dengan konsep *alus*. Menurut beberapa informan, *nggandhul* memiliki konotasi sudah mengerti dan ada unsur sopan. Seseorang bisa memainkan instrumen dengan *nggandhul* yang benar berarti sudah memahami lagu karawitan itu.

Tabuhan *ngandhul* di karawitan ada pengaruhnya pada sikap merasa sudah bisa, sudah mapan. *Ngandhul* tidak hanya pada kenong, kempul, tetapi juga *slênthêm*. Pada balungan nibani, *wilêd rangkêp* gender membuat *sêkaran* sampai ke mana-mana diikuti *slênthêm* agak *nggandhul*. Meng-*nggandhul*-kan *slênthêm* punya pengertian, kalau dari segi kompetensi, termasuk kompetensi tingkat tinggi. Kalau tidak, tingkat mahir pasti tidak di-*gandhul*-kan. Sikap orang Jawa tertinggal itu seperti gongnya. "Di Jawa mendahului punya unsur tidak sopan, misalnya ketika makan ada yang mendahului kan tidak sopan. Jadi ada unsur kesopanan, unjuk kebolehan, unjuk status" (wawancara dengan Ki Trustha, November 2010).

Konsep *mlèsèt* dan *nggandhul* sering dikonotasikan bahwa seorang pengrawit sudah memahami permainan instrumen dan ada unsur sombong. Seorang pengrawit sudah bisa memainkan instrumen kenong dengan garap *mlèsèt* dan *nggandhul* memiliki arti sudah menguasai lagu karawitan dan bisa menunjukkan arah lagu dalam karawitan. Hal ini terkait dengan fungsi instrumen tersebut. Kenong menunjukkan arah lagu. Ini berarti bahwa kalau seorang pengrawit mampu memainkan kenong dengan baik berarti ia dapat menunjukkan arah lagu karawitan.

*Mlèsèt memiliki unsur lebih tahu. Nggandhul berarti 'datangnya terlambat'. Mendahului ada unsur tidak sopan. Terlambat datang tetapi lebih tahu. Ada ungkapan, walau pun datang terlambat, saya sudah tahu. Walau pun datang terlambat, tetapi sudah pengalaman. Terlambat karena sudah tahu karena mendahului jalan arah lagu yang akan datang, itu nggandhul mlèsèt. Terlambat tetapi lebih tahu, menunjukkan jalan (wawancara dengan Ki Trustha, November 2010)*

## PENUTUP

Konsep estetika karawitan pedalangan gaya Yogyakarta yang menekankan aspek *alus* dipertahankan sampai sekarang. Konsep itu dapat dipertahankan dengan berbagai cara, antara lain dengan tradisi lisan dan tulis melalui pembuatan pedoman atau *pakêm* karawitan-pedalangan gaya Yogyakarta yang disosialisasikan melalui institusi pendidikan dan pertunjukan, baik pertunjukan langsung maupun rekaman.

Bentuk konstruksi sosial yang sangat efektif dalam mengkonstruksi rasa karawitan gaya Yogyakarta adalah melalui industri rekaman dan institusi yang terkait, yaitu siaran radio. Setiap malam setidaknya salah satu radio yang berkedudukan di Yogyakarta menyiarkan siaran karawitan. Seorang pengrawit yang dilahirkan dan dibesarkan dalam lingkungan budaya Yogyakarta secara tidak sadar akan terkonstruksi oleh konsep rasa karawitan gaya Yogyakarta, termasuk konsep *nggandhul* dan *mlèsèt*. Bunyi gamelan, baik langsung maupun melalui radio, hampir bisa didengar setiap saat. Bunyi ini tidak hanya bisa didengar atau dilihat sebagai peristiwa pertunjukan, tetapi sudah masuk pada dunia keseharian manusia. Hampir setiap malam bisa diperdengarkan rekaman karawitan di radio. Telinga manusia menjadi terbiasa dengan bunyi ini. Peristiwa seperti ini secara tidak sadar membuat telinga manusia bisa menerima konsep "karawitan" dalam dunia sehari-hari orang yang tinggal di Yogyakarta. Dengan demikian, bunyi karawitan yang *mlèsèt* dan *nggandhul* menjadi hal yang biasa dalam pendengaran manusia yang tinggal dalam lingkungan budaya Yogyakarta.

## DAFTAR ACUAN

- Becker, Judith. *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing*. Bloomington: Indiana University Press. 2004.
- Binawan, Al. E. "Habitus Nyampah: Sebuah Refleksi" dalam majalah *Basis*, Vol 56 No. 05/07 Mei. 2007.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction*. London: Routledge. 1994.
- \_\_\_\_\_. *The Field of Cultural Production*. USA: Columbia University Press. 1993.
- \_\_\_\_\_. *The Logic of Practice*. USA: Stanford University Press. 1990.
- Florida, Nancy K. "Reading the Unread in Traditional Javanese Literature" in *Indonesia* no. 44. 1987.
- Geertz, Clifford. *Tafsir Kebudayaan*. Yogyakarta: Kanisius. 1992.
- Gitosaprodjo, Sulaiman. *Ricikan Gamelan*. Malang: RRI. 1971.
- Jenkins, Richard. *Pierre Bourdieu*. London: Routledge. 1992.
- Jong, S. De. *Salah satu Sikap Hidup Orang Jawa*. Yogyakarta: Kanisius. 1976.
- Lansing, J. S. "In the World of the Sea Urchin: The Application of Husserlian Phenomenology to Cultural Symbols" dalam A. L. Becker dan Aram A. Yengoyan (eds),

*The Imagination of Reality*. New Jersey. 1979.

Lentz, Donald. *Gamelan Music of Java and Bali*. Lincoln: University of Nebraska Press. 1965.

Mrazek, Jan. "Xylophone in Thailand and Java: A Comparative Phenomenology of Musical Instrument" in *Asian Music* (Summer/Fall), 103. 2008.

Narawati, Tati. *Wajah Tari Sunda dari Masa ke Masa*. Bandung: P4ST UPI. 2003.

Nercessian, Andy. *Postmodernism and Globalization in Ethnomusicology*. USA: Scarecrow Press, Inc. 2002.

Poerwadarminta, WJS. *Baoesastra Djawa*. Batavia: JB Wolters. 1939.

Rijasudibyaprana. "Sejarah Gamelan Jogjakarta." *Panjangmas*, VI, no. 3, 4. 1958.

Siswanto. *Pengetahuan Karawitan Daerah Yogyakarta*. Jakarta: Depdikbud. 1983.

Soedarsono, R.M. *Wayang Wong: Drama Tari Ritual Kenegaraan di Keraton Yogyakarta*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press. 1990.

Supanggah, Rahayu. *Bothekan Karawitan II: Garap*. Surakarta: ISI Press. 2008.

Suryobrongto, B.P.H. *Tari Klasik Gaya Yogyakarta*. Yogyakarta: Musium Kraton Yogyakarta. 1974.

Weiss, Sarah. "Embodiment and aesthetics in Javanese performance." *Asian Music*, Spring/Summer, 29-45. 2003.

Wibowo, Fred. *Tari Yogyakarta*. Yogyakarta: Galang. 2002.

## INFORMAN

Ki Margiono, 61 tahun, seniman karawitan dan pedalangan

Ki Murwanto, 57 tahun, seniman karawitan dan pimpinan karawitan RRI Yogyakarta

Ki Nuryanto Putra, 44 tahun, seniman karawitan dan pedalangan

Ki Parjoyo, 52 tahun, guru dan seniman pedalangan

Ki Trustha, 47 tahun, seniman dan akademisi karawitan

Ki Udreka, 43 tahun, seniman dan akademisi pedalangan