

PENGETAHUAN ELEMENTER TARI DAN BEBERAPA MASALAH TARI



DITERBITKAN OLEH :
DIREKTORAT KESENIAN
PROYEK PENGEMBANGAN KESENIAN JAKARTA
DEPARTEMEN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN

1986

PENGETAHUAN ELEMENTER TARI DAN BEBERAPA MASALAH TARI

I. PENYUSUN NASKAH :

1. DR. Edi Sedyawati
2. Dra. Yulianti Parani
3. Sal Murgianto, MA.
4. DR. Soedârsono
5. Drs. H. Amir Rohkyatmo
6. Ben Suharto, S. ST.
7. Sukidjo, B.A

II. PENYUNTING NASKAH :

1. Drs. F.X. Sutopo Cokrohamijoyo
2. Drs. H. Amir Rohkyatmo
3. Sucihadi
4. Himawan Wibowo
5. R. Suyono
6. Sukidjo

DITERBITKAN OLEH :

DIREKTORAT KESENIAN

**PROYEK PENGEMBANGAN KESENIAN JAKARTA
DEPARTEMEN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN**

1986

PENGANTAR

Kehidupan seni tari cukup berkembang dan bergairah. Perkembangan itu perlu dilengkapi dengan peningkatan teknis, peningkatan apresiasi dan perluasan wawasan seni.

Kemampuan kreativitas dan berkarya seni menunjukkan peningkatan dengan lahirnya karya-karya baru di bidang seni tari dan aktifitas kegiatan tari yang diselenggarakan secara berkesinambungan. Kondisi yang baik ini perlu diperkuat dengan pengetahuan dasar tentang tari sebagai penunjang peningkatan kemampuan dan ketrampilan berkarya.

Hadirnya penerbitan Pengetahuan Elementer Tari dan Beberapa Masalah Tari merupakan salah satu upaya melengkapi sarana penunjang bagi seniman tari merupakan salah satu upaya melengkapi sarana penunjang bagi seniman tari untuk menambah perbendaharaan pengetahuannya di bidang tari dengan menjangkau beberapa aspek, di antaranya: Tari sebagai salah satu pernyataan budaya; Pengetahuan tentang komposisi Tari; Penari sebagai sumber daya dalam Penataan Tari serta beberapa segi lainnya mengenai bidang tari.

Dengan penerbitan ini mudah-mudahan dapat dipetik manfaatnya dan menjadi dorongan bagi seniman tari untuk mengembangkan potensi dan kemampuan kreativitasnya dalam upaya pemantapan tari. Kepada para penumbang karangan yang telah membantu penerbitan ini kami sampaikan banyak terima kasih.

Jakarta, Maret 1986

DIREKTUR KESENIAN,

ttd.

Drs. F.X. SUTOPO COKROHAMJOYO
NIK. 130197/D

DAFTAR ISI

	Halaman
PENGANTAR	ii
1. PENGETAHUAN ELEMENTER TARI	1
2. PENGETAHUAN TARI, SEBUAH PENGANTAR	73
3. PENGANTAR PENGETAHUAN DAN KOMPOSISI TARI	81
4. KOREOGRAFI TARI	121
5. BAGAIMANA MENYAJIKAN PEMENTASAN TARI YANG BAIK	149
6. YANG TERSAMPAIKAN OLEH TARI	155
7. PERKEMBANGAN DRAMA TARI DI INDONESIA ..	165
8. CATATAN TENTANG TARI RAKYAT	169
9. BAGAIMANA MEMPERSIAPKAN PEMENTASAN SUATU DRAMA TARI	175
10. DRAMATARI SEBAGAI SUATU BENTUK KARYA SENI	183
11. BEBERAPA HAL YANG PENTING YANG BERHU- BUNGAN DENGAN GERAK TARI PUTRI BESERTA PENGOLAHAN RUANG	195
12. TARI KLASIK GAYA YOGYAKARTA	211
13. CARA-CARA PENCATATAN TARI TRADISI DI JAWA BARAT	241
14. PENCATATAN TARI TRADISI DI JAWA BARAT ..	261
15. CARA-CARA PENCATATAN TARI TRADISI DI BALI	269
16. CARA-CARA PENCATATAN TARI TRADISI DI JA- WA TENGAH	287
17. USAHA UNTUK MENCATAT TARI TRADISI DI JAWA TENGAH DAN DAERAH ISTIMEWA YOGYA- KARTA	303
18. NOTASI LABAN: SUATU KEMUNGKINAN SISTIM NOTASI TARI BAGI INDONESIA	313
19. KEMUNGKINAN SISTIM NOTASI TARI KITA	341
20. PENUNTUN BELAJAR NOTASI LABAN	357

PENGETAHUAN ELEMENTER TARI

Oleh :

Edi Sedyawati

Sal Murgiyanto

Yulianti Parani

PENDAHULUAN

Perkembangan kehidupan seni tari menunjukkan gejala mantap. Kemantapan ini merupakan hasil usaha pembinaan dan pengembangluasan terhadap bidang tari secara terus-menerus dan berkesinambungan dengan mempergunakan pelbagai upaya, cara dan metoda.

Kemantapan kehidupan bidang tari ini akan lebih sempurna terwujudnya apabila senantiasa ditunjang oleh minat dan hasrat para anggota masyarakat tari yang bertekad meningkatkan mutu dan berkembang-luasnya seni tari.

Tekad tersebut bukan hanya dalam arti tinggal di angan-angan dan kemauan saja melainkan harus diimbangi pula dengan tindak yang lebih nyata.

Penerbitan naskah "Pengetahuan Elementer Tentang Tari" ini merupakan salah satu langkah nyata untuk menjangkau dan melaksanakan tekad tersebut di atas dalam upaya meningkatkan dan memperluas daya kreativitas, apresiasi serta wawasan seni khususnya di bidang seni tari.

Selain masalah pokok : Pengetahuan Elementer Tari, di dalam penerbitan ini juga disertakan : "Beberapa Masalah Tari" yang membahas dan mengetengahkan hal-hal yang berkaitan dengan kegiatan bidang tari.

Dengan penerbitan ini diharapkan dapat menjadi sarana pendorong dan penunjang bagi para seniman tari untuk meningkatkan mutu, daya kreativitas, memperdalam pengetahuan dan memperluas cakrawala wawasan seni khususnya di bidang seni tari. Serta diharapkan bermanfaat bagi mereka yang berminat pada dunia tari.

BAB I

TARI SEBAGAI SALAH SATU PERNYATAAN BUDAYA

Oleh : Edi Sedyawati

PENDAHULUAN :

Tari adalah salah satu pernyataan budaya. Oleh karena itu maka sifat, gaya dan fungsi tari selalu tak dapat dilepaskan dari kebudayaan yang menghasilkannya. Dan kebudayaan di dunia ini begitu banyak coraknya. Bahkan di Indonesia sendiri saja sudah begitu beraneka macam ragamnya. Perbedaan sifat dan ragam tari dalam berbagai kebudayaan ini bisa disebabkan oleh banyak hal, seperti: lingkungan alam, perkembangan sejarah, sarana komunikasi dan temperamen manusianya, yang kesemuanya itu akan membentuk suatu citra kebudayaan yang khas. Hidup dan tumbuhnya tari sangat erat berkaitan dengan citra masing-masing kebudayaan itu.

Mewujudnya kekhasan kebudayaan itu paling jelas terlihat pada kekhasan bahasa dan adat-istiadat. Dan pada dasarnya suatu satuan etnik ditentukan berdasarkan keutuhan bahasa dan adat-istiadat ini. Adapun ciri-ciri fisik, atau disebut juga ciri-ciri rasial, dari para penduduknya kadang-kadang terlihat mendukung atau sejajar dengan kekhususan bahasa dan adat-istiadat tersebut, tetapi kadangkala juga tampak bahwa perbedaan rasial tersebut tidak perlu sejajar dengan perbedaan kebudayaan.

Suatu unsur budaya lain yang juga menonjol sebagai penanda suatu satuan etnik adalah tata masyarakatnya. Hal ini menyangkut bagaimana anggota-anggota masyarakat dalam satuan etnik tertentu dikelompokkan. Tata masyarakat ini mengatur bagaimana kedudukan dari masing-masing kelompok itu, bagaimana hak dan kewajiban dari masing-masing kelompok, bagaimana hubungan antara kelompok yang satu dengan yang lain. Penataan masyarakat ini dalam penyelenggaraannya sangat banyak bersangkut-paut dengan adat istiadat.

Dalam lingkupan budaya yang demikian itulah, yang mempunyai bahasa, adat-istiadat dan tata masyarakat sebagai penentu utama, tari hadir dan berfungsi.

Demikianlah kita dapat melihat bahwa tari diciptakan dan digiati dalam suatu lingkungan tertentu. Maka nilai kehadirannya pun tergantung pada lingkungan tersebut. Di atas telah disebutkan tentang lingkungan *ethnik*, yaitu suatu lingkungan yang ditandai oleh suatu corak budaya tertentu. Istilah "*ethnik*" itu biasanya digunakan untuk menunjuk pada pengelompokan suku-suku bangsa, seperti misalnya Sunda, Jawa, Minang, Toraja, dan sebagainya. Dalam hubungannya dengan studi musik dan tari, maka istilah-istilah *ethnomusicology* dan *ethnochoreology* (yaitu: ilmu musik dan ilmu tari yang dihubungkan dengan sifat-sifat *ethnik*nya) pada mulanya juga disangkutkan erat dengan kesukubangsaan itu. Dengan demikian maka kedua ilmu itu khususnya mempelajari musik dan tari dari suku-suku bangsa tertentu, khususnya yang oleh orang banyak dianggap unik, eksotis dan agak terbelakang. Tetapi dalam perkembangannya kini, kedua ilmu itu cenderung untuk menganggap semua jenis golongan budaya sebagai golongan *ethnik*, termasuk ke dalamnya yang disebut kebudayaan "*universal*" yang sebenarnya tak lain adalah kebudayaan "*ethnik barat*". Dengan pandangan seperti terakhir ini, maka semua kesenian dari berbagai kebudayaan, barat maupun timur, klasik maupun tidak, dipandang sejajar sebagai pokok penelitian.

Dimanapun kesenian merupakan salah satu perwujudan kebudayaan. Kesenian juga selalu mempunyai peranan tertentu di dalam masyarakat yang menjadi ajangnya. Demikian pula di Indonesia, kesenian dapat ditinjau dalam konteks kebudayaan maupun kemasyarakatannya.

Ditinjau dalam konteks kebudayaan, akan ternyata bahwa berbagai corak ragam kesenian yang ada di Indonesia ini terjadi karena antara lain adanya lapisan-lapisan kebudayaan yang bertumpuk dari jaman ke jaman. Di samping itu, keanekaan corak kesenian juga terjadi karena adanya berbagai lingkungan budaya yang hidup berdampingan dalam satu masa sekarang ini.

Ditinjau dalam konteks kemasyarakatan, akan ternyata bahwa jenis-jenis kesenian tertentu mempunyai kelompok-kelompok pendukung tertentu. Demikian pula, kesenian bisa mempunyai fungsi-fungsi yang berbeda di dalam kelompok-kelompok masyarakat yang berbeda. Dengan demikian maka perubahan fungsi dan perubahan bentuk pada hasil-hasil seni dapat pula disebabkan oleh dinamika masyarakat.

Berbagai lapisan kebudayaan terdapat di Indonesia. Pada pertamanya, di hampir semua daerah Indonesia terdapat lapisan kebudayaan Prasejarah yang amat tebal karena masa berlangsungnya yang amat lama. Sudah pada jaman Pra sejarah inilah kiranya terdapat pemisahan suku-suku bangsa, masing-masing menempati wilayah dengan lingkungan alamnya yang khas. Sambil mempererat ikatan atas dasar hubungan kekerabatan dan kesukuan mereka memperkembangkan adat-istiadat serta kepercayaan masing-masing secara khas pula. Demikianlah terbentuk lingkungan-lingkungan ethnik yang berbagai macam di Indonesia ini. Berbagai lingkungan ethnik ini dari masa ke masa berkembang sambil menyerap pengaruh-pengaruh hasil pergaulannya dengan dunia luar. Pergaulan ini dilakukan dengan suku-suku bangsa yang corak kebudayaannya mirip maupun dengan suku-suku bangsa yang corak kebudayaannya banyak berbeda.

Datangnya pengaruh dari kebudayaan yang nyata perbedaannya inilah yang kemudian memperlihatkan kesan jelas akan adanya lapisan-lapisan kebudayaan. Diatas lapisan kebudayaan Prasejarah yang sudah beraneka ragam itu, terdapat lapisan kebudayaan dengan pengaruh Hindia. Di atasnya lagi terdapat pengaruh kebudayaan Islam, lalu Eropa dan seterusnya. Di masing-masing daerah, lapisan-lapisan ini tidaklah sama jumlahnya, dan tidak pula sama perbandingan tebal-tipisnya. Perkembangan sejarahlah yang telah menentukan perbedaan-perbedaan ini.

Cabang-cabang kesenian tumbuh dan surut mengikuti perkembangan sejarah. Perubahan-perubahan kebutuhan hidup, perubahan nilai-nilai yang dianut, semua itu memberikan pengaruh kepada kembang-surutnya berbagai cabang kesenian.

Sebagai contoh dapat dikemukakan bagaimana tari di suatu lingkungan budaya, yang semula dikaitkan erat dengan upacara keagamaan lama-kelamaan menjadi terpisah menjadi bidang kegiatan yang seolah-olah berdiri sendiri. Perubahan-perubahan semacam itu tak lain disebabkan oleh perubahan kebutuhan dan pergeseran nilai-nilai.

Dalam menghadapi arus perubahan inilah maka diperlukan sekali keawasan dan kebijakan dari para pembina kesenian; keputusan-keputusan yang diambil oleh para pembina yang memegang wewenang itu akan besar pengaruhnya dalam menentukan jalan perkembangan kesenian. Oleh karena itu maka kebijakan lebih-lebih lagi diperlukan dalam hal ini, agar perkembangan kesenian tidak akan justru mengalami kemacetan atau salah arah.

1. Berbagai Fungsi Kegiatan Tari

Kegiatan tari itu sendiri dapat diperinci menjadi berbagai jenis kegiatan, yaitu perékaan atau penciptaan, latihan, penyajian serta penikmatannya.

Masing-masing bagian kegiatan tersebut bisa memiliki fungsi-fungsinya tersendiri, yang kadang-kadang bisa sama dan kadang-kadang bisa berbeda pula satu sama lain. Bagian kegiatan yang biasanya dianggap terpenting adalah penyajian. Pada kegiatan penyajian itulah seolah-olah sorotan difokuskan, sehingga kegiatan-kegiatan yang lain semata-mata dipandang sebagai prolog dan epilog belaka daripadanya.

Namun kalau direnungkan lebih dalam akan ternyata bahwa kegiatan-kegiatan yang lain itu, yaitu perekaan, latihan dan penikmatan atau pengulasan, sebenarnya amat penting pula peranannya sebagai penambah mutu hidup manusia. Hanya saja fungsi-fungsinya kurang dikenali sehingga sering kegiatan-kegiatan tersebut dianggap sebagai kegiatan pelengkap belaka.

Kita soroti lebih dahulu fungsi dari kegiatan perekaan atau penciptaan tari. Fungsi utama dari kegiatan ini adalah menyalurkan daya cipta yang sedikit atau banyak mesti ada dalam setiap diri manusia. Perekaan atau penciptaan tari tentunya ingin dilakukan oleh mereka yang telah memiliki sejumlah perbendaharaan tari tertentu. Dengan demikian maka penciptaan juga berfungsi sebagai semacam penyimpulan atas sejumlah pengetahuan yang telah dimiliki.

Dengan penciptaan maka perbendaharaan dan pengetahuan itu menjadi tidak mandeg. Sebaliknya, ia berkembang. Maka inti dari kegiatan membuat rekaan atau mencipta ini adalah untuk menumbuhkan rasa bahwa kita sedang bergerak menuju kepada sesuatu.

Fungsi kegiatan mencipta adalah untuk menumbuhkan situasi berkembang. Penyediaan kemungkinan untuk menggunakan daya cipta di suatu bidang kegiatan dapat diharapkan berpengaruh baik untuk menghidupkan pula daya cipta dalam segi-segi kehidupan yang lain.

Sedang dalam pada itu dapat dikatakan bahwa yang memperkuat daya tahan seseorang atau sesuatu masyarakat adalah kemampuannya untuk menggunakan daya cipta. Kemudian mari-lah kita melihat jenis kegiatan lain sehubungan dengan tari-menari ini, yaitu kegiatan latihan. Adakah latihan ini mempunyai fungsi tersendiri? Kiranya demikianlah adanya.

Latihan tari ini terlalu sering hanya dilihat fungsinya sebagai kegiatan mempersiapkan pertunjukan. Sebenarnya latihan tari masih memiliki fungsi-fungsi lain di samping persiapan pertunjukan itu, yaitu fungsi-fungsi yang bahkan bisa dilepaskan sama sekali dengan urusan pertunjukan.

Antara lain dapat disebutkan fungsi rekreasi. Seseorang dapat melakukan kegiatan latihan tari ini sebagai suatu istirahat dari pekerjaan rutin. Berlatih menari dapat betul-betul membuat orang merasa lepas dari ketegangan urusan sehari-hari, apalagi jika latihan tersebut tidak ditargetkan untuk siap bagi suatu pertunjukan. Dalam kegiatan yang demikian keindahan tari dinikmati dalam suasana yang tenang. Latihan juga dapat berfungsi sebagai forum pendalaman dan pembahasan. Disini keindahan dapat dibicarakan langsung dalam hubungannya dengan teknik tari, sedang argumentasinya dapat langsung pula disertai dengan peragaan. Dengan kata lain latihan dapat berfungsi sebagai forum studi yang mengasyikkan. Sudah tentu fungsi ini memerlukan hadirnya seorang tokoh sumber yang memadai, yaitu yang mempunyai dasar teknik yang kuat dan perbendaharaan yang cukup besar. Masalah gaya pembawaan tari bisa merupakan pokok yang menarik untuk dipersoalkan di dalam latihan-latihan.

Apabila latihan ditujukan untuk mempersiapkan sesuatu pertunjukan, maka latihan tersebut lalu mengandung pula suatu fungsi sebagai sarana pembinaan rasa kelompok, atau sarana pendorong kerja sama. Baik buruknya suatu pertunjukan banyak ditentukan oleh faktor kerjasama ini. Di sini orang belajar untuk mendahulukan kepentingan bersama di atas pamrih-pamrih pribadi. Di sini seseorang belajar sportif untuk mengakui kelebihan orang lain, atau sebaliknya mengamalkan kelebihannya untuk orang lain yang masih berkekurangan.

Maka latihan tari juga dapat berfungsi sebagai sarana pembinaan mental. Ia juga merupakan sarana sosialisasi, karena kegiatan latihan sebagai persiapan pertunjukan ini membuat orang-orang dengan tugas yang berbeda-beda saling berhubungan dengan tata-cara yang sebaik-baiknya.

Adapun secara umum latihan-latihan ini, sebagaimana juga pertunjukannya, mempunyai fungsi sebagai penyaluran daya cipta, penyaluran kebutuhan akan rasa indah, penyaluran enersi yang berlebih, serta pembinaan rasa kelompok. Adapun pertunjukan sendiri, disamping memiliki fungsi-fungsi yang juga ada pada

latihan-latihan tersebut di atas, memiliki pula sejumlah fungsi-fungsinya yang tersendiri. Suatu pertunjukan, terutama yang bersifat besar-besaran, dapat mempunyai fungsi sebagai pelengkap kejayaan sesuatu lembaga, atau suatu kelompok atau anggota masyarakat tertentu. Bahkan dalam hal ini fungsinya mungkin bukanlah sekedar pelengkap, melainkan sebagai pernyataan dari kejayaan itu sendiri.

Suatu misi kesenian, suatu pertunjukan kenegaraan, atau suatu pertunjukan yang menyertai peristiwa-peristiwa besar tertentu dapat digolongkan kedalam fungsi ini. Suatu pertunjukan tari juga dapat mempunyai fungsi sebagai sarana pencarian nafkah jika dilihat dari pihak yang mempergunakan. Sedang jika dilihat dari pihak yang menonton, ia bisa berfungsi sebagai sarana rekreasi ataupun sarana pendidikan. Atau juga, dan ini yang terpenting, sebagai sarana penghayatan rasa indah.

Sering pula, dalam berbagai lingkungan kebudayaan daerah, pertunjukan tari mempunyai fungsi utama yang dihubungkan dengan upacara adat. Pertunjukan itu dapat merupakan pelengkap, tetapi juga dapat merupakan bagian dari upacara itu. Suatu pertunjukan tari yang merupakan bagian dari upacara dengan demikian mempunyai pula fungsi sebagai sarana pemujaan kepada Yang Gajib, Yang Maha Agung. Dalam situasi pemujaan atau 'penyatuan' dengan Yang Maha Besar itu, sering para pelaku pertunjukan menjadi seperti berada di luar kesadaran dirinya.

Dengan kata lain, ia dimasuki oleh suatu kesadaran lain. Orang sering mengatakan keadaan seperti ini "kerasukan", atau "kemasukan" dan ini dijelaskan sebagai kemasukan roh-roh tertentu yang sengaja dipanggil untuk peristiwa yang bersangkutan. Dengan demikian maka penari berfungsi sebagai medium. Dalam tarian-tarian upacara seperti itu, terdapat suatu fungsi berupa penyalur kekuatan magi. Artinya, tarian tersebut dianggap mempunyai kekuatan yang dapat didayagunakan untuk tujuan tertentu, misalnya untuk penyembuhan penyakit, untuk mendatangkan hujan, untuk mendatangkan kesuburan tanah, dan sebagainya.

Suatu pertunjukan tari upacara pada saat-saat yang telah ditentukan, bisa pula mengandung fungsi penyatuan diri dengan yang Maha Pencipta. Fungsi ini terutama dirasakan oleh para penarinya, tetapi bisa juga oleh mereka semua yang hadir dan merasa terlibat dengan upacara tersebut. Jadi dalam hal ini yang menjadi tujuan utama penyajian tari tersebut adalah penyatuan diri dengan kekuatan Agung itu, tanpa mengharapkan 'imbalan'.

Adapun setelah di Indonesia terdapat pengaruh yang meresap dari alam pikiran barat melalui pendidikan di sekolah-sekolah umum atas prakarsa pemerintah penjajahan, maka beberapa cara berpikir dan cara menentukan tujuan-tujuan menjadi berubah atau bertambah kemungkinannya.

Individualisme yang dalam kebanyakan masyarakat tradisi amat tunduk terhadap adat, dalam masyarakat baru yang dibentuk oleh pendidikan barat ini menjadi menempati tempat penting. Individualisme dianggap sebagai pendorong daya cipta perseorangan.

Gagasan ini dibarengi pula dengan gagasan mengenai demokrasi, sehingga dengan demikian daya cipta tidak pula terbatas kepada mereka yang mempunyai kedudukan tertentu saja.

Dalam masyarakat yang telah berubah ini, maka pergeleran tari mempunyai pula fungsi sebagai sarana komunikasi gagasan maupun sarana pengucapan dorongan batin yang bersifat perseorangan. Kalau perlu gagasan dan pengucapan itu bisa berbeda dan bahkan mengingkari pola-pola yang telah dikenal dalam tradisi. Karya-karya tari yang dikenal dengan sebutan "modern" atau "kontemporer" itulah yang pada dasarnya bertolak dari fungsi-fungsi yang disebut terakhir ini.

Setelah Indonesia merdeka dengan membawa cita-cita kesatuan bangsa, maka citra Indonesia Bersatu ini diusahakan pula perwujudannya melalui seni pertunjukan, khususnya pergeleran tari dan nyanyi yang bersifat "bhineka tunggal ika" Tarian dari berbagai daerah dirangkai dalam satu nafas. Maka pertunjukkan semacam ini mempunyai fungsi sebagai sarana perwujudan citra Indonesia, khususnya citra kesatuan Indonesia. Sesudah penyajian, terdapat suatu jenis kegiatan tari lain yang kiranya juga perlu mendapat tinjauan. Kegiatan ini adalah yang bersifat laporan ataupun pembahasan. Kegiatan ini pada umumnya dianggap sudah berada diluar wilayah kegiatan tari itu sendiri.

Memang mereka yang terlibat dalam kegiatan membahas ini bisa terdiri dari orang-orang yang berbeda dari mereka yang menyelenggarakan pertunjukannya. Namun bisa juga orang-orang yang terlibat dalam pertunjukan berpartisipasi dalam kegiatan membahas. Ini bergantung pada cara pembahasan itu dilakukan.

Pembahasan yang biasa disebut sebagai kritik tari biasanya dibuat secara tertulis, atas nama satu orang tertentu. Beberapa orang bisa menulis beberapa kritik atas satu pertunjukan tari tertentu secara sendiri-sendiri. Ada pula pembahasan jenis lain,

yaitu pembahasan bersama dalam suatu forum yang khusus diadakan untuk itu. Dalam forum temu-muka seperti itu beberapa orang dapat memberikan bahasannya masing-masing, lalu kemudian bisa pula saling menanggapi bahasan satu sama lain. Unsur saling menanggapi secara spontan ini yang tidak terdapat dalam pembahasan tertulis. Kadang-kadang pembahasan atas suatu penyajian tari dilakukan secara informal, tanpa rencana dan tanpa undangan.

Ini bisa terjadi di tempat latihan, di warung ataupun di rumah, dimana kebetulan beberapa orang yang berminat dan mempunyai pendapat khusus mengenai suatu pertunjukan mengutarakan bahasannya. Disinipun bisa terjadi tanggap-menanggapi Fungsi dari berbagai jenis pembahasan itu adalah untuk mengolah daya serap, daya imajinasi, interpretasi dan evaluasi.

Dengan pengolahan berbagai daya tersebut, maka kejadian-kejadian nyata berupa pertunjukan yang telah berlangsung itu dimunculkan nilai-nilainya yang abstrak: nilai-nilai keindahan dalam konsep, reka- bentuk maupun pengungkapannya. Dengan membuat pembahasan, daya pengamatan dipertajam. Ini adalah fungsi pembahasan dilihat dari sudut ia yang membahas.

Dari sudut yang dibahas, pembahasan itu merupakan suatu umpan balik Pembahasan baginya juga berfungsi sebagai suatu upah atas jerih-payahnya mempergelarkan suatu pertunjukkan. Dari pembahasan itu ia/mereka mengetahui bagaimana orang telah menikmati pertunjukannya. Juga ia/mereka akan tahu hal-hal apa sajakah yang dianggap suatu kekurangan oleh penontonnya. Komentar-komentar dan pendapat-pendapat itu dapat dijadikan pedoman untuk menyusun pergelarannya yang berikut, bisa pula tidak diperhitungkannya sama sekali. Namun adanya komentar dan pendapat itu sendiri biasanya sudah menyenangkan baginya karena setidaknya-tidaknya itu menunjukkan perhatian yang berkepanjangan. Artinya, pergelarannya itu tidak dianggap begitu selesai lalu hilang dan dilupakan.

Lagi pula, dari adanya pembahasan-pembahasan itu kita lalu mendapat gambaran mengenai perkembangan tari. Bahasan-bahasan, terutama yang tertulis, bersama rekaman-rekaman dari penyajiannya dalam bentuk apapun, akan merupakan bahan yang penting kelak bagi penyusunan suatu sejarah tari. Dengan demikian terlihat bahwa pembahasan mempunyai pula fungsi dokumentasi.

Demikianlah fungsi-fungsi dari berbagai kegiatan tari telah

disoroti satu-persatu. Tari-tari tertentu, atau jenis-jenis tari tertentu memang mempunyai fungsi-fungsi tertentu dalam suatu masyarakat yang mendukung kebudayaan tertentu. Namun perlu juga diingat bahwa masyarakat dimanapun senantiasa mungkin saja mengalami perubahan. Dan bersamaan dengan perubahan masyarakat itu terjadi pula perubahan-perubahan budaya. Nilai-nilai berubah, norma-norma berubah. Dan mengikuti perubahan-perubahan tersebut, fungsi-fungsi tari pun dapat pula mengalami perubahan. Banyak contoh perubahan fungsi tari misalnya dari fungsi persembahan kepada Yang Gaib, pelengkap upacara adat, ke fungsi 'pelengkap kejayaan duniawi' ataupun sarana hiburan. Mengikuti perubahan-perubahan fungsi ini, bentuk-bentuk penyajian tari pun jadi berubah. Misalnya saja tari pendet (Bali) yang sebagai tari persembahan dalam upacara agama sifat pengungkapannya bebas, jika berubah fungsi menjadi tari penyambutan tamu maka tari itu menjadi diatur dalam urutan gerak yang berpola tetap. Demikian pula bentuk yang berpola tetap ini digunakan jika tari ini difungsikan sebagai bahan dasar pendidikan tari yang mengikuti sistem sekolah.

Pada umumnya, perubahan dari fungsi upacara ke fungsi pertunjukan kesenian semata-mata mengakibatkan pula sejumlah perubahan yang lain macamnya.

Perubahan-perubahan itu adalah misalnya: unsur manteramantera dan sajian dihilangkan; penyajian yang sebagai bagian upacara memang perlu berkepanjangan, sebagai perunjukan hiburan kesenian dipersingkat jadi sepuluh bahkan lima menit; gerak-geraknya disederhanakan; gerak-geraknya diperumit; gerak dipercampurkan antara satu gaya tari dengan gaya tari yang lain; kostum yang semula mengikuti ketentuan-ketentuan tradisi dirubah sesuai dengan selera umum pada waktu tertentu, dan demikian pula bisa terjadi mengenai make-up, iringan musik dan kandungan ceritera.

2. Kesadaran Akan Kekhasan Gaya Tari

Bagaimanapun perlu disadari bahwa keanekaan ragam budaya adalah sesuatu yang wajar. Didalam kebudayaan yang berbeda-beda itu tari dapat tumbuh berkembang dalam gayanya masing-masing yang khas. Keberanekaan gaya tari itulah yang turut menambah kekayaan khasanah budaya kita pada umumnya.

Perbedaan gaya tari bukanlah sesuatu untuk dipertanggung-

jawabkan dipertentangkan dalam mencari yang benar dan yang salah, melainkan, walaupun masalah itu dibahas adalah untuk mengkaji nilai-nilai keindahan. Dan lagi perlu diingat, bahwa nilai keindahan adalah juga sesuatu yang tidak dapat diseragamkan begitu saja. Setiap kebudayaan mempunyai kecenderungan-kecenderungan tertentu mengenai nilai keindahan ini. Bandingkan saja misalnya gerak tangan yang bagaimana pada tari wanita yang dianggap indah pada masing-masing tari Jawa, Bali, Batak, dan Sulawesi Selatan. Ternyata akan begitu berbeda-beda.

Kekhasan masing-masing gaya tari inilah yang masih perlu mendapat perhatian lebih banyak untuk dipelajari. Jika masalah gaya ini mendapat perhatian yang cukup besar dari para penggiat tari, maka penyajian-penyajian tari akan lebih mudah terhindar dari kedangkalan-kedangkalan, dimana kemanisan adalah seolah-olah merupakan satu-satunya nilai yang hendak dikejar dalam suatu penyajian tari. Padahal letak nilai keindahan yang lebih dalam adalah didalam gaya.

Suatu tari tertentu dilandasi oleh teknik tari tertentu, dan dijiwai oleh suatu sikap, atau lebih tepat suatu sikap batin tertentu. Yang disebut teknik tari itu dapat diperinci atas beberapa seginya. Yang dinamakan teknik tari adalah cara-cara melaksanakan gerak-gerak tari secara tepat sehingga mencapai bentuk serta gaya yang dikehendaki. Adapun segi-seginya antara lain: sikap badan yang tepat, yang dapat pula diperinci atas sikap masing-masing anggota badan seperti torso, leher, kepala, lengan dan tungkai; arah bergerak yang tepat bagi setiap anggota badan; ritme yang tepat dalam melakukan rangkaian gerak; dan terakhir adalah kualitas gerak atau rasa gerak yang tepat yang menandai keseluruhan tari, atau kualitas-kualitas gerak tertentu yang tepat bagi bagian-bagian tari tertentu. Kalau diatas ini disebutkan mengenai segala sesuatu yang tepat, maka ketepatan yang dimaksud disini bukanlah ketepatan matematik yang dinyatakan dengan ukuran-ukuran metrik. Ukuran metrik dapat dipakai sebagai ancar-ancar, tetapi pada akhirnya yang menentukan ketepatan itu adalah ukuran-ukuran yang harus bisa **dirasakan** sebagai sesuatu yang pantas dalam kerangka gaya tari yang bersangkutan, dalam kerangka tata nilai kebudayaan yang bersangkutan. Sikap dan arah gerak yang telah disebutkan diatas adalah segi-segi teknik tari yang bersangkutan paut dengan unsur visual dari tari. Artinya, sikap dan arah itu mewujudkan bentuk-bentuk yang dapat dilihat oleh mata. Bagi

yang menonton, bentuk-bentuk itu memberikan sesuatu pengalaman melihat yang bersifat kesenirupaan.

Bentuk-bentuk itu mewujudkan dalam ruang; bentuk-bentuk itu mempunyai arti karena ruang. Bentuk-bentuk tersebut bisa menyampaikan asosiasi-asosiasi, bisa melambangkan ide-ide yang memang hendak disampaikan melalui tari yang bersangkutan.

Adapun kwalitas atau rasa gerak, merupakan segi teknik tari yang mempunyai pengaruh lain terhadap orang yang menonton. Kwalitas-kwalitas gerak tertentu menimbulkan rasa-rasa gerak tertentu. Kwalitas-kwalitas gerak dapat dibedakan antara lain atas yang bersifat :

- ringan atau berat;
- lepas atau terbatas jelas;
- serba diteruskan berkelanjutan atau
- serba menghentak cepat;
- langsung atau tidak langsung dalam menuju pada titik akhir dari setiap frase (rangkai) gerak.

Kwalitas-kwalitas majemuk bisa terjadi dari kombinasi sifat-sifat gerak yang tertera diatas. Kwalitas-kwalitas ini pada pokoknya menyangkut dinamik, yaitu masalah kuat lemahnya gerak; serta menyangkut pula masalah ritme internal dari gerak, yaitu berhenti-henti atau berkelanjutannya gerak; serta pula menyangkut ketepatan arah dalam mencapai titik-titik tertentu dalam kerangka bentuk tari yang bersangkutan.

Hadirnya kwalitas-kwalitas gerak tari ini oleh penonton memang diterima melalui mata pula, tetapi tidak semata-mata sebagai pengalaman melihat, melainkan penglihatan itu menjalar bagaikan keseluruhan tubuh. Otot-otot beraksi secara simpatetis, artinya jadi seolah-olah merasakan sendiri rasa gerak yang sedang dilihatnya.

Demikianlah segi-segi teknik tari telah diuraikan perinciannya. Keseluruhan perincian teknik tari itulah yang mendasari dan menentukan ciri-ciri dari suatu gaya tari. Dan seperti telah disebutkan di atas, gaya tari dijiwai oleh suatu "sikap bathin" tertentu dalam melaksanakan dan menghayatinya.

Yang disini disebut sebagai sikap bathin ini menyangkut fungsi dan tujuan penyelenggaraan tari, tetapi juga lebih-lebih menyangkut jenis rasa indah tertentu yang hendak ditimbulkan. Sebagai contoh disini akan disebutkan beberapa rasa menandai

beberapa jenis tari dari gaya yang dikenal oleh penulis, yaitu gaya tari Jawa Surakarta. Dalam gaya tari Jawa Surakarta ini ada dua jenis tari wanita yang berbeda dan boleh disebut sebagai dua sub gaya, yaitu bedaya dan Gambyong. Bedaya ditandai oleh sikap bathin yang kurang lebih dapat diuraikan sebagai: tenang, hening, penuh penyerahan kepada Yang Maha Agung. Berbeda dengan itu, Gambyong ditandai oleh sikap bathin yang serba lincah, mau memikat dan genit. Kedua sikap bathin yang berbeda ini, masing-masing didukung oleh teknik tari yang sesuai dengannya, pada akhirnya menampilkan dua anak gaya berlainan. Banyak atau sedikit setiap gaya tari pasti mempunyai persyaratan tertentu mengenai sikap bathin bagaimana yang dianggap paling tepat.

Kesan rasa yang khas itulah yang perlu didalami benar setelah liku-liku perbendaharaan gerak dari suatu gaya tari dikenal betul. Kesadaran-kesadaran akan nuansa-nuansa rasa inilah yang pada umumnya masih kurang dihayati oleh para penari. Masih terlalu sering tari-tari daerah hanya dipelajari semata-mata segi bentuknya saja. Rasa gerak kurang diperhatikan, sikap bathin kurang diper-masalahkan.

Tak jauh bedanya dengan penanganan rasa gerak ini, rasa musik suatu gaya tari sering pula belum mendapat perhatian yang memadai. Rupa-rupanya masih terlalu sering dianggap bahwa yang perlu diperhatikan dari musik iringan tari daerah itu adalah hanya melodinya. Kalau melodinya lagu daerah, maka sudah dianggap lengkaplah ciri kedaerahannya. Lagu-lagu daerah tersebut dimainkan dengan instrumen-instrumen musik barat dengan segala pertimbangan kepraktisan. Yang pada umumnya kurang disadari adalah bahwa pengalihan dari instrumen musik tradisi ke instrumen barat itu mengakibatkan suatu kehilangan. Alat-alat musik itu masing-masing memiliki getaran dan warna-nada yang khas. Karena itu pergantian instrumen akan berakibat pula pergantian jenis getaran dan warna nada tersebut. Dengan demikian, jika instrumen-instrumen musik tradisi yang umumnya semakin langka dan semakin kekurangan peminat itu ditukar dengan instrumen-instrumen lain yang lebih mudah didapat dan dimainkan, maka kehilangan warna-warna nada yang khas, getaran-getaran yang khas, tak dapat dielakkan lagi. Maka satu ciri khas kesenian tradisi tersebut tidak lagi hadir.

Suatu kerugian lain yang bisa terjadi karena pengalihan instrumen musik ini adalah dalam hal sistem nada. Instrumen-instru-

men musik barat seperti diketahui, menggunakan sistem nada diatonis, dinyatakan dengan susunan dasar yang berbunyi do-re-mi-fa-sol-la-si. Adapun musik-musik tradisi berbagai daerah banyak yang mempunyai sistem yang khas dan berbeda dengan sistem diatonis. Inipun dapat menjadi terasa asing, dan akhirnya hilang tak dikenal lagi jika instrumen-instrumen tradisi yang strukturnya telah disesuaikan dengan itu makin tak dikenal dan tak pernah dimainkan lagi, dan sebagai akibat dari padanya dalam bernyanyi-pun orang lama-kelamaan lebih berpedoman kepada tangga nada diatonis yang makin berpengaruh itu.

Kembali ke soal kekhasan gaya tari, dapat disini disebutkan beberapa contoh. Gaya dari Aceh, yang diwakili dalam hal ini oleh Seudati misalnya, ditandai oleh beberapa ciri yang khusus baginya dan tak dimiliki oleh gaya-gaya lain, yaitu: gerak-gerak mengayun yang arusnya serba bebas dan arahnya tidak menuju ketitik-titik tertentu yang telah ditetapkan secara ketat tempatnya dalam suatu kerangka bentuk. Tanpa kekhususan yang terlalu berat, Seudati ini dijiwai oleh suatu sikap syukur dan memuji kepada kebaikan.

Gaya tari Minangkabau, dengan variasinya dari **negeri** (desa) ke **negeri**, memperlihatkan suatu sifat umum yang dapat dianggap sebagai ciri yang menonjol dari tari tradisi ini, yaitu: dasar sikap berdirinya mengambil sikap pencak silat. Geraknya, dalam aliran yang cepat maupun pelan, selalu menunjukkan ketajaman, ketepatan arah dalam kerangka bentuk-bentuk yang bergaris jelas. Pola ritmenya ditandai oleh kalimat-kalimat pendek dengan tekanan-tekanan yang menghentak nyata. Suasana rasa yang menjiwai tari Minang adalah kewiraan, yang ditandai oleh pergalaran gerak-gerak yang serba efektif, mengisyaratkan serangan dan tangkisan.

Tari Melayu yang telah mengalami pengembangannya di wilayah Deli Serdang – Riau, memiliki pula, suatu gaya tersendiri yang mantap. Gaya tari ini ditandai oleh langkah-langkah yang cekatan dan lincah, yang menyapu-nyapu lantai dengan ringannya hingga tubuh penari seakan meluncur diatasnya. Gaya gerak yang demikian ini didukung oleh musik yang mendayu kegenitan yang penuh ketangkasan. Sementara itu sikap tubuh sipenari senantiasa tegap dan leher menyangga kepala dengan tampannya.

Adapun gaya tari Jawa secara umum ditandai oleh: sikap dada yang tegap, langkah-langkah yang serba tenang terukur dan sangat lekat pada tanah; gerak-gerak lengan dengan variasi arah

yang halus tetapi dengan posisi stabil pada siku; gerak serba halus, tertahan dan berkelanjutan; gerak-gerak leher terolah dalam berbagai variasi; selendang dipergunakan untuk memperluas kemungkinan bentuk; tariak wajah tenang, tidak dimaiinkan. Ciri-ciri gerak tersebut didukung oleh iringan musik yang tenang dengan ritme yang rata, dan walaupun ada tingkahan-tingkahan tidaklah bersifat melonjak-lonjak.

Lain pula gaya tari Bali. Irama musiknya membersit dan banyak memperdengarkan sinkop-sinkop. Sesuai dengan itu gerakannya menunjukkan pergantian-pergantian yang serba kentara. Tubuh dalam posisi dasar **tribangga** (patahan kesamping tiga kali); siku direntang kesamping setinggi bahu; level atas dan bawah amat diperbedakan dengan jelas; leher ditarik kedepan. Sikap dasar tungkai, seperti halnya pada gaya tari Jawa, adalah: lutut diarahkan menuju kesamping sedang telapak kaki menyilang atau serong.

Gaya tari putri Sulawesi Selatan, yang diwakili oleh Pakarena dan Pajoge memperlihatkan sifat-sifat gerak yang khas, musik yang khas dan juga hubungan yang khas antara gerak dan musik. Geraknya amat pelan global dan searah sedang musik pengiringnya amat gemuruh dalam semangat tinggi yang berkepanjangan sampai seolah-olah tak ada waktu untuk bernafas.

3. Berbagai Sumber Karya Tari

Kini sampailah kita kepada pertanyaan: jika kita hendak mencipta, mengubah atau menata tarian, apa yang harus dilakukan terhadap perbendaharaan tari tradisi itu?

Suatu sikap yang pada awalnya harus dicamkan adalah: untuk menganggap tari tradisi itu sendiri sebagai suatu seni yang hidup. Artinya, tari tradisi yang mempunyai gaya dan rasa yang khas itu, senantiasa memerlukan penyegaran-penyegaran dengan cara penggarapan gubahan-gubahan baru. Dengan fungsi penyegaran inilah, yang juga berarti menghidupkan tradisi, karya-karya tari baru selalu diperlukan.

Karya-karya baru juga kadang-kadang melayani fungsi-fungsi baru. Ini pun perlu disadari. Kadang-kadang bisa terjadi bahwa fungsi-fungsi baru membunuh fungsi-fungsi lama. Maka yang perlu dipertimbangkan dalam mengambil kebijaksanaan pembinaan adalah: fungsi-fungsi mana yang dianggap memberikan manfaat. Maka yang memberikan manfaat positiflah yang patut didorong perkembangannya.

Suatu karya tari dapat mempunyai berbagai sumber. Suatu karya tari yang bebas sebebas-bebasnya, yang tak terikat oleh tradisi, dengan sendirinya dapat menggunakan umber apapun untuk menimba ide maupun teknik. Karena sifatnya begitu bebas dan tak terbatas, maka dalam bagian karangan ini tak perlu dibicarakan secara khusus. Bagian karangan ini terutama membicarakan kemungkinan-kemungkinan dari karya-karya tari yang hendak mempertahankan warna daerahnya, ikatan dengan tradisinya.

Suatu penyajian tari mungkin saja hanya mempunyai kadar kebaruan yang sedikit saja. Ia menggunakan perbendaharaan tari tradisi sebagai landasan dan titik tolak. Namun bagaimanapun sedikitnya kebaruan itu, ia tetap memerlukan penggarapan. Penggarapan ini pun adalah suatu kerja.

Jika seorang penggarap tari bertolak dari bentuk-bentuk tari tradisi yang sudah ada, maka berbagai cara menggarap dapat dipilihnya. Sudah tentu pilihan itu berdasarkan kebutuhan jiwanya sendiri atau pun berdasarkan keinginan masyarakat. Pilihan pertama yang dapat diambilnya adalah: mengambil salah satu bentuk penyajian yang sudah dikenal, lalu memperdalamnya. Artinya, pengungkapan gaya lebih dimantapkan sesuai dengan nilai keindahan yang dikenal dalam tradisi yang bersangkutan, dikaitkan pula dengan segi-segi musik, seni rupa serta seni sastra yang dalam suatu kebudayaan biasanya amat erat kait-mengait. Dalam pendekatan yang seperti ini makna-makna perlambangan yang hidup dalam kebudayaan yang bersangkutan diperhatikan sekali.

Seorang atau sekelompok penggarap bisa pula memilih cara kedua dalam mengolah suatu bentuk penyajian yang telah dikenal. Cara ini adalah: memperkembangkan. Yang dimaksud dengan ini adalah mencobakan kemungkinan-kemungkinan bentuk lain untuk ditambahkan atau dipadukan dengan bentuk-bentuk yang telah dikenal. Ini bisa berupa penambahan gerak misalnya. Gerak-gerak yang diciptakan baru dimasukkan, disisipkan dan dipadukan pada yang lama. Dapat pula pengembangan ini berupa penambahan unsur ke dalam suatu jenis penyajian tertentu. Misalnya dimasukkannya nyanyian atau narasi yang semula tidak terdapat dalam suatu jenis penyajian tertentu. Atau digunakannya unsur-unsur tata rupa baru yang semula tidak digunakan, misalnya menyangkut make-up, kostum, tata pentas yang berupa layar, cahaya ataupun properti. Tujuan dari pada pengembangan adalah biasanya di samping semata-mata mencoba bentuk-bentuk baru, juga untuk

mencoba mewujudkan gagasan-gagasan baru. Gagasan-gagasan yang bersifat mengubah itu misalnya dapat disebutkan: menambah nilai dramatik dari suatu bentuk penyajian; mengurangi sifat **naratif** dari suatu bentuk penyajian; mengurangi sifat **representational** dari cara-cara ungkapan, atau bisa juga gagasan-gagasan yang sebaliknya dari pada itu semua. (Mengenai kedua istilah yang disebut terakhir itu perlu kiranya diberikan penjelasan tambahan. Yang dimaksud dengan sifat naratif adalah sifat penyajian yang mengungkapkan bagian-bagian cerita secara berurutan dengan teratur, kejadian demi kejadian. Sedang yang dimaksud dengan sifat **representational** dalam cara ungkapan adalah ungkapan yang bermaksud menggambarkan kejadian-kejadian tertentu yang mungkin dilihat dalam kenyataan. Cara ungkapan ini bisa sangat realistis bisa pula menggunakan gaya terpola atau disebut juga stilasi).

Cara ketiga yang dapat dipilih oleh seorang penggarap adalah untuk memadukan unsur-unsur seni tradisi yang itu-itu juga tetapi paduannya baru. Yang dipadu baru itu bisa ragam gerak dengan ragam gerak yang semula tak pernah saling berdekatan; tetapi bisa juga susunan musik tertentu dengan rangkaian gerak tertentu yang semula tak pernah bertaut; bisa juga cara penyajian suatu jenis tontonan dipadu dengan cara penyajian tontonan lain dalam tradisi yang sama.

Yang telah disebutkan di atas adalah tiga cara yang dapat ditempuh oleh seorang penggarap tari yang menggunakan perbendaharaan seni tradisi sebagai bahan pokok dan sekaligus sebagai landasan utama. Artinya, dengan ketiga cara tersebut di atas si penggubah berpegang kuat pada teknik tari tradisi yang telah berkembang matang. Di samping penggarapan yang bertolak dari dasar teknik suatu tari tradisi ini, terdapat pula penggarapan dengan teknik bebas, namun tetap hendak menonjolkan warna kedaerahan atau kebudayaannya. Biasanya hal ini hendak diperolehnya dengan pengambilan tema cerita kedaerahan.

Tema kedaerahan ini bisa diambil dari mitos, legenda, serta berbagai isi karya-karya sastra daerah. Tema inilah yang dipakai untuk memberikan semacam tanda pengenalan kedaerahannya, sedang gerak dan musik disusun bebas. Kadang-kadang kostum dipakai pula secara strategis sebagai tanda pengenalan. Sudah tentu cara penggarapan seperti ini dapat lebih mudah terjerumus ke dalam kedangkalan, di mana karya tari nyaris menjadi semacam

peragaan busana saja dengan diberi bingkai cerita daerah, tetapi tidak didukung oleh teknik dan gaya yang mantap.

Namun sebaliknya, jika penggarapnya cukup mampu dalam menyusun komposisi dan menemukan teknik, maka karyanya dapat tampil sebagai sesuatu yang bermutu dan patut dicatat. Sebagai sumber ilham bagi karya tari, maka mitos, legenda maupun segala bentuk sastra daerah itu akan lebih memberikan kemanfaatan seni apabila diberi penafsiran dan diberi pemfokusan tertentu, dan tidak sekedar dijadikan kerangka penceriteraannya yang disajikan dengan sifat naratif semata-mata.

Upacara-upacara adat sering pula dijadikan tema dari suatu gubahan tari kedaerahan. Jadi tari yang bersangkutan seolah-olah memberikan sumulasi (peragaan yang seolah-olah benar) dari sebuah upacara. Sudah barang tentu penggarapan seperti ini memerlukan pula seorang penata yang tangguh, sebab kalau tidak maka karya semacam itu akan tak ubahnya dengan arak-arakan belaka.

Sebagai penutup perlu disebutkan di sini mengenai peranan adat-istiadat dan sistim nilai dalam suatu kebudayaan yang melingkungi masalah karya tari ini. Karya tari yang terlalu melawan adat dan tata nilai setempat biasanya akan terkucil di daerahnya sendiri. Di situ ia tak mendapat tempat. Tetapi sebaliknya di daerah lain karya tari tersebut akan ada juga penggemarnya dan mungkin karya tersebut dianggap sebagai benar-benar hasil daerah asalnya. Bagaimanapun, secara umum dapat dikatakan bahwa berhasil atau tidaknya suatu karya tari, bertahan atau tidaknya karya tari tersebut, terutama sangat ditentukan oleh nilai keindahan yang dimilikinya dan bukan semata-mata oleh kecocokan temanya.

BAB II.

KOMPOSISI TARI

Oleh: Sal Murgiyanto

PENDAHULUAN :

Jika diteliti, dewasa ini banyak tari-tarian tradisi kita (tari rakyat, tari klasik) yang tidak lagi hanya dipertunjukkan dalam rangka sebuah upacara tertentu ditempat yang telah ditentukan pula, tetapi banyak yang telah dipentaskan juga pada kesempatan-kesempatan penutupan konperensi, lokakarya atau pada sebuah pekan tari yang khusus diselenggarakan.

Pada kesempatan-kesempatan seperti ini, sebuah tarian rakyat yang ditempat asalnya dipertunjukkan ditengah kerumunan penonton dari pagi sampai petang, terpaksa harus ditata kembali menyesuaikan dengan tempat peertunjukkan dan penontonnya yang baru. Beberapa hal mulai harus dipikirkan: tuntutan waktu yang lebih pendek, jumlah pelaku yang terbatas dan juga penyesuaian penataan panggung yang baru.

Untuk memenuhi kebutuhan semacam inilah pengetahuan komposisi tari atau pengetahuan koreografi, yaitu pengetahuan yang bersangkutan-paut dengan bagaimana memilih dan menata gerakan-gerakan menjadi sebuah karya tari terasa semakin dibutuhkan. Apalagi dengan nilainya tari dipelajari sebagai obyek study di sekolah-sekolah menengah karawitan (SMKI) dan perguruan-perguruan tinggi tari (ASTI, IKJ dan ASKI), maka pengetahuan komposisi taripun menjadi semakin berkembang dan lebih banyak lagi dikaji dan dipelajari.

Proses komposisi tari meliputi berbagai macam kegiatan, yang untuk memudahkan pembahasan dalam uraian ini dibagi menjadi 3 bagian. Pertama adalah bagian pendahuluan, dimana sebelum membicarakan dua masalah yang lebih utama, dibicarakan beberapa pengertian dasar yang erat kaitannya dengan masalah komposisi tari, dilanjutkan dengan bagian kedua tentang garapan bentuk yang membahas penyusunan dan pengaturan bentuk luar yang teramati dari sebuah karya yang terakhir bagian ketiga, tentang garapan isi membahas masalah ide atau isi tarian serta pen-

dekatan garapan yang subyektif dan yang obyektif. Beberapa pengertian dasar yang erat kaitannya dengan komposisi tari adalah:

1. Penciptaan dan Penyusunan Tari

Dalam menggarap sebuah komposisi tari, orang dapat mempergunakan perbendaharaan pola-pola gerak tradisi yang telah ada sebelumnya atau dilakukan berdasarkan pencarian dan pengembangan gerak yang belum terpola sebelumnya. Pencarian nilai gerak baru ini dapat bertolak dari bahan yang telah ada sering disebut sebagai penyusunan atau penataan tari.

Di dunia tari kita, yang lebih banyak ditemui adalah cara pertama, yang lebih lanjut dapat dibedakan kedalam dua macam pendekatan. Pertama yang hanya bersifat mengatur dan menyesuaikan adegan, tanpa merubah atau mengembangkan perbendaharaan serta iringan tari. Kedua, yang disertai dengan perubahan dan pengembangan perbendaharaan gerak, sesuai dengan kebutuhan kreatif penata tari, sehingga hasilnya ada kalanya dapat merupakan barang "baru".

2. Improvisasi dan Eksplorasi Gerak

Jika dalam penciptaan tari pekerjaan biasanya dimulai dengan improvisasi yang dilakukan untuk memperoleh gerakan-gerakan baru yang segar dan spontan maka pada penataan tari usaha dimulai dengan eksplorasi atau penjelajahan gerak, yakni pencarian secara sadar kemungkinan-kemungkinan gerak baru dengan mengembangkan dan mengolah ketiga elemen dasar gerak: waktu, ruang dan tenaga. Sekalipun demikian baik pada penciptaan maupun pada penataan tari kedua proses awal ini sesungguhnya dapat saling membantu.

Pengertian komposisi tari sesungguhnya meliputi komposisi tari dari bentuknya yang paling populer, sampai dengan sebuah karya seni yang rumit. Ada perbedaan besar antara komposisi tari yang dibuat untuk TV. atau yang dipergelarkan di tempat-tempat hiburan, dengan komposisi tari yang dibuat oleh seniman-seniman tari profesional yang membaktikan seluruh hidupnya untuk menginterpretasikan ide-ide manusia, serta disain-disain dalam bentuk ekspresi gerak yang ritmis dan indah.

Pengetahuan akan adanya kedua kutub komposisi tersebut sangat perlu, sebab jika tidak kita hanya akan mengenal tari dalam

bentuknya yang populer saja dan tidak pernah akan tahu sampai seberapa jauh seorang penari dapat berubah dari fungsinya yang sekedar menghibur sampai kepada pengungkapan pemikiran-pemikiran yang serius. Bentuk yang terakhir inilah yang lazim kita kenal dengan bentuk "tari sebagai ekspresi seni"

3. Tema Literer dan Non Literer

Berdasarkan tema yang digarap, komposisi tari dapat dibedakan antara yang diolah berdasarkan tema literer dan non literer. Komposisi tari literer adalah komposisi tari yang digarap dengan tujuan untuk menyampaikan pesan-pesan seperti: ceritera, pengalaman pribadi, interpretasi karya sastra, dongeng, legenda, ceritera rakyat, sejarah dan sebagainya.

Sedangkan komposisi tari yang non literer adalah komposisi tari yang semata-mata diolah berdasarkan penjelajahan dan penggarapan keindahan unsur-unsur gerak: ruang, waktu dan tenaga. Bentuk yang kedua ini dapat digarap berdasarkan pengembangan berbagai macam aspek: interpretasi musik, penjelajahan gerak, eksplorasi permainan suara, permainan cahaya atau unsur-unsur estetis lainnya.

GARAPAN BENTUK :

1. Gerak Sebagai Bahan Baku

Dalam setiap cabang kesenian, bahan-bahan baku yang kita kenal baik dalam bentuknya yang biasa, dirubah oleh seorang seniman menjadi pola-pola yang indah dan tidak biasa. Tanah liat, batu atau kayu, dirubah oleh seorang pematung menjadi karya patung yang indah; demikian pula suara-suara yang kita dengar setiap hari dipilih dan disusun kembali oleh seorang komponis menjadi sebuah karya musik yang sedap didengar.

Dalam tari, bahan baku ini adalah gerakan tubuh, yang setiap orang melakukannya setiap hari. Gerakan manusia berdasarkan fungsinya dapat dibagi menjadi tiga jenis, yaitu: bermain, bekerja dan berkesenian.

- a. **Bekerja**, adalah gerak yang dilakukan oleh manusia untuk memenuhi kebutuhan dasar hidupnya, dimana naluri emosional jauh-jauh ditinggalkan. Sebagai misal, adalah gerakan manusia dalam mencari ikan, menanam padi, memetik buah, membelah kayu dan sebagainya.

- b. **Bermain**, yaitu gerak yang dilakukan untuk kepentingan sipelaku dalam mana dipraktekkan ketrampilan-ketrampilan gerak yang di dalam kehidupan sehari-hari sering dipandang tak berfaedah. Di dalam bermain, jika kegiatan melibatkan orang lain, maka peranannya adalah untuk menguatkan kesenangan dari pelakunya.
- c. **Berkesenian**, adalah gerakan yang dilakukan untuk mengungkapkan pengalaman batin dan perasaan seseorang, dengan harapan untuk mendapatkan tanggapan orang lain.

Dengan demikian perbedaannya terletak pada masalah komunikasi. Seorang seniman menciptakan karyanya untuk mewujudkan pengalaman-pengalaman yang tak dapat diwujudkan dalam bahasa komunikasi sehari-hari. Karya seni lahir tidak untuk hanya dinikmati sendiri oleh penciptanya, tetapi juga untuk dimengerti dan dihayati oleh orang lain.

Dari uraian tersebut diatas jelas bahwa tidak setiap gerak dapat dijadikan bahan penyusun tari atau merupakan gerak tari. Sekalipun demikian, setiap gerak dapat dirubah atau digarap menjadi gerak tari dengan melakukan idealisasi atau distorsi (pengindahan atau perubahan) dari bentuknya yang biasa.

Ruang, waktu dan tenaga adalah elemen-elemen dasar dari gerak. Kepekaan terhadap elemen-elemen tersebut, pemilihannya secara khas serta pemikiran akan penyusunannya berdasarkan pertimbangan-pertimbangan yang mendalam merupakan alasan utama kenapa tari dapat menjadi ekspresi seni.

Keberhasilan sebuah komposisi tari tergantung dari berbagai faktor, namun tiga faktor utama yang besar pengaruhnya adalah:

- a. Selera, pembawaan pribadi, intuisi dan insting dari pencipta atau penata tarinya.
- b. Ketrampilan gerak dan penghayatan penari-penari yang membawakannya, yang sebagai seniman mampu menghidupi sebuah komposisi tari.
- c. Kreatifitas, pengetahuan, pengalaman serta pemahaman artistik dari penata tari.

Ketiga hal yang terakhir ini dapat dipelajari dan dikembangkan sebagai bekal penata tari dalam memilih dan menyusun gerak-gerak menjadi sebuah komposisi tari.

Pengetahuan komposisi adalah pengetahuan yang harus diketahui oleh seorang yang bermaksud hendak mencipta atau me-

nata tari dari sejak mengolah, memilih dan menyusun/menata gerak selaras dengan persyaratan yang dibutuhkan untuk keberhasilan pementasannya di depan penonton.

Elemen-elemen komposisi tari meliputi berbagai hal: pengetahuan akan disain, pengetahuan bentuk seni, pemilihan iringan, komposisi kelompok, kostum, tata cahaya, tata panggung, penyusunan acara dan sebagainya.

2. Disain Ruang

Jika sebuah gerakan kita hentikan secara tiba-tiba, maka apa yang kita lihat adalah disain ruang dari gerakan tubuh penari yang berteriak tadi. Demikian pula halnya jika kita mengamati sebuah foto tari, maka yang kita saksikan sebetulnya adalah disain ke ruangan tersebut dari salah satu sisinya.

Dalam hubungannya dengan komposisi, beberapa elemen ruang yang patut mendapatkan perhatian adalah: garis, volume atau ukuran besar kecil, arah tinggi rendah, arah hidup, fokus dan sebagainya.

Disain ruang memasalahkan bagaimana merencanakan penataan dan pemaduan unsur-unsur ke ruangan tersebut di atas agar dapat menghasilkan bentuk ke ruangan yang estetik. Beberapa pengetahuan yang patut diketahui sehubungan dengan disain ke ruangan ini adalah :

(1) Simetri dan Asimetri:

Setiap bangun ke ruangan yang kita temui dalam alam sekeliling kita ini pada garis besarnya dapat dibedakan menjadi dua bangun saja, yaitu simetri dan asimetri.

Simetri atau bangun setangkup adalah wujud ke ruangan yang jika diamati dari depan (atau belakang) bagian di sebelah kiri secara struktural merupakan bentuk bayangan cermin dari bagian yang kanan. Contohnya yang paling mudah adalah bangun atau bentuk dari tubuh manusia sendiri, yang walaupun tidak secara sempurna, tetapi terdiri dari bagian kiri dan kanan yang setangkup.

Dengan keseimbangan yang mantab, bangun simetri mampu menghadirkan perasaan yang kokoh, kuat dan tidak goyah. Bangun simetri sesuai untuk hal-hal yang resmi, ceremonial dan mampu menghadirkan rasa yang aman dan tenteram.

Asimetri, adalah bangun ke ruangan atau pola gerak yang tidak terdiri dari bagian-bagian kiri dan kanan yang setangkup. Benda-benda yang ada di sekeliling kita kebanyakan berbentuk asimetri, kecuali jika manusia merubahnya.

Gunung, belukar dan batu karang serta pepohonan tidak ada yang bangunnya setangkup, kecuali jika tangan manusia membentuknya.

Asimetri memiliki sifat yang lebih merangsang indera dan perasaan manusia. Bayangkanlah jika kita melihat sebuah balapan sepeda yang susul-menyusul, menciptakan ketegangan emosi kita.

Pola gerak dan bangun asimetri dibutuhkan jika kita ingin menghadirkan rasa yang aktif, dinamis, riang dan tegang.

(2) **Disain Garis:**

Dalam menari tubuh dapat diatur sedemikian rupa sehingga memberikan kesan berbagai macam garis. Sebagaimana dalam seni-visual: garis-garis gerak dapat menimbulkan berbagai macam kesan.

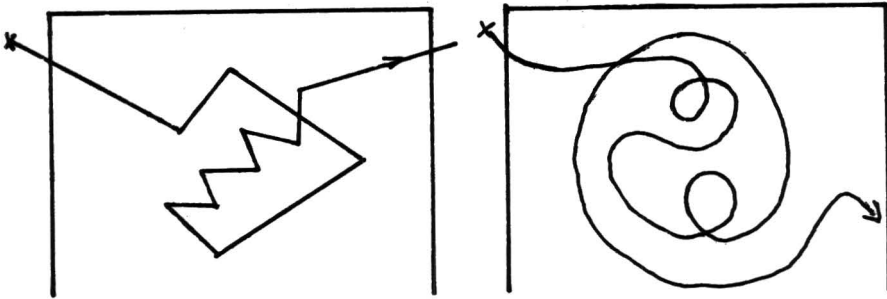
Disain garis pada dasarnya dapat dibedakan menjadi dua, yaitu **garis lurus** yang memberikan kesan sederhana dan kuat, serta **garis lengkung** yang memberikan kesan lembut, tetapi juga lemah. Garis-garis mendatar memberikan kesan istirahat, sedang garis-garis yang tegak lurus memberikan kesan ketenangan dan keseimbangan. Garis melingkar atau lengkung memberikan kesan manis, sedangkan garis menyilang atau diagonal memberikan kesan dinamis.

(3) **Disain Lantai:**

Disain-disain garis tersebut diatas, tak hanya dapat dibuat dengan garis-garis tubuh dan tangan serta kaki penari, tetapi dapat juga diamati dari jejak atau garis-garis imajiner yang dilalui oleh seorang penari atau garis di lantai yang ditinggalkan oleh formasi penari kelompok.

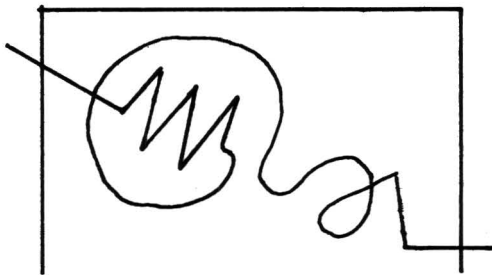
Baik disain gerak tubuh maupun garis-garis pola lantai dapat dibuat dalam berbagai macam arah: kedepan, kebelakang, kesamping, keatas, diagonal atau menyudut dan sebagainya.

Gambar II-1. Pola lantai dengan garis lurus dan melengkung



A. Garis-garis Lurus

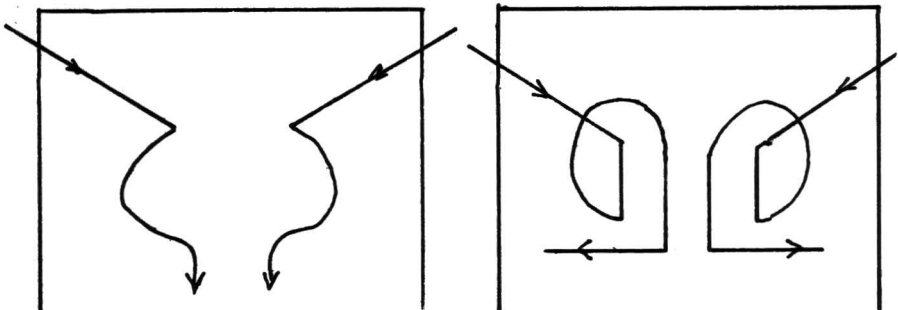
B. Garis-garis Melengkung



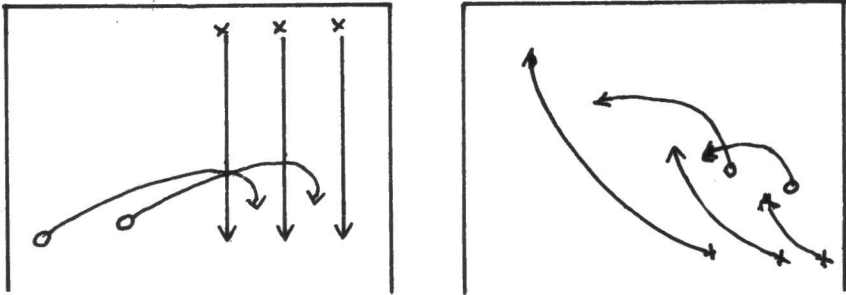
C. Garis-garis Lurus dan Melengkung

Pola lantai dapat dibuat berbentuk segi tiga, segi empat, huruf V, huruf L (garis lurus), dapat juga dibentuk sebagai lingkaran, angka delapan, berkelok-kelok seperti ular (garis melengkung) atau kombinasi antara garis-garis lurus dan yang melengkung, disamping dapat pula dibuat simetri dan asimetri.

Gambar II-2. Pola lantai simetri



Gambar II-3. Pola lantai asimetri



(4) Disain Tiga Dimensi:

Pemahaman akan nilai garis dalam disain ke ruangan memang perlu, tetapi itu saja belum cukup. Dari setiap dua garis lurus yang berpotongan dapat kita buat sebuah bidang datar, dan dari sebuah garis lurus yang menembus sebuah bidang datar dapat dihasilkan sebuah bangun ke ruangan yang tiga dimensi sifatnya. Kesan kedalaman atau bangun tiga dimensi ini sama dengan kesan yang kita peroleh jika kita mengamati sebuah karya patung.

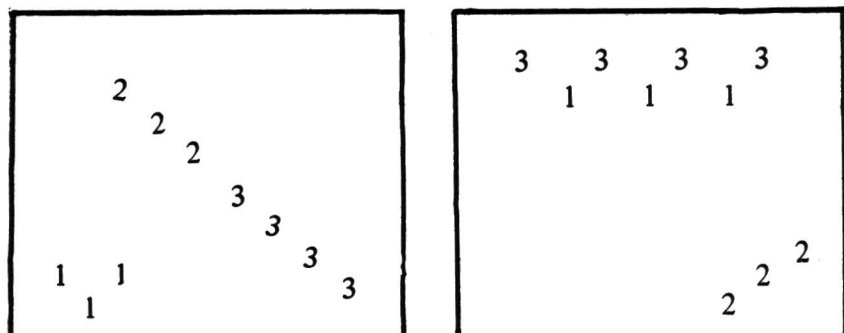
Disain tiga dimensi memiliki panjang- lebar dan tinggi atau kedalaman, yang menghasilkan apa yang kita kenal sebagai volume atau "isi" ke ruangan yang berhubungan dengan besar kecilnya jangkauan gerak tari.

Besar kecilnya jangkauan gerak tari ini ada hubungannya dengan perasaan kita: dalam keadaan gembira orang cenderung melakukan gerakan-gerakan yang besar, luas dan ringan. Sedang dalam keadaan tertekan atau takut orang akan melakukan gerakan-gerakan yang kecil-kecil dan ter-sendat-sendat.

Gerakan yang besar dan kuat erat kaitannya dengan ide dan perasaan yang bebas dan terbuka, sebaliknya gerakan-gerakan kecil yang terbatas jangkauan ruangnya membawa asosiasi kita kepada kekangan rasa.

Rasa tiga dimensi ini mudah diamati dari gerakan se-orang penari jika ia bergerak dengan arah selain arah ke samping kiri atau ke samping kanan, atau bahkan seorang penari pada saat melakukan gerakan tangan atau kaki ke salah satu sudut pentas.

Gambar II-4. Pola lantai asimetri dengan variasi tinggi rendah dengan 10 (sepuluh) penari.



1. duduk
2. berdiri tinggi
3. berdiri rendah

1. berdiri merendah
2. duduk
3. berdiri tinggi

(5) Ruang Pentas:

Pengertian akan dimensi ketiga ini besar sekali manfaatnya dalam pengaturan gerak sehubungan dengan ruang pentas yang akan digunakan.

Pada dasarnya ruang pentas dapat dibedakan menjadi dua golongan besar. Pertama, pentas **prosenium** dimana penonton hanya dapat mengamati tontonan tari dari satu sisi (depan) saja.

Jika dibandingkan dengan seni rupa, mengamati sebuah pertunjukan tari di pentas prosenium mirip dengan menikmati sebuah karya relief. Dimensi ketiga atau kedalaman ruang (ke ruangan) memang tetap dapat dan harus diusahakan, tetapi karena disain gerak yang ditujukan hanya ke satu sisi, hasilnya akan berbeda dengan jika kita menata tari untuk sebuah pentas **arena**, dimana penonton dapat mengamati tontonan dari ketiga sisi atau bahkan dari segala jurusan (pentas melingkar).

Dan sebagaimana halnya sebuah karya patung, maka tontonan dapat diamati dari segala sudutnya, sehingga penataan gerak dengan sendirinya harus dilakukan dengan pertimbangan yang berbeda dengan jika kita menata tari untuk pentas prosenium.

Jenis pentas yang kedua (arena) lebih banyak digunakan untuk pemanggungan tontonan tari tradisi kita. Dengan jarak penonton yang lebih dekat sehingga menghadirkan suasana yang lebih akrab.

Untuk sebuah panggung arena, penataan gerak yang cenderung ditujukan kesatu arah (depan) saja, tanpa memperdulikan sudut pandang penonton yang lain sebagaimana halnya dalam pentas prosenium — jelas kurang menguntungkan. Itulah sebabnya pengangkatan/pementasan sebuah tontonan tradisi dari pentas "arena" kepentas prosenium membutuhkan pertimbangan yang matang.

Di atas pentas arah gerak penari memiliki, derajat kekuatan yang berbeda. Yang paling kuat adalah: arah lurus kedepan (kearah penonton) disusul dengan arah menyudut diagonal, kesamping dan yang terakhir adalah melingkar.

Sebuah gerak yang dilakukan lebih dekat dengan penonton memberi kesan yang akrab dan lebih mudah dikenali, sebaliknya lebih jauh dari penonton, memberi kesan yang aneh dan kadang-kadang misterius.

Titik pusat atau tengah pentas memang mempunyai daya tarik yang besar, yang penggunaannya justru harus dipertimbangkan, sebab tidak berarti bahwa sebuah tarian agar baik harus selalu dilakukan tidak beranjak dari titik pusat pentas. Masalahnya adalah bagaimana kita menggunakan kekuatan tersebut sesuai dengan tuntutan isi dan maksud tarian yang kita buat.

3. Disain Waktu dan Iringan Tari:

(1) Wujud Waktu atau Frase Gerak:

Jika kita perhatikan setiap tarian terdiri dari rangkaian atau ragam-ragam gerak yang panjang pendeknya cepat lambatnya dapat berbeda-beda.

Disain ruang yang baru saja kita bicarakan di atas, mewujudkan sambung-menyambung, membentuk sebuah "wujud waktu" atau rangkaian gerak. Rangkaian-rangkaian gerak tersebut diatas dapat merupakan sambungan-sambungan atau tempelan mosaik gerak, yang kecuali susah diingat, juga sulit dilakukan sehingga melelahkan bagi pengamatnya. Tetapi dapat pula merupakan sebuah paduan logis yang mudah diingat dan dikenang oleh pengamatnya. Rangkaian gerak seperti yang terakhir inilah yang merupakan tujuan dalam komposisi tari

Sebuah rangkaian gerak akan lebih mudah dihayati oleh penonton jika memiliki bagian-bagian awal, puncak dan akhir. Tanpa rangkaian atau frase-frase semacam ini, tidak hanya penari akan cepat merasa lelah karena tak tahu kapan harus mengambil nafas, tetapi juga penonton akan mudah kehilangan minat.

Sebuah tarian yang terdiri dari serangkaian gerak yang panjang tanpa perhentian dan saat-saat beristirahat bagaikan kalimat panjang tanpa titik dan koma dan akan dapat melelahkan karena asosiasi penonton terhadap gerak penari yang terus-menerus. Sebaliknya sebuah tarian yang terdiri dari rangkaian-rangkaian gerak yang kelewat singkat bagaikan kalimat anak-anak yang hanya terdiri dari dua atau tiga kata yang tak akan memberikan kepuasan kepada para penonton.

Sebuah rangkaian gerak seperti telah dijelaskan, memiliki bagian awal, puncak dan akhir. Puncak atau bagian yang paling menonjol ini dapat diletakkan di tengah-tengah, di bagian awal atau bagian akhir. Titik puncak ini dapat berupa titik puncak dinamika, ke ruangan atau kecepatan.

Sudah barang tentu sebuah tarian yang dilakukan tidak untuk dimengerti oleh penontonnya, tak harus berurusan dengan masalah wujud waktu atau frase ini. Sebuah tarian upacara yang dilakukan saat dari matahari terbit sampai terbenam misalnya, memiliki sasaran yang berbeda. Demikian pula dengan berbagai jenis tarian rakyat dan rekreasional di beberapa daerah.

(2) **Iringan:**

Secara tradisional, musik dan tari memang erat sekali hubungannya satu sama lain. Keduanya berasal dari sumber yang sama yaitu dari dorongan atau naluri ritmis manusia.

Tetapi jika ritme tari mewujudkan dalam gerak, maka ritme musik mewujudkan dalam tatanan bunyi atau suara.

Dalam bentuknya yang paling awal, suara-suara pengiring tari tersebut dihasilkan sekaligus oleh gerakan penari; lewat tepukan tangan, hentakan kaki atau berdentingnya gelang-gelang logam yang dikenakan oleh penari sambil menari. Iringan tari seperti ini dikenal sebagai **iringan internal**, atau iringan tari yang datang atau dimainkan oleh penari-penari sendiri. Iringan semacam ini ada kalanya dilakukan pula dengan teriakan-teriakan, nyanyian atau pukulan kendang (atau instrument musik lainnya) yang dibawa sambil menari.

Dalam perkembangannya kemudian, iringan tari berkembang secara terpisah dan menemukan bentuk ekspresinya sendiri sebagai seni musik. Sehingga tari dan musikpun menjadi dua bentuk kesenian yang dilakukan oleh dua kelompok seniman yang berbeda. Iringan tari pun kemudian tidak datang dari penarinya sendiri, tetapi dilakukan oleh orang lain atau dengan perkataan lain datang dari luar tubuh penarinya, dan oleh karena itu disebut sebagai **iringan eksternal**.

Dengan perkembangan semacam ini hubungan antara tari dan musik kemudian menjadi lebih rumit lagi. Hubungan mana kemudian dapat dilakukan berdasarkan kebutuhan akan ritme, tempo, suasana, gaya, bentuk dan inspirasi.

a. Ritme dan Tempo :

Iringan tari dapat dipilih karena pertimbangan ritme dan tempo. Pilihan ini dilakukan karena pertimbangan struktur metrikal musik yang akan memperkuat struktur metrikal tarian atau tempo musik yang bersesuaian dengan tempo gerak tarinya. Banyak tari-tarian rakyat kita yang menggunakan iringan tari berdasarkan struktur ritme musik.

Penata tari-penata tari yang kurang berpengalaman, biasanya lebih suka menggunakan iringan musik yang **sejajar** dengan gerak tarinya dan menguatkan kualitas-kualitas gerak tari dalam artian yang literal, artinya musik pengiring secara tepat mengikuti pola-pola ritme gerakan penari. Sekalipun demikian perlu diingat bahwa iringan seperti ini jika dilakukan secara terus-menerus cepat membosankan.

Dalam perkembangannya kemudian, yakni jika pemahaman dan saling pengertian antara penata tari dan penata iringan sudah semakin berkembang penataan iringan untuk sebuah komposisi tari dapat lebih berkembang pula sehingga terjadi "dialog" antara keduanya.

Musik sebagai iringan tari dapat memberikan kontras, yang justru akan lebih menguatkan ekspresi tari dari pada jika iringan dilakukan sejajar secara terus-menerus.

b. Pencipta Suasana:

Disamping unsur ritme, musik memiliki juga unsur nada, melodi dan harmoni sehingga dapat menimbulkan kualitas-kwalitas emosional yang dapat menciptakan suasana rasa sesuai dengan yang dibutuhkan oleh sebuah tarian.

Bunyi alat-alat musik seperti seruling dan rebab sering mudah menimbulkan suasana sendu, sehingga lebih sesuai untuk mengiringi tarian yang senada; demikian pula kecapi sunda misalnya.

Sebaliknya gendhing-gendhing Gilak (Bali) atau Gangsaran (Jawa) disamping memberikan tekanan ritmis, sekaligus juga menciptakan suasana yang gegap gempita dan riuh rendah sehingga sering dipilih untuk mengiringi suasana yang serupa, tegang atau perang misalnya.

Tetapi sebagaimana pemilihan iringan berdasarkan struktur-ritmik, maka pemilihan iringan untuk menciptakan suasana dapat juga dibuat kontras. Misalnya pada tari panji dalam pertunjukan topeng babakan Cirebon, dengan gerakannya yang tenang lembut dan sangat perlahan, tetapi diiringi oleh gendhing Sungsang (gemuruh-geder) yang riuh rendah. Seiring dengan suasana seperti ini ada kalanya adegan perang yang dinamikapun dapat diiringi dengan iringan yang lembut atau bahkan tanpa musik pengiring sama sekali.

c. Gaya dan Bentuk:

Pemilihan iringan tari dapat juga dilakukan berdasarkan bentuk dan gaya musik/karawitan yang dipakai. Dalam tari Jawa, berdasarkan kebutuhan, sebuah adegan perang dapat diiringi bentuk gendhing: Lancaran, Ketawang atau Ladrangan.

Disamping itu setiap tari daerah biasanya juga diiringi oleh musik daerahnya sendiri yang sangat khas sifatnya. Tari Bali dengan iringan gamelan Bali, tari Melayu dengan iringan musik Melayu, tari Betawi dengan iringan musik Rakyat Betawi dan

seterusnya. Ini menunjukkan bahwa gaya menari daerah tertentu sangat erat kaitannya dengan musik daerah yang bersangkutan.

Tetapi sebaliknya, sebuah tarian daerah yang telah dikembangkan dari bentuk aslinya, menurut bentuk iringan tari yang baru pula. Tari-tarian karya Bagong Kusudiardjo misalnya, meskipun masih menggunakan iringan gamelan Jawa, tetapi dimainkan dengan cara yang khas gaya Bagong, hal ini dilakukan penyesuaian dengan tuntutan ekspresi gerak tarinya yang juga sudah berbeda dengan tarian Jawa yang tradisional.

Sebagai iringan tari, musik harus digarap bentuknya menyesuaikan dengan kebutuhan tarinya. Sekalipun demikian ada kalanya seperti pada tarian ballet, yang mana pada tarian ballet ada pula tarian-tarian yang digarap berdasarkan bentuk musik yang telah ada.

Di Jawa, cara semacam ini agaknya juga pernah ada, misalnya pada tarian Srimpi atau Bedaya yang diberi nama sesuai dengan nama gendhingnya: Srimpi Pandelori, Bedaya Pangkur dan sebagainya.

Namun demikian, idealnya musik dan tari haruslah dikerjakan secara bersama-sama. Dalam kalangan tari tradisi seorang penata tari seringkali sekaligus juga seorang ahli karawitan. Di Bali misalnya banyak tarian yang diciptakan sekaligus dengan gendhing pengiringnya oleh seorang seniman.

Dewasa ini, seorang penata tari tidak perlu/tidak selalu juga penata musik. Sehingga untuk penyusunan iringan acapkali dilakukan kerja sama dengan seorang penata atau komponis musik.

Dalam hal seperti ini penata tari mula-mula harus menerangkan garis besar ide tarinya secara keseluruhan kepada penata musik. Harus pula disepakati lamanya tiap-tiap adegan dalam menit, struktur ritmis serta tempat mana yang perlu mendapatkan dinamika tertentu dan bagian mana saja yang membutuhkan pengulangan.

Dengan kerangka seperti tersebut diatas, kemudian kepada penata musik harus diberikan kebebasan untuk mewujudkan ide musiknya. Penata tari harus juga menjelaskan ide yang dikehendaknya mengenai hubungan antara tari dengan iringannya : Apakah ia menghendaki struktur musik yang ritmis, melodis atau dramatis. Harmoni macam apakah yang dimauihnya, apakah dituntut kesejajaran antara tari dengan iringan atau kontras antara keduanya.

Sebaliknya jika seorang penata tari bermaksud menggunakan iringan yang telah ada, ia harus terlebih dahulu mempelajari unsur-unsur yang terkandung didalam musik yang hendak dipakainya : ritme, melodi, harmoni, frase dan juga terhadap kesan dramatik yang terkandung dalam musik tersebut termasuk bentuk dan gayanya. Dengan penghayatan yang tekun seperti ini, dapat muncul inspirasi tema, gerak, kostum, setting dan kelengkapan-kelengkapan komposisi yang lain.

4. **Dinamika :**

Di samping dibutuhkan ruang dan waktu, untuk terjadinya sebuah gerak dibutuhkan tenaga. Dalam keadaan kecapaian atau sakit, orang seringkali malas atau bahkan tak mampu melakukan gerak. Dinamika, membicarakan efek-efek dari kekuatan dalam menghasilkan gerak.

Jika kita menyaksikan seseorang yang membawa beban berat sehingga bercucuran peluhnya, maka bagian otot-otot tertentu kita sering ikut merasa tegang. Demikian pula halnya dengan dalam menyaksikan sebuah pertunjukan tari; jika seorang penari melakukan gerakan-gerakan yang sulit/sukar dan membutuhkan tenaga, penontonpun akan ikut merasakan ketegangan dalam otot-ototnya, dan begitu gerakan yang sulit itu selesai dilakukan, lepas jugalah ketegangan yang dirasakan oleh para penonton.

Beberapa faktor yang berhubungan dengan penggunaan tenaga dalam melakukan gerakan adalah :

- (1) **Intensitas**, atau banyak sedikitnya tenaga yang digunakan dalam melakukan gerak.
- (2) **Tekanan atau aksen**, yakni penggunaan tenaga yang tidak merata ada bagian gerak yang hanya sedikit menggunakan tenaga, tetapi ada pula yang besar/banyak menggunakan tenaga.
- (3) **Kwalitas** atau cara bagaimana tenaga disalurkan untuk menghasilkan gerak : bergetar, menusuk, mengayun, terus-menerus tegang dan sebagainya.

Penggunaan besar kecilnya tenaga, jika dikombinasikan dengan pengaturan penggunaan waktu, dapat membuahkan berbagai macam kontras : pelan, lembut, bertenaga, cepat-kuat-bertenaga, cepat-lembut-tanpa tenaga dan sebagainya.

Dalam masalah dinamika, yang menjadi perhatian bukanlah

gerakan "apa" yang dilakukan tetapi "bagaimana" sebuah gerakan dilakukan. Aturannya kurang lebih : penggunaan dinamika yang berganti-ganti akan lebih menarik dan segar dari pada yang selalu berada pada satu jenis dinamika saja, halus saja atau kuat saja.

Dinamika yang tajam dengan kecepatan tinggi memberi kesan merangsang, sedangkan dinamika yang lembut dengan kecepatan sedang atau perlahan memberi kesan tenang, dinamika yang kuat dengan kecepatan terus-menerus sedang dapat memberi kesan yang tegang.

Sebuah komposisi yang terlalu banyak menampilkan gerakan-gerakan yang tajam dan bertenaga, akan mengakibatkan ketegangan yang terus-menerus pada penonton, sebaliknya jika gerakan lembut dan perlahan terlalu banyak akan membuat para penonton pada tidur.

Disamping efek dinamika yang dapat diperoleh secara jasmaniah seperti telah disebutkan diatas, dinamika dapat pula diperoleh dengan penggunaan tenaga secara batiniah. Tenaga batiniah disini bukanlah tenaga gaib atau yang semacamnya, tetapi merupakan daya atau kekuatan yang membuat seorang penari mampu melakukan gerakan-gerakan tari dengan penuh daya hidup.

Kekuatan semacam ini meliputi motivasi untuk bergerak, semangat yang menyala-nyala serta pancaran batin yang membuat sebuah tarian terasa hidup. Seorang penari hadir secara utuh: jasmaniah dan mental diatas pentas.

Dalam tari Jawa kekuatan semacam ini disebut "greget" yang dapat diartikan sebagai penggunaan tenaga secara tepat seperti yang dituntut oleh jenis tari, watak peran serta aturan-aturan yang berlaku pada gaya atau jenis tari tersebut. Greget adalah dorongan perasaan yang kuat, desakan batin atau ekspresi dari dinamika batin atau jiwa, dalam bentuk gerak tari yang lahir dibawah pengendalian yang sempurna tanpa menuju ke kasaran.

Selain pengertian dinamika yang menyangkut penggunaan tenaga diatas kesan dinamis dari sebuah komposisi dapat pula dihadirkan dari pengaturan-pengaturan kontras garis-garis didalam pola ruang dan waktu.

Dengan demikian dinamika dapat diwujudkan dengan berbagai macam cara, misalnya lewat pengaturan level atau tinggi rendah (ruang), pergantian tempo dari lambat ke cepat atau sebaliknya (waktu) dan pergantian tekanan dari lemah ke kuat atau sebaliknya (tenaga).

Dinamika dalam sebuah komposisi tari adalah "darah" yang menghidupi sebuah tarian. Dinamika dapat memberikan kesegaran dan memecah kebosanan sebuah komposisi tari.

5. Disain Dramatik

Disain dramatik, adalah pengaturan perkembangan emosional dari sebuah komposisi untuk mencapai klimaks, serta pengaturan bagaimana caranya menyelesaikan atau mengakhiri sebuah tarian.

Agar sebuah karya tari dapat memberikan kepuasan maka tarian tersebut harus memberikan konklusi atau penyelesaian. Sebuah komposisi tari harus mempunyai awal, perkembangan sampai ke titik puncak dan diakhiri oleh suatu saat yang menge-sankan.

Titik puncak atau klimaks ini adalah bagian dari komposisi yang menampilkan puncak kekuatan emosional atau keefektifan struktural.

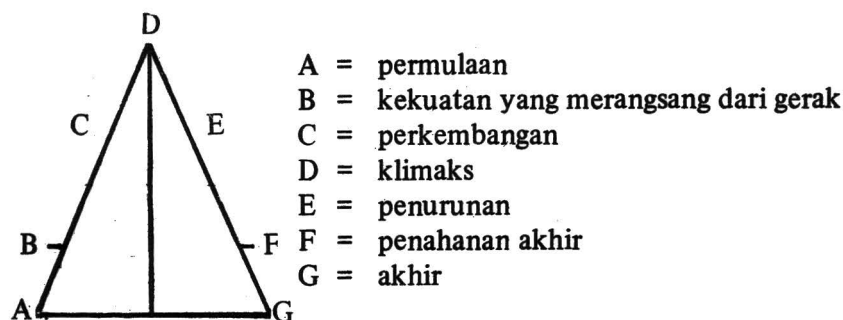
Klimaks dapat dicapai dengan mempercepat tempo, memperluas jangkauan gerak, menambahkan jumlah penari, menambahkan dinamika gerak dan lain sebagainya.

Tarian yang gagal menampilkan klimaks akan menjadi :

- (1) Sebuah tarian yang seolah-olah tak dapat berkembang dan tetap tinggal pada tingkatan emosional yang sama dengan awal atau permulaannya, atau
- (2) Sebuah tarian dengan klimaks-klimaks kecil yang kurang lebih sama pentingnya. Keduanya mempunyai kesan sama, yaitu monoton.

Di Barat ada dua cara untuk mencapai klimaks sebuah tontonan, dengan disain kerucut tunggal atau disain kerucut ganda.

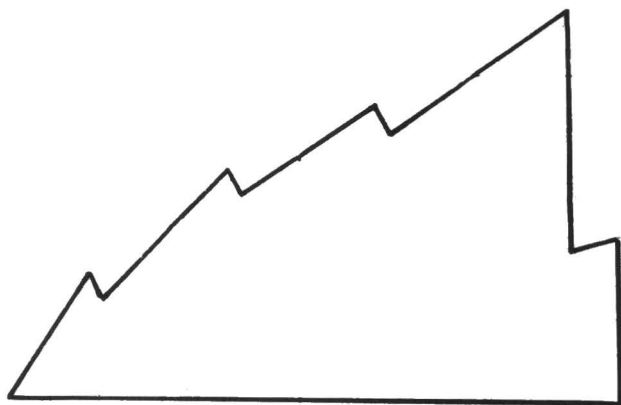
Gambar II-5. Disain Dramatik Kerucut Tunggal



Dalam disain kerucut tunggal (Bless Perry) perjalanan mencapai klimaks diibaratkan seseorang yang mendaki gunung. Karena lintasan pendakian yang naik dengan sendirinya dibutuhkan kekuatan awal dengan cadangan tenaga yang cukup besar. Perjalanan menuju klimaks (puncaks) ini, disamping berjalan lambat karena lintasannya yang naik semakin mendekati puncak membutuhkan kekuatan yang besar; dan kekuatan terbesar dibutuhkan pada saat mencapai klimaks atau titik puncak tarian.

Sesudah titik puncak tercapai, dengan sendirinya tak akan ada arah lain kecuali menurun. Dan karena lintasan yang menurun, perjalanan ini disamping tidak terlalu banyak memakan tenaga, laju perjalanannya juga lebih cepat, walaupun barangkali dibutuhkan juga waktu sesaat untuk sejenak beristirahat sebelum menyelesaikan tugas pendakian ini.

Gambar II-6. Disain Dramatik Kerucut Ganda



Pada disain kerucut ganda, pendakian tanjakan itu lebih jauh lagi jaraknya sehingga dibutuhkan beberapa kali perhentian; untuk setiap kali menghimpun tenaga guna mencapai tujuan utama yaitu klimaks atau titik puncak lintasan.

Setiap perhentian sesaat untuk mengumpulkan tenaga ini, tidak boleh dilakukan terlalu lama, sebab jika tak terkendali akan ada kecenderungan untuk bersantai-santai dalam melakukan pendakian. Padahal kita dibatasi oleh waktu. Oleh karena itu dari sejak awal perhentian-perhentian ini sudah harus diperhitungkan dengan cermat.

6. Komposisi Kelompok

Dengan mengolah dan menata disain-disain ruang, waktu, dramatik dan dinamika, sebuah tarian tunggal dapat disusun cukup rumit.

Tetapi dengan bertambahnya jumlah penari, maka kemungkinan untuk memperkaya komposisi menjadi lebih besar, sebaliknya akan lebih banyak pula pertimbangan artistik yang harus diperhitungkan oleh penata tari.

Pedoman kasarnya semakin banyak jumlah penari, penataan gerakpun harus dibuat lebih sederhana. Walaupun hal ini tidak berarti bahwa setiap tarian tunggal harus rumit dan setiap tarian kelompok harus sederhana.

(1) **Kelompok Kecil.** Sebuah komposisi kelompok kecil yang terdiri dari dua, tiga atau empat orang penari, harus dibuat sedemikian khasnya, sehingga tidak mungkin dapat ditampilkan lebih baik dengan jumlah penari kurang atau lebih dari jumlah yang telah direncanakan.

Dalam sebuah komposisi berpasangan, akan lebih baik jika masing-masing penari melakukan gerakan-gerakan yang berbeda tetapi saling berhubungan dan saling melengkapi bentuk kesatuan yang utuh. Demikian pula halnya dengan tarian untuk tiga atau empat orang penari.

Sebuah komposisi kelompok, bukanlah sekedar sebuah tarian tunggal yang dilakukan oleh dua, tiga, empat atau lebih penari, dimana setiap gerakan selalu dilakukan secara serempak. Dengan perkataan lain sebuah komposisi kelompok bukanlah bentuk "penggandaan" tarian tunggal.

Dalam komposisi kelompok garis-garis disain antar penari dapat dibuat saling menguatkan atau membentuk kontras, simetri atau asimetri, tetapi tetap merupakan satu kesatuan.

Pengulangan bentuk secara paralel atau simetri memang perlu, tetapi tidak dapat dilakukan untuk seluruh komposisi dari awal sampai akhir.

(2) **Kelompok Besar.** Sebuah tarian kelompok yang terdiri lebih dari empat orang penari, memiliki kemungkinan pengaturan disain lebih banyak lagi baik dalam disain ruang, waktu, dinamik maupun dramatik.

Sebuah kelompok besar yang dibagi-bagi menjadi kelompok kecil yang terlalu banyak, sering berakibat melemahkan fokus tari-

an. Jika sebuah komposisi terdiri dari beberapa kelompok penari, salah satu diantaranya haruslah mendapatkan penonjolan yang lebih. Atau fokus diletakkan bergantian pada salah satu kelompok.

Jika sebuah komposisi terdiri dari seorang penari tunggal dengan sekelompok penari, maka kerumitan disain penari kelompok harus dikurangi, agar tidak menindih disain gerak penari tunggal tersebut.

Dalam sebuah komposisi kelompok, setiap pola atau rangkaian gerak dapat dilakukan secara: serempak, berimbang, berseling-seling, terpecah-pecah dan berturutan; dengan pola lantai yang dapat dibuat tetap di tempat atau berpindah tempat.

a. **Serempak.** Pengaturan pelaksanaan gerak yang paling sederhana dalam sebuah komposisi kelompok adalah melakukan gerakan secara bersamaan oleh semua penari, atau secara serempak.

Dalam pelaksanaan gerak secara serempak ini lewat pengulangan disain yang dilakukan oleh banyak penari, akan diperoleh pula pelipatan kekuatan ekspresinya. Tetapi semakin berpengalaman seorang penata tari akan menyadari bahwa tidak setiap rangkaian gerak dapat lebih efektif jika dilakukan secara serempak.

Tergantung dari pola gerak yang dilakukan, gerakan serempak dapat menghasilkan pola lantai yang tetap ditempat atau berpindah tempat.

Hanya dengan percobaan yang berkali-kali orang dapat memahami pola-pola gerak yang bagaimanakah yang lebih cocok untuk dilakukan oleh seorang penari dan manakah yang lebih sesuai untuk dilakukan oleh sejumlah penari secara serempak.

Pola gerak serempak dapat benar-benar memberikan kekuatan jika digunakan dengan pertimbangan yang cermat dan masak berdasarkan kebutuhan kreatif penata tari serta ide pokok komposisi.

b. **Gerak Berturutan.** Jika dalam sebuah kelompok penari-penari tidak bergerak serempak, maka mereka dapat melakukan gerakan secara: berturutan, berselang-seling atau bersama-sama tetapi dengan pola gerak berbeda-beda.

Sebuah pola gerak dapat dilakukan berturut-turut oleh sejumlah penari atau beberapa kelompok penari. Penari pertama melakukan sebuah pola gerak sampai selesai, disusul penari kedua sampai selesai dan seterusnya oleh penari ketiga, keempat berturut-turut.

Ada kalanya, penari kedua mulai melakukan pola gerak tadi sebelum penari pertama menyelesaikan seluruh rangkaian gerak tersebut. Demikian pula halnya dengan penari ketiga, keempat dan selanjutnya.

Pelaksanaan pola gerak oleh beberapa penari atau kelompok penari seperti tersebut diatas sering disebut "kanon" yang hasilnya memang menarik untuk diamati, tetapi yang jika berlangsung terlalu lama dapat membosankan. Sehingga penggunaannya dalam sebuah komposisi harus dilakukan berselang-seling dengan pola pelaksanaan gerak yang lain. Dengan menggunakan hitungan gerak-berturutan dapat digambarkan sebagai berikut :

```

1 2 3 4
      1 2 3 4
            1 2 3 4
                  1 2 3 4   atau
                        1 2 3 4
                              1 2 3 4
                                    1 2 3 4
                                          1 2 3 4   dan seterusnya.

```

Sebagaimana halnya dengan pola gerakan serempak, maka disain berturutan ini dapat dilakukan dengan pola lantai ditempat atau berpindah tempat.

c. **Berselang-seling.** Dalam sebuah komposisi kelompok gerakan dapat diatur berselang-seling antara sebuah kelompok dengan kelompok yang lain (yang sama besarnya atau yang lebih kecil).

Percakapan atau dialog gerak semacam ini ada kalanya juga dilakukan antara seorang penari dengan sekelompok penari. Sebagaimana percakapan yang kita lakukan sehari-hari, maka panjang-pendeknya rangkaian gerak yang dilakukan sangat bervariasi, demikian pula kuat-lemahnya gerak berbeda-beda.

Sekalipun demikian, agak berbeda dengan percakapan biasa yang sopan, dialog gerak ini ada kalanya justru menuntut pendengarnya agar tidak hanya diam, tetapi sesekali menyela sebelum seluruh percakapan selesai, sehingga menghindarkan rasa membosankan dan kesan yang terpisah-pisah.

Pola gerak berselang-seling ini dapat juga dilakukan dalam bentuk yang berbeda, misalnya jika dalam pola lantai garis lurus atau lingkaran, penari-penari dengan nomor urut ganjil melaku-

kan pola gerak yang sama (A) dengan merendahkan, sementara penari-penari dengan nomor genap melakukan pola gerak lain (B) dengan pola ruang tinggi. Jika dalam hal ini pola gerak yang dilakukan (A atau B) harus dilakukan berpindah tempat (maju, mundur, kekanan atau ke kiri) secara serempak, maka pola lantainya akan berubah dari bentuknya semula juga.

Pola gerak yang dilakukan oleh kelompok penari nomor ganjil dan nomor genap ini dapat dilakukan sama dan serempak seperti yang telah dijelaskan di atas; tetapi dapat pula dibuat salah satu kelompok bervariasi. Misalnya : A dengan B1, B2, B3, B4 atau sebaliknya. Namun jika kedua pola yang dilakukan oleh kedua kelompok penari itu sama-sama divariasikan maka hasilnya tak akan memberikan kesan berselang-seling lagi melainkan terpecah-pecah.

a. **Berimbang.** Dalam sebuah komposisi kelompok, pola lantai dapat diatur sedemikian rupa dengan membagi kelompok utama menjadi kelompok-kelompok yang lebih kecil dan menempatkannya di daerah-daerah pentas yang seimbang.

Pengaturan atau pembagian dan peletakan kelompok semacam ini memang mirip dengan pola simetri, bedanya jika pada pola simetri bangun bagian kiri dan kanan membentuk pola atau disain yang setangkup, maka dalam komposisi berimbang pola gerak tersebut dapat dibuat sama kekuatannya tetapi tidak harus setangkup.

Yang menjadi tuntutan adalah keseimbangan penataan pola keruangan di atas pentas. Juga pola gerak berimbang ini dapat dilakukan di tempat maupun berpindah tempat.

e. **Saling Berbeda.** Dua buah kelompok penari atau lebih ada kalanya dapat muncul sebagai kelompok-kelompok yang sama penting, sehingga pemilihan pola-pola gerak bagi masing-masing kelompok harus dibuat tidak sama agar mudah dibedakan, sekalipun demikian keduanya harus tetap saling berhubungan dan saling menunjang.

Tipe komposisi kelompok semacam ini, barangkali merupakan bentuk komposisi yang paling sulit ditangani. Bayangkanlah misalnya jika ada tujuh orang penari (atau kelompok penari) di atas pentas yang masing-masing melakukan pola gerak.

Yang saling berbeda dan tidak saling menunjang satu sama lain, maka hasilnya akan merupakan kekacauan.

Tetapi di tangan yang cukup berpengalaman, gerakan yang

saling berbeda, yang dilakukan dengan pola-pola atau disain-
disain yang jelas dan saling menunjang, dapat merupakan adegan
klimaks yang sangat kuat.

Gambar II-7. Komposisi Kelompok : Berturutan

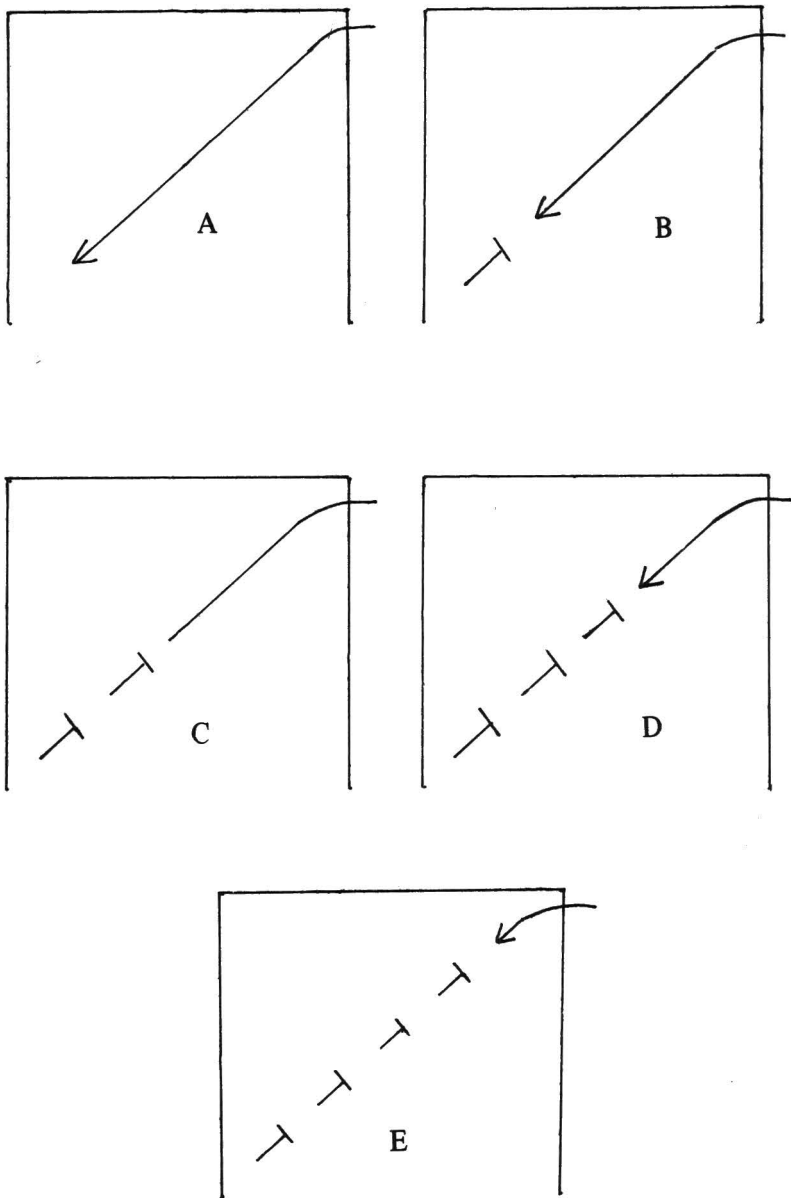
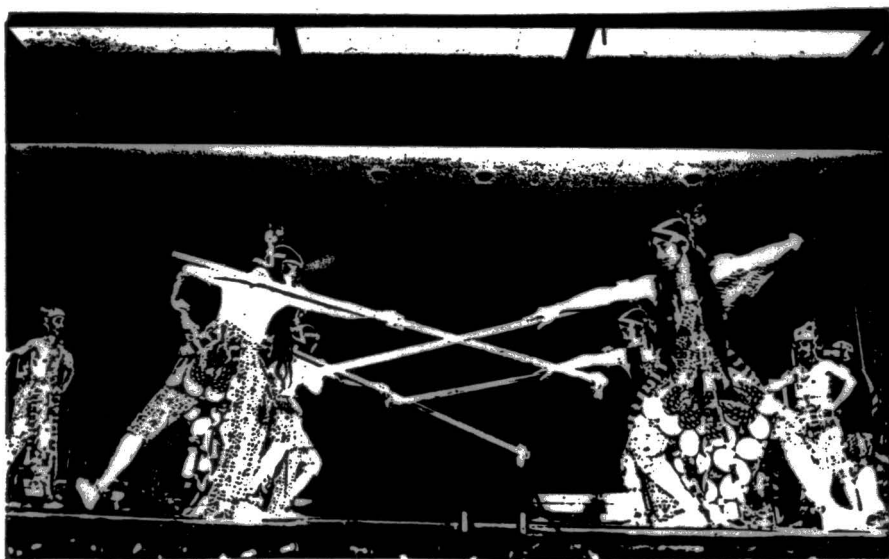




Foto II-1. Tari "Saman" (Aceh)
Komposisi Kelompok : Serempak



Komposisi Kelompok : Berimbang
Foto II-2. Beksan "Lawung" (Yogyakarta)



*Foto II-3. Dramatari "Sukosrono-Sumantri" (Sal Murgiyanto, 1978)
Komposisi Kelompok : Berselang-seling*



*Foto II-4. "The Rite of Spring" Wuppertal Tanz Theater
(Pina Bausch, Jerman, 1979).
Komposisi Kelompok : Saling Berbeda.*

GARAPAN ISI

1. Penata Tari dan Karya Tari

Banyak yang keliru beranggapan bahwa sebuah kerja komposisi tari hanyalah terdiri dari laku-laku yang telah diuraikan sebagai penggarapan bentuk di muka. Dalam mana yang dianggap bentuk adalah "bentuk luar sebagai hasil pengaturan dan pelaksanaan unsur-unsur motorik yang teramati yang kita peroleh dengan mengolah atau menggarap bahan-bahan kasar dan menentukan hubungan saling mempengaruhi antara elemen-elemen yang digunakan.

Padahal bentuk luar yang ekspresif dari sebuah karya seni semata-mata hanyalah merupakan ekstensi atau perluasan dari kondisi batin penciptanya.

Dengan demikian dalam sebuah karya tari ekspresi motorik lahir dan mewujud dari kebutuhan emosional penyusunnya, dan sebuah tarian sebagai ekspresi seni pada dasarnya adalah sebuah imaji yang mampu menimbulkan rangsangan bagi penghayatnya.

Dengan demikian penekanan yang berlebihan kepada struktur komposisi saja tanpa memperhatikan kaitannya dengan motivasi emosional dan intelektual, hanya akan melahirkan bentuk yang tanpa fungsi, yang dari sudut ekspresi "sangat kering"

Komposisi tari dalam pengertian ekspresi seni, menuntut kemampuan lebih dari sekedar merakit dan menjajarkan serangkaian gerakan menjadi satu. Kerja komposisi semacam ini membutuhkan seleksi dan transformasi terhadap materi-materi komposisi lewat refleksi dan evaluasi estetis.

Sepanjang jaman hakekat berkesenian sesungguhnya tidaklah berubah. Kesenian merupakan usaha manusia untuk menginterpretasikan kembali pengalaman hidup manusia. Bentuk luarnya sajalah yang selalu berubah dan berbeda dari masa ke masa, dari satu wilayah ke wilayah dan karena pribadi, kecakapan serta ketrampilan penata tari dan penari-penarinya.

Seorang seniman adalah orang yang dengan tekun bersedia mengumpulkan impresi atau kesan-kesan. Ia adalah pribadi yang sangat peka dan sangat terlatih dalam melihat dan mendengarkan peristiwa serta benda-benda sekeliling, yang sering terlewatkan bagi orang banyak.

Seorang penata tari dapat mengungkapkan tentang apa saja yang ia rasakan, tentang dirinya sendiri, diri orang lain atau

tentang kesadarannya terhadap lingkungan atau hubungannya dengan Tuhan. Ia dapat mengambil inspirasinya dari peristiwa yang dialaminya sehari-hari, baik dalam kehidupan jasmaniah maupun dari sumber pengalaman batin yang terdalam dan membentuknya sebagai ide tarinya.

2. Ide Tari dan Orisinalitas

Ide, isi atau gagasan tari adalah bagian tari yang tak terlihat yang merupakan hasil pengaturan unsur-unsur psikologis dan pengalaman emosional. Proses memilih dan mengolah elemen-elemen inilah yang merupakan proses garapan isi dari sebuah komposisi.

Apapun yang menjadi sumber inspirasi tari begitu diserap seorang penata tari, akan menjadi pribadi sifatnya. Sehingga kemudian ia akan tampil dengan sifat barunya karena **kontakannya dengan pribadi penata tari yang mencerapnya**. Dengan demikian karya tari sebagai sebuah imaji pada dasarnya adalah sebuah transformasi-pribadi dari sebuah rangsangan emosional yang khas penciptanya, atau yang "orisinal".

Manusia hanya dapat memberikan bentuk berdasarkan apa yang diketahui dan dialaminya. Oleh karena itu keberhasilan seorang penata tari disamping menuntut ketrampilan menggarap bentuk juga ditentukan oleh luasnya pandangan dan kekayaan pengalaman jiwanya. Tiga hal yang wajib menjadi bekal seorang penata tari adalah :

- (1) Spontanitas dan daya intuisi.
- (2) Ketrampilan menata bentuk, dan
- (3) Pemahaman akan prinsip-prinsip dan kemampuan untuk merumuskan makna-makna.

Di samping itu dibutuhkan pula kemampuan idealisasi, yaitu kemampuan imajinasi kreatif dan eventif untuk membangun sesuatu yang baru dari bahan-bahan inderawi yang tersedia.

3. Pendekatan Obyektif dan Subyektif

Pada dasarnya ada dua macam pendekatan yang dapat ditempuh seorang penata tari dalam menyaring, memilih dan mengungkapkan kembali apa yang dicerapnya ke dalam bentuk gerak tari, yaitu lewat pendekatan yang obyektif dan subyektif.

Pendekatan yang obyektif lebih menaruh perhatian pada obyek. Sasaran atau sumber rangsangan, sedangkan pendekatan subyektif lebih mementingkan keadaan mental yang ditimbulkan dari rangsangan tersebut.

Pendekatan obyektif membuahkan cara penggarapan tari yang **representatif** yang lebih ditujukan kepada akal, cenderung kepada realisme dan deskripsi. Sedang pendekatan subyektif membuahkan cara pengungkapan tari yang **manifestatif** atau yang tidak literer. Cara ini mengungkapkan masalah secara langsung dan lebih memberi tekanan kepada "nilai-nilai rasa", dalam mana arti lebih dihayati lewat imajinasi.

Kedua cara pendekatan tersebut merupakan elemen esensial dalam setiap usaha komposisi tari. Dalam sebuah komposisi sejumlah representasi dibutuhkan sebagai referensi terhadap pengalaman aktual sedang manifestasi perlu untuk menjaga agar nilai-nilai estetis yang hakiki tetap hadir. Jumlah manifestasi dan representasi dalam setiap komposisi ditentukan oleh pokok masalah, sasaran integritas penata tarinya.

Sebuah komposisi dengan pendekatan representatif, jika terlalu banyak mengandung elemen-elemen realistik (wadag) memang akan mudah dipahami (lewat akal) oleh awam, tetapi yang akan gagal berkomunikasi dengan jiwa atau batin penonton.

Bila sebuah tarian nampak sebagai penampilan pengalaman hidup yang mendekati keadaan senyatanya tanpa saringan yang tuntas – sehingga mirip "copy" atau rekaman semata-mata" – ini menunjukkan bahwa batin penata tari tak banyak berperanan yang berarti adanya hambatan dan keterbatasan kemampuan berekspresi dari penata tari.

Yang termasuk di dalam jenis tari representatif adalah tarian-tarian tematis dengan tema ceritera atau yang menggambarkan situasi yang pasti.

Banyak tontonan tari tematis kita yang digarap berdasarkan ceritera, sejarah, legenda, dongeng dalam bentuk dramatari atau sendratari yang pendekatannya terlalu deskriptif, artinya lebih mementingkan kejelasan urutan ceritera dan menomor duakan komunikasi lewat bahasa gerak. Padahal dalam tarian tematispun, kita harus tetap ingat bahwa medium ekspresi tari adalah gerak, yang harus diolah untuk menyapa batin penghayatnya. Janganlah merendahkan tari sekedar sebagai alat berceritera.

Dari sebuah sumber tradisi yang jelas, seorang penata tari

dapat membuat penafsiran dan pendekatan garapan sesuai dengan idenya. Keberhasilan garapan tarian dengan tema seperti ini, tergantung dari abstraksi yang dilakukan oleh penata tari terhadap situasi-situasi yang realistik, yakni elemen-elemen yang memang harus digarap atau diolah dalam sebuah komposisi tari.

Tarian **manifestatif**, mengekspresikan emosi secara langsung tanpa referensi hal-hal tertentu. Sekalipun demikian, lewat asosiasi jenis tari ini dapat saja mensugestikan ceritera atau situasi tertentu. Termasuk ke dalam jenis tarian ini adalah tarian dengan tema yang non-literer. Tarian manifestatif dapat dibedakan atas dua golongan.

Pertama, yang lebih mementingkan gerakan-gerakan jasmani atau tari-tarian yang bersumber pada suasana rasa yang berasal dari laku motorik.

Tarian semacam ini tidak berurusan dengan kejadian-kejadian, peristiwa, deskripsi atau pokok pengetahuan tentang hidup dan kenangan. Tarian ini merupakan komposisi yang mengekspresikan keindahan dan kegairahan yang terdapat di dalam tari itu sendiri. Di Indonesia banyak tari-tarian rakyat yang termasuk golongan ini, misalnya tarian Badui (Jogya) dan Sahureka-reka/Horlepeip (Maluku).

Kwalitas ekspresif jenis tari ini tergantung dari kemampuan penari untuk secara spontan menghidupkan tarian tersebut lewat kepekaan dan ekspresi ritmis. Tanpa elemen yang terakhir ini, tarian jenis ini hanya akan merupakan "senam indah" dan bukan merupakan ekspresi seni.

Kedua, tarian manifestatif yang erat kaitannya dengan emosi dan suasana hati. Sifat tarian ini juga subyektif dan tanpa tema ceritera. Jika jenis yang pertama bertolak dari suasana rasa yang timbul dari fase-sensoris, maka jenis kedua ini bertolak dari suasana rasa fase-emosional.

Gerakan tari lahir sebagai simbol emosi dan lebih menampilkan jiwa yang liris. Sasaran komunikasinya lebih ke arah rasa dan suasana hati dari pada kepada situasi dan peristiwa: Gerakan tari mewujudkan sebagai ekspresi emosi tanpa referensi atau sebab-sebab dari luar.

Ekspresi tari manifestatif jenis ini menuntut perkembangan mental dan kekuatan teknik pelaksanaan yang lebih masak dari pada jenis tari yang lain.

Yang dekat dengan jenis tari ini di negeri kita adalah tari bedaya (Jawa) dan tari Legong (Bali) yang walaupun keduanya

bertema ceritera, tetapi penampilannya cenderung manifestatif dan bukan representatif.

Hakekat kesenian adalah komunikasi jiwa manusia, oleh karena itu janganlah sekedar menata atau mencipta tarian semata-mata untuk kenikmatan mata, tetapi lakukanlah untuk menyapa dan menggugah batin penonton.

Sebagai penutup, berikut ini dikutipkan sederetan sifat-sifat yang menurut Ellfeldt seyogyanya dimiliki oleh orang-orang yang hendak mencurahkan perhatian dan mengabdikan dirinya sebagai penata tari.

1. Memiliki pengalaman dalam produksi tari, baik sebagai pemain maupun sebagai penonton.
2. Menaruh perhatian terhadap tari sebagai bentuk "seni" dan mempunyai minat yang besar untuk mencipta atau menyusun tari.
3. Peka, memiliki imajinasi dan kemampuan persepsi yang meliputi bidang yang luas.
4. Tetap mampu mengambil tindakan sehubungan dengan keterbatasan biaya, keterbatasan kemampuan menari, kekurangan ruang pentas dan latihan, serta kesulitan prosedur produksi.
5. Mempunyai latar belakang pendidikan dan memiliki pengetahuan yang luas dan mendalam tentang manusia, tempat dan jaman.
6. Memiliki cadangan biaya, waktu dan tempat untuk latihan.
7. Mempunyai waktu yang cukup, keberanian dan kekuatan.
8. Mempunyai pembantu-pembantu untuk menangani disain, konstruksi dan detail produksi serta masalah-masalah publikasi dan pemasaran.
9. Mampu mengambil manfaat dari kritik dan saran-saran yang obyektif.
10. Mampu bekerja sama dengan penari-penari yang terlatih.

DAFTAR BACAAN

- Ellfeldt, Lois. **Dance From Magic to Art**. Dubuque, Iowa: Wm. C. Brown, 1976.
- Hayes, Elizabeth R. **Dance Composition and Production**. New York: Ronald Press, 1955.
- H. Deubler, Margaret N. **Dance: A Creative Art Experience**. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1968 (1940).
- Karel, Leon C. **Avenues to The Arts**. Kirksville, Missouri: Simpson, Simpson, 1969 (1966).
- La Meri (Russell Meriwether Hughes). **Dance Composition: The Basic Elements**. Lee, Massachusetts: Jacob's Pillow, 1965. Diterjemahkan oleh Soedarsono. **Komposisi Tari: Elemen-elemen Dasar**. Jogjakarta: Akademi Seni Tari Indonesia, 1975.
- Martin, John. **Introduction to the Dance**. New York: Dance Horizons, 1965 (1939).
- Murgiyanto, Sal. **Hasta Sawanda**. Kertas kerja pada Konperensi Tari Asia Pasifik oleh ADG – CORD di Honolulu, Hawaii, Agustus, 1978.
- Parani, Yulianti. **Koreografi Dasar** (diktat), Jakarta: Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta, 1975.
- Soedarsono. **Pengantar Pengetahuan dan Komposisi Tari** (diktat) Yogyakarta: Akademi Seni Tari Indonesia, 1978.
- Suryobrongto, B.P.H. **Tari Klasik Yogyakarta: Ceramah tari di Taman Ismail Marzuki, Jakarta** (Nopember, 1974). Yogyakarta: Museum Kraton Yogyakarta, 1976.

BAB III
P E N A R I
sebagai
Sumber daya dalam Penataan Tari
Oleh : Dra. Yulianti Parani

PENDAHULUAN :

1. Faktor Pragmatis

Lingkung profesional seorang penari tidak bisa dilepaskan daripada kehidupan kesenian pada umumnya, kreatifitas khususnya. Apresiasi terhadap penari sebagai seniman tari erat hubungannya dengan kehidupan kreatifitas di dalam seni tari. Hubungan yang erat ini terjalin secara timbal balik didalam suatu sosial-budaya. Masyarakat yang memberi tekanan pada kepentingan ekonomi akan berlainan kondisi seni tarinya daripada masyarakat yang orientasinya kuat kepada kehidupan spiritual.

Konteks yang berbeda daripada kehidupan sosial budaya ini mendorong kepada arti dan pengembangan yang berbeda daripada seni tari. Konteks sosial-budaya tempat semacam Jakarta memberi arti dan peranan yang tidak sama daripada di Bali, Tenggarrong atau Bukittinggi. Kenyataan yang berbeda dari lingkup sosial budaya kita ini membawa masalah pembinaan dan pengembangan yang berbeda dalam seni tari. Tujuannya sama, tetapi terapinya berbeda.

Seni tari sebagai bagian dari kehidupan budaya turut menentukan identitas budaya kita. Sebagai manusia, kita dibawah ketentuan alamiah. Ketentuan ini membawa serta berbagai faktor universal yang sifatnya pragmatis dan idealistis antara kewajiban dan keinginan.

Kewajiban akan eksistensi yang pragmatis dan keinginan berupa harapan yang idealistis. Kodrat manusia menunjukkan bahwa manusia tidak berdiri sendiri, baik dalam hubungan manusia dengan manusia maupun dalam hubungan dengan zaman dan waktu. Manusia itu didorong dalam suatu siklus yang berkelanjutan.

Dalam proses yang sedemikian manusia selalu berusaha mencari penyelamatan.

Di dalam perkembangan zaman, usaha penyelamatan ini membawa berbagai sebab dan akibat. Kalau zaman dahulu kala, proses ini terlaksana secara alamiah maka di dalam Negara modern ini, perkembangan dibimbing dan diarahkan. Namun demikian ada kalanya faktor alam bisa kembali berbicara, karena pada dasarnya manusia ini merupakan bagian yang tidak terlepas dari kosmos.

Demikianlah perkembangan di dalam seni tari juga merupakan bagian dari perkembangan kehidupan secara Universal. Perkembangan perlu dilaksanakan secara terarah dan terbimbing supaya bisa mencapai tujuan seperti yang diharapkan.

Salah satu caranya ialah dengan menyiapkan serta meningkatkan penari sebagai sumber daya. Penari sebagai salah satu pelaku dalam mengembangkan seni tari. Sesuai dengan kebutuhan perkembangan zaman, maka segala proses peningkatan yang terarah perlu didukung suatu sistimatisasi, suatu pendekatan secara sistem, suatu pendekatan secara ilmiah, dan bisa menjadi suatu ilmu pengetahuan yang mempunyai disiplin tertentu.

Sebelum kita membahas penyiapan penari secara sistematis, perlu kita soroti sejenak materinya yaitu seni tari dan artinya sebagai suatu kesenian.

2. Seni Tari Dan Arti Penataannya

Seni tari dilihat dari asal-usulnya secara alamiah bersifat sangat manusiawi, karena ia bertolak secara hakiki pada gerak sebagai akibat dari kehidupan dalam tubuh manusia. Gerak tubuh manusia ada yang bersifat pragmatis rutin ada yang bersifat ekspresif. Seni tari pada dasarnya adalah gerak ekspresif menuju suatu pengungkapan yang artistik.

Sebetulnya gerak didalam seni tari dapat juga dikatakan bersifat pragmatis. Karena sebagai gerak ekspresif, seni tari bermaksud mencapai tujuan artistik.

Makin meningkatnya kebutuhan artistik di dalam seni tari, makin diperlukan penataan yang mantap. Demikianlah teknik dan ketrampilan didalam mencipta, mengkarya dan menata tari dipengaruhi oleh nilai-nilai artistik yang dianut. Fahaman dan ketentuan artistik sebagai bagian dari kebudayaan dan falsafah hidup

manusia memberi bobot terbesar di dalam memberi arti penataan daripada senitari.

Nilai-nilai artistik yang dibutuhkan di dalam ekspresi seni tari tidak bisa dilepaskan dari nilai-nilai budaya. Sebagai bagian dari kehidupan, nilai-nilai budaya senantiasa berada di dalam kaitan yang erat dengan norma-norma kehidupan manusia. Manusia di dalam kaitan dengan alam lingkungan dimana ia hidup serta manusia didalam kehidupan berkelompok di dalam kehidupan kemasyarakatan.

Manusia di dalam kaitan dengan alam lingkungannya berada di bawah keterbatasan kemampuan. Ia selalu berhadapan dengan kondisi dan tantangan alamiah melalui ketahanan fisik dan psikis, lahir dan batin, jiwa dan raga. Di dalam mengolah gerak sebagai akibat dari kehidupan dalam tubuhnya, manusia dikendalikan baik oleh faktor fisik maupun psikis, yang merupakan sumber penggerak.

Manusia didalam kehidupan kemasyarakatan berada dibawah tuntutan budaya yang dianut secara bersama-sama. Tuntutan budaya yang diperoleh secara tradisi yang menunjukkan identitasnya sebagai kelompok. Tuntutan budaya yang merupakan pengalaman bersama dari masa ke masa. Didalam perkembangan zaman, manusia secara kelompok telah mengalami berbagai pengaruh dan telah dapat menghadapi berbagai tantangan secara bersama.

Perkembangan secara bersama mengakibatkan terbentuknya nilai-nilai budaya, serta nilai artistik kelompok. Nilai artistik dalam melihat gerak sebagai ekspresi baik secara individu maupun secara kemasyarakatan.

Penataan tari pada dasarnya perlu bertolak dari nilai-nilai artistik yang bersumber pada alam lingkungan serta norma-norma kehidupan bermasyarakat.

Didalam perkembangannya, penataan tari perlu pula dapat menghadapi berbagai tantangan dari pada tuntutan budaya dari masa lampau dan masa depan. Penataan seni tari perlu dinamis didalam menghadapi perkembangan zaman seperti kehidupan manusia itu sendiri di dalam mempertahankan eksistensinya.

Penataan seni tari yang dinamis perlu didukung oleh seniman-seniman tari yang bisa mengerti pentingnya dinamika tersebut. Salah satu seniman tari yang terpenting adalah penari, karena pada dasarnya penari merupakan sarana dalam ekspresi dan dengan

demikian sumber daya di dalam penataan tari. Sehingga tidak kalah pentingnya peranan penari, disamping penata tari sendiri dan kondisi lingkup budaya yang perlu diberi bobot tersendiri didalam pembinaannya.

3. Penari Sebagai Sarana Dalam Ekspresi Senitari

Di dalam memberi arti kepada seni tari sebagai suatu ekspresi kesenian, gerak merupakan faktor terpenting. Seni tari pada dasarnya adalah pemberian kualitas pada gerak di dalam suatu bingkai permainan waktu dan ruang. Sebagai pencetus dan penggarap ide penata tari merupakan pemegang bobot terbesar. Tetapi di dalam pengungkapannya, penari adalah motornya. Di dalam memberi kualitas kepada gerak, penata tari dan penari merupakan kesatuan yang terpadu, yang tidak dapat dilepaskan satu dari yang lainnya. Kerja sama yang menyeluruh diperlukan antara kedua pendukung ini dalam memberi arti kepada penataannya serta ekspresi sebagai sasaran. Didalam menjalin kerja sama yang mutlak ini seringkali perlu ada hubungan batin dahulu sebelum dimulai proses penuangan gerak dari ide dan proses lahirnya suatu karya seni tari. Proses ini terjalin di dalam latihan-latihan yang sinambung, teratur dan terarah. Latihan-latihan ini merupakan pengolahan gerak di dalam mencapai kualitas yang mendukung ide dan bersumber pada kemampuan fisik dan psikis daripada penari.

Atas dasar pejelasan yang singkat ini dapat dimengerti, pentingnya kemampuan penari dalam memberi kualitas pada seni tari. Sehingga di dalam pekerjaan penataan tari, perlu diberi perhatian yang sangat banyak pada pengolahan ketrampilan penari dengan maksud mengasah teknik menari dalam menyiapkan penari supaya bisa menjadi pengungkap yang baik. Berat atau ringan penyiapan sarana penari ini tergantung pada berbagai faktor, yaitu :

1. Keluwesan dan ketrampilan penari dalam membawakan tubuhnya sebagai sarana untuk menari.
2. Kebutuhan teknik mengolah tubuh di dalam mendukung kualitas dari pada kreativitas seni tari.

Faktor ke satu menyangkut masalah akademis penari. Sedangkan faktor kedua menyangkut masalah nilai-nilai di dalam kreativitas yang bertolak pada lingkup budaya tertentu, serta membutuhkan ketrampilan teknik pengungkapan yang bersumber

dan terikat pada budaya tersebut. Sedangkan kreativitas yang sarannya inovatif, sangat sukar ditentukan kebutuhan tekniknya. Hal ini adalah sangat relatif individualistis, karena tergantung kepada tuntutan ide daripada kreativitas. Biasanya yang dituntut adalah kriteria yang universal. Kriteria yang alamiah, yang melihat budaya sebagai faktor yang alamiah dan bukan akibat perkembangan yang sosial-historis.

Atas dasar pertimbangan ini kemudian disusun Naskah Tari ini yaitu penyiapan penari sebagai sumber daya dalam Penataan tari yang bertolak dari prinsip kebudayaan yang universal, yang bisa dipergunakan sebagai dasar pula dalam menyiapkan penari yang kemudian sarannya tertuju kepada berbagai ekspresi seni tari yang bertolak pada kriteria budaya yang asal-usulnya sosial-historis.

PENGEMBANGAN ELEMEN PENARI

1. Struktur dan Isi Dalam Bentuk

Bentuk di dalam seni tari dijelma oleh teknik. Dalam pengertian umu, teknik merupakan gabungan cara-cara atau metode yang terorganisir serta tersusun secara sistematis yang dipergunakan dalam mengungkapkan atau melaksanakan suatu ide atau pikiran. Dengan demikian, kalau kita bicara mengenai teknik tari, maka kita menyadari ada suatu ujud yang lahiriyah dan inti.

Ujud lahiriyah pada dasarnya adalah struktur dimana eksistensi seni tari itu menyatakan dirinya. Sedangkan struktur itu tidak ada artinya tanpa ada isinya yang merupakan ekspresi kejiwaan penari di dalam menghidupkan seni tari.

Sebagai suatu ekspresi kedua hal ini merupakan suatu kesatuan yang tidak dapat dipisahkan. Akan tetapi di dalam penanganannya praktis ada kalanya perlu dipisahkan pengolahannya di dalam mencapai tingkat ketrampilan tertentu dengan suatu kesadaran bahwa penyatuan kedua hal ini mutlak di dalam menunjang ekspresi seni tari.

Proses struktural dari seni tari dilakukan secara sadar, dalam kesatuan yang utuh. Penari perlu dilatih bahwa didalam proses ini ada keaneka ragaman dan kontras dalam pengungkapan gerak. Di dalam melatih kesadaran keaneka ragaman ini, perlu diperkenalkan elemen-elemen yang sama dan yang berbeda didalam penyusunan gerak.

Di dalam penggabungan gerak perlu disadari adanya klimaks.

Ada suatu awal, suatu perkembangan ke titik puncak, penurunan dan suatu pengakhiran sebagai keputusan. Di dalam proses kesatuan, gerak itu berkembang sebagai aksi momentum yang jelas didalam penjenjangan. Penekanan pada irama perlu diperhatikan. Begitu juga kekuatan dalam bergerak. Dan pada akhirnya perlu digambarkan adanya nuansa dalam pengungkapan rasa yang menunjang pada kekayaan dan menghidupkan penataan tari. Proses struktural dari tari memerlukan pula adanya urutan gerak, suatu tata tertib hubungan gerak yang satu dengan yang menyusulnya.

Suatu gerak secara tersendiri memang mempunyai kekuatan ekspresi. Tetapi apabila diurutkan dengan gerak-gerak lainnya, maka ia akan dapat memberi pengungkapan yang lebih lengkap dan lebih berarti sebagai suatu ekspresi. Dalam hubungan ini maka, perlu juga diperhatikan adanya faktor transisi dalam menyerasikan suatu gerak dengan gerak berikutnya ataupun suatu gabungan gerak dengan gabungan gerak lainnya.

Bagian dalam struktur tari yang demikian perlu adanya repetisi atau pengulangan, yang diperlukan untuk menciptakan penekanan-penekanan khusus dalam bentuk keseluruhannya.

Penari yang baik memberi kesan adanya harmoni atau keserasian dalam menghubungkan bagian-bagian. Janganlah kelihatan adanya gerak yang sumbang dalam sambungannya ataupun tidak cocok dalam menciptakan kesinambungan. Dalam hal ini perlu diramu kualitas yang indetik dalam penggabungan berbagai elemen.

Dengan demikian dapat dikatakan bahwa seorang penari perlu berprinsip pada :

- Keaneka-ragaman
- kontras
- keseimbangan
- klimaks
- urutan
- transisi
- pengulangan
- harmoni

Dalam suatu kesatuan yang utuh dalam pengungkapan gerak dari pikiran secara logis sehingga bisa memberi bentuk yang berarti.

Akhirnya, yang menentukan bentuk akhir daripada tarian adalah kadar dan cara penggabungan daripada elemen-elemen

seperti yang tersebut di atas. Didalam mengolah tarian, maka teknik dan ekspresi saling berhubungan dan tidak dipisahkan seperti Struktur dan isinya.

2. Teknik dan Ekspresi

Didalam kesenian, teknik merubah pengalaman kedalam suatu bentuk daripada ekspresi. Teknik merupakan struktur anatomis-psikologis, yang menghubungkan gerak dengan tarian. Teknik melatih jiwa dan pikiran untuk mempergunakan tubuh sebagai sarana ekspresi, dan melatih tubuh supaya tunduk dan responsif terhadap pikiran yang ekspresif. Didalam pengungkapan seninya maka tubuh adalah instrumen atau alat, sedangkan gerak adalah medianya. Perasaan dan emosi perlu diarahkan dalam memberi motivasi kekuatan kepada aktivitas otot. Kontraksi otot dalam hubungan dengan pengkadarannya intensitas daripada dorongan emosi yang merupakan pengalaman yang ingin diungkapkan. Kekuatan dari dalam perlu dijadikan motivasi pendorong pengungkapan yang kreatif.

Didalam menganalisa teknik dan ekspresi perlu dihubungkan dengan pikiran dan rasa melalui pengungkapan gerak, kualitas, kekuatan, dan iramanya menuju suatu pencapaian tertentu. Pencapaian teknik ini perlu didahulukan penyiapan tensi otot yang dapat dipergunakan dalam mengungkap kualitas yang diinginkan. Pengolahan tensi otot ini perlu dilatih, sehingga mampu menampilkan gerak didalam struktur dan isi yang diinginkan.

Salah satu faktor vital yang penting adalah efek fisik yang kuat daripada gerak ritmik. Hal ini diperlukan untuk memperoleh kesungguhan perasaan dan kejelasan komunikasi dalam menyatakan emosi sebagai inti daripada tari. Penari yang kurang terlatih, mungkin secara intelektual mengerti apa yang ingin diungkapkan melalui gerak, tetapi mengalami kesukaran teknis dalam pelaksanaannya. Ketidak-mampuan ini biasa disebabkan karena tidak atau belum bisa menampung bentuk-bentuk ritmis yang cukup dalam mengekspresikan bentuk-bentuk visual.

Perlu diketahui, bahwa irama atau ritme adalah bentuk seni yang paling awal. Pemahamannya adalah penting bagi tiap ekspresi seni, khususnya sangat dirasakan didalam senitari, karena senitari pada dasarnya bersumber pada persepsi gerak tubuh yang stimulatif dan ritmis.

Gerak ekspresif jelas sekali ritmis, tidak saja karena pola

strukturnya tapi karena pengaruh pada bentuknya melalui pikiran dan rasa, sebagai bagian dari irama responsif. Didalam penataan tari, irama merupakan proses dimana gerak terlaksana dalam batasan-batasan waktu yang saling berhubungan.

Bentuk ritmik adalah saluran untuk mengungkapkan pengalaman mental. Hal ini menyebabkan bahwa irama emosi menentukan irama gerak. Karena pada dasarnya irama (ritme) itu sangat alamiah dan fisik maka perlu dilatih daya otot dan teknik yang bisa menjadikan gerak tari indah, harmonis, dan wajar di dalam pengungkapan.

Dengan demikian perfeksi teknis dari pada gerak ritmis diarahkan ke suatu pengungkapan yang dapat memberi kesan bahwa gerak tari itu wajar (habitual) dan otomatis, Tendensi pengulangan di dalam irama tidak boleh menghasilkan kebosanan dan kejemuhan, tetapi ekspresi yang kreatif dan dinamis. Basis teknik dan gerak ekspresif terletak pada daya kekuatan otot yang elastis (luwes). Daya ini perlu dilatih pada seluruh anggota tubuh kita, sehingga di dalam melakukan gerak tari tercipta suatu keseimbangan daya kekuatan otot yang merupakan permainan antara dua kekuatan yang berbeda atau bertolak belakang, misalnya antara tegang dan lepas, keras dan lembut, melayang dan memberat.

Permainan antara dua daya kekuatan yang berbeda ini perlu dilatih dan diarahkan sehingga bisa terjadi siklus yang bersinambungan, ekspresif, dinamis tetapi sangat wajar.

Pengolahan tensi dan irama didalam melakukan gerak tari ini dimaksudkan untuk pencapaian teknik yang sempurna dalam mewujudkan gerak yang ekspresif. Usaha menuju kesempurnaan teknik ini pada dasarnya adalah suatu usaha yang bersifat pikiran (intelektual) dan tubuh (fisik) dalam mencapai perfeksi pengolahan tubuh atas perintah intelektual di dalam pengungkapan gerak, sebagai media daripada ekspresi tari. Usaha yang merupakan proses dari penemuan, analisa hingga kepencapaian sintesa yang kemudian bisa diteruskan dengan siklus proses baru pula.

3. Penari di Dalam Peradaban Manusia

Kita harus bisa melihat kehidupan seni tari sebagai bagian dari peradaban manusia dan tunduk dibawah norma-normanya. Sebetulnya peradaban, tidak lain adalah keadaan manusia dalam berhadapan dengan alam dan lingkungannya, yaitu lingkungan politik, ekonomi, sosial, budaya. Kehidupan manusia merupakan

proses abadi dari pemecahan-masalah (problem-solving), setelah disadarinya lebih dahulu. Kita harus sadar bahwa kehidupan itu selalu dihadapkan kepada berbagai masalah yang perlu dipecahkan. Perlu disadari pula bahwa pemecahan masalah adalah dasar dari pada kegiatan yang kreatif dan diperlukan dalam berbagai aspek daripada kehidupan, termasuk seni. Pemecahan masalah adalah suatu proses dinamis mempertahankan, mengembangkan serta melanjutkan eksistensi.

Tiap aspek daripada kehidupan mulai dengan suatu maksud dan tujuan serta berkembang melalui suatu sistim, metode dan teknik. Begitu juga di dalam senitari pada umumnya, dan dalam hal ini sudah tentu adalah penyiapan penari sebagai salah satu sumber dayanya.

Penari perlu sadar bahwa dirinya adalah bagian dari lingkungannya. Sehingga apa yang dihasilkannya adalah kesan dari lingkungannya sebagai akibat dari pengalaman, baik pengalaman intelektual maupun fisik.

Kesan ini mengambil bentuk baru melalui persepsi penari (seniman). Teknik merupakan sarana di dalam merubah pengalaman ini supaya bisa tercetus dalam bentuk Karya Tari dan mendukung ekspresi kreatif dari pada seni tari.

GERAK TARI SEBAGAI KESADARAN BERAGA

1. Beberapa Konsepsi Dari Lingkup Gerak

Semua gerak muncul sebagai akibat perpindahan tubuh atau bagian (anggota) tubuh dari satu suatu sikap dalam ruang ke sikap yang lain. Pendapat ini bertolak bahwa ruangan itu tidak membatasi gerak tubuh, sehingga tiap gerak itu ada tempatnya didalam ruang.

Atas dasar pertimbangan ini kita bisa menggambar dengan nyata, dimana dan bagaimana gerakan itu mulai, berkembang dan tiba. Didalam pergerakannya, tubuh ditutupi ruangan yang bisa terbagi atas dua bagian yaitu :

1. Ruang yang langsung bersentuhan dengan tubuhnya, yang batas imaginernya adalah batas yang paling jauh dapat dijangkau oleh tangan dan kakinya apabila dalam keadaan tidak pindah tempat. Ruang ini disebut "ruang pribadi".
2. Ruang diluar tubuh yang bisa dimasuki apabila terjadi gerak pindah dari tempat asal. Ruang ini disebut "ruang

umum". Apabila manusia bergerak, seakan-akan ia selalu membawa serta "ruang pribadi" nya dan membentuk "ruang baru" di dalam "ruang umum". Ruang pribadi seakan-akan merupakan "rumah siput". Mengalirnya "ruang pribadi" ke suatu bentuk yang baru di dalam "ruang umum", disebut "maju". Sehingga pergerakannya tubuh selalu "maju" meskipun ada kalanya secara fisik bisa "mundur". Orientasi yang sederhana daripada ruang ialah bahwa ruang itu mempunyai 3 dimensi yang masing-masing atas 2 arah :

- 1) tinggi rendah
- 2) kanan kiri
- 3) depan belakang.

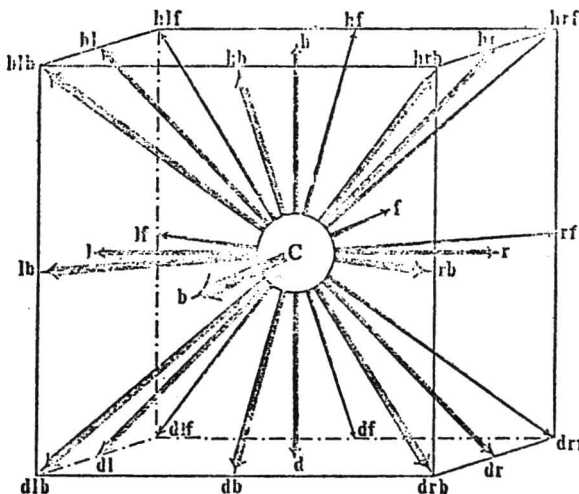
Orientasi tiga dimensi daripada ruang-ruang ini bisa dibayangkan sebagai suatu kubus yang titik pusatnya bertemu pada tubuh.

Apabila dimensi ini merupakan garis tengah lurus ke dinding kubus maka diantaranya, kita mengenal garis "diagonal".

Kita mengenal empat garis diagonal di dalam dua tingkatan (tinggi & rendah).

1. diagonal kemuka sudut kanan;
2. diagonal kemuka sudut kiri;
3. diagonal kebelakang sudut kanan;
4. diagonal kebelakang sudut kiri.

Diantara dua diagonal dan dua dimensi ada garis yang disebut "diametral", yang keseluruhan berjumlah 6. Diametral ini juga terdapat dalam dua tingkatan (tinggi-rendah).



<i>h</i> = high	<i>hr</i> = high right	<i>hrf</i> = high right forward
<i>d</i> = deep	<i>db</i> = deep backward	<i>dlb</i> = deep left backward
<i>l</i> = left	<i>lf</i> = left forward	<i>hlf</i> = high left forward
<i>r</i> = right	<i>dr</i> = deep right	<i>drb</i> = deep right backward
<i>b</i> = backward	<i>hb</i> = high backward	<i>hlb</i> = high left backward
<i>f</i> = forward	<i>rf</i> = right forward	<i>drf</i> = deep right forward
	<i>dl</i> = deep left	<i>hrb</i> = high right backward
	<i>hf</i> = high forward	<i>dlf</i> = deep left forward
<i>c</i> = centre	<i>rb</i> = right backward	
	<i>hl</i> = high left	
	<i>df</i> = deep forward	
	<i>lb</i> = left backward	

Dikutip dari Rudolf Laban, *Modern Educational Dance*.

Garis diametral adalah garis penghubung dari titik pusat kubus ke titik tengah garis pertemuan dua dinding.

Di dalam kubus imajiner ini telah diatur garis pengaliran gerak tubuh atau anggota yang merupakan penghubung antara ruang pribadi dengan ruang umum. Jumlah seluruhnya 26 arah dalam ruang, ditambah 1 arah lagi yaitu arah pusat dari pada kubus sendiri.

Tiap bagian dan anggota tubuh bisa juga bergerak (dalam keadaan tidak pindah tempat) atas 27 arah ini. Dalam menempuh ke 27 arah ini baik secara pergerakan ruang pribadi saja maupun perpindahan tempat dari ruang pribadi ke ruang umum, daya kekuatan otot tidak sama. Ada yang sukar dan ada yang mudah, yang sukar perlu ditingkatkan melalui latihan-latihan.

Kesadaran akan arah-arah dalam Ruang ini perlu diikuti dengan latihan untuk mencapai kemampuan dan keluwesan dalam menggarap semua arah.

Gerak yang menuju ke arah Tinggi perlu dilatih kemampuan dalam loncat, lompat dalam meringankan tubuh. Gerak putaran perlu dilatih kemampuan menjaga keseimbangan baik keseimbangan berat badan, maupun keseimbangan alat penglihatan (mata). Secara alamiah, manusia tidak selalu sempurna dalam kemampuan menggerak tubuh. Melalui latihan-latihan kemampuan ini bisa diperbaiki dan ditingkatkan menuju kesempurnaan.

2. Garapan Gerak Dasar

Pada awalnya, gerak manusia merupakan suatu kebiasaan untuk maksud-maksud praktis. Pengembangan gerak manusia yang tergarap sebagai tari dimulai dan banyak mendapat pengaruh dari gerak-gerak alamiah yang praktis, yang dipergunakan di dalam

kehidupan sehari-hari. Didalam peningkatan ketrampilan gerak-gerak ini kemudian meninggalkan maksud-maksud praktis dan makin mengarah pencapaian nilai-nilai yang estetis. Namun demikian gerak tubuh itu sendiri dari elemen-elemen yang menciptakan kegiatan (aksi) yang menggambarkan kualitas tertentu daripada kondisi yang muncul dari dalam diri manusia.

Tari sebagai suatu komposisi daripada gerak-gerak bisa disamakan seperti bahasa. Apabila kata-kata itu terdiri dari huruf-huruf, gerak-gerak itu terdiri atas elemen. Apabila kalimat itu terdiri atas kata-kata, maka bagian dari pada tarian (frase dalam tarian) terdiri atas gerak-gerak.

Secara fisik ada kesamaan titik tolak antara gerak-gerak Manusia di dalam kehidupan sehari-hari dan gerak Tari. Hanya teknik yang dicapai melalui latihan-latihan, menyebabkan gerak-gerak yang tidak wajar pada asal mulanya, bisa menjadi gerak wajar.

Di dalam latihan seorang guru tari harus bisa menstimulir gairah gerak daripada penari, melalui penjabaran secara sistimatis susunan dari pada berbagai tipe gerak sebagai akibat dari kualitas fisik dan phisis. Suatu proses kegiatan yang mulai dari pikiran dan diijelmakan ke dalam gerak visual yang fisik.

Untuk maksud-maksud pengajaran tari maka secara dasar dibagi pegangan umum ini yang bisa dikembangkan dalam berbagai Penerapan.

1. Gerak sebagai akibat kesadaran dari tubuh atau anggota tubuh.
2. Gerak sebagai akibat kesadaran waktu dan kekuatan/-daya.
3. Gerak sebagai akibat kesadaran Ruang.
4. Gerak sebagai akibat kesadaran pengaliran berat badan dalam ruang dan waktu.
5. Gerak sebagai akibat kesadaran berkelompok dan formasi berkelompok berdua, bertiga dan seterusnya.
6. Gerak sebagai akibat penggunaan daya kekuatan yang bersumber pada lengan dan tangan.
7. Gerak sebagai akibat irama (ritme) yang bersifat fungsional.
8. Gerak sebagai akibat bentuk-bentuk tertentu dalam penggunaan tubuh.

9. Gerak sebagai akibat rasa ringan, sehingga ingin lepas dari lantai.
 10. Gerak yang dituntut oleh kualitas ekspresif.
- Ad.
1. Di dalam gerak sebagai akibat kesadaran dari tubuh atau anggota tubuh dimaksudkan latihan-latihan gerak anggota tubuh atau seluruh tubuh dalam meningkatkan keluwesan penggunaannya.
 2. Disini dilatih gerak-gerak yang mempunyai perbedaan di dalam batasan pengisian waktu yang bersumber pada irama dan juga berbeda di dalam mempergunakan daya kekuatan ototnya.
 3. Gerak itu bisa mengisi ruangan, berorientasi pada ruangan dalam berbagai variasi bersumber pada ke-27 arah dalam ruangan.
 4. Gerak-gerak itu perlu mengalir, perlu bersinabungan dalam berbagai pengisian ruang dan waktu.
 5. Di dalam melakukan gerak tari ada kalanya kita tidak melakukannya sendiri. Ada teman atau teman-teman yang bersama-sama menunjang pengungkapan.
 6. Lengan atau tangan bisa menjadi titik tolak, sumber daya dan orientasi di dalam melakukan gerak.
 7. Di dalam irama yang bersifat fungsional ini dimaksudkan irama dalam kehidupan sehari-hari atau sebagai akibat dari faktor alam, misalnya menarik tali, mencangkul, angin, hujan.
 8. Di dalam melaksanakan gerak ada kalanya dibutuhkan bentuk-bentuk tertentu.
 9. Gerak-gerak ini memerlukan elevasi dan daya kekuatan mengangkat tubuh sendiri dari lantai.
 10. Pencapaian kualitas ekspresi memerlukan penggarapan gerak secara tersendiri.

3. Penggabungan Gerak Dalam Tuntutan Ketrampilan Suatu Gaya Tertentu

Pemunculan gaya-gaya di dalam tari sebetulnya merupakan suatu kenyataan yang bersifat sangat elementer yang berpegang

pada pengertian bahwa tari sebagai seni merupakan bentuk ekspresi yang bersifat kompensatif. Asal-usulnya sebetulnya sangat manusiawi dan bersumber pada suatu rasa penyelamatan (sense of Survival).

Seniman, tanpa disadarinya, menemukan dirinya dengan potensi yang mendesak, yang tidak dapat dicari pelepasannya pada lingkungan hidup sehari-hari yang nyata. Atas dasar dorongan ini kemudian ia menciptakan suatu lingkungan yang hipotetis dimana potensi-potensinya bisa terpenuhi. Di dalam penciptaan hipotesis ini, ia merasa perlu membekalinya dengan "bahan-bahan" yang dikuasai dan sudah tidak asing bagi dirinya sendiri.

Atas dasar kenyataan ini kemudian struktur daripada gaya itu dibangun yang pada dasarnya menunjukkan bahwa tiap lingkungan itu berbeda di dalam mengatasi keterbatasan dan menyajikan bahan-bahan yang berbeda pula, termasuk perbedaan dalam pola tata laku, nilai-nilai dan peradaban.

Apabila alam bermurah hati maka seniman tidak perlu berkeras terhadap alam dan cukup menyesuaikan diri dengan kenyamanan daripada alam. Kesenianya penuh harmoni, seimbang, riang mengikuti naluri alam yang dirasakannya.

Apabila keadaan alam lingkungan sebaliknya, maka keseimbangannya bersifat sangat intensitas, tidak mencerminkan keseimbangan, tetapi kekerasan dalam mempertahankan hidup. Dalam hal yang demikian ada kalanya "warna" kesenian mencerminkan sikap menantang.

Dengan demikian sifat daripada alam lingkungan, membawa serta juga sifat daripada manusia dan secara tidak sadar membentuk karakter daripada gaya di dalam seni tari.

Di dalam latar belakang fundamental ini, Seni Tari berkembang dalam sejarah. Peristiwa-peristiwa, kondisi-kondisi, pengaruh-pengaruh, pertentangan, pergerakan-pergerakan memberi pengaruh terhadap pembentukan gaya-gaya yang dikemudian hari menjadi identitas masyarakat, dan lingkungan tertentu.

Di dalam pengertian yang demikian, penari-penari itu perlu dididik dan dilatih dalam berhadapan dengan berbagai di dalam seni tari. Pengertian secara intelektual yang perlu dihayati secara fisik melalui berbagai pengembangan elemen-elemen tari dan gerak sebagai kesadaran beraga.

Pemahaman secara intelektual, fisik dan batiniah didalam pengayaan tari untuk menunjang pengertian Gerak, ekspresi dan kualitasnya.

ARTI DARIPADA GERAK

1. Gerak dan Ekspresi

Di dalam semua gerak ada faktor ekspresinya, karena ia dilakukan dalam rangka menyatakan atau mendukung pengungkapan rasa, keinginan dan pikiran. Dasar pemikiran yang sederhana ini perlu menjadi motivasi pokok didalam melatih gerak sebagai media di dalam ekspresi tari.

Melalui bimbingan dan latihan sebagai bagian dari pendidikan tari. Penari perlu dibina dalam menghayati gerak dengan berbagai perwatakan.

Pada dasarnya, manusia merupakan bagian dari perwatakan alam lingkungannya dan sudah tentu responsif dan ada kalanya terpaksa tunduk pada kekuatan ini.

Untuk maksud-maksud ini, penari perlu di bimbing untuk mengerti perwatakan alam lingkungannya yang pada dasarnya adalah sumber dari perwatakan dirinya sendiri. Penari perlu mengerti seluruh perbendaharaan jenis gerak yang bisa dilakukannya secara fisik termasuk gerak-gerak refleks yang muncul secara responsif serta daya pengendalian selektif terhadap refleksi ini.

Perlu pula dilatih gerak refleks ekspresif yang diatur oleh pikiran. Gerak refleks yang kurang ekspresif muncul karena kebutuhan komunikasi verbal, tetapi bisa ekspresif apabila diberi penekanan secara khusus dalam menggerak tubuh, atau bagian tubuh.

Ada kalanya di dalam tarian dimanfaatkan teknik penggunaan vokal, tetapi kekuatan daripada tari sebagai seni perlu dibebankan pada komunikasi gerak.

Ekspresi dan bentuk pengungkapannya, tidak ada batas-batasnya dilihat dari kemampuan fisik.

Di dalam komunikasi, ekspresi menghasilkan kesan-kesan. Untuk maksud-maksud ini perlu dilatih kemampuan, mengatur gerak sesuai dengan normalitas tertentu sebelum ditingkatkan ke suatu ekspresi seni, yang bisa indah dan wajar.

Gerak yang ekspresif dan ekspresi gerak menyangkut faktor psikologis dan mekanisasi tubuh, khususnya otot yang bersifat anatomis.

Penari perlu diajak mengerti dan dilatih kemampuan pengungkapannya.

Dengan demikian studi gerak harus bisa masuk ke faktor

anatomis dan psikologis, dari kerangka-kerangka yang bertemu dalam menentukan lingkup dan jenis pengungkapannya.

Pada umumnya seni tradisi kepentasan di Indonesia, pengungkapan terjadi secara total. Pemberian bobot secara tersendiri pada unsur gerakanya dengan melepaskan dari konteks keseluruhannya, mungkin bisa merubah nilai-nilai intensiknya dan ada kalanya bisa merusak nilai ekspresinya.

Sehingga pada dasarnya pengungkapan gerak dan ekspresi sebagai seni Tari perlu dikaitkan dan diperhatikan nilai-nilai lingkungan yang mendukung eksistensi seni tari.

2. Kualitas Gerak

Daya fisik merupakan faktor yang menentukan di dalam memberi watak pada gerak ekspresif dan dapat menunjukkan kualitasnya. Di dalam kaitan dengan hal ini perlu diberi perhatian khusus pada faktor enersi di dalam menggerakkan tubuh. Perlu diatur secara seksama koordinasi bagian-bagian tubuh atau otot dan pengaturan di dalam pelaksanaannya. Gerak yang trampil dan terkoordinir sangat diperlukan di dalam tari.

Gerak di dalam tarian merupakan medium untuk ekspresi dan bukan sebagai suatu aktivitas yang diungkapkan dengan peragaan dan berfungsi sebagai pemeran tubuh dan kekuatan-kekuatannya, seperti pada Olah Raga.

Gerak tari diciptakan melalui keperanan dengan bersumber pada dorongan spontan, yang diramu dengan suatu motivasi pemikiran yang diperlukan atau merupakan bagian dari pengungkapannya.

Gerak itu bisa berfungsi tidak saja karena koordinasi berbagai faktor, tetapi juga karena fungsi ritmis dari struktur tubuh. Atas dasar gerak-gerak alamiah yang tidak perlu dilatih ini, gerak tari berkembang menuju bentuk perwatakannya dan nilai ekspresifnya.

Melalui pengertian dari perasaan wajar yang umum yang bersumber pada kehidupan sehari-hari, penari dapat membangkit suatu pengalaman emosional dengan mengingat kembali dan mengalami lagi daya gerak secara fisik.

Di dalam tarian, proses koordinasi telah tercapai, apabila gerak dapat ditunjang, diperkuat dan digerakkan dengan kualitas dari suatu kondisi perasaan yang menyebabkan ekspresi seperti terjadi dalam keadaan yang sebenarnya.

Dalam hubungan dengan ini, maka kualitas muncul di dalam gerak kepengalaman dan menjadi tari. Kalau tidak maka kualitas ini hanya fisik dan tenggelam oleh Teknik.

Sasaran yang paling penting adalah bahwa penari harus bisa mengungkapkan gerak dalam tariannya sebagai kekuatan dengan penuh perasaan dan bisa menyebabkan rasa, penekanan dan ketegangan yang sama pada penontonnya. Melalui gerak, ia harus dapat memberi kesan-kesan yang tidak bisa diungkapkan dengan kata-kata dengan maksud membangkitkan "distorsi" supaya bisa memstimulir dan meningkatkan kesadaran daripada perasaan melalui pola visual dan gerak.

3. Masalah Perlambangan di dalam gerak

Apabila bisa disadari bahwa gerak itu merupakan suatu proses yang dilakukan oleh manusia dengan maksud memuaskan lingkup kebutuhan baik secara harafiah maupun secara batiniah, maka senitari memiliki sumber-sumber daya yang sangat penting di dalam kehidupan manusia. Penari sebagai pelaku di dalam senitari perlu sadar pula akan kekuatan yang bisa membangkitkan rasa baik secara eksternal maupun internal di dalam diri penonton, apabila ia menggerakkan tubuhnya untuk menari. Kelihatannya, masih merupakan rahasia apa yang sebenarnya dirasakan oleh penonton apabila melihat tarian, melihat tubuh atau bagian tubuh dari penari bergerak di atas pentas. Apabila penari bisa menampilkan kualitas secara tuntas, maka banyak sekali perasaan yang bisa dibangkitkan di dalam diri penonton.

Tidak mengherankan, apabila dapat disadari bahwa penebusan ke dalam rahasia kehidupan sangat erat hubungannya dengan penuangan gerak secara trampil dan kualitatif.

Di dalam mengerti kekuatan ini mungkin perlu dibedakan, antara proses gerak trampil dengan vituasitas yang tinggi dan proses penciptaan seni. Virtuasitas membangkitkan kesan yang mengagumkan yang sifat visual dan harafiah. Nilai-nilai intimsik yang merupakan bagian yang nyata dari kehidupan manusia, dari apa yang dilakukan, rasakan dan pikirkan, tidak bisa dijangkau.

Biasanya suatu aliran gerak yang harmonis dalam suatu gabungan dengan unsur-unsur kesenian yang lainnya tunduk pada ketentuan yang bisa merupakan manifestasi dari nilai-nilai terpendam yang terungkap di dalam Tari.

Seorang penari bisa sangat tinggi ketrampilan, yang pada

dasarnya hanya pemenuhan keinginan pribadi dalam menunjang ego-nya, tanpa pusing-pusing memikirkan kebenaran yang bisa diungkapkan oleh gerak. Ia hanya memikirkan "santapan lahiriah" saja, tidak mau memusingkan akan kebutuhan batiniah penontonnya. Ia hanya memenuhi kebutuhan super fisial penonton saja, dan cukup merasa berbahagia dengan sukses lahiriyah.

Penari yang demikian tidak mengerti sama sekali akan arti daripada seni tari, arti gerak, arti bentuk, dan arti irama dan pada dasarnya ia belum sadar maksud yang paling terpenting daripada seni tari.

Dengan demikian bisa disadari apa artinya latihan dan pembinaan psikologis di dalam penyiapan seorang penari, di samping tidak kalah pentingnya pembinaan seorang penata tari.

Tujuan daripada pengalaman kesenian, khususnya seni-tari ialah bahwa melalui pengungkapan seni itu diharapkan bisa tertanam benih di dalam hati sanubari penonton atau pengamat, supaya bisa berbunga di dalam batinnya. Semoga bunga tersebut bisa pula berbuah, buah dalam bentuk suatu sikap yang membangun di dalam kehidupan.

Kekuatan inilah perlu ditanamkan di dalam masyarakat sehingga senitari bisa menjadi "santapan batin" bagi masyarakat untuk memperoleh kekuatan di dalam menghadapi kehidupan, mempertahankan ekstensi dan membangun hari depan.

TARI DALAM PENDIDIKAN

Dalam hubungan temu yang akan dibahas pada Bab V, perlu disadari dahulu bahwa pencapaian maksud dan tujuan seperti yang terkandung di dalam Seni Tari bisa ditempuh melalui jalur Pendidikan yaitu jalur Pendidikan Vokasional atau kejuruan serta Pendidikan Umum. Kalau kita berbicara mengenai Pendidikan Kejuruan yang kita hadapi adalah sarana peningkatan dan pengembangan Manusia untuk memperoleh lapangan kerja kejuruan atau profesi kejuruan. Sedangkan melalui jalur Pendidikan Umum, ditingkatkan dan dikembangkan kemampuan Manusia secara umum.

Pembangunan Manusia Indonesia perlu dilakukan secara utuh. Falsafah kehidupan dari kita ini memberi arti pula bahwa konsepsi Nasional di dalam Pendidikan perlu dilakukan secara utuh. Yaitu pendidikan Manusia Indonesia seutuhnya. Baik Manusia individual maupun Manusia di dalam kehidupan berkelompok dan bermasyarakat.

Apabila seni tari bisa berfungsi sebagai pengalaman vital dan dinamis di dalam kehidupan manusia, maka sektor pendidikan umum perlu mendukung sektor pendidikan kejuruan. Cara yang terpenting ialah dengan memasukkan Seni Tari ke dalam pendidikan umum untuk memberi kesempatan pada anak mengembangkan pribadi dan rasa berseni-tari di dalam konteks berbudaya.

Melalui pendidikan kejuruan, kita menyiapkan penari yang menjurus ke suatu sikap hidup profesional serta melalui pendidikan Umum kita menyiapkan Manusia di dalam lingkungan kemasyarakatan yang bisa apresiatif, menghargai dan mendukung seni Tari di dalam kehidupan berbudaya. Keduanya saling mengisi di dalam mendukung pencapaian tujuan tertinggi daripada pendidikan yaitu mengembangkan sepenuhnya secara utuh kemampuan kemanusiaan atas dasar pengertian akan kebutuhan dan kemampuan mental, batin dan fisik demi kepentingan kehidupan bermasyarakat.

Pengajaran dan pelajaran mengenai Seni Tari tidak perlu terbatas pada faktor kejuruan saja atau profesional kesenian. Pendidikan tari bukan terbatas pada penguasaan Teknik dan Ilmu kepentasan. Hal ini menyangkut pengertian Tari di dalam konteks Pendidikan Umum, yang perlu diarahkan pada:

1. arti dari pada tari.
2. nilai dan manfaatnya.
3. arti kegiatan kreativitas seni-tari dalam perkembangan intelektual manusia.
4. nilai kesenian pada umumnya bagi pribadi manusia baik secara individual maupun sebagai kelompok.

Pengenalan pengalaman dasar-dasar gerak yang kreatif tidak saja meningkatkan apresiasi dan penghargaan terhadap seni tari tetapi juga kemampuan meningkatkan persepsi kreatif secara umum. Pendidikan tari yang demikian tidak memaksakan perfeksi artistik di dalam seni Tari, tetapi bisa membangun integritas artistik yang sungguh-sungguh, apresiatif dan rasa budaya. Melalui pendekatan ini diharapkan bisa memulihkan di dalam kehidupan kemasyarakatan peranan seni tari, yang Kreatif, Ekspresif, Komunikatif dan sosial.

Dengan demikian bisa dipulihkan kemampuan dan persepsi kreatif dan manusia bisa memperbaiki diri baik secara profesional sebagai penari maupun secara batiniah sebagai warga lingkungannya.

Kemampuan dan persepsi artistik dilakukan melalui jalur pendidikan kejuruan, baik secara intra-kurikuler, maupun ekstra-kurikuler melalui berbagai jenjang tingkatan dari dasar, menengah hingga ke Pendidikan Tinggi dan pembinaan kemasyarakatan melalui media komunikasi umum.

Dengan demikian bisa kita temukan berbagai bentuk sarana pendidikan kejuruan di dalam Seni Tari, misalkan yang bisa berbentuk sebagai Sekolah Dasar, Sekolah Menengah, Sekolah Tinggi atau kursus-kursus berjangka, sanggar-sanggar, dan sarana latihan lainnya. Kegiatan Tari yang bersifat sekolah, pembinaannya lebih terarah daripada kegiatan yang bersifat sanggar. Di antara Sekolah dan Sanggar, terdapat bentuk-bentuk kursus yang sifatnya bisa dikatakan setengah terarah.

Apabila melalui sarana sekolah penari-penari dibina secara profesional, maka melalui kursus terbinakan ketrampilan tertentu saja.

Sanggar tari merupakan kegiatan yang berpangkal pada kelompokan, sedangkan kursus tari lebih pada fungsi penurunan materi-materi seni tari melalui pengajaran dan latihan-latihan. Sering kali sanggar tari itu lebih cenderung sebagai persiapan kegiatan profesional, sehingga ada sasaran pementasan di dalam kegiatannya. Sedangkan kursus tari sering hanya terbatas pada pemahaman materi-materi tari dan ada kalanya pementasan sebagai faktor pelengkap.

Karena sifat kedua kegiatan ini sedikit berbeda perlu juga masalah Penyiapan Penari disesuaikan dengan fungsi masing-masing. Latihan-latihan di dalam sanggar Tari akan berarti apabila ada motivasi kreatif, sedangkan latihan di dalam kursus tari bisa dikembangkan apabila didukung sistematika edukatif yang memadai.

Di dalam berbagai bentuk sarana penyiapan penari ini perlu disadari adanya perbedaan pembobotan antara ketrampilan dan kreativitas Seni Tari yang spesialis dan yang bersifat umum yang bisa dijangkau oleh semua orang atau di dalam kata-kata lain ada pembobotan yang bersifat profesional dan spesialis, ada pembobotan yang bersifat apresiatif.

PENUTUP

Penyiapan penari supaya bisa menjadi sumber daya dalam Penataan Tari atau Pengkaryaan Tari tergantung pada beberapa faktor :

1. kemampuan dan persepsi kreativitas seniman tari,
2. apresiasi masyarakat terhadap seni tari,
3. haluan budaya dari pembina masyarakat, khususnya pembina keseniannya.

Ketiga faktor ini menunjukkan bahwa kehidupan seniman Tari tidak bisa dilepaskan dari kondisi sosial budaya dan seringkali pemerintahan karena pada dasarnya pembina-pembina kesenian di Indonesia adalah pemerintah atau berasal dari sektor pemerintah. Program pembangunan yang bersifat Hankam, ekonomi dan sektor lain yang non budaya sedikit banyak, langsung atau tidak langsung memberi pengaruh terhadap kehidupan seniman Tari. Program pemerataan kependudukan, pemerataan penghasilan dan lain-lain yang termasuk program pemerintah dalam pentahapan pembangunan kita membawa berbagai akibat pada kehidupan kesenian yang sudah barang tentu mengundang berbagai permasalahan budaya dan membawa serta ekses negatif. Ekses-ekses yang pada tahap pertama secara sosial budaya belum dapat dipecahkan oleh pembina-pembina kita, tetapi apabila pada tahap-tahap berikutnya hendak dipecahkan, ia sudah mengakar dan menjadi benalu budaya yang tidak mudah dicabut begitu saja.

Dalam proses pembangunan yang resiko budayanya beraneka ragam kita perlu mendidik seniman tari yang tidak saja tehnik trampil tetapi mampu bertahan dan melanjutkan serta mantap secara intelektual dan mental.

Seniman tari harus konsekuen di salah satu pihak dan fleksibel (luwes) di lain pihak. Sikap mental ini penting karena tari sebagai kesenian bersifat sangat sosial.

Kalau seniman seni rupa dan seniman seni musik secara ekstensi artistik bisa berfungsi sendiri, maka seniman tari dan teater sukar sekali. Eksistensi artistiknya tergantung pada faktor kelompok dan dengan demikian sifatnya sangat sosial.

Di dalam kondisi berkelompok ini, tugas-tugas adakalanya perlu saling mengisi dan perlu pula merangkap. Spesialisasi yang terpisah secara tegas dan kaku, umumnya merugikan dan sukar tercapai kualitas artistik secara menyeluruh. Karena sifat sosial dari

pada seni Tari maka kualitas spesialis yang tinggi, kegunaannya terbatas dan tidak ada artinya apabila tidak bisa bermanfaat dan dikembangkan dalam pergaulan seni Tari secara kelompok.

Seorang penata tari tidak perlu mahir menari, tetapi dia harus bisa menari, mengolah irama, dan sedikit-sedikitnya memahami seni rupa kepentasan juga.

Di dalam menjaga ketahanan dan mampu meningkatkan diri, seorang seniman tari ada kalanya perlu merangkap jadi penari, penata artistik, penggali Tari dan mungkin bisa jadi pengendali Tari di dalam kehidupan kemasyarakatan.

Seringkali perangkapan tugas ini tergantung pada bakat dan kebutuhan. Perangkapan tugas jangan didorong kesuatu eksek yang negatif, tetapi perlu diperhatikan dan diindahkan bahwa seni Tari itu adalah seni Sosial yang eksistensi artistik perlu ditunjang secara berkelompok dalam suatu kerja sama yang kompak.

REFERENSI

1. H. Daubler, Margaret N. Dance, A Crestive Art Experience Wisconsin, 1974.
2. Laban, Rudolf. The Mastery of Movement London, 1971.
3. Laban, Rudolf. Modern Educational Dance, London, 1976.
4. Martin, John. Introduction to the Dance New York, 1972.

PENGETAHUAN TARI
SEBUAH PENGANTAR

Oleh : Amir Rohkyatmo

PENGETAHUAN TARI

SEBUAH PENGANTAR

Dari sekian banyak kekayaan seni budaya Indonesia, tari adalah salah satu bidang seni yang merupakan bahagian dari kehidupan manusia. Tari dan kehidupan manusia saling bersentuhan akrab.

Hadirnya tari di lingkungan kehidupan manusia bersamaan dengan tumbuhnya peradaban manusia.

Tari merupakan kegiatan kreatif dan konstruktif yang dapat menimbulkan intensitas emosional dan makna.

Sebagai ekspresi seni, tari dapat berkomunikasi dengan penghayatnya melalui media gerak bersama frase-frase ekspresif.

Beberapa batasan telah dikemukakan oleh para ahli tari dengan maksud memberikan kejelasan pengertian terhadap tari, namun semuanya itu senantiasa berkisar pada unsur pokok tari, yaitu gerak dan wirama sebagai materi dasar tari, sehingga sampailah kepada pengertian, diantaranya :

1. Tari adalah gerak-gerak ritmis, baik sebagian atau seluruhnya, dari anggota badan yang terdiri dari pola individuil atau berkelompok disertai ekspresi atau sesuatu idee tertentu.
2. Tari adalah paduan pola-pola di dalam ruang yang disusun atau dijalin menurut aturan pengisian waktu tertentu.
3. Tari adalah gerakan spontan yang dipengaruhi oleh emosi yang kuat.
4. Tari adalah paduan gerak-gerak indah dan ritmis yang disusun sedemikian rupa sehingga memberi kesenangan kepada pelaku dan penghayatnya.

5. Tari adalah gerak-gerak terlatih yang telah disusun dengan sak-sama untuk menyatakan tata laku dan tara rasa. 1)

Diantara sekian banyak pengertian itu pada hakekatnya satu sama lain hampir sejiwa, yang senantiasa berpangkal tolak dari gerak yang memiliki ritme ruang dan ritme waktu.

Dari beberapa pengertian timbullah pertanyaan perihal definisi tari. Untuk mendapatkan definisi yang tepat tentang tari bukan merupakan masalah yang mudah, apalagi yang ringkas dan jelas serta tepat.

Beberapa orang ahli tari telah mengemukakan pendapatnya mengenai definisi tari, yang kesemuanya selalu berkisar pada materi pokok yang sama, yaitu gerak ritmis yang indah sebagai ekspresi jiwa manusia, dengan memperhatikan unsur ruang dan waktu.

Gerak merupakan unsur pokok pada diri manusia dan gerak merupakan alat bantu yang paling tua di dalam kehidupan manusia, untuk mengemukakan keinginan atau menyatakan refleksi spontan di dalam jiwa manusia. Gerak yang tercipta melalui sarana alami pada diri atau tubuh manusia sebagai unsur pokok, merupakan suatu rangkaian atau susunan gerak.

Apabila susunan gerak itu ditata dengan memperhatikan unsur ruang dan waktu, etika dan estetika (susila dan sulistya) yang didukung pula oleh irama terjadilah gerak tari.

Tari melangkah maju dan berkembang sejalan dengan kehidupan manusia. Dimana manusia masih mampu bergerak maka tari akan tercipta dan berkembang.

Manusia menciptakan tari sesuai dengan ungkapan hidup dan juga merupakan rangkuman gerak yang bersumber dari alam sekeliling.

Oleh karena tari merupakan bahagian dari kehidupan manusia, tari memiliki tempat yang penting di dalam kehidupan manusia, didukung oleh manusia secara mandiri atau berkelompok, maka tari selalu dimanfaatkan di dalam berbagai aspek kehidupan manusia. Dengan demikian dilihat dari segi sosial tari dapat bersifat rekreatif dan juga edukatif.

Tari yang dari segi fungsinya semula sebagai suatu bahagian dari upacara dan telah memiliki bentuk tertentu, menarik minat dan pemikiran orang — di dalam langkah perkembangannya — yang mulai memikirkan suatu sarana yang mewedahi upaya mem-

perhatikan bentuk tarian yang dapat dikembangkan—luaskan dan diturunkan dari masa ke masa.

Perkembangan berikutnya sampailah kepada masalah bentuk dan gerak pokok sebagai hal yang mendasari secara baku, dan juga timbul pengertian bahwa tari merupakan pengetahuan yang dapat dipelajari.

Manusia menari tidak asal menari, tetapi menari dengan suatu tujuan tertentu dan dengan usaha mencapai maksud tertentu.

Menari yang semula segenap orang dapat melakukannya, mulai muncul dan tercipta gerak-gerak atau bentuk yang memiliki syarat tertentu, sehingga tidak semua orang dapat melakukannya. Menari merupakan suatu ketrampilan khusus disertai dengan penguasaan penghayatan yang ditopang oleh bakat-bakat individu.

Timbullah tarian yang diciptakan dan disusun lebih dahulu. Penari mempelajarinya dengan cermat, tekun dan penuh penghayatan.

Menari merupakan sesuatu yang khusus, tidak setiap orang dapat menari begitu saja.

Untuk dapat melacak kembali dan mengikuti perkembangan tari dari masa-masa yang silam, dapat dilakukan dengan jalan :

1. Mempelajari dan menelaah sejarah kebudayaan manusia, oleh karena tari merupakan bahagian kehidupan manusia dan juga merupakan bidang seni yang setua dengan umur peradaban manusia.
2. meneliti peninggalan-peninggalan seni rupa. misalnya : mengamati gambar-gambar pada dinding gua, relief bangunan kuna.
3. Meneliti peninggalan kitab-kitab sastra yang di dalamnya memberikan informasi tentang kehidupan seni tari, dengan data-data yang mungkin sangat membantu.

Di Indonesia untuk dapat mengetahui perkembangan kehidupan tari pada masa nya dapat ditempuh tiga jalan tersebut di atas. Bangunan-Bangunan kuna Candi Borobudur, Prambanan, Sari, dari relief bangunan=bangunan kuna itu dapat kita ikuti :

sikap-sikap tari, pakaian yang dikenakan sehingga dapat membedakan apakah tari itu tari rakyat atau tari lingkungan

istana, alat bunyi-bunyian sebagai pengiring, dan penataan pertunjukan.

Dari peninggalan sastra, kitab Ramayana kekawin misalnya dapat diketahui : sifat gerak, kualitas penari, suasana pertunjukan, fungsi tari yang dipertunjukkan itu, jalannya pertunjukan tari, iringan tari, pakaian tari dan juga sampai imbalan yang di terima oleh penari.

Dari sumber sastra itu kita dapat mengetahui istilah apa yang dipakai untuk kata tari : igel, mengigel atau ada kata lain misalnya : nartaki.

Dan sumber tersebut diatas diperkuat oleh ditemukannya prasasti yang sejaman sehingga dapat memberi ancar-ancar, bahwa pada saat dikeluarkan prasasti atau kitab sastra dan juga bangunan kuna yang memiliki relief tari, pada saat itu telah dikenal bentuk tari tertentu, seperti disebut atau tertulis.

Bersumber dari relief bangunan kuna Borobudur dan Prambanan, gerak-gerak tari secara keseluruhan digolongkan menjadi tiga golongan :

1. Gerak-tari yang memperlihatkan gaya yang seimbang. Tampak pada sikap-sikap simetris pada kaki dan lengan, dengan kesan yang kuat.
2. Dari sikap yang digambarkan menunjukkan gerak-gerak yang kurang halus dan berlonjak-lonjak dan mengesankan gerak yang cepat. Angkatan kaki diangkat agak tinggi ke depan.
3. Menunjukkan gerak tari yang jenaka dan lucu, misalnya lutut tidak dilipat keluar melainkan ke dalam, demikian juga gerak lengan.

Jenis tari sesuai dengan fungsi dan tujuannya

1. Tari yang bersifat gembira, merupakan ungkapan rasa keriaan dan keriangian yang meluar, dikarenakan panen yang berhasil, menyambut dan mengelu-elukan kedatangan pahlawan yang telah jaya dan unggul perangnya.
Tari pergaulan termasuk di dalam golongan tari ini.
2. Tari Upacara
Segi yang pokok di dalam jenis tari ini bukan keindahan semata,

melainkan kekuatan yang dapat mempengaruhi atau mengatur sesuai dengan maksud yang dikehendaki. Manusia berusaha untuk dapat mempengaruhi alam sekitar.

3. Tari pertunjukan.

Tari yang ditampilkan untuk dilihat dan dinikmati serta dapat dihayati oleh orang lain.

Tari sebagai seni pertunjukan, kehidupannya di suatu daerah tidak tentu sama dengan daerah lain, tergantung kondisi daerah masing-masing.

Di pulau Jawa tari sebagai seni pertunjukan telah dikenal sejak abad IX Masehi, seperti terungkap pada relief candi Barabudur dan Rarajonggrang. Sejak tari tampil sebagai seni pertunjukan, melibatkan beberapa unsur dan sarana pendukung, diantaranya :

1. tema atas cerita yang dibawakan
2. gerak yang selaras dengan ungkapan tema
3. iringan yang serasi
4. kemampuan penata tari pertunjukan itu.
5. ketrampilan penari.
6. tingkat daya hayati dan daya serap masyarakat pendukungnya.

Tari sebagai seni pertunjukan memerlukan sarana penampilan ; yang memerlukan dukungan sarana pelengkap, diantaranya : tempat/arena, kelengkapan tari serta sarana-sarana lain yang mendukung dan melengkapi.

Jenis tari atas dasar pola penggarapan

1. Tari tradisional :

Tari yang telah melampaui perjalanan perkembangannya cukup lama, dan senantiasa berpikir pada pola-pola yang telah men-tradisi.

Tari tradisional digolongkan atas :

- 1.1. Tari tradisional kerakyatan
- 1.2. Tari tradisional klasik.

2. Tari kreasi baru

Tari yang penggarapannya mengarah kepada kebebasan mengungkapkan yang tidak berpijak pada pola tradisi.

Ada pula pembagian penggolongan tari yang berdasarkan pada komposisi dan temanya.

Di bidang tari, komposisi tari lazim disebut penataan atau rakitan tari, dengan istilah yang lebih dikenal : koreografi. Koreografi yang semula bermakna catatan tari, pada perkembangannya kemudian berarti komposisi tari atau tataan tari. Sedangkan sistim pencatatan tari disebut notasi tari.

Makna dan watak gerak

Bertolak dari batasan bahwa tari adalah ungkapan jiwa manusia dengan gerak-gerak ritmis yang indah, maka gerak-gerak yang telah dirakit di dalam komposisi tari mengandung makna tertentu atau maksud tertentu, yang dapat ditangkap, dirasakan dan dihayati orang lain. Apabila maksud simbolis itu masih sukar ditangkap maknanya, paling tidak keindahannya masih dapat dirasakan, sejauh orang masih dapat berkomunikasi di dalam tari.

Gerak tari telah mengalami proses stilisasi.

Stilisasi gerak dimaksud mengubah gerak wajar menjadi gerak tari dengan cara diperhalus dan dibesut dari kewantahannya.

Gerak sebagai materi tari, di dalam kebebasannya sebagai manusia bergerak menjelajahi tiga wilayah dan mengikuti dua macam garis.

1) Yulianti Parani : *Sejarah Tari Umum*
Jakarta 1975

B a c a a n :

1. Edi Sedyawati, Tari dalam Sejarah Kesenian Jawa Tengah dan Bali (Laporan Proyek Penelitian), Jurusan Ilmu-Ilmu Sejarah, Fakultas Sastra Universitas Indonesia, Jakarta 1977.
2. Soedarsono, Pengantar Pengetahuan Tari, Akademi Seni Tari Indonesia, Yogyakarta 1976.
3. Yulianti Parani, Sejarah Tari Umum (Diktat Kuliah), Lembaga Pendidikan Tinggi Kesenian Jakarta, Jakarta 1975.

PENGANTAR PENGETAHUAN DAN KOMPOSISI TARI

Oleh : Soedarsono

TARI DALAM KEHIDUPAN MANUSIA

A. Apakah Tari itu?

Apabila tari dianalisa secara teliti, maka akan tampak bahwa di antara sekian banyak elemen yang terdapat di dalamnya, ada dua yang paling penting, yaitu gerak dan ritme. John Martin seorang penulis dan kritikus tari dari Amerika Serikat dalam bukunya yang berjudul **The Modern Dance** mengemukakan, bahwa substansi baku tari adalah gerak. Di samping itu ia mengutarakan pula, bahwa gerak adalah pengalaman fisik yang paling elementer dari kehidupan manusia. Gerak tidak hanya terdapat pada denyutan-denyutan di seluruh tubuh manusia untuk tetap dapat memungkinkan manusia hidup, tetapi gerak juga terdapat pada ekspresi dari segala pengalaman emosional manusia.¹⁾

Lebih jelas dapat diutarakan bahwa gerak itu merupakan gejala yang paling primer dari manusia dan gerak merupakan media yang paling tua dari manusia untuk menyatakan keinginan-keinginannya atau merupakan bentuk refleksi spontan dari gerak batin manusia. Kalau diperhatikan bayi yang baru saja lahir, sebagai bukti bahwa ia hidup, ia pasti akan menggerakkan beberapa anggota badannya. Kemudian perhatikan pula seorang anak kecil yang baru berumur beberapa bulan yang belum bisa berbicara; kalau ia menginginkan sesuatu atau mengungkapkan refleksi batinnya, ia pasti memakai tanda-tanda gerak. Lebih lanjut perhatikan pula seorang bisu yang tidak mampu untuk mengadakan komunikasi dengan kata-kata, ia akan memakai gerak-gerak maknawi (*gesture*) sebagai ganti bahasanya.

Dengan landasan bahwa materi baku dari tari adalah gerak, maka tidaklah mengherankan apabila ahli-ahli tari mengemukakan

1). John Martin, **The Modern Dance** (New York: Dance Horizons, Inc, 1965). p.8.

pendapat, bahwa tari lahir bersama-sama lahirnya manusia di dunia ini. Bahkan lebih jauh Curt Sahch, seorang ahli sejarah musik dan sejarah tari dari Jerman yang kemudian bermukim di Amerika Serikat, dalam bukunya **World History of The Dance** mengemukakan, bahwa perkembangan tari sebagai seni yang tinggi telah ada pada jaman Prasejarah. Pada fajar kebudayaan, tari telah mencapai tingkat kesempurnaan yang belum tercapai oleh seni atau ilmu pengetahuan, bahwa pada jaman Prasejarah seandainya musik dipisahkan dari tari, musik itu tidak akan memiliki nilai artistik apa pun. Bangsa "non literate" yang sangat dipengaruhi oleh kekuatan alam dan kekuatan-kekuatan yang tidak tampak, banyak melakukan tari-tarian sebagai sarana dalam kelangsungan hidupnya. Sehingga Curt Sahch menamakan suku-suku bangsa non literate itu sebagai suku-suku penari.²⁾ Karena tari adalah seni, maka walaupun substansi dasarnya adalah gerak, tetapi gerak-gerak di dalam tari itu bukanlah gerak yang realistik, melainkan gerak yang telah diberi bentuk ekspresif. Menurut Susanne K. Langer dalam bukunya **Problems of Arts** bentuk ekspresif itu, ialah bentuk yang diungkapkan manusia untuk dinikmati dengan rasa³⁾ Gerak-gerak ekspresif, ialah gerak-gerak yang indah, yang bisa menggetarkan perasaan manusia. Adapun gerak yang indah, ialah gerak yang distilir, yang di dalamnya mengandung ritme tertentu.

Mengenai kata indah mungkin masih perlu mendapat penjelasan lebih lanjut. Kata indah di dalam dunia seni adalah identik dengan bagus, yang oleh John Martin diterangkan sebagai sesuatu yang halus saja yang bisa indah, tetapi gerak-gerak yang keras, kasar, kuat, penuh dengan tekanan-tekanan serta aneh pun dapat merupakan gerak yang indah.

Apabila gerak merupakan elemen pertama dari tari, maka ritme merupakan elemen kedua yang juga sangat penting dalam tari, Curt Sachch dengan memakai gerak sebagai elemen pertama dari tari dan ritme sebagai elemen kedua mengemukakan definisi tari yang singkat sekali, yaitu bahwa "tari adalah gerak yang ritmis"⁴⁾. Apa yang diutarakan oleh Curt Sahch ini merupakan definisi yang paling singkat dari tari. Tetapi karena singkatnya,

2). Curt Sahch, **World History of The Dance**, terjemahan Bessi Schonderg (New York: W.W. Norton & Company Inc, 1963), p. 207-216.

3). Susanne K. Langer, **Problems of Arts: Ten Philosophical Lectures** (New York: Charles Scribner's Sons, 1957), p. 15.

4). Sahcs, *op.cit.*, p. 5.

definisi ini sering bisa mempunyai arti yang sangat luas. Jelasnya, orang berjalan, berbaris, menumbuk padi, mendayung dan lain sebagainya dapat dikategorikan sebagai tari. Pada hal kenyataannya yang dimaksud dengan tari bukanlah gerak-gerak ritmis semacam itu.

Namun demikian definisi singkat yang dikemukakan oleh Curt Sahch itu dapat memberi jalan kepada ahli-ahli lainnya untuk mengemukakan definisi yang lebih sempurna. Corrie Hartong dari Belanda dalam bukunya **Danskunst** memberikan definisi bahwa "tari adalah gerak-gerak yang diberi bentuk dan ritmis dari badan di dalam ruang."⁵⁾ Seorang ahli tari Jawa bernama Pangeran Suryodiningrat pernah pula mengutarakan sebuah definisi yang berbunyi "tari adalah gerak-gerak dari seluruh bagian tubuh manusia yang disusun selaras dengan irama musik serta mempunyai maksud tertentu".⁶⁾ Definisi-definisi yang telah pernah diutarakan oleh para ahli itu ternyata masih bisa lebih disempurnakan lagi. Dengan berlandaskan bahwa seni adalah ekspresi dan elemen dasar dari tari adalah gerak dan ritme, penulis mengemukakan sebuah definisi tari yang lebih cocok. Definisi itu berbunyi "tari adalah ekspresi jiwa manusia yang diungkapkan dengan gerak-gerak ritmis yang indah."⁷⁾

Jiwa manusia memiliki tiga aspek yang berbeda-beda, yaitu kehendak, akal dan rasa atau emosi. Memang dalam seni rasa memegang peranan yang terpenting seperti yang telah dikemukakan oleh Susanne K. Langer, bahwa tari adalah gerak-gerak yang dibentuk secara ekspresif yang diciptakan oleh manusia untuk dapat dinikmati dengan rasa. Dari apa yang ditegaskan oleh Miss Langer ini jelas bahwa dalam seni, rasa memegang peranan terpenting. Namun sekali lagi, selagi jiwa manusia itu tidak hanya terdiri dari rasa, tetapi juga ada aspek-aspek kehendak dan akal, maka pancaran seni dan akal sering pula memegang peranan penting. Jelasnya, kalau diperhatikan secara cermat tari-tarian di dunia ini ada yang merupakan ekspresi jiwa yang didominasi oleh kehendak atau kemauan, ada yang oleh akal, dan ada pula yang oleh rasa atau emosi.

5). Corrie Hartong, *Danskunst* (Leiden: A.W. Sijthoff's Uitgeversmaatschappij N.V., 1955), p. 9.

6). P. Suryodiningrat, *Babad Lan Mekaring Djoget Djawi* (Yogyakarta: Kolfbuning, tanpa tahun).

7). Soedarsono, *What is Dance*, kertas kerja pada seminar yang dibimbing oleh John Martin di University of California at Los Angeles, 1969.

Tari-tarian tradisional yang bersifat magis dan sakral merupakan ekspresi jiwa manusia yang didominasi oleh kehendak. Gerak-gerak tari pada suku bangsa primitif sangat dikendalikan dan didorong oleh kehendak untuk maksud-maksud tertentu, misalnya untuk mendatangkan hujan, mengalahkan musuh, berburu binatang, kelahiran, perkawinan, kematian dan sebagainya. Untuk mendatangkan hujan karena musim panas yang panjang dan kering, bangsa primitif melakukan tari hujan. Jika mereka akan berburu, terlebih dahulu mereka melakukan tari binatang yang akan diburu, yaitu dengan menirukan gerak-gerak orang yang sedang berburu serta binatang yang akan diburu. Kenneth Mac Gowan dalam bukunya yang berjudul *The Living Stage* mengatakan, bahwa manusia itu mempunyai instink atau naluri untuk meniru.⁸⁾ Dengan demikian tari-tarian suku bangsa primitif tersebut merupakan ekspresi jiwa mereka yang didominasi oleh kehendak atau keyakinan, bahwa dengan imitasi gerak, mereka dapat mendatangkan hujan atau mempengaruhi binatang yang akan mereka buru. Suku bangsa *non leterate* mempunyai kepercayaan yang menganggap bahwa imitasi dari sesuatu itu memiliki kekuatan magi. Imitasi dari sesuatu itu selain dilakukan dengan tari-tarian juga sering dilakukan dengan gambar-gambar atau lukisan. Tari-tarian yang didominasi oleh kehendak ini juga terdapat pada tari-tarian keagamaan dan tari-tarian bergembira yang lazim disebut tari sosial atau pergaulan.

Walaupun tari-tarian tradisional itu bila dinikmati dengan rasa banyak yang dapat dikategorikan sebagai seni yang bernilai tinggi, tetapi ungkapan seninya lebih banyak didorong oleh kehendak atau keyakinan. Pernah pada tahun 1969 penulis menyaksikan satu rombongan penari dari Afrika yang mengadakan pertunjukan keliling Amerika Serikat dengan teknik tari yang menakjubkan indahnya, walaupun jelas bahwa nafas tradisionalnya kelihatan menonjol sekali, terutama pada ciri-ciri gerak, pakaian, tata rias, serta iringan musiknya. Contoh semacam ini pernah penulis saksikan di Irian Jaya pada tahun 1975 ketika beberapa pemuda dari suku Asmat mengadakan demonstrasi tari Ndi, yaitu tari untuk menyembah kepada roh nenek moyang mereka. Demonstrasi ini diadakan di hutan dekat Wajena. Tari Ndi ini kaya sekali akan gerak-gerak langkah kaki, badan dan lengan.

8). Kenneth Mac Gowan dan William Melnitz, *The Living Stage: A Story of The World Theater*, cetakan keenam (New York: Prentice-Hall, Inc., 1962), p. 5.

Bali yang dikenal sebagai pintu gerbang pertama dari dunia pariwisata Indonesia, penuh dengan tari-tarian agama dan adat yang mempesonakan. Misalnya saja tari Pendet dan Gabor yang fungsinya semula sebagai tari sesaji untuk para dewa, dengan gerak-gerak gemulai, tetapi kadang-kadang lincah sekali bisa menimbulkan rasa nikmat bagi penonton. Tari Baris yang semula merupakan tari adat bagi upacara kematian, dengan langkah-langkahnya yang cepat, tegap dan jantan dapat memberi kesan heroik yang mengasyikkan. Tetapi jelas bahwa tari Pendet, Gabor dan baris semula digarap atas dasar kehendak atau keyakinan sebagai sarana untuk Upacara keagamaan dan adat.

Apabila ungkapan gerak tari itu banyak dipengaruhi oleh akal, maka hasilnya adalah tari klasik yang tujuannya lebih banyak mengarah ke seni tontonan (**performing art**). Pada tari klasik tampak sekali adanya pola dasar yang ajeg, hingga seolah-olah ada peraturan yang mengikat. Karena adanya peraturan-peraturan yang mengikat ini, tampak sekali bahwa ungkapan gerak-gerak tari klasik banyak diatur oleh akal. Pada tari klasik ukuran keindahan tidak hanya terletak pada kemampuan ungkapan gerak itu untuk memuaskan perasaan penonton, tetapi ditentukan pula oleh benar atau tidaknya tari itu dibawakan atas dasar pola yang ditentukan. Misalnya saja tari Jawa jenis Putri. Tari Putri harus dilakukan dengan posisi kaki tertutup, langkah kaki harus rendah dan pendek, posisi lengan tertutup dan sebagainya. Jika tari Putri itu dilakukan dengan teknik yang lain, walaupun mungkin masih memiliki keindahan menurut norma gerak tari yang umum, tetapi kalau dinilai dengan kacamata tari putri klasik Jawa, gerak-gerak itu menjadi tidak indah, karena tidak benar atau tidak sesuai dengan pola tari putri yang telah ditentukan. Dengan demikian jelas sekali bahwa dalam menilai keindahan tari klasik dan pula mengungkapkannya, benar dan salah sangat menentukan nilai keindahannya. Ini berarti bahwa akal memegang peranan yang penting, baik dalam teknik pengungkapannya maupun dalam penilaian terhadap tari klasik.⁹⁾

Suatu ciri kodrati dari emosi Manusia, ialah adanya desakan untuk ingin bebas. Tari yang di dalam pengungkapannya didominasi oleh emosi atau rasa, ialah tari modern. Pada tari modern ada arah untuk bebas dari tradisi, bebas pengungkapan gerak yang tidak di-

9). Soedarsono, *Djawa dan Bali: Dua pusat perkembangan Drama Tari Tradisional di Indonesia* (Yogyakarta: Gajah Mada University Press, 1972), p. 6.

haruskan oleh pola-pola yang sudah ada. Tari modern yang merupakan ekspresi rasa yang selalu ingin bebas berkembang dengan subur di Amerika Serikat. Negara yang di dalam sejarahnya didukung dan dihuni oleh orang-orang yang ingin bebas dari tradisi Eropa, yang bertentangan dengan rasa kemanusiaan mereka. Sedangkan di Negara-negara yang memiliki tradisi yang kuat seperti India, Khemer dan Indonesia, tari modern masih dalam tarap pertumbuhan.

B. Tari dan Masyarakat

Manusia yang normal, entah ia Profesor, Guru, Pelajar, Mahasiswa, Pegawai, sampai kepada Petani kecil pun dalam hidupnya memerlukan santapan-santapan estetis yang berwujud seni. Sudah barang tentu perhatian antara orang yang satu dengan yang lainnya berbeda-beda. Ada yang lebih senang kepada seni Lukis, ada yang lebih tertarik kepada seni Musik, seni Drama, seni Tari, dan sebagainya. Namun kiranya tari merupakan satu di antara seni-seni yang dapat perhatian cukup besar dari masyarakat. Hal ini tidak perlu diherankan, karena tari ibarat bahasa gerak merupakan alat ekspresi dan komunikasi yang universal, yang bisa dilakukan dan dinikmati oleh siapa saja, kapan saja dan di mana saja. Di Indonesia sejak dari peristiwa-peristiwa besar seperti Hari Proklamasi Kemerdekaan sampai pertemuan-pertemuan kecil, kiranya dirasa kurang ragam apabila tidak dimeriahkan dengan tari-tarian. Ini merupakan bukti bahwa hubungan dan peranan tari di dalam kehidupan masyarakat sangat penting. Lebih-lebih di Bali, Irian Jaya dan pedalaman Kalimantan, masyarakat memerlukan sekali tari, bukan saja sebagai sarana kepuasan estetis saja, tetapi lebih dalam lagi, yaitu sebagai sarana di dalam upacara Agama dan adat. Sehubungan dengan hal ini, Frances Rust, seorang ahli sosiologi dari Inggris pernah mengadakan penelitian tentang peranan tari di dalam masyarakat. Dari sudut pandangan sosiologis, tari-tarian pada kebudayaan tradisional memiliki fungsi sosial dan religius-magis. Tari-tarian yang berfungsi sosial, ialah tari-tarian untuk kelahiran. Upacara inisiasi, perkawinan, perang dan sebagainya. Sedangkan yang berfungsi religius-magis, ialah tari-tarian untuk penyembuhan, untuk mencari makan, misalnya berburu, untuk menyembuhkan orang sakit, untuk mengenyahkan roh-roh jahat dan untuk upacara kematian.¹⁰⁾

10). Frances Rust, *Dance in Society* Iadon: Routledge & Kagan Paul, 1969), p. 12.

Bangsa Indonesia sebagai Bangsa yang berkembang mempunyai warisan Kebudayaan (Cultural heritage) yang mengagumkan sekali, terutama dalam bidang perwayangan, musik (gambelan), dan tari James R. Brandon, seorang Guru Besar dalam bidang teater dari Universitas Hawaii dalam bukunya yang berjudul **On Thrones Of Gold: There Javanese Shadow Plays** mengemukakan, bahwa wayang kulit Purwa dari Jawa Tengah merupakan salah satu bentuk seni teater yang paling indah dan paling kompleks di seluruh Dunia.¹¹⁾ Walaupun seni pewayangan tidak termasuk golongan tari, tetapi sebetulnya gerak-gerak tari dalam seni pewayangan memegang peranan yang penting sekali, yang di dalam istilah bahasa Jawa disebut **sabetan**. Hanya saja tari dalam arti yang umum diungkapkan dengan media gerak manusia, sedangkan dalam Pewayangan tari diungkapkan oleh dalang melalui media gerak-gerak wayangnya. Dalam seni pewayangan ini dalang memegang peranan yang terpenting. Ia merupakan jembatan antara ceritera dengan masyarakat penonton dari yang sangat terpelajar sampai kepada yang buta huruf sekalipun.

Secara luas, tari dapat berfungsi bermacam-macam dalam kehidupan manusia. Ia dapat berfungsi sebagai sarana dalam upacara-upacara keagamaan seperti yang terdapat di Bali dan daerah-daerah yang masih kuat unsur-unsur kepercayaan kunanya atau yang masih hidup dalam suasana budaya purba; ia dapat berfungsi sebagai sarana dalam upacara adat; ia dapat berfungsi sebagai sarana untuk mengungkapkan kegembiraan atau pergaulan; dan yang terakhir ia dapat berfungsi sebagai seni tontonan.

Di Bali misalnya, hampir semua upacara keagamaan yang ditujukan kepada para Dewa dan para Leluhur pasti dipenuhi oleh tari-tarian. Memang agama Hindu Dharma menuntut tari sebagai sarana upacara keagamaan yang penting sekali dan tidak boleh ditinggalkan. Di beberapa daerah di Indonesia seperti di Irian Jaya, Sulawesi dan Kalimantan, rangkaian upacara adat menghendaki pula tari-tarian, misalnya upacara kelahiran, memotong gigi, memotong rambut yang pertama kedewasaan, perkawinan, bahkan sampai upacara kematian. Baik tari-tarian keagamaan, maupun adat mempunyai sifat yang sakral atau suci, bahkan ada pula yang mengandung kekuatan magi, seperti tari Sangyang dan tari barong dari Bali, tari kelahiran dari Irian Jaya, tari untuk mendatangkan

11). James R. Bradon, **On Thrones of Gold: There Javanese Shadow Plays** (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1970), p. 1.

hujan dari Nusa Tenggara Timur dan sebagainya. Lebih jauh lagi tari-tarian untuk upacara keagamaan, maupun tari-tarian untuk upacara adat mempunyai peranan yang penting sekali dalam kehidupan rohani masyarakat, yang akibatnya juga berpengaruh besar sekali pada kehidupan jasmani mereka.

Adapun tari sebagai seni tontonan atau seni pertunjukan (performing art) yang disebut seni teatrikal inilah yang lebih mengarah kepada bentuk santapan estetis, yang akan lebih banyak memberi hiburan kepada manusia. Tetapi kata hiburan di sini perlu mendapat penjelasan, bahwa ada hiburan yang serius dan ada hiburan yang ringan, walaupun kedua-duanya menurut John Martin harus bisa memberi kepuasan kepada perasaan manusia. Untuk sedikit membedakan antara kedua jenis tontonan ini ada istilah bahasa Inggris yang kiranya cocok untuk mendapatkan gambaran pengertiannya. Seni tontonan yang serius disebut dengan istilah **performance** atau **consert**, sedangkan yang hiburan ringan disebut dengan istilah **show**. Tetapi sekali lagi, selama keduanya merupakan seni pertunjukan, maka kedua harus bisa berkomunikasi dengan penonton. Mengenai hal ini Susanne K. Langer, seorang ahli filsafat seni Kebangsaan Amerika Serikat secara filosofis mengemukakan bahwa tari sebagai seni tontonan merupakan perwujudan lahir dari proses batin manusia untuk dilihat sendiri dan oleh orang lain.¹²⁾

Di Indonesia perhatian masyarakat terhadap tari sebagai seni tontonan cukup besar, lebih-lebih tari yang merupakan hiburan ringan. Tetapi ini tidak berarti bahwa semua masyarakat Indonesia lebih senang kepada tari yang berbentuk **show**. Buktinya pada waktu di Pandaan Jawa Timur diselenggarakan Festival Ramayana Internasional pada akhir Bulan Agustus 1971, setiap malam selama Seminggu tidak kurang dari 15000 penonton memenuhi tempat duduk teater terbuka Candra Wilwatika. Penonton sebagian besar terdiri atas orang-orang Indonesia itu bisa terpaku menikmati tari-tarian tradisional dari India, Khemer, Thailand, Burma, Malaysia dan Indonesia dengan beberapa gayanya, yaitu dari Bali, Surakarta, Yogyakarta, Sunda serta dari Jawa Timur.

Di samping itu masih ada lagi jenis tari yang khusus untuk pergaulan atau bergembira. Sebenarnya kalau digali dan dibina benar-benar, banyak daerah-daerah di Indonesia ini memiliki benih-benih serta bentuk-bentuk tari pergaulan yang apabila diolah

12). Langer, *op.cit.*, p. 9.

kembali akan lebih cocok bagi manusia Indonesia dari pada tari pergaulan yang diimport dari Barat. Misalnya saja tari Lenso dari Maluku, tari Serampang Dua Belas dari Sumatra, Tari Joget dari Bali, Tari Miminang dari Nusat Tenggara Timur, Tari Maengket dari Sulawesi Utara, tari giring-giring dari Kalimantan, tari Tayub dari Jawa Tengah dan tari Ketuk Tilu dari Jawa Barat.

Mengenai perkembangan tari pergaulan yang sering pula disebut sebagai tari Sosial, ada satu gejala yang perlu diperhatikan. Bila tari-tarian adat, keagamaan, magis dan tari-tarian Tradisional, baik yang berupa tari klasik maupun tari yang selalu ada kecenderungan untuk dapat hidup dalam jaman yang bermacam-macam, yang lama masih hidup di samping yang baru, tarian sosial atau pergaulan selalu berubah sesuai dengan jaman dan struktur masyarakat pada masa itu. Maka dari itu kerap kali terjadi tari pergaulan yang berupa tarian yang lalu sangat populer, sekarang sudah lenyap diganti dengan yang lain atau yang baru.

Di beberapa Negara, tari selain mempunyai hubungan yang erat dengan kehidupan manusia, telah pula mendapat kedudukan sebagai obyek studi, seperti dari cabang-cabang seni ilmu lainnya. Misalnya saja di Perancis terdapat sebuah sekolah Tinggi Tari yang bernama Ecola Superieure D'Etudes Choregraphiques, di Rusia ada Bolshoi Ballet, di Amerika Serikat terdapat Julliard School of Music and Dance serta jurusan tari pada beberapa Universitas, seperti di University of California at Los Angles dan lain-lainnya. Selain itu di Asia, Negara-negara seperti India, Khemer, Thailand dan Indonesia memiliki pula sekolah dan akademi Tari.

Ada satu gejala umum, bahwa sekolah tari atau akademi tari mempunyai murid sedikit jumlahnya apabila dibandingkan dengan sekolah atau jurusan-jurusan lainnya. Keadaan semacam ini bukan hanya terjadi di Indonesia saja tetapi juga di Negara-negara Asia lainnya, Eropa dan Amerika. Adapun sebabnya, untuk menjadi murid sebuah sekolah tari seorang calon harus memiliki fisik dan mental yang sehat dan kuat, memiliki perwujutan fisik yang baik, karena bahan baku dari tari adalah gerak tubuh. Adapun syarat yang lebih penting lagi, ialah bakat. Mengenai syarat terakhir ini George Balanchine, seorang koreografer balet kaliber Internasional pernah mengatakan bahwa untuk menjadi penari hebat diperlukan bakat yang besar pula yang dimiliki sejak seseorang dilahirkan di Dunia ini. Tidak ada seorang Guru pun yang dapat melatih se-

13). Rust, *op. cit.*, p. 1.

seorang penari yang tidak berbakat untuk menjadi penari yang baik. Dan bakat tari adalah karunia Tuhan.¹⁴⁾ faktor-faktor inilah yang menyebabkan mengapa sekolah-sekolah tari tidak mempunyai Murid yang besar jumlahnya.

Amerika Serikat tradisi tarinya belum tua, namun telah menunjukkan sikap yang menggembirakan sekali terhadap tokoh-tokoh tari. Amerika sekarang ini sedang membangun tradisi baru dalam bidang tari yaitu tari Modern. Perhatian masyarakat umum dan kalangan cendekiawan, terhadap tokoh-tokoh tari cukup terpuji. Konsert tari modern selalu mendapat kunjungan yang menggembirakan, baik dari kalangan masyarakat umum maupun dari kalangan Universitas. Contoh yang menarik dari penghargaan Universitas terhadap Dunia tari dapat dilihat misalnya dari tindakan yang telah dilakukan terhadap seniman-seniman yang telah berjasa dan mempunyai reputasi yang menonjol dalam bidang tari dan pengajaran tari. Martha Hill, Ketua jurusan tari pada Julliard School of Music and Dance di New York telah lebih dari empat kali mendapat gelar Doctor Honoris Causa dari Beberapa Universitas. Martha Graham, pelopor dan pengembang tari modern dari New York telah beberapa kali menerima Anugerah gelar Doctor Honoris Causa dari beberapa universitas.

Di Indonesia penghargaan terhadap seniman tari yang berjasa telah diberikan oleh Pemerintah Republik Indonesia kepada seniman-seniman tari yang berjasa telah dirintis sejak tahun 1961, yaitu dengan penyerahan Piagam Wijayakusuma yang ditandatangani oleh Presiden untuk tokoh-tokoh tari seperti I Mario, Pangeran Suryadiningrat, Pangeran Tedjokusumo, Tjetje Somantri dan lain-lain. Tradisi yang telah dirintis pada tahun 1961 ini kemudian dilanjutkan oleh Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, yang setiap tahunnya pada rangkaian peringatan Hari Proklamasi Kemerdekaan memberikan anugerah seni kepada mereka yang telah bekerja dan mempunyai prestasi seni yang menonjol. Namun demikian penghargaan dari kalangan universitas yang berupa gelar tertinggi belum pernah terjadi, kecuali yang pernah dilakukan oleh Universitas Saraswati di Surakarta terhadap Pangeran Hadiwidjojo. Hanya saja gelar yang diberikan oleh Saraswati bukan Doctor Honoris Causa.

Dalam konperensi Asia tentang Peranan Universitas dalam

14). George Balanchine, "Marginal Notes on The Dance", *The Dance Has Many Faces*, disusun oleh Walter: Sorell (New York: Columbia University Press, 1960), p. 96.

Pengembangan Kebudayaan yang diselenggarakan oleh Universitas Gajah Mada di Yogyakarta pada tahun 1973, melalui kertas kerja yang berjudul **Should The University Perform More Activities in Creative Arts**, penulis menandakan bahwa universitas harus lebih aktif melakukan kegiatan-kegiatan di bidang seni kreatif, termasuk tari. Tindakan ini sangat diharapkan untuk bisa menghilangkan ketidak seimbangan studi akademis yang lebih mengutamakan pencetakan tenaga-tenaga ilmiah dan teknis melulu.¹⁵⁾

Perlu diperhatikan bahwa sampai akhir-akhir ini, baik secara sadar maupun tidak sadar para cendekiawan masih banyak yang memandang rendah para seniman pertunjukan yang hidup dari profesinya, terutama para seniman tradisional.¹⁶⁾ Keadaan seperti ini sampai terjadi sebenarnya karena kesalahan kita sendiri. Pada masa silam sejak tahun 1743 sampai tahun 1942, bangsa Indonesia dijajah oleh Belanda. Waktu itu pendidikan sekolah hanya terbatas kepada golongan atas saja, dan tata pelajarannya pun didasari oleh sistem pendidikan Belanda yang tidak memasukkan kesenian Indonesia dalam kerangka kurikulum.

Beberapa tokoh pendidikan telah menyadari kesalahan itu. Ki Hadjar Dewantara, Bapak Pendidikan Nasional menyadari pentingnya identitas nasional dalam pendidikan, memelopori pendirian sekolah yang didasari kepribadian nasional, yaitu Taman Siswa. Sejak tahun dua puluhan ia mulai memasukkan tari, gamelan dan nyanyian daerah di sekolahnya. Sampai tahun empatpuluhan usaha Ki Hajar Dewantara berhasil dengan gemilang dan menjadi teladan bagi sekolah-sekolah lain yang tidak begitu terikat oleh peraturan Pemerinah Belanda.

Tetapi setelah Indonesia merdeka pada tahun 1945, kita menghadapi masalah baru, yaitu bagaimana kita bisa meningkatkan negara kita yang terbelakang itu menjadi negara yang berkembang. Tujuan negara kita adalah menciptakan masyarakat yang adil makmur, baik material maupun spiritual. Satu di antara masalah-masalah itu, ialah bagaimana kita bisa menegakkan kembali warisan budaya kita berdampingan dengan perkembangan teknologi modern. D.C. Mulder seorang guru besar dan ahli filsafat Belanda dalam satu ceramahnya mengatakan, bahwa bangsa yang

15). Soedarsono, **Should The University Perform More Activities in Creative Art**, kertas kerja pada Asian Confernce on The Role of The University in Cultural Development, Yogyakarta, 30 Juli sampai 2 Agustus 1973, p. 11.

16). Soedarsono, **Beberapa Masalah Perkembangan Tari di Indonesia**, Kertas kerja pada Seminar Kesenian, Surakarta, Oktober 1972, p. 8.

selalu memikirkan kebesaran masa lampau tidak akan bisa menciptakan masyarakat modern.¹⁷⁾ Pendapat ini setengah bisa dibenarkan, tetapi setengahnya tidak. Sebab, suatu bangsa yang memiliki tradisi besar akan kehilangan identitasnya apabila begitu saja ia melupakannya. Tetapi sebaliknya, apabila sesuatu bangsa hanya bergumul dengan tradisi saja, pasti bangsa itu tidak akan bisa maju menjadi bangsa yang modern. Yang sangat baik apabila tradisi dan pembaharuan bisa berjalan berdampingan.

Tari yang merupakan salah satu warisan kebudayaan Indonesia yang agung harus dikembangkan selaras dengan perkembangan masyarakat yang sudah menginjak ke jenjang pembaharuan. Tradisi tari Indonesia harus menjadi tradisi yang hidup, agar kita tidak menjadi manusia kolot.¹⁸⁾

Pemerintah Indonesia telah mendirikan beberapa lembaga pendidikan tari di beberapa daerah, seperti Konservasi Tari Indonesia di Yogyakarta, Surakarta (merupakan jurusan tari dari Konservatori Karawitan Indonesia), Bali (merupakan jurusan tari dari Konservatori Karawitan Indonesia), Ujungpandang, Bandung (merupakan jurusan tari dari Konservatori Karawitan Indonesia), Surabaya dan Padangpanjang. Dan sebagai lembaga pendidikan tinggi tari Pemerintah Indonesia juga telah mendirikan beberapa Akademi Seni Tari Indonesia, yaitu di Yogyakarta, Bali dan Bandung. Di samping itu Pemerintah Daerah Jakarta juga memiliki jurusan Tari pada Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta.

C. Jenis-jenis Tari

Republik Indonesia yang terdiri atas sekitar 3000 buah pulau besar dan kecil, memiliki beraneka ragam tari dari yang paling sederhana yang sampai sekarang terdapat di daerah-daerah pedalaman Irian Jaya, Kalimantan dan lain-lain serta pulau-pulau kecil yang jauh dari pusat lalu lintas cultural, sampai kepada yang sangat indah dan kompleks seperti yang bersemi di Bali dan Jawa. Namun perlu diperhatikan, bahwa tari-tarian yang sederhana sekalipun sebenarnya kalau diamati dan dinikmati secara cermat, mempunyai nilai artistik yang khas yang apabila dibina secara baik tidak akan kalah menarik dari tari-tarian indah lainnya.

17). Ceramah Dr. D.C. Mulder di Universitas Gajah Mada, Yogyakarta, tanggal 14 Mei 1972.

18). James R. Brandon, *Theatre in Southeast Asia* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1967), p. 35.

Kalau diambil perkiraan secara kasar dengan pertimbangan bahwa Indonesia terdiri atas kurang lebih 3000 pulau, tentunya di Indonesia ini terdapat jenis tarian yang jumlahnya berpuluh-puluh bahkan beratus-ratus. Tetapi perkiraan yang demikian ini hanya untuk memudahkan gambaran, bahwa Indonesia memang kaya sekali akan tari-tarian. Dan kalau kita ingin mendapat gambaran yang bertumpu pada wujud, ciri-ciri khas serta fungsi dari tari-tarian itu, dapatlah tari-tarian Indonesia dibagi berdasarkan atas bentuk ungkapan dan fungsinya.

Berdasarkan atas pola garapannya, tari dapat dibagi menjadi dua jenis, yaitu tari tradisional dan tari kreasi baru. Sedangkan menurut fungsinya, tari bisa berbentuk sebagai tari upacara agama dan adat, tari bergembira atau tari pergaulan dan tari pertunjukan atau tari tontonan.

JENIS-JENIS TARI ATAS DASAR POLA GARAPANNYA

Atas dasar pola garapannya tari-tarian di Indonesia dapat dibagi menjadi dua, yaitu tari tradisional dan tari kreasi baru. Yang termasuk dalam kelompok tari tradisional, ialah semua tarian yang telah mengalami perjalanan sejarah yang cukup lama, yang selalu bertumpu pada pola-pola tradisi yang telah ada. Sedangkan tari kreasi baru, ialah tari yang mengarah kepada kebebasan dalam pengungkapan, tidak berpijak kepada pola tradisi itu lagi.

Tari tradisional masih bisa dibagi lagi berdasarkan atas nilai artistik garapannya menjadi tiga, yaitu tari primitif (sederhana), jenis tarian ini memiliki bentuk-bentuk gerak yang belum begitu digarap secara koreografis, gerak-geraknya sederhana, iringan musik juga sederhana, serta pakaian dan riasnya pun sangat sederhana pula. Jenis tarian ini terdapat di mana-mana di dunia pada waktu masyarakat pendukungnya masih hidup dalam masa Pra Sejarah atau kalau sekarang terdapat pada suku-suku bangsa yang hidup di pedalaman dan masih melanjutkan tata kehidupan budaya purba. Semua tarian primitif (sederhana) mempunyai sifat magis dan sakral atau suci, karena hanya diselenggarakan pada upacara-upacara agama dan adat saja. Gerak tarinya sangat sederhana hanya terdiri atas depakan-depakan kaki, langkah-langkah kaki yang sederhana, ayunan tubuh, serta gerakan-gerakan kepala dengan tekanan-tekanan tertentu. Tari primitif (sederhana) lebih merupakan ungkapan kehendak atau keyakinan, semua gerak

dimaksudkan untuk tujuan tertentu seperti misalnya untuk mendatangkan hujan, akan melakukan perburuan, untuk upacara kelahiran, perkawinan, kematian dan sebagainya. Iringan musiknya juga sederhana sekali terdiri atas pukulan-pukulan ritmis pada gendang, tong-tong, genta-genta kecil yang dibuat dari kulit tumbuh-tumbuhan atau kerang, bahkan hanya diiringi dengan tepuk tangan dan nyanyian serta teriakan saja. Instrumen tiup yang berupa terompet biasanya dibuat dari bambu atau kayu, dan kadang-kadang juga dari kulit kerang besar. Walaupun tarian ini jelas tidak untuk ditonton dan dinikmati nilai artistiknya, tetapi kadang-kadang ada pula yang memiliki nilai artistik yang cukup tinggi. Perhatikan saja misalnya tari Mandau dari suku dayak yang hidup di pedalaman Kalimantan. Meskipun gerak-gerak tarinya sangat sederhana, juga pakaiannya yang hanya terdiri atas secarik cawat dan bulu-bulu burung serta diiringi dengan instrumen petik dan gendang yang sederhana pula, tarian ini mempunyai daya tarik yang cukup besar. Tari primitif (sederhana) yang berasal dari jaman prasejarah ini sekarang masih hidup di kalangan suku-suku bangsa pedalaman dan pulau-pulau yang terpencil.

Pada jaman Feodal, yang di Indonesia ditandai dengan munculnya Kerajaan Hindu pada sekitar tahun 400 M, mulai saat itu di Indonesia terdapat dua golongan masyarakat yaitu golongan bangsawan dan raja sebagai golongan kaya dan berkuasa, serta golongan rakyat jelata. Sebagai golongan miskin. Selagi tari merupakan seni yang paling dekat kaitannya dengan segala segi kehidupan manusia, dan tari merupakan ungkapan seni yang paling gampang tetapi juga bisa menjadi paling sulit, maka tari bukan hanya berkembang di kalangan golongan raja dan bangsawan, tetapi juga berkembang di kalangan rakyat jelata. Sudah barang tentu hasil garapan seni tari istana berbeda sekali dengan hasil garapan rakyat jelata. Hasil garapan rakyat jelata masih tetap sederhana dan banyak berpijak pada warisan seni tradisional, sedangkan yang bersemai di lingkungan istana raja dan bangsawan mengarah kepada garapan yang masak dalam segala segi artistiknya. Hal ini terjadi demikian karena seni tari yang berkembang di istana mendapat naungan dari raja dan para bangsawan atau dengan perkataan lain raja dan bangsawan-bangsawan menjadi pelindung seni istana. Hanya saja dalam perkembangannya seni tari istana pada jaman Feodal menjadi monopoli raja dan bangsawan.

Tari-tarian rakyat di Indonesia yang masih berpijak kepada

unsur budaya primitif (sederhana), misalnya tari Kuda Lumping atau Kuda Kepang di Jawa, tari Sanghyang di Bali dan sebagainya. Sedangkan yang lebih merupakan ungkapan kehidupan rakyat pada umumnya berbentuk tarian bergembira atau tari pergaulan yang sering juga disebut tarian sosial, misalnya tari tayub dari Jawa Tengah, tari Lenso dari Ambon, tari Ketuk Tilu dan Ronggeng dari Jawa Barat, tari Joget dari Bali, tari Gandrung dari Lombok dan sebagainya. Tarian rakyat yang berupa tari bergembira atau tari pergaulan ada pula yang masuk dan berkembang di kalangan bangsawan.

Tari klasik adalah tari yang semula berkembang di kalangan raja dan bangsawan dan telah mencapai kristalisasi artistik yang tinggi dan telah pula menempuh jalan sejarah yang cukup panjang sehingga memiliki pula nilai tradisional. Tetapi tari tradisional belum tentu bernilai klasik, sebab tari klasik selain mempunyai ciri tradisional harus pula memiliki nilai artistik yang tinggi. Istilah klasik berasal dari kata latin **Classici**, yaitu nama golongan masyarakat yang paling tinggi pada jaman Romawi kuno. Kata *classici* ini oleh Aulus Gellius seorang Romawi Kuno dipakai untuk menyebut karya-karya penulis Romawi yang baik. Sedangkan pengarang yang berkualitas tinggi disebut **sciptor classicus**.¹⁹⁾

Adapun kelompok kedua, yaitu tari kreasi baru yang merupakan ungkapan seni yang tidak berpolakan tradisi, tetapi lebih merupakan garapan baru yang tidak berpijak pada standart yang telah ada. Tari kreasi baru ini sering disebut tari modern. Istilah modern berasal dari kata latin *modo* yang berarti baru saja, tari modern sebagai ungkapan rasa yang bebas mulai ada gejalanya setelah Indonesia merdeka pada tahun 1945 sebagai refleksi dari kebebasan manusia dalam segala bidang. Namun, selagi Indonesia merupakan negara yang bertradisi kuat dalam bidang tari, pembaharuan berjalan setapak demi setapak. Pada tahun lima puluhan pembaharuan mulai diperkenalkan oleh Wisnu Wardhana dan Bagong Kussudihardjo di Jawa Tengah, sedangkan di Bali sebenarnya telah dirintis oleh I Mario pada tahun duapuluhan. Di Jawa Barat pada jaman sebelum perang muncul pula tokoh pembaharuan seperti Tje tje Somantri.

Di Jakarta kota yang tidak banyak terikat oleh tradisi daerah,

19). John Martin, *Introduction to the Dance* (New York: Dance Horizon, Inc; 1965), p. 113.

pembaharuan tari agak bisa mendapat tempat yang lebih baik kalau dibandingkan dengan kota-kota lain di Indonesia. Di kota Metropolitan ini kemudian muncul koreografer-koreografer baru lainnya di samping Sardono, walaupun materi dasar garapan mereka berbeda-beda seperti almarhumah Huriah Adam, yang berasal dari Sumatera, Farida seorang penari balet, Sampan Hismanto dari Jawa Tengah dan beberapa lagi.

Mengenai modernisme dalam seni pertunjukan Tran Van Khe, seorang guru besar etnomusikologi berkebangsaan Vietnam mengemukakan, bahwa modernisme tidak berarti pembaratan. Artinya garapan-garapan tari yang berpredikat modern tidak identik dengan garapan-garapan imitasi dari barat. Segala gerak entah itu ditimba dari keadaan sekarang maupun dari aspek-aspek budaya tradisional, dapat dipakai sebagai sumber dari garapan tari modern. Jelasnya, yang dituntut oleh tari modern, ialah kebebasan dalam cara mengungkapkan teknik gerak di atas pentas.

Menurut fungsinya, tari-tarian Indonesia dapat dibagi menjadi tiga kelompok, yaitu kelompok tari upacara, kelompok tari bergembira atau tari pergaulan yang juga sering disebut tari sosial, dan kelompok tari teatral atau tari tontonan.

Tari upacara adalah tari yang khusus berfungsi sebagai sarana upacara agama dan adat dan banyak terdapat di daerah-daerah yang masih bertradisi kuat, serta di wilayah yang masih kuat memelihara agama hindu seperti di Bali. Walaupun agama Hindu di Bali sudah lain sekali dengan agama hindu di India, tetapi dalam banyak hal prinsip-prinsip agama Hindu tetap berakar kuat dalam kehidupan masyarakat Bali. Agama Hindu di Bali yang juga disebut agama Hindu Dharma, sebenarnya merupakan sinkretisme antara agama Hindu, agama Budha, dan kepercayaan Bali Kuna. Di bali setiap upacara agama dan adat pasti diiringi dengan tari-tarian.

Yang dimaksud dengan tari bergembira atau tari pergaulan, ialah tari yang berfungsi sebagai sarana untuk mengungkapkan rasa gembira atau untuk pergaulan, biasanya pergaulan antara pria dan wanita.²⁰⁾ Di Indonesia tari pergaulan yang berasal dari Indonesia sendiri tidak begitu mendapat pemeliharaan yang semestinya. Malah banyak kalangan atas dan kalangan muda yang lebih senang kepada tari pergaulan impor dari Barat, seperti

20). Di Barat tari rakyat (folk dance) yang sampai sekarang masih hidup kebanyakan berfungsi sebagai tari bergembira atau tari sosial.

ballroom dance. Padahal di beberapa daerah di Indonesia terdapat tari-tarian yang apabila digarap dan dikembangkan sesuai dengan tuntutan jaman akan menjadi tari pergaulan yang bagus sekali, misalnya tari Lenso dari Maluku, tari Mapia dari Irian Jaya, tari Maengket dari Sulawesi Utara, tari Giring-giring dari Kalimantan, tari Meminang dari Nusa Tenggara Timur, tari Serampang dua-belas dari Sumatera, tari Joget dari Bali, tari Gandung dari Nusa Tenggara Barat, tari Rayub dari Jawa Tengah, dan tari Ketuk Tilu dari Jawa Barat.

Tari teatrical (theatrical dance) merupakan tari yang garapannya khusus untuk pertunjukan (performing art). Jenis tari ini disebut tari teatrical karena diselenggarakan di tempat pertunjukan yang khusus atau teater, baik tempat itu berupa gedung pertunjukan tradisional, modern, maupun arena terbuka. Tari jenis ini disebut tari **performing art** atau seni pertunjukan, karena jenis tari ini penikmatannya dengan jalan pertunjukkan.

Di samping pembagian tari berdasarkan atas bentuk ungkapan serta fungsinya, sebenarnya masih bisa dibagi lagi berdasarkan atas bentuk komposisinya serta temanya. Dalam dunia tari komposisi tari lazim disebut dengan istilah koreografi (choreography). Istilah koreografi di Indonesia merupakan istilah baru yang mulai dikenal sekitar tahun 1950, ketika Pemerintah Republik Indonesia mulai giat mengirim misi kesenian ke Luar Negeri. Sekarang istilah koreografi untuk menyebut sebuah garapan tari sudah bisa digunakan, dan istilah koreografer juga sudah banyak digunakan untuk menamakan seorang penggarap atau penggubah tari. Istilah koreografi berasal dari kata Yunani **choreia** yang berarti tari masal dan kata **grapho** yang berarti catatan. Jadi apabila hanya diartikan berdasar makna kata-katanya saja, koreografi berarti catatan tentang tari. Tetapi dalam perkembangan selanjutnya arti koreografi berubah menjadi garapan tari atau **dance composition**.

Sampai permulaan abad ke XX istilah koreografi masih mempunyai arti sesuai dengan arti kata-katanya. Istilah ini mulai populer di Eropa setelah Roul Ager Feuillet seorang ahli tari pada jaman raja Louis XIV di Perancis pada tahun 1700 menerbitkan sebuah buku yang berjudul **Choregraphie, Oul'Art Decrire La Dance** (Koreografi, atau Seni Mencatat Tari).²¹⁾ Tetapi sekarang

21). An Hutchinson. Labonotation or Kinetography Laban. Revised and pendet edition (New York: Teatre Arts Books, 1970), p. 2.

koreografi biasa diartikan garapan tari atau komposisi tari. Sedangkan sistem pencatatan tari tersebut notasi tari (**dance notation**).

Berdasarkan atas bentuk koreografinya, tari dapat dibagi menjadi beberapa bentuk, yaitu tari tunggal (solo), tari duet (past dedeux) atau berpasangan dan tari kelompok (group choreography). Pembagian semacam ini berdasarkan atas jumlah penarinya. Sedangkan menurut temanya, tari dibagi menjadi dua, yaitu tari dramatik dan tari non dramatik, tari dramatik ialah tari yang bercerita, baik tari itu dilakukan oleh seorang penari maupun oleh beberapa orang penari. Tari Dramatik di Indonesia pada umumnya berbentuk drama tari, misalnya wayang wong dari Jawa Tengah, Langendriyan dari Surakarta, Langen Mandra Wanara dari Yogyakarta, Sendratari dari Jawa, Bali, Sumatra dan masih banyak lagi. Yang berbentuk tari tunggal dan duet, misalnya Golek dari Jawa Tengah, Topeng dari Jawa Barat, Oleg Tambulilingan dari Bali dan lain-lain. Karena Indonesia kaya sekali akan cerita tradisional, maka sebagian besar dari tari-tarian di Indonesia juga berbentuk tari dramatik. Adapun tari non dramatik, ialah tari yang tidak menyampaikan cerita atau drama, misalnya tari pendet dari Bali, tari tayub dari Jawa Tengah, tari gending sriwijaya dari Sumatera Selatan, tari Ibing Penca dari Jawa Barat dan masih banyak lagi.

D. Makna Dan Watak Gerak Tari

Seperti telah penulis utarakan di muka, bahwa tari adalah "Ekspresi jiwa manusia yang diungkapkan dengan gerak-gerak ritmis yang indah". Karena tari adalah ekspresi jiwa, pasti di dalamnya mengandung maksud-maksud tertentu. Dari maksud yang jelas bisa mudah dirasakan oleh manusia lain sampai kepada maksud yang simbolis atau abstrak yang agak sukar atau sering sukar sekali dimengerti, tetapi tetap bisa dirasakan keindahannya.

Walaupun sebegini besar dari penikmat tari sering menuntut garapan yang indah dan mudah dimengerti, namun tuntutan yang kedua itu harus diperhatikan dengan hati-hati. Sebab, apabila gerak-gerak tari digarap mengarah kepada gerak-gerak yang mengandung arti semua dan mudah dimengerti, garapan itu pasti akan cenderung kepada garapan yang berbentuk pantomim. Pada hal pantomim yang merupakan garapan gerak sehari-hari atau wantah tanpa suara, lain sekali dengan garapan tari yang lebih menuntut stilisasi gerak.

Stilisasi gerak, artinya merubah gerak wantah menjadi gerak yang tidak wantah, baik gerak itu diperhalus maupun dirombak (distorsi) dari yang biasanya. Contoh yang mudah yang terdapat pada tari Jawa, misalnya gerak **ulap-ulap**. Gerak **ulap-ulap** sebenarnya merupakan stilisasi dari gerak orang melihat benda atau orang lain dari kejauhan sehingga ia terpaksa menggunakan tangan kiri atau kanannya untuk menahan sinar yang mengganggu penglihatan di atas matanya. Gerak tari yang telah distilir dan mengandung arti ini dalam dunia tari lazim disebut **gesture** atau gerak maknawi. Sedangkan kalau yang mengandung arti itu tidak distilir disebut gerak pantomin. Pada tari-tarian dramatik diperlukan sekali adanya **gesture** atau gerak maknawi untuk lebih menjelaskan maksud dari sebuah kareografi. Dengan kata lain tari dramatik digarap dari gerak-gerak murni yang hanya mementingkan bentuk artistik dan gerak-gerak maknawi yang mengandung arti.

Setiap gerak di dalam tari mengandung watak tertentu. Jelasnya setiap gerak yang diungkapkan oleh seorang penari akan menimbulkan kesan tertentu kepada penontonnya. Watak dari gerak lain dengan makna dari gerak, walaupun keduanya sering terpadu di dalam suatu gerak. Misalnya jika seorang penari akan menggambarkan menangis, ia akan menggunakan gerak maknawi dengan tangannya menutup muka serta mengecilkan badannya. Dalam gerak semacam ini penonton akan mudah sekali mendapat kesan, bahwa penari itu sedang menggambarkan menangis, karena ia menggunakan gerak maknawi berbentuk dengan menutup muka. Kesan ini menjadi lebih jelas dan dalam lagi, karena penari mengecilkan atau mengerutkan badannya dengan menekuk tungkainya serta sedikit membungkukkan badan dan menundukkan badan dan menundukkan kepalanya atau dapat pula dilakukan dengan menjatuhkan badannya ke lantai dalam posisi lengan tertutup. Gerak yang diperkecil atau dikerutkan mempunyai watak sedih, menyerah, tidak berdaya serta takut. Dengan demikian penari tersebut akan berhasil di dalam mengungkapkan gerak menangis atau sedih, apabila ia memadukan gerak maknawi tangan yang menutup muka dengan tubuh serta anggota-anggota badan yang diperkecil atau dikerutkan.

Mengenai makna gerak sudah dipikirkan oleh para ahli tari sejak jaman dahulu. Bahkan di India sudah ditulis secara sistematik lebih dari 2000 tahun yang lalu. Sedangkan mengenai watak dari gerak baru dipikirkan oleh para koreografer Barat pada abad

ke XX ini.

2000 tahun yang lampau di India telah dikarang sebuah ensiklopedi dramaturgi yang bernama **Natya Sastra** oleh penulis besar yang bernama Bharata Muni. Dramaturgi di sini mencakup pengertian yang luas sekali, bukan hanya drama saja, tetapi meliputi pula tari dan musik. Bharata Muni di dalam bukunya ini mengatakan, bahwa tari India adalah ciptaan dewa. Dewa Brahma yang dianggap sebagai dewa pencipta drama atau teater dalam arti luas. Selanjutnya diutarakan, bahwa Vishwakarma seorang arsitek agung dari sorga telah menciptakan sebuah tempat pertunjukan di istana Dewa Indra untuk pergelaran-pergelaran. Di antara dewa-dewa India yang dianggap sebagai dewa penari adalah dewa Shiva Bharata Muni sendiri dalam bukunya mengatakan bahwa ia belajar dasar-dasar tari India dari dewa Shiva yang terdiri atas pose-pose gerak tari yang berjumlah 108 yang disebut **Karana** yang merupakan alpabet dari tari India. Apabila satu karana digabungkan dengan karana lain akan mempunyai arti tertentu.

Bagian **Natya Sastra** yang khusus membicarakan dasar-dasar gerak tari adalah bagian yang diberi judul **Tandava Lakshana** yang merupakan bab yang keempat. Sedangkan buku khusus yang mengupas gerak-gerak meknawi atau **gesture** adalah buku yang berjudul **Abhinaya Dharpana** karangan Nandikesshwara.

Di dalam **Natya Sastra** tari dibagi menjadi tiga bagian, yaitu **Natya** yang merupakan kombinasi antara tari dan acting, **Nrtta** yaitu gerak-gerak murni yang tidak mempunyai makna apapun, serta **Nrtta** yang betul-betul merupakan bentuk tari yang terdiri dari gerak dari badan, tangan, anggota-anggota badan lainnya, serta ekspresi muka yang mengandung rasa. **Karana** atau pose-pose gerak merupakan alpabet dari India yang berjumlah 108 itu masing-masing merupakan koordinasi dari posisi dasar dari kaki yang disebut **sthanaka**, gerak kaki yang disebut **cari** dan gerak maknawi dari tangan yang disebut **nrtta hasta**. Pada tari India terdapat 6 macam posisi dasar dari kaki, 32 gerak dan 27 gerak maknawi dari tangan. Selain itu secara garis besar tari-tarian India dapat dibagi menjadi dua tipe, yaitu tipe tari halus serta indah yang disebut **Lasva**, dan tipe tari gagah, atau kuat yang disebut **Tandava**.²²⁾

Di dalam **Natya Sastra** tari-tarian itu diterangkan jelas sekali sampai ke bagian-bagian yang sangat kecil. Tari-tarian India yang

22). Enakshi Bhavnani, *The Dance in India* (Bombay: D.D. Taraporevala Sons & Co. Private Ltd., 1956), p. 2-24.

masih bisa ditelusur bersumber pada **Natya Sastra** dan **Abhinaya Dharpana** ialah tari Bharata Natya dari India selatan, tari Katak dari India utara, tari Kathakali dari Karala.

Pengaruh tari India terhadap Indonesia memang ada dan cukup besar, tetapi pengaruh itu hanya terjadi pada abad ke VII sampai abad ke X dan hanya terpusat di Jawa Tengah yang kemudian juga tersebar sampai ke Bali melalui Jawa Timur, dan sampai ke Jawa Barat. Namun mulai abad ke X pengaruh gaya India terhadap tari-tarian Indonesia makin menipis, bahkan sekarang menjadi berbeda sekali bentuk ungkpannya. Hanya tema dalam dramatari, terutama Mahabharata dan Ramayana tetap masih sangat besar, sebab akhirnya bangsa Indonesia menganggap kedua epos itu sebagai miliknya sendiri.

Walaupun India telah unggul dalam pemikiran tentang makna gerak tari yang sudah dibukukan pula dalam **Natya Sastra** dan **Abhinava Dharpana** namun masih belum memikirkan tentang watak dari gerak tari. Watak gerak tari mulai dipikirkan dengan sungguh-sungguh, baru pada abad ke XX oleh beberapa koreografer Barat. Doris Humphrey seorang tokoh tari modern dari Amerika Serikat yang selama 25 tahun mengajar seni menyusun tari atau koreografi antara lain di Julliard School di New York, telah menulis sebuah buku tentang koreografi yang bernilai sekali berjudul **The Art of Making Dances** yang diterbitkan pertama kalinya pada tahun 1959, setahun setelah ia meninggal dunia. Pemikiran tentang watak dari gerak tari menjadi lebih mantap dan lebih lengkap dengan tampilnya La Meri, seorang ahli tari modern yang telah melengkapi pengetahuannya dengan tari-tarian dari Timur. Pemikiran tentang watak dari gerak tari secara lebih lengkap oleh La Meri dituangkan dalam bukunya yang berjudul **Dance Composition: The Basic Elements** yang diterbitkan pada tahun 1965.

Badan manusia dapat dibagi menjadi tiga bagian yang masing-masing mempunyai watak yang berbeda. Bagian atas terletak dari dada ke atas, merupakan bagian yang berwatak intelektual dan spiritual. Ungkapan-ungkapan yang bersifat intelektual atau spiritual akan lebih berhasil apabila dipusatkan pada bagian atas. Bagian tengah terletak antara bahu sampai pinggung. Bagian tengah ini mempunyai watak yang penuh perasaan. Emosi penari lebih bisa dituangkan melalui bagian tengah ini. Sedangkan bagian bawah terletak antara pinggang dengan lantai. Bagian bawah merupakan bagian vital yang penuh daya hidup.²³⁾

Jika dilihat dari garis-garis gerakannya, secara garis besar gerak tari dapat dibagi menjadi dua, yaitu yang simetris dan yang asimetris. Garis-garis yang simetris mempunyai watak yang sederhana, kokoh, tenang, tetapi kalau terlalu banyak dipergunakan akan menjadi membosankan. Garis-garis yang simetris mempunyai watak kurang kokoh, tetapi dinamis dan menarik. Karena ada dua jenis garis gerak yang berbeda wataknya ini, seorang koreografer dianjurkan untuk banyak menggunakan garis-garis yang tidak simetris agar garapannya tetap menarik.²⁴⁾

Garis-garis gerak juga masih dapat dibedakan lagi menjadi dua, yaitu garis-garis silang atau akan bertemu dan garis-garis terpisah atau searah. Garis-garis yang saling atau akan bertemu mempunyai watak penuh enersi dan vitalitas. Sedangkan garis-garis yang terpisah atau searah mempunyai watak halus dan lembut. Pembagian watak gerak atas dasar garis simetris dan tidak simetris serta garis silang dan tidak silang bisa dipadukan hingga akan menimbulkan perwatakan yang baru. Selain itu atas dasar volume gerakannya, gerak-gerak tari bisa dibedakan lagi menjadi tiga. Volume besar atau terbuka mempunyai watak kelaki-lakian, volume kecil atau tertutup mempunyai watak kewanitaan, dan volume sedang memberikan kesan kelaki-lakian yang halus atau kewanitaan yang agak kelaki-lakian atau banci.

La Meri mengadakan perincian yang lebih cermat lagi tentang pola-pola gerak yang masing-masing memiliki watak tersendiri. Gerak yang berpola datar mempunyai watak terbuka, jujur, tetapi juga watak dangkal. Gerak yang berpola dalam, menjauhi atau mendekati penonton, memberikan kesan perasaan yang dalam. Gerak yang berpola vertikal, ke atas atau ke bawah, mempunyai watak yang egosentris dan sangat cocok untuk mengungkapkan rasa menyerah. Gerak yang berpola horizontal mempunyai watak perasaan ingin pergi. Gerak yang berpola bersilangan memberikan kesan kuat tetapi juga kesan bingung. Gerak yang berpola murni yang tidak ada sedikitpun bagian badan yang bersilangan mempunyai watak tenang dan terbuka. Gerak yang berpola lengkung berwatak manis. Gerak yang berpola lurus atau siku-siku memberikan kesan kuat. Dan gerak-gerak yang berpola spiral lebih mendekatkan hubungan antara penari dengan penontonnya.

23). La Meri, *Dance Composition: The Basic Elements* (Massachusetts: Jacob's Pillow Dance Festival, Inc., 1965), p. 24.

24). Doris Humphrey, *The Art of Making Dances* (New York: Holt, Rinehart and Winson, 1964), p. 49-58.

Walaupun di Indonesia belum ada buku yang memberikan perincian tentang watak-watak gerak, tetapi sebenarnya apa yang diutarakan oleh Doris Humphrey dan La Meri sudah sejak jaman dahulu terdapat pada tari Jawa dan Bali. Misalnya saja tentang gerak yang berpola simetris dan asimetris, sesuai sekali dengan perwatakan gerak yang terdapat pada tari Jawa. Tari **kembeng** mempergunakan pola dasar lengan yang simetris, yang dipergunakan untuk peranan-peranan seperti Bima dan Gatutkaca. Kedua ksatria dari Mahabharata ini adalah ksatria yang gagah perkasa, tenang dan jujur. Tari **kalang kinantang** mempergunakan pola dasar lengan yang asimetris dan dipergunakan untuk peranan-peranan seperti Baladewa, Rawana dan sebagainya. Kedua raja ini mempunyai watak yang tidaktenang, lekas marah, tetapi gerak tarinya lebih menarik dan dinamis dari pada tari kambeng. Tari Jawa dari tipe gagah pria mempergunakan pola dasar gerak dan volume besar, hingga kesannya menjadi jantan. Sedangkan tari dari tipe putri mempergunakan pola dasar gerak yang bervolume kecil atau tertutup, hingga tarian ini betul-betul memiliki watak kewanitaan. Selain kedua contoh tersebut apabila tari Jawa dan Bali dianalisa dengan dasar perwatakan seperti yang telah diutarakan oleh ahli-ahli tari dari Barat itu, akan tampak bahwa ahli-ahli tari Indonesia tidak kalah cermat di dalam memikirkan perwatakan dari gerak-gerak tari yang mereka ciptakan.

E. Tari Sebagai Bentuk Seni

Apabila tari dinilai sebagai satu bentuk seni, maka perlu kiranya untuk sedikit mengetahui tentang pengetahuan komposisi tari. Pengetahuan komposisi tari yang juga lazim disebut pengetahuan koreografi, adalah pengetahuan yang harus diketahui oleh seorang koreografer dari sejak menggarap gerak-gerak tari sampai kepada pengetahuan tata cara menyiapkannya pada satu program pertunjukkan. Apabila diperinci, ada cukup banyak elemen-elemen komposisi tari yang harus diketahui, yaitu: gerak tari, desain lantai atau **floor design**, desain atas atau **air design**, desain musik, desain dramatik, dinamika, koreografi kelompok atau **group choreography**, tema, rias dan kostum, **prop** tari, pementasan atau **staging**, tata lampu dan penyusunan acara. Sudah barang tentu pengetahuan semacam ini hanya diperlukan untuk jenis komposisi tari pertunjukan atau tontonan atau teatrikal. Namun demikian, semua jenis tari, dari tarian primitif, tarian upacara,

sampai kepada tarian bergembira atau pergaulan dapat pula digarap menjadi tari pertunjukan. Hanya yang terakhir yaitu tari bergembira yang juga lazim disebut tari sosial, sering agak mengalami kesulitan, karena banyak faktor-faktor yang bertentangan dengan tuntutan koreografi tari pertunjukan. Pada tari bergembira atau tari sosial, teknik tari seorang penari tidak begitu penting. Asal ia bisa bergerak seirama dengan musiknya dan diikuti dengan langkah kaki yang betul, sudah cukup. Selain itu gerak yang berulang-ulang pada tari bergembira atau sosial adalah nikmat bagi yang melakukan. Sedangkan pada tari pertunjukan, gerak yang berulang-ulang sangat menjemukan penonton.

Mengenai gerak tari sudah dibicarakan di depan. Namun demikian, perlu ada tambahan sedikit mengenai garapan gerakannya. Menurut bentuk garapan gerakannya, secara garis besar tari-tarian di dunia ini bisa dibedakan adanya dua konsep garapan, yaitu konsep Barat dan konsep Timur. Memang, dewasa ini dengan adanya pertemuan antara budaya Barat dan budaya Timur, sudah banyak terjadi adanya saling pengaruh mempengaruhi atau saling pinjam meminjam antara keduanya. Hanya saja secara konseptual antara keduanya dapat dilihat dengan jelas perbedaannya. Tari yang berkonsep Barat banyak menggunakan desain-desain detail. Tari-tarian Barat lebih memusatkan garapan gerak pada tungkai, badan dan lengan, sedangkan tari-tarian Timur lebih memusatkan garapan gerak pada kaki, tangan dan jari-jari, serta kepala.

1. GERAK TARI

Tari merupakan komposisi gerak yang telah mengalami penggarapan. Penggarapan gerak tari lazim disebut stilisasi atau distorsi. Berdasarkan bentuk gerakannya, secara garis besar ada dua jenis tari, yaitu tari yang representasional dan tari yang non representasional. Tari yang representasional ialah tari yang menggambarkan sesuatu secara jelas. Sedangkan tari non representasional adalah tari yang tidak menggambarkan sesuatu. Baik tari-tarian representasional maupun yang non representasional dalam garapan gerakannya terkandung dua jenis gerak, yaitu gerak-gerak maknawi atau **gesture** dan gerak-gerak murni atau **pure movement**. Yang dimaksud dengan gerak nuding atau menunjuk pada tari Bali yang berarti marah, gerak menghadapkan telapak tangan pada penari lain yang berarti menolak, gerak menempelkan telapak tangan pada dada yang berarti susah, gerak menirukan bersisir, berbedak dan

sebagainya. Sudah barang tentu gerak-gerak maknawi semacam ini baru bernilai sebagai gerak tari, apabila telah mengalami stilisasi atau distorsi.

Adapun gerak murni ialah gerak yang digarap sekedar untuk mendapatkan bentuk yang artistik dan tidak dimaksudkan untuk menggambarkan sesuatu. Gerak-gerak murni ini banyak digunakan dalam garapan-garapan tari yang non representasional. Sedangkan garapan-garapan tari representasional banyak memerlukan gerak-gerak manawi. Namun demikian dalam garapan tari representasional diperlukan pula banyak gerak-gerak murni, karena apabila garapan tersebut dipenuhi oleh gerak-gerak maknawi, garapan itu akan lebih mengarah ke bentuk pantomim.

2. DESAIN LANTAI

Yang dimaksud dengan desain lantai atau **floor design** ialah garis-garis di lantai yang dilalui oleh seorang penari atau garis-garis di lantai yang dilalui oleh seorang penari atau garis-garis di lantai yang dibuat oleh formasi penari kelompok. Secara garis besar ada dua pola garis dasar pada lantai yaitu garis lurus dan garis lengkung.

Garis lurus dapat dibuat ke depan, ke belakang, ke samping, atau serong. Selain itu garis lurus dapat dibuat menjadi desain V dan kebalikannya, segitiga, segi empat, huruf T dan kebalikannya dan juga dapat dibuat menjadi desain sig-sag. Garis lengkung dapat dibuat lengkung ke depan, ke belakang, ke samping dan serong. Dari dasar lengkung ini dapat pula dibuat desain lengkung ular, lingkaran, angka delapan dan juga spiral.

Garis lurus memberikan kesan sederhana tetapi kuat, sedangkan garis lengkung memberikan kesan lembut, tetapi juga lemah. Garis lurus banyak digunakan dalam tari-tarian klasik Jawa dan juga tari Hula Hula dari Hawaii. Garis lingkaran banyak digunakan pada tari-tarian primitif dan juga pada tari-tarian komunal yang kebanyakan berciri sebagai tari bergembira.²⁵⁾

3. DESAIN ATAS

Desain atas atau **air design** adalah desain yang berada di atas lantai yang dilihat oleh penonton, yang tampak terlukis pada ruang yang berada di atas lantai. Untuk memudahkan penjelasan desain ini dilihat dari satu arah penonton saja yaitu dari depan.

Ada 19 desain atas yang masing-masing memiliki sentuhan emosional tertentu terhadap penonton. Memang, dalam garapan tari desain yang satu dipadukan dengan desain yang lain hingga perpaduan tersebut selain menimbulkan kesan artistik yang menyenangkan juga memberikan sentuhan emosional.

- a. **Datar**, Desain dasar adalah desain yang apabila dilihat dari arah penonton, badan penari tampak dalam postur tanpa perspektif. Semua anggota badan dalam postur mengarah ke samping. Desain datar semacam ini memberikan kesan konstruktif, ketenangan, kejujuran, tetapi juga kedangkalan.
- b. **Dalam**, Desain dalam adalah desain yang apabila dilihat dari arah penonton, badan penari tampak memiliki perspektif dalam. Anggota badan seperti kaki dan lengan diarahkan ke belakang, ke depan atau serong. Desain ini memberikan kesan perasaan yang dalam.
- c. **Vertikal**, Desain vertikal adalah desain yang menggunakan anggota badan pokok yaitu tungkai dan lengan menjulur ke atas atau ke bawah. Desain ini memberikan kesan ego-sentris, dan juga menyerah.
- d. **Horisontal**, Desain Horisontal adalah desain yang menggunakan sebagian besar dari anggota badan mengarah ke garis horisontal. Desain ini memberikan kesan tercurah.
- e. **Kontras**, Desain kontras adalah desain yang menggunakan garis-garis silang dari anggota-anggota badan atau garis-garis yang akan bertemu bila dilanjutkan. Desain ini menimbulkan kesan penuh energi, kuat, tetapi juga kesan kebingungan.
- f. **Murni**, Desain murni adalah desain yang ditimbulkan oleh postur penari yang sama sekali tidak menggunakan garis kontras. Desain ini dapat menimbulkan kesan tenang, halus dan lembut.
- g. **Statis**, Yang dimaksud desain statis ialah desain yang menggunakan pose-pose yang sama dari anggota badan walaupun bagian badan yang lain bergerak. Misalkan penari menggunakan desain lengan horisontal terus-menerus, sedangkan kaki bergerak ke sana dan kemari.

Desain ini memberikan kesan teratur.

- h. **Lurus**, Yang dimaksud dengan desain lurus adalah desain yang menggunakan garis-garis lurus pada anggota-anggota badan seperti tungkai, torso dan lengan. Desain ini dapat memberikan kesan kesederhanaan, kokoh, tetapi kalau terlalu banyak dipergunakan menjadi kurang menarik.
- i. **Lengkung**, Desain lengkung adalah desain dari badan dan anggota-anggota badan lainnya yang menggunakan garis-garis lengkung. Desain ini sangat menarik dan menimbulkan kesan halus dan lembut, tetapi kalau kurang hati-hati mempergunakannya sering menimbulkan kesan lemah.
- j. **Bersudut**, Yang dimaksud dengan desain bersudut adalah desain yang banyak menggunakan tekukan-tekukan tajam pada sendi-sendi seperti pada lutut, pergelangan kaki, siku dan pergelangan tangan. Desain ini dapat menimbulkan kesan penuh kekuatan.
- k. **Spiral**, Desain spiral adalah desain yang menggunakan lebih dari satu jenis lingkaran yang searah pada badan dan anggota badan. Desain ini memiliki kekuatan untuk menarik perhatian penonton ke garis-garis lingkaran itu.
- l. **Tinggi**, Desain tinggi ialah desain yang dibuat pada bagian dari dada penari ke atas. Bagian ini memiliki sentuhan intelektual dan spirituil yang kuat. Sebagai contoh tari-tarian pemujaan banyak menggunakan gerak-gerak yang berkisar pada bagian dada ke atas.
- m. **Medium**, Desain medium atau tengah adalah desain yang dipusatkan pada daerah sekitar dada ke bawah sampai pinggang penari. Desain ini memberikan kesan penuh emosi.
- n. **Rendah**, Desain rendah adalah desain yang dipusatkan pada daerah yang berkisar antara pinggang penari sampai lantai. Desain ini memberikan kesan penuh daya hidup.
- o. **Terlukis**, Desain terlukis adalah desain yang bergerak yang dihasilkan oleh salah satu atau beberapa anggota

badan atau prop tari yang bergerak untuk melukiskan sesuatu. Desain ini sangat baik untuk memberikan gambaran sesuatu. Misalnya untuk menggambarkan laut cukup dengan tangan yang digerakkan dari kiri ke kanan dengan membuat garis lengkung berguna.

- p. **Lanjutan**, Desain lanjutan adalah desain yang berupa garis lanjutan yang seolah-olah ada, yang ditimbulkan oleh salah satu anggota badan. Misalnya seorang penari menoleh cepat ke kanan dengan pandangan mata yang kuat ditujukan ke satu titik atau benda. Dari gerak ini akan menimbulkan kesan adanya garis lanjutan dari mata penari ke titik atau benda yang dilihat. Ini berarti ada kontak antara penari dengan benda itu, yang dihubungkan oleh garis lanjutan yang tidak tampak tersebut. Contoh lain misalnya orang yang menaruh pergi cukup menggerakkan lengan dan mengacungkan jari menunjuk pintu samping. Desain yang berupa garis lanjutan ini memberikan kesan pengarahan.
- q. **Tertunda**, Desain tertunda adalah desain yang terlukis di udara ditimbulkan oleh rambut panjang, rok panjang dan lebar, selendang panjang dan sebagainya. Desain ini disebut desain tertunda karena terjadinya garis-garis desain ini setelah bagian badan tertentu yang menjadi pusat penggerak selesai digerakkan. Desain ini menimbulkan daya tarik yang sangat besar.
- r. **Simetris**, Desain simetris adalah desain yang dibuat dengan menempatkan garis-garis anggota badan yang kanan dan yang kiri berlawanan arah tetapi sama. Kalau lengan kanan mengarah ke samping kanan lurus, lengan kiri mengarah ke samping kiri lurus dan sebagainya. Desain ini memberikan kesan sederhana, kokoh, tenang, tetapi kalau terlalu banyak digunakan menjadi menjemukan.
- s. **Asimetris**, Desain asimetris adalah desain yang dibuat dengan menempatkan garis-garis anggota badan yang kiri berlainan dengan yang kanan. Misalnya, bila lengan kanan diangkat keatas lurus, lengan kiri bertolak pinggang dan sebagainya. Desain ini menarik dan dinamis, tetapi agak kurang kokoh. Dalam menggarap sebuah tarian desain

asimetris ini sangat menguntungkan untuk menarik perhatian penonton.

4. MUSIK

Apabila elemen dasar dari tari adalah gerak dan ritme, maka elemen dasar dari musik adalah nada, ritme dan melodi. Sejak dari jaman Prasejarah sampai sekarang dapat dikatakan dimana ada tari di sana ada musik. Musik dalam tari bukan hanya sekedar iringan, tetapi musik adalah partner tari yang tidak diiringi oleh musik dalam arti yang sesungguhnya, tetapi ia pasti diiringi oleh salah satu dari elemen dari musik. Mungkin sebuah tarian hanya diiringi oleh tepuk tangan. Tetapi perlu diingat bahwa tepuk tangan itu sendiri sudah mengandung ritme yang merupakan salah satu elemen dasar dari musik. Bahkan pada jaman modern ini ada pula tari yang sama sekali tidak diiringi oleh musik. Tetapi sesungguhnya si penari itu sendiri selain menari juga memainkan musik sekaligus, baik itu dilakukan dengan sadar atau tidak sadar. Gerak tarinya dipimpin oleh ritme yang tidak terdengar oleh telinga, tetapi dapat dirasakan dengan melihat gerak tarinya. Jari ritme yang merupakan elemen dasar dari musik terdapat pula dalam sebuah tarian walaupun tari itu tidak diiringi oleh musik dalam arti yang sesungguhnya.

Ritme adalah degupan dari musik, umumnya dengan aksentuasi yang diulang-ulang secara teratur. Jenis tarian yang dalam penggarapannya lebih menitikberatkan kepada ritme ada tari komunal atau tari bergembira yang dalam dunia tari lazim disebut sebagai tari sosial. Tari yang digarap atas dasar garis ritme dari musik, akan memberikan kesan teratur. Melodi atau lagu yang didasari oleh tinggi dan rendahnya nada serta kuat dan lembutnya alunan nada, lebih memberikan kesan emosional.

Karena musik adalah partner dari tari, maka musik yang akan dipergunakan untuk mengiringi sebuah tari harus digarap betul-betul sesuai dengan garapan tarinya. Di Barat karena musik berkembang sebagai seni yang mantap lebih dahulu dari tari, banyak tari-tarian di Barat yang digarap atas dasar musik yang sudah ada. Di Indonesia garapan semacam ini juga pernah ada. Misalnya saja di Jawa, tari srimpi yang merupakan tari istana banyak diberi nama dengan nama dari musik yang mengiringi. Srimpi Pandeleri adalah tari Srimpi yang musik pokoknya adalah gending Pandeleri. Srimpi Muncar adalah tari Srimpi yang musik pokoknya adalah

gending Muncar dan sebagainya. Di Sumatra Selatan ada pula sebuah tari yang diberi nama dengan nama dari musik pengiringnya yaitu Gendhing Sriwijaya. Sekarang setelah tari juga mengalami perkembangan sebagai seni mantap, banyak komposisi tari yang diiringi oleh musik yang disusun atau dicipta khusus untuk tari tersebut, misalnya tari Tenun dari Bali yang musiknya khusus disusun untuk mengiringinya.

5. DESAIN DRAMATIK

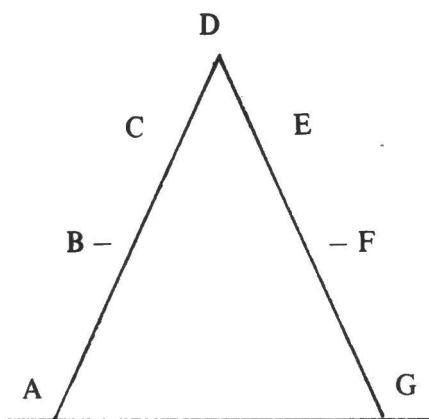
Dalam menggarap sebuah tari, baik yang berbentuk tari solo atau dramatik, untuk mendapatkan keutuhan garapan harus diperhatikan desain dramatik. Satu garapan tari yang utuh ibarat sebuah ceritera yang memiliki pembuka, klimaks dan penutup. Dari pembuka ke klimaks mengalami perkembangan dan dari klimaks ke penutup terdapat penurunan.

Ada dua jenis desain dramatik, yaitu yang berbentuk kerucut tunggal dan kerucut berganda. Desain yang berbentuk kerucut tunggal semula dipakai drama dan teori kerucut tunggal ini disebut teori Bliss-Perry.²⁶⁾ Teori ini mengajarkan, bahwa sebuah drama yang berhasil haruslah digarap dengan desain kerucut tunggal. Untuk lebih jelasnya, desain ini bisa diibaratkan seorang yang sedang mendaki gunung. Dari titik dasar ia berangkat mendaki. Pada pendakian ini ia memerlukan kekuatan untuk menanjak. Sudah barang tentu karena naik, perjalanan menjadi agak lambat dalam melakukannya dan makin menanjak makin diperlukan enersi penuh ia akan sampai ke puncak gunung itu yang merupakan klimaks dari perjalanan menanjak. Setelah puncak atau klimaks tercapai, ia turun dengan enersi yang telah mengendor. Pada waktu turun ini perjalanan menjadi cepat sekali untuk mencapai titik dasar lagi. Dengan sampainya ke titik dasar pendakian berarti perjalanan penurunan gunung sudah selesai.

Satu hal yang harus diperhatikan, bahwa waktu yang diperlukan untuk naik ke puncak atau klimaks jauh lebih lama dari yang diperlukan untuk turun ke dasar lagi. Dalam menggarap drama atau tari yang menggunakan teori Bliss-Perry atau desain kerucut tunggal dapat diibaratkan orang yang naik gunung. Klimaks harus tercapai setelah mengalami penanjakan yang cukup lama dan penuh enersi. Dan setelah klimaks tercapai, ia harus cepat-cepat me-

26). *Ibid.*, p. 48.

nyelesaikan garapan. Bila penurunan memakan waktu yang lama, maka klimaks yang telah tercapai akan dilupakan penonton.

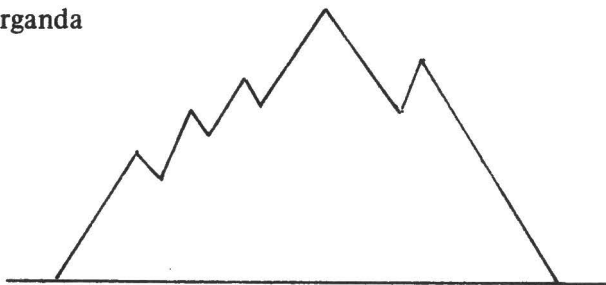


- A = permulaan
- B = kekuatan yang merangsang untuk naik
- C = perkembangan
- D = klimaks
- E = penurunan
- F = penahanan akhir
- G = akhir

Desain kerucut tunggal

Desain dramatik yang berupa kerucut berganda sangat baik dipergunakan untuk koreografi tari solo. Prinsip desain kerucut berganda sebenarnya sama dengan kerucut tunggal, hanya saja penanjakan itu dilakukan dalam beberapa tahap lalu kendor, menanjak lebih tinggi lagi lalu kendor lagi dan seterusnya sampai ke puncak yang paling tinggi dan kemudian turun dengan cepat. Jadi dalam perjalanan menanjak, kerucut yang akan dijangkau harus memiliki puncak atau klimaks yang lebih tinggi dari yang telah dilaluinya. Selain itu pada waktu pengendoran dari rangkaian kerucut yang lebih tinggi jangan sampai terlalu banyak, agar tidak kembali ke dasar dari kerucut yang telah dilalui. Jelasnya perhatikan gambar di bawah ini.

Desain kerucut berganda



6. DINAMIKA

Dinamika adalah kekuatan dalam yang menyebabkan gerak menjadi hidup dan menarik. Dengan perkataan lain; dinamika dapat diibaratkan sebagai jiwa emosional dari gerak. Dari elemen-elemen tari yang paling nyaman dirasakan adalah dinamika.²⁷⁾

Kekuatan dalam arti gerak lebih banyak terdapat pada badan bagian atas. Maka dari itu pada tari-tarian Timur dinamika lebih bisa lekas tercapai daripada tari-tarian Barat yang lebih mengutamakan gerak pada tungkai. Delsarte setelah mengadakan penelitian yang cukup lama tentang ekspresi dari fisik manusia berkesimpulan, bahwa semua gerak spiritual dan intelektual berkisar pada bagian atas daripada badan. dan sebagai contoh dari Tarian Timur yang menegaskan bahwa memang betul badan bagian atas sangat ekspresif adalah tari India. Bharata Muni dalam bukunya *Natya Sastra* sangat jelas menempatkan semua gerak ekspresif pada lengan tangan, kepala, mata dan torso bagian atas. Hal ini sekali lagi berlaku pula bagi semua tari-tarian Timur. Tetapi ini tidak berarti bahwa tarian yang banyak menggunakan kaki tidak bisa menggarap dinamika. Misalnya saja depakan kaki di atas lantai, lemparan tungkai ke samping dengan cepat serta tekanan yang kuat mengandung dinamika pula. Hanya saja memang betul bahwa kemungkinan-kemungkinan untuk melahirkan dinamika lebih banyak bisa tercapai melalui badan bagian atas. Contoh yang baik sekali dari dinamika yang dihasilkan dari kaki ialah tari Spanyol.

Dinamika bisa diwujudkan dengan bermacam-macam teknik. Pergantian level yang diatur sedemikian rupa dari tinggi, rendah dan seterusnya dapat melahirkan dinamika. Pergantian tempo dari lambat ke cepat dan sebaliknya dapat menimbulkan dinamika. Pergantian tekanan gerak dari lemah ke yang kuat dan sebaliknya dapat melahirkan dinamika. Pergantian cara menggerakkan badan atau anggota badan dengan gerak yang patah-patah dan mengalun bergantian dan sebaliknya dapat menimbulkan dinamika. Gerak mata yang penuh kekuatan dapat menimbulkan dinamika. Bahkan pose diam yang dilakukan dengan ekspresif memiliki dinamika pula.

Untuk dinamika ini sering dipinjam istilah-istilah musik untuk memudahkan pengertian. *Accelerando* adalah dinamika atau lebih tepat teknik dinamika yang dicapai dengan mempercepat

27). *Ibid.*, p. 53.

tempo. **Ritardando** adalah teknik dinamika dengan memperlambat tempo. **Crescendo** adalah teknik dinamika yang dapat dicapai dengan memperkeras atau memperkuat gerak. **Decrescendo (Diminuendo)** adalah teknik dinamika yang dicapai dengan memperlambat gerak. **Piano** ialah teknik dinamika yang dicapai dengan garapan yang gerak-gerakannya mengalir, **Forte** adalah teknik dinamika yang dicapai dengan garapan gerak-gerak yang menggunakan tekanan-tekanan. **Staccato** adalah teknik dinamika yang dicapai dengan garapan yang gerak-gerakannya patah-patah. **Legato** adalah teknik dinamika yang dicapai dengan garapan yang gerak-gerakannya mengalir. Sudah barang tentu dalam mengerjakan koreografi dinamika digarap bukan hanya dengan satu atau dua elemen dinamika saja, tetapi perpaduan antara yang satu dengan yang lain akan lebih menimbulkan daya tarik bagi yang menonton.

7. KOMPOSISI KELOMPOK

Komposisi tari solo atau duet, lain sekali cara penggarapannya dengan komposisi tari kelompok. Apabila dalam tari solo elemen-elemen koreografi seperti desain lantai, desain atas, desain musik, desain dramatik, dinamika merupakan elemen-elemen yang harus ada, maka untuk koreografi kelompok masih memerlukan satu desain lagi yaitu desain kelompok. Desain kelompok ini bisa digarap dengan menggunakan desain lantai, desain atas atau desain musik sebagai dasarnya, atau dapat pula didasari oleh ketiga-tiganya. Desain lantai yang digunakan sebagai dasar dari desain kelompok dapat merupakan desain lantai yang tidak bergerak dan dapat pula yang bergerak.

Ada lima bentuk desain kelompok, yaitu **unison** atau serempak, **balanced** atau berimbang, **broken** atau terpecah, **alternate** atau selang seling dan **canon** atau bergantian. Sudah barang tentu perpaduan antara bentuk yang satu dengan bentuk yang lain akan lebih memajukan koreografi. Selain itu bentuk-bentuk desain kelompok tersebut masing-masing memiliki kekuatan menyentuh perasaan penonton yang khas.

Secara singkat desain **unison** akan memberikan kesan teratur. Ini masih bisa menimbulkan kesan-kesan lebih banyak, sesuai dengan penggarapan desain lantai, desain atas dan desain musiknya. Misalnya, dalam desain **unison** yang menempatkan penari pada posisi garis lurus melintang panggung atau **stage** akan memberikan kesan teratur, formal tetapi juga kesan arkais, Desain **unison** yang

menggunakan desain lantai huruf V atau V terbalik memberikan kesan intelektual dan manis. Sedangkan yang menggunakan desain lantai lingkaran akan memberi kesan spiritual. Maka dari itu tari-tarian primitif atau tari-tarian upacara agama dan adat, banyak sekali yang menggunakan desain lantai lingkaran pada garapan kelompok yang berbentuk **unison**.

Desain lantai yang lurus, huruf V atau lingkaran dengan jarak antara penari yang satu dengan yang lain sama, serta menggunakan ritme yang sama antara penari yang satu dengan yang lain akan memperkuat dari komposisi kelompok tersebut. Kesannya menjadi teratur sekali. Lihat saja orang yang berbaris dengan komposisi empat orang tiap baris dengan menggunakan ayunan langkah, ayunan lengan dengan derap kaki yang kuat akan menimbulkan kesan teratur sekali. Namun demikian, kesan-kesan lain bisa dicapai dengan membuat perpaduan misalnya desain lantainya berupa garis lurus melintang **stage**, tetapi desain atasnya yang digunakan oleh penari dalam hitungan ganjil ialah desain atas yang berbeda dengan desain atas pada penari-penari dalam hitungan genap. Komposisi dengan garis lantai lurus tetapi desain atasnya **alternate** atau selang-seling, akan menimbulkan kesan perpaduan antara teratur dan menarik.

Yang dimaksud dengan desain **balanced** atau berimbang pada koreografi kelompok ialah desain yang membagi sejumlah penari menjadi dua kelompok yang sama, masing-masing kelompok ditempatkan pada dua desain lantai yang sama di atas **stage** bagian kanan dan bagian kiri. Desain ini memberikan kesan teratur dan juga kesan isolasi pada masing-masing kelompok. Kesan teratur ini tercapai bila masing-masing selain menggunakan desain lantai yang sama, juga menggunakan desain atas dan desain musik yang sama. Tetapi jika yang sama hanya desain lantainya, sedangkan desain atas dan desain musiknya berlainan, maka kesan isolasi masing-masing kelompok akan lebih kuat.

Pada desain **broken** atau terpecah, setiap penari memiliki desain lantai dan desain atas sendiri. Desain broken ini memberikan kesan isolasi dari tiap-tiap penari. Desain broken menuntut kecermatan dari koreografer terhadap masing-masing penari, sebab komposisi ini mirip komposisi dari beberapa komposisi solo. Bila kurang cermat akan membingungkan. Desain **broken** akan lebih jelas terpercayai atau isolasinya apabila selain masing-masing penari memiliki desain lantai sendiri juga mereka masing-masing memiliki desain atas, desain murni bahkan mungkin juga kostum

yang berlainan.

Desain **alternate** atau selang-seling adalah desain yang menggunakan pola selang-seling pada desain lantai, desain atas atau desain musik, setiap desain lantai, baik yang lurus, lengkung, lingkaran maupun zig-zag, dapat digarap menjadi desain kelompok **alternate** dengan membuat selang-seling pada desain atasnya. Misalnya penari dalam hitungan ganjil menggerakkan lengan ke atas, penari dalam hitungan genap menggerakkan lengan ke bawah atau jongkok. Penari dalam hitungan ganjil mengangkat kaki kanan serong kanan, penari dalam hitungan genap menekuk lutut ke depan dan sebagainya. Desain ini juga bisa digarap lain, misalnya penari hitungan 1 dan 2, 5 dan 6, serta 9 dan 10 bergerak dengan desain tertentu, sedangkan penari-penari dalam hitungan 3 dan 4, 7 dan 8, serta 11 dan 12, bergerak dengan desain yang lain. Desain ini bisa menimbulkan kesan yang aneh, yaitu kesan antara kesatuan dan perpecah.

Desain **canon** atau bergantian setiap penari menari bergantian dengan yang lain secara susul menyusul. Misalnya penari pertama bergerak satu frase empat hitungan lalu berhenti, kemudian penari yang kedua bergerak dengan frase yang sama empat hitungan juga lalu berhenti, dan untuk penari ketiga menyusul bergerak seperti sebelumnya dan seterusnya. Desain ini memberikan kesan isolasi pada masing-masing penari, tetapi juga memberikan kesan teratur. Untuk koreografi kelompok desain **canon** ini sangat baik dipergunakan untuk masuk dan keluar **stage**.

8. T E M A

Dalam menggarap tari, apa saja dapat menjadi tema. Dari kejadian sehari-hari, pengalaman hidup yang sangat sederhana, perangai binatang, ceritera rakyat, ceritera kepahlawanan, legenda, upacara, agama dan lain-lain dapat dapat menjadi sumber tema.²⁸⁾

Namun demikian, tema haruslah merupakan sesuatu yang lazim bagi semua orang, karena tujuan dari seni adalah komunikasi antara karya seni dengan masyarakat penikmatnya. Pada tari komunikasi terjadi antara koreografi lewat penari dengan penontonnya. Di samping itu, walaupun apa saja dapat menjadi tema dari garapan tari, tetapi harus ada seleksi.

La Meri dalam bukunya yang berjudul *Dance Composition*:

28). Humphrey, *op. cit.*, p. 34-41.

The Basic Elements mengemukakan ada lima test untuk tema. Sebelum tema itu digarap, ia harus lulus terlebih dahulu dari test yang lima itu.²⁹⁾ Adapun lima test itu adalah (1) keyakinan koreografer akan nilai dari tema itu; (2) dapatkah tema itu ditarikan; (3) efek sesaat dari tema kepada penonton apakah menguntungkan; (4) perlengkapan teknik tari dari koreografer dan penarinya; dan (5) fasilitas yang diperlukan untuk pertunjukan seperti musik, tempat, kostum, **lighting** dan sound system.

Tema yang bernilai adalah tema yang orisinal. Perkataan orisinal di sini harus diartikan sumber pertama. Misalnya, apabila seorang koreografer dari Jawa Tengah hendak membuat koreografer tari Merak, ia harus menggunkan sumber orisinal yaitu burung Merak. Apabila ia menggunakan sumber tari Merak yang sudah ada di Jawa Barat, sumber atau tema itu sudah bukan orisinal lagi. Apabila seorang koreografer telah menemukan tema yang orisinal ia boleh maju selangkah lagi untuk melakukan test yang kedua, yaitu apakah tema itu dapat ditarikan.

Tidak semua tema orisinal dapat digarap sebagai koreografi tari yang baik. Banyak ceritera yang menarik, tetapi belum tentu ceritera itu baik untuk ditarikan. Apabila ceritera itu hanya akan bisa berkomunikasi secara sempurna jika diungkapkan dengan kata-kata, maka lebih baik ceritera itu dihindari, sebab apabila dalam garapan itu terlalu banyak menggunakan dialog atau monolog, maka garapan itu akan menjadi drama. Tidak semua tema bisa dikomunikasikan penuh dengan kata-kata. Banyak tema yang lebih bisa berkomunikasi dengan gerak. Ceritera yang hanya berisi nasehat, akan sukar sekali digarap dengan gerak. Percintaan, perkelahian, sangat mudah dikomunikasikan dengan penonton lewat gerak. Di samping itu banyak tema yang sederhana sekali, tetapi setelah diwujudkan dalam sebuah koreografi menjadi indah sekali, misalnya balet **Dying Swan** yang menggambarkan angsa yang sedang sekarat akan mati diungkapkan indah sekali lewat balet. **Dying Swan** merupakan tema yang langgeng di Barat. Sejak diciptakan berpuluh-puluh tahun yang lampau, masih tetap menarik sampai sekarang. Tema ini bila diungkapkan dalam bentuk drama yang mengutamakan kata-kata, pasti tidak akan bisa berhasil seperti yang diungkapkan dengan tari. Sebaliknya, tema yang berupa ceritera yang penuh nasehat seperti **Bhagavatgita** akan sukar sekali diungkapkan dengan tari. Ceritera yang penuh nasihat yang

29). La Meri, *op. cit.*, p. 70.

diberikan oleh Krishna kepada Arjuna akan bisa jauh lebih berhasil bila disampaikan dengan kata-kata, atau dengan perkataan lain lewat drama.

Setelah test kedua dilalui maka tema itu harus dihadapkan pada test ketiga, yaitu apakah tema itu memberikan efek lain atau apakah tema tersebut bisa berkomunikasi secara jelas dengan penonton. Apabila tema itu berupa ceritera, apakah jalur ceritera itu dapat jelas diikuti oleh penonton. Pada test ini juga harus sudah diketahui klimaks yang akan ditonjolkan kepada penonton. Sekali lagi penanjakkan ke klimaks memakan waktu yang agak lama, sedangkan penurunannya ke akhir koreografi berjalan dengan cepat.

Test keempat sudah langsung melibatkan kepada kemampuan teknik tari dari penari-penarinya. Apabila tema itu tidak akan menyulitkan garapan teknik tarinya, maka tema itu betul-betul baik sebagai tema untuk sebuah tari.

Setelah test keempat, persiapan garapan langsung ditujukan ke arah penampilannya di atas pentas. Pertama yang harus diperhatikan sekali adalah musik. Walaupun musik masuk ke katagori kelima dari test sebuah tema, tetapi selagi musik adalah partner tari, maka harus mendapat perhatian yang cukup serius. Dalam memilih musik sebagai iringan tari, maka ketentuan pertama apakah sudah ada musik yang cocok untuk iringan tersebut, bila belum ada, maka harus dibuatkan musik baru yang dapat cocok sebagai pengiring. Koreografi tari-tarian tradisional biasanya mempergunakan musik yang telah ada, tetapi kemudian digarap lagi sesuai dengan tema tarinya. Di samping itu juga harus diperhatikan apakah musik tersebut harus hidup atau cukup dengan rekaman. Sebab ada tari-tarian yang hanya bisa cukup dengan rekaman. Sebab ada tari-tarian yang hanya bisa baik apabila diiringi dengan musik hidup, tetapi sebaliknya tari-tarian modern banyak yang akan lebih berhasil apabila musiknya berupa rekaman. Setelah itu kemudian fasilitas yang lain menyusul, yaitu tempat pertunjukan. Banyak tari-tarian yang menggunakan lantai tari yang luas seperti misalnya tari Lawung dari Jawa. Bila lantai tarinya sempit, untuk tarian jenis Lawung ini tidak akan mungkin baik dipergunakan. Setelah test ini selesai, kemudian fasilitas-fasilitas yang lain menyusul, yaitu kostum, **staging**, **lighting** atau tata lampu, dan **sound system** atau tata suara.

9. PERLENGKAPAN-PERLENGKAPAN

Kostum untuk tari-tarian tradisional memang harus dipertahankan. Namun demikian, apabila ada bagian-bagiannya yang kurang menguntungkan dari segi pertunjukan, harus ada pemikiran lebih lanjut. Pada prinsipnya kostum harus enak dipakai dan sedap dilihat oleh penonton. Pada kostum tari-tarian tradisional yang harus dipertahankan adalah desainnya dan warna simbolisnya. Secara umum hanya warna-warna tertentu saja yang bersifat teatrikal dan mempunyai sentuhan emosional tertentu pula. Merah adalah menarik. Di Indonesia pada umumnya merah memiliki arti simbolis berani, agresif atau aktif. Warna ini pada drama tari tradisional cocok untuk dipakai oleh peranan-peranan raja yang sombong, ksatria yang agresif, putri yang aktif dan dinamis. Biru memiliki kesan teatrikal tentram. Di Indonesia warna ini dalam drama tari memiliki arti simbolis kesetiaan dan cocok untuk peranan kesatria-ksatria dan putri-putri yang setia kepada negara, penuh pengabdian. Hitam memberi kesan kebijaksanaan, dan pada drama tari baik untuk raja-raja, ksatria-ksatria, putri, serta pendeta yang bijaksana. Warna teatrikal lainnya adalah kuning yang memiliki kesan penuh kegembiraan dan putih memiliki kesan muda atau suci.

Tari-tarian tradisional di Indonesia juga memiliki rias muka tradisional. Sekali lagi desain rias tradisional tentunya harus dipertahankan. Hanya saja pertimbangan teatrikal harus diperhatikan. Rias untuk pertunjukan karena dilihat dari jarak jauh garis-garis rias muka harus ditebalkan, misalnya mata, alis dan garis rambut. Pemakaian rouge yang tepat dapat merubah wajah penari menjadi lebih muda.

Tempat pertunjukan juga bermacam-macam. Di Bali tempat pertunjukan tradisional adalah halaman **pura**, sedangkan di Jawa Tengah **pendapa** yang berupa bangunan luas kira-kira berukuran 25 meter panjang dan 25 meter lebar tanpa dinding. Di Irian Jaya, Kalimantan, Sumatera Utara dan lain-lain daerah ada jenis tari-tarian yang dipertunjukkan di atas lapangan terbuka dan sebagainya.

Pada jaman modern sekarang ini banyak pula tempat-tempat pertunjukan modern yang berbentuk teater **proscenium**. Masih ada lagi jenis lain yaitu teater terbuka yang berbentuk tapal kuda teater arena. Walaupun tempat pertunjukan tradisional seperti **pendapa** dan teater tapal kuda penonton dapat menikmati pertun-

jukan dari tiga arah yaitu dari depan, dari samping kiri dan samping kanan, tetapi penonton utama adalah yang dari depan. Dengan demikian koreografi tari pada tempat-tempat semacam ini harus dipusatkan untuk penonton utama. Sudah barang tentu penonton-penonton yang dari samping jangan terlalu diabaikan. Sedangkan teater arena yang jarang untuk pertunjukan tari memiliki tempat penonton dari segala penjuru.

Pada teater yang memiliki penonton dari satu arah, penggarapan lantai tari dan desain atas agak mudah. Daerah lantai tari yang paling kuat adalah yang di tengah-tengah. Daerah di depan, di belakang dan di samping lebih lemah. Maka dari itu apabila mengharapkan adanya sentuhan emosional tertentu, penempatan penari-penari di atas lantai tari harus betul-betul diperhatikan. Namun demikian karakter dari daerah-daerah lantai tari ini bisa pula menjadi berubah karena permainan lampu. Karena lampu yang khusus, daerah yang lemah pun dapat menjadi paling kuat.

Yang dimaksud dengan prop tari atau **dance prop** adalah perlengkapan yang tidak termasuk, kostum, tidak termasuk pula perlengkapan panggung, tetapi merupakan perlengkapan yang ikut ditarikan oleh penari. Misalnya kipas, pedang, tombak, panah, selendang atau sapu tangan dan sebagainya. Karena prop tari boleh dikatakan merupakan perlengkapan yang seolah-olah menjadi satu dengan badan penari, maka desain-desain atasnya harus diperhatikan sekali. Di samping itu agar prop tersebut secara teatrikal menguntungkan, sering ukurannya dibuat lebih besar dari yang sesungguhnya.

Mengenai **lighting** atau tata lampu juga harus diperhatikan bahwa **lighting** di sini adalah lighting untuk pentas, bukan hanya sekedar untuk penerangan. Lampu-lampu khusus yang disebut **spot light** adalah yang paling ideal. Di samping itu sering dipakai warna-warna khusus atau lazim disebut **color medium** yang akan bisa memberikan suasana-suasana tertentu. Tetapi ingat bahwa kostum yang sudah berwarna-warni sangat berhati-hati dalam menggunakan **color medium**. Contohnya, **color medium** merah akan menghapus warna merah pada kostum dan rias muka. Bahkan bila sama-sama kuat kostum merah itu akan menjadi putih. **Color medium** kuning muda akan mempertajam warna-warna kostum, sedangkan biru dapat memberi suasana sayu.

**DASAR-DASAR
KOREOGRAFI TARI**

Oleh : Sal Murgiyanto

I. PENDAHULUAN

Jika diteliti, dewasa ini banyak tari-tarian tradisi kita (tari rakyat, tari klasik) yang tidak lagi hanya dipertunjukkan dalam rangka sebuah upacara di tempat yang telah dipentaskan juga pada kesempatan-kesempatan penutupan konprensi, loka karya atau pada sebuah pekan tari yang khusus diselenggarakan.

Pada kesempatan-kesempatan seperti ini, sebuah tarian rakyat yang di tempat asalnya dipertunjukkan di tengah kerumunan penonton dari pagi sampai petang, terpaksa harus ditata kembali menyesuaikan dengan tempat pertunjukkan dan penontonnya yang baru. Beberapa hal mulai harus dipikirkan: tuntutan waktu yang lebih pendek, jumlah pelaku yang terbatas dan juga penyesuaian penataan panggung yang baru.

Untuk memenuhi kebutuhan semacam inilah pengetahuan komposisi tari atau pengetahuan koreografi, yaitu pengetahuan yang bersangkutan paut dengan bagaimana memilih dan menata gerakan-gerakan menjadi sebuah karya tari, terasa semakin dibutuhkan. Apa lagi dengan mulainya tari dipelajari sebagai obyek study di sekolah-sekolah menengah kerawitan (SMKI) dan perguruan-perguruan tinggi tari (ASTI, LPKJ dan ASKI), maka pengetahuan komposisi tari pun menjadi semakin berkembang dan lebih banyak lagi dikaji dan dipelajari.

Proses komposisi tari meliputi berbagai macam kegiatan, yang untuk memudahkan pembahasan dalam uraian ini dibagi menjadi 3 (tiga) bagian. Pertama adalah bagian pendahuluhan, di mana sebelum membicarakan dua masalah yang lebih utama, dibicarakan beberapa pengertian dasar yang erat kaitannya dengan masalah komposisi tari, dilanjutkan dengan bagian kedua tentang garapan bentuk yang membahas penyusunan dan pengaturan bentuk luar yang teramati dari sebuah karya tari. Yang terakhir ba-

gian ketiga, tentang garapan isi membahas masalah ide atau isi tari serta pendekatan garapan yang subyektif dan yang obyektif.

Beberapa pengertian dasar yang erat kaitannya dengan komposisi tari adalah:

1. Penciptaan dan Penyusunan Tari

Dalam menggarap sebuah komposisi tari, orang dapat menggunakan perbendaharaan pola-pola gerak tradisi yang telah ada sebelumnya atau dilakukan berdasarkan pencarian dan pengembangan gerak yang belum terpola sebelumnya. Pencapaian nilai gerak baru ini dapat bertolak dari sumber gerak yang terdapat dalam alam sekitar dan dari kehidupan sosial manusia.

Penyusunan tari dengan cara yang kedua ini dapat disebut sebagai penciptaan, sedang cara pertama yang bertolak dari bahan yang telah ada sering disebut sebagai pehyusunan atau penataan tari.

Di dunia tari kita, yang lebih banyak ditemui adalah cara pertama, yang lebih lanjut dapat dibedakan ke dalam dua macam pendekatan. Pertama yang hanya bersifat mengatur dan menyesuaikan adegan, tanpa merubah atau mengembangkan perbendaharaan serta iringan tari, Kedua, yang disertai dengan perubahan dan pengembangan perbendaharaan gerak, sesuai dengan kebutuhan kreatif penata tari, sehingga hasilnya ada kalanya dapat merupakan barang "baru".

2. Improvisasi dan Eksplorasi Gerak

Jika dalam penciptaan tari pekerjaan biasanya dimulai dengan improvisasi yang dilakukan untuk memperoleh gerakan-gerakan baru yang segar dan spontan, maka pada penataan tari usaha dimulai dengan eksplorasi atau penjelajah gerak, yakni pencarian secara sadar kemungkinan-kemungkinan gerak baru dengan pengembangan dan mengolah ketiga elemen dasar gerak; waktu, ruang dan tenaga. Sekalipun demikian baik pada penciptaan maupun pada penataan tari kedua proses awal ini sesungguhnya dapat saling membantu.

Pengertian komposisi tari sesungguhnya meliputi komposisi tari dari bentuknya yang paling populer, sampai dengan sebuah karya seni yang rumit. Ada perbedaan besar antara komposisi tari yang dibuat untuk TV atau yang dipergelarkan di tempat-

tempat hiburan dengan komposisi tari yang dibuat oleh seniman-seniman tari profesional yang membaktikan seluruh hidupnya untuk menginterpretasikan ide-ide manusia, emosi serta disain-disain dalam bentuk ekspresi gerak yang ritmis dan indah.

Pengetahuan akan adanya kedua kutub komposisi tersebut sangat perlu, sebab jika tidak kita hanya akan mengenal tari dalam bentuknya yang populer saja dan tidak pernah akan tahu sampai seberapa jauh seorang penari dapat berubah dari fungsinya yang sekedar menghibur sampai kepada pengungkapan pemikiran-pemikiran yang serius. Bentuk yang terakhir inilah yang lazim kita kenal dengan bentuk "tari sebagai ekspresi seni".

3. Tema Literer dan Non-Literer

Berdasarkan tema yang digarap, komposisi tari dapat dibedakan antara yang diolah berdasarkan tema literer dan non-literer. Komposisi tari literer adalah komposisi tari yang digarap dengan tujuan untuk menyampaikan pesan-pesan seperti: cerita, pengalaman pribadi, interpretasi karya sastra, dongeng, legenda, cerita rakyat, sejarah dan sebagainya.

Sedangkan komposisi tari non literer adalah komposisi tari yang semata-mata diolah berdasarkan penjelajahan dan penggarapan keindahan unsur-unsur gerak: ruang, waktu dan tenaga. Bentuk yang kedua ini dapat digarap berdasarkan pengembangan berbagai macam aspek: interpretasi musik, penjelajahan gerak, eksplorasi permainan suara, permainan cahaya atau unsur-unsur estetis lainnya.

II. GARAPAN BENTUK

1. Gerak sebagai bahan baku

Dalam setiap cabang kesenian, bahan-bahan baku yang kita kenal baik dalam bentuknya yang biasa, dirubah oleh seorang seniman menjadi pola-pola yang indah dan tidak biasa. Tanah liat, batu atau kayu, dirubah oleh seorang pematung menjadi karya patung yang indah; demikian pula suara-suara yang kita dengar setiap hari, dipilih dan disusun kembali oleh seorang komponis menjadi sebuah karya musik yang sedap didengar.

Dalam tari, bahan baku ini adalah gerakan tubuh yang setiap fungsinya dapat dibagi menjadi tiga jenis yaitu bermain, bekerja dan berkesenian.

(1) **Bekerja**, adalah gerak yang dilakukan oleh manusia untuk memenuhi kebutuhan dasar hidupnya, di mana naluri emosional jauh-jauh ditinggalkan. Sebagai misal adalah gerakan manusia mencari ikan, menanam padi, memetik buah, membelah kayu dan sebagainya.

(2) **Bermain**, yaitu gerak yang dilakukan untuk kepentingan si pelaku, dalam mana dipraktekan ketrampilan-ketrampilan gerak yang di dalam kehidupan sehari-hari sering dipandang tak berfaedah. Di dalam bermain, jika kegiatan melibatkan orang lain, maka peranannya adalah untuk menguatkan kesenangan dari pelakunya.

(3) **Berkesenian**, adalah gerakan yang dilakukan untuk mengungkapkan pengalaman batin dan perasaan seseorang, dengan harapan untuk mendapatkan tanggapan orang lain.

Dengan demikian perbedaannya terletak pada masalah komunikasi. Seorang seniman menciptakan karyanya untuk mewujudkan pengalaman-pengalaman yang tak dapat diwujudkan dalam bahasa komunikasi sehari-hari. Karya seni tidak lahir untuk hanya dinikmatinya sendiri oleh penciptanya, tetapi juga untuk dimengerti dan dihayati oleh orang lain.

Dari uraian tersebut di atas jelas bahwa tidak setiap gerak dapat dijadikan bahan penyusunan tari atau merupakan gerak tari. Sekalipun demikian, setiap gerak dapat dirubah atau digarap menjadi gerak tari dengan melakukan idealisasi atau distorsi (pengindahan atau perubahan) dari bentuknya yang biasa.

Ruang, waktu dan tenaga adalah elemen-elemen dasar dari gerak. Kepekaan terhadap elemen-elemen tersebut, pemilihannya secara khas serta pemikiran akan penyusunannya berdasarkan pertimbangan-pertimbangan yang mendalam merupakan alasan utama kenapa tari dapat menjadi ekspresi seni.

Keberhasilan sebuah komposisi tari tergantung dari berbagai faktor, namun tiga faktor utama yang besar pengaruhnya adalah:

- a. Selera, pembawaan pribadi, intuisi dan insting dari pencipta atau penata tarinya.
- b. Ketrampilan gerak dan penghayatan penari-penari yang membawakannya, yang sebagai seniman mampu menghidupi sebuah komposisi tari.
- c. Kreatifitas, pengetahuan, pengalaman serta pemahaman artistik dari penata tari.

Ketiga hal yang terakhir ini dapat dipelajari dan dikembangkan sebagai bekal penata tari dalam memilih dan menyusun gerak-gerak menjadi sebuah komposisi tari.

Pengetahuan komposisi adalah pengetahuan yang harus diketahui oleh seorang yang bermaksud hendak mencipta atau menata tari dari sejak mengolah, memilih dan menyusun/menata gerak selaras dengan persyaratan yang dibutuhkan untuk keberhasilan pementasannya di depan penonton.

Elemen-elemen komposisi tari meliputi berbagai hal: pengetahuan akan disain, pengetahuan bentuk seni, pemilihan isi iringan, komposisi kelompok, kostum, tata cahaya, tata panggung penyusunan acara dan sebagainya.

2. Disain Ruang

Jika sebuah gerakan kita hentikan secara tiba-tiba, maka apa yang kita lihat adalah disain ruang dari gerakan tubuh penari yang bergerak tadi. Demikian pula halnya jika kita mengamati sebuah foto tari, maka yang kita saksikan sebetulnya adalah disain ke ruangan tersebut dari salah satu sisinya.

Dalam hubungannya dengan komposisi, beberapa elemen ruang yang patut mendapatkan perhatian adalah: garis, volume, atau ukuran besar-kecil, arah, tinggi rendah, arah hadap, fokus dan sebagainya.

Dalam hubungannya dengan komposisi, beberapa elemen ruang yang patut mendapatkan perhatian adalah: garis, volume, atau ukuran besar-kecil, arah, tinggi rendah, arah hadap, fokus dan sebagainya.

Disain ruang memasalahkan bagaimana merencanakan penataan dan pemaduan unsur-unsur ke ruangan tersebut di atas agar dapat menghasilkan bentuk keruangan yang estetis. Beberapa pengertian yang patut diketahui sehubungan dengan disain ke ruangan ini adalah:

(1) **Simetri dan Asimetri.** Setiap bangun keruangan yang kita temui dalam alam sekeliling kita ini pada garis besarnya dapat dibedakan menjadi dua bangun saja, yaitu simetri dan asimetri.

Simetri atau bangun setangkup adalah wujud keruangan yang jika diamati dari depan (atau belakang) bagian di sebelah kiri secara struktural merupakan bentuk bayangan cermin dari bagian yang kanan. Contohnya yang paling mudah adalah bangun atau bentuk dari tubuh manusia sendiri, yang walaupun tidak secara

sempurna, tetapi terdiri dari bagian kiri dan kanan yang setangkup.

Dengan keseimbangan yang mantap, bangun simetri mampu menghadirkan perasaan yang kokoh, kuat dan tidak goyah. Bangun simetri sesuai untuk hal-hal yang resmi, ceremonial dan mampu menghadirkan rasa yang aman dan tenteram.

Asimetri, adalah bangun keruangan atau pola gerak yang tidak terdiri dari bagian-bagian kiri dan kanan yang setangkup. Benda-benda yang ada di sekeliling kita kebanyakan berbentuk asimetri, kecuali jika manusia merubahnya.

Gunung, belukar dan batu karang serta pepohonan tidak ada yang bangunnya setangkup, kecuali jika tangan manusia membentuknya.

Asimetri memiliki sifat yang lebih merangsang indera dan perasaan manusia. Bayangkanlah jika kita melihat sebuah balapan sepeda yang susul-menyusul, menciptakan ketegangan emosi kita.

Pola gerak dan bangun asimetri dibutuhkan jika kita ingin menghadirkan rasa yang aktif, dinamis, riang dan juga tegang.

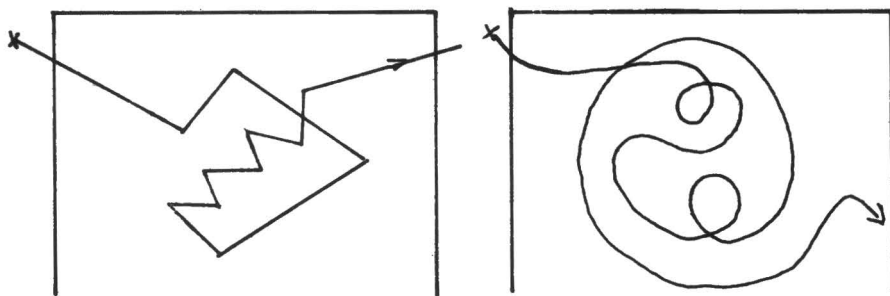
(2) **Disain Garis** Dalam menari tubuh dapat diatur sedemikian rupa sehingga memberikan kesan berbagai macam garis. Sebagaimana dalam seni-visual; garis-garis gerak dapat menimbulkan berbagai macam kesan.

Disain garis pada dasarnya dapat dibedakan menjadi dua yaitu **garis lurus** yang memberikan kesan lembut, tetapi juga lemah. Garis-garis mendatar memberikan kesan istirahat, sedang garis-garis yang tegak lurus memberikan kesan ketenangan dan keseimbangan. Garis melingkar atau lengkung memberikan kesan manis, sedangkan garis menyilang atau diagonal memberikan kesan dinamis.

(3) **Disain Lantai.** Disain-disain garis tersebut di atas, tak hanya dapat dibuat dengan garis-garis tubuh dan tangan serta kaki penari, tetapi dapat juga diamati dari jejak atau garis-garis imajiner yang dilalui oleh seorang penari atau garis di lantai yang ditinggalkan oleh formasi penari kelompok.

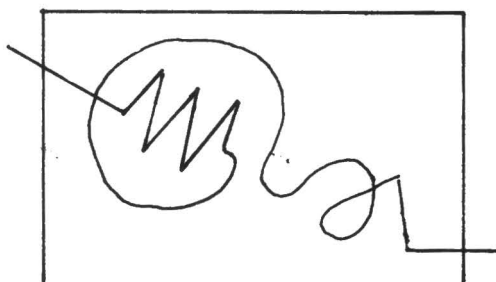
Baik disain gerak tubuh maupun garis-garis pola lantai dapat dibuat dalam berbagai macam arah: ke depan, ke belakang, ke samping, ke atas, diagonal atau menyudut dan sebagainya.

Gambar II – 1. Pola lantai dengan garis-lurus dan melengkung.



A. Garis-garis lurus

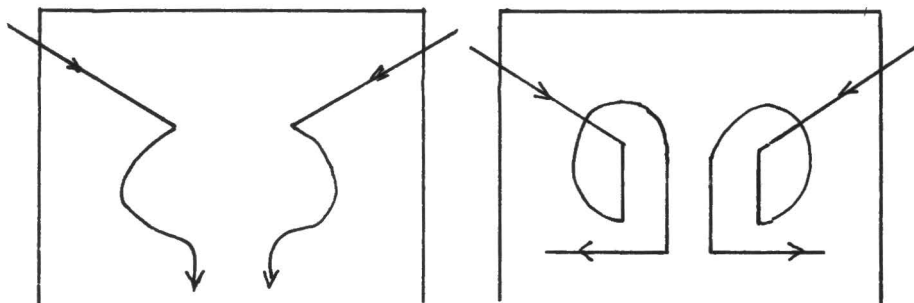
B. Garis-garis melengkung



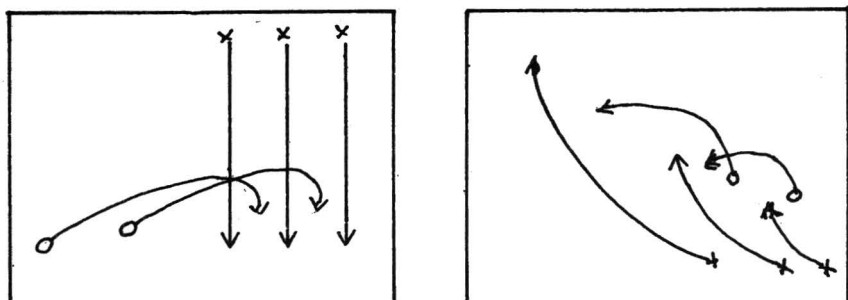
C. Garis-garis lurus dan melengkung

Pola lantai dapat dibuat berbentuk segi-3, segi-4, huruf V, huruf L (Garis lurus), dapat juga dibentuk sebagai lingkaran, angka 8, berkelok-kelok seperti ular (garis lengkung) atau kombinasi antara garis-garis lurus dan yang melengkung, di samping dapat pula dibuat simetri dan asimetri.

Gambar II – 2. Pola lantai simetri



Gambar II – 3. Pola lantai asimetri



(4) Disain Tiga Dimensi. Pemahaman akan nilai garis dalam disain keruangan memang perlu, tetapi itu saja belum cukup. Dari setiap dua buah garis lurus yang berpotongan dapat kita buat sebuah bidang datar, dan dari sebuah garis lurus yang menembus sebuah bidang datar dapat dihasilkan sebuah bangun keruangan yang tidak dimensi sifatnya. Kesan ke dalam atau bangun tiga dimensi ini sama dengan kesan yang kita peroleh jika kita mengamati sebuah karya patung.

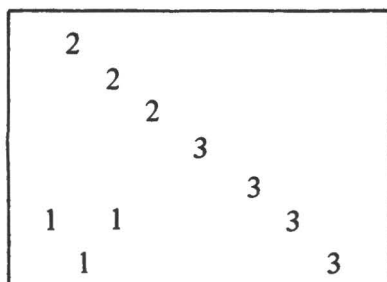
Disain tiga dimensi memiliki panjang, lebar dan tinggi atau kedalaman, yang menghasilkan apa yang kita kenal sebagai volume atau "isi" keruangan yang berhubungan dengan besar-kecilnya jangkauan gerak tari.

Besar kecilnya jangkauan gerak tari ini ada hubungannya dengan perasaan kita; dalam keadaan gembira orang cenderung melakukan gerakan-gerakan yang besar, luas dan ringan. Sedangkan dalam keadaan tertekan atau takut orang akan melakukan gerakan-gerakan yang kecil-kecil dan tersendat-sendat.

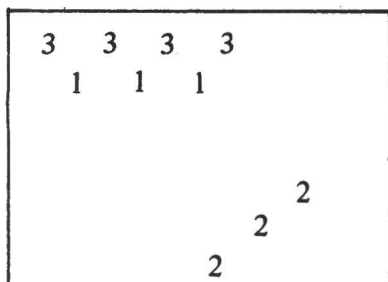
Gerakan yang besar dan kuat erat kaitannya dengan ide dan perasaan yang bebas dan terbuka, sebaliknya gerakan-gerakan kecil yang terbatas jangkauan ruangnya membawa asosiasi kita kepada kekangan rasa.

Rasa tiga dimensi ini mudah diamati dari gerakan seorang penari jika ia bergerak dengan arah selain arah ke samping kiri atau ke samping kanan, atau bahkan pada saat seorang penari melakukan gerakan tangan atau kaki ke salah satu sudut pentas.

Gambar II – 4. Pola lantai asimetri dengan variasi tinggi-rendah dengan sepuluh penari



1 duduk
2 berdiri tinggi
3 berdiri rendah



1 berdiri merendah
2 duduk
3 berdiri tinggi

(5) **Ruang Pentas.** Pengertian akan dimensi ketiga ini besar sekali manfaatnya dalam pengaturan gerak sehubungan dengan ruang pentas yang akan digunakan.

Pada dasarnya ruang pentas dapat dibedakan menjadi dua golongan besar. Pertama, pentas **prosenium** di mana penonton hanya dapat mengamati tontonan tari dari satu sisi (depan) saja. Jika dibandingkan dengan seni rupa, mengamati sebuah pertunjukan tari di pentas prosenium mirip dengan menikmati sebuah karya relief. Dimensi ketiga atau kedalaman keruangan memang tetap dapat dan harus diusahakan, tetapi karena disain gerak yang ditunjukkan hanya kesatu sisi, hasilnya akan berbeda dengan jika menata tari untuk sebuah pentas **arena**, di mana penonton dapat mengamati tontonan dari ketiga sisi atau bahkan dari segala jurusan (pentas melingkar).

Dan sebagaimana halnya sebuah karya patung, maka tontonan dapat diamati dari segala sudutnya, sehingga penataan gerak dengan sendirinya harus dilakukan dengan pertimbangan yang berbeda dengan jika kita menata tari untuk pentas prosenium.

Jenis pentas yang kedua lebih banyak digunakan untuk pemanggungan tontonan tari tradisi kita. Dengan jarak penonton yang lebih dekat sehingga menghadirkan suasana yang lebih akrab.

Untuk sebuah panggung arena, penataan gerak yang cenderung ditunjukkan ke satu arah (depan) saja, tanpa mempedulikan sudut pandang penonton yang lain – sebagaimana halnya dalam pentas prosenium jelas kurang menguntungkan.

Itulah sebabnya pengangkatan/pementasan sebuah tontonan tradisi dari pentas "arena" ke pentas prosenium membutuhkan pertimbangan yang matang.

Di atas pentas arah gerak penari memiliki derajat kekuatan yang berbeda. Yang paling kuat adalah: arah lurus ke depan (ke arah penonton), disusul dengan arah menyudut (diagonal), ke samping dan yang terakhir melingkar.

Sebuah gerak yang dilakukan lebih dekat dengan penonton memberi kesan yang akrab dan lebih mudah dikenali, sebaliknya lebih jauh dari penonton, memberi kesan aneh dan kadang-kadang misterius.

Titik pusat atau tengah pentas memang mempunyai daya tarik yang besar, tetapi yang penggunaannya justru harus dipertimbangkan, sebab tidak berarti bahwa sebuah tarian agar baik harus selalu dilakukan tidak beranjak dari titik pusat pentas. Masalahnya adalah bagaimana kita menggunakan kekuatan tersebut sesuai dengan tuntutan isi dan maksud tarian yang kita buat.

3. Disain Waktu dan Iringan Tari

(1) **Wujud Waktu atau Frase Grak.** Jika kita perhatikan setiap tarian terdiri dari rangkaian atau ragam-ragam gerak yang panjang pendeknya, cepat lambatnnya dapat berbeda-beda.

Disain ruang yang baru saja kita bicarakan di atas, mewujud sambung-menyambung atau tempelan mosaik gerak, yang kecuali susah diingat juga sulit dilakukan sehingga melelahkan bagi pengamatnya. Tetapi dapat pula merupakan sebuah paduan logis yang mudah diingat dan dikenang oleh pengamatnya. Rangkaian gerak seperti yang terakhir inilah yang merupakan tujuan dalam komposisi tari.

Sebuah rangkaian gerak akan lebih mudah diahayati oleh penonton jika memiliki bagian-bagian awal, puncak dan akhir. Tanpa rangkaian atau frase-frase semacam ini, tidak hanya penari akan cepat merasa lelah karena tak tahu kapan harus mengambil nafas, tetapi juga penonton akan mudah kehilangan minat.

Sebuah tarian yang terdiri dari serangkaian gerak yang panjang tanpa perhatian dan saat-saat beristirahat bagaikan kalimat panjang tanpa titik dan koma dan akan sangat melelahkan karena asosiasi penonton terhadap gerak penari yang terus-menerus. Sebaliknya sebuah tarian yang terdiri dari rangkaian-rangkaian gerak yang kelewat singkat bagaikan kalimat anak-anak yang ha-

nya terdiri dari dua atau tiga kata — juga tak akan memberikan kepuasan kepada penonton.

Sebuah rangkaian gerak seperti telah dijelaskan, memiliki bagian vokal, puncak dan akhir. Puncak atau bagian yang paling menonjol ini dapat diletakkan di tengah-tengah, di bagian awal atau pada bagian akhir. Titik puncak ini dapat berupa titik puncak dinamika, keruanan atau kecepatan.

Sudah barang tentu sebuah tarian yang dilakukan tidak untuk dimengerti oleh penontonnya, tak harus berurusan dengan masalah wujud waktu atau frase ini. Sebuah tarian upacara yang dilakukan dari saat matahari terbit sampai terbenam misalnya, memiliki sasaran yang berbeda. Demikian pula halnya dengan berbagai jenis tarian rakyat dan rekreasional di beberapa daerah.

(2) **Iringan.** Secara tradisional, musik dan tari memang erat sekali hubungannya satu sama lain. Keduanya berasal dari sumber yang sama yaitu dari dorongan atau naluri ritmis manusia. Tetapi jika ritme tari mewujudkan dalam gerak, maka ritme musik mewujudkan dalam tatanan bunyi dan suara.

Dalam bentuknya yang paling awak, suara-suara pengiring tari tersebut dihasilkan sekaligus oleh gerakan penari; lewat tepukan tangan, hentakan kaki atau berdentingnya gelang-gelang logam yang dikenakan oleh penari sambil menari. Iringan tari seperti ini dikenakan sebagai **iringan internal**, atau iringan tari yang datang atau dimainkan oleh penari-penarinya sendiri. Iringan semacam ini adakalanya dilakukan pula dengan teriakan-teriakan, nyanyian atau pukulan gendang (atau instrumen musik lainnya) yang dibawa sambil menari.

Dalam perkembangannya kemudian, iringan tari berkembang secara terpisah dan menemukan bentuk ekspresinya sendiri sebagai musik. Sehingga tari dan musikpun menjadi dua bentuk kesenian yang dilakukan oleh dua kelompok seniman yang berbeda. Iringan tari pun kemudian tidak datang dari penarinya sendiri, tetapi dilakukan oleh orang lain atau dengan perkataan lain datang dari luar tubuh penarinya, dan oleh karena itu disebut sebagai **iringan eksternal**.

Dengan perkembangan semacam ini hubungan antara tari dan musik kemudian menjadi lebih rumit lagi. Hubungan mana kemudian dapat dilakukan berdasarkan kebutuhan akan ritme, tempo, suasana, gaya, bentuk dan inspirasi.

a. **Ritme dan Tempo.** Iringan tari dapat dipilih karena per-

timbangan ritme dan tempo. Pilihan dilakukan karena pertimbangan struktur metrikal musik yang akan memperkuat struktur metrikal tarian atau tempo musik yang bersesuaian dengan tempo gerak tarinya. Banyak tari-tarian rakyat kita yang menggunakan iringan tari berdasarkan struktur ritme musik.

Penata tari-penata tari yang kurang berpengalaman, biasanya lebih suka menggunakan iringan musik yang sejajar dengan gerak tarinya dan menguatkan kualitas-kualitas gerak tari dalam artian yang literal, artinya musik pengiring secara tepat mengikuti pola-pola ritme gerakan penari. Sekalipun demikian perlu diingat bahwa iringan seperti ini jika dilakukan terus-menerus cepat membosankan.

Dalam perkembangannya kemudian, yakni jika pemahaman dan saling pengertian antara penata tari dan penata iringan sudah semakin berkembang, penataan iringan untuk sebuah komposisi tari dapat lebih berkembang pula sehingga terjadi dialog antara keduanya.

Musik sebagai iringan tari dapat memberikan kontras, yang justru akan lebih menguatkan ekspresi tari, dari pada jika iringan dilakukan sejajar secara terus-menerus.

b. Pencipta Suasana. Di samping unsur ritme, musik memiliki juga unsur nada, melodi dan harmoni sehingga dapat menimbulkan kualitas-kualitas emosional yang dapat menciptakan suasana rasa yang sesuai dengan yang dibutuhkan oleh sebuah tarian.

Bunyi alat-alat musik seperti seruling dan rebab sering mudah menimbulkan suasana sendu, sehingga lebih sesuai untuk mengiringi tarian yang senada; demikian pula kecapi Sunda misalnya.

Sebaliknya gending-gending Gilak (Bali) atau Gangsaran (Jawa) di samping memberikan tekanan ritmis, sekaligus juga menciptakan suasana yang gagap gempita dan riuh rendah sehingga sering dipilih untuk mengiringi suasana yang serupa: tegang atau perang misalnya.

Tetapi sebagaimana halnya pemilihan iringan berdasarkan struktur-ritmik, maka pemilihan iringan untuk menciptakan suasana dapat juga dibuat kontras. Misalnya pada Tari Panji dalam pertunjukan Topeng Babakan Cirebon, dengan gerakannya yang tenang lembut dan sangat perlahan, tetapi diiringi oleh gending. Sungguh gemuruh (gender) yang riuh rendah. Seiring dengan suasana seperti ini ada kalanya adegan perang yang dinamik dapat

diiringi dengan iringan yang lembut atau bahkan tanpa musik pengiring sama sekali.

c. **Gaya dan Bentuk.** Pemilihan iringan tari dapat juga dilakukan berdasarkan bentuk dan gaya musik/karawitan yang dipakai Dalam tari Jawa, berdasarkan kebutuhan sebuah adegan perang dapat diiringi bentuk gending: Lancaran, Ketawangan atau Ladrangan.

Di samping itu setiap tari daerah biasanya juga diiringi oleh musik daerahnya sendiri yang sangat khas sifatnya. Tari Bali dengan iringan gamelan Bali, tari Melayu dengan iringan musik Melayu, tari Betawi dengan musik rakyat Betawi dan seterusnya. Ini Menunjukkan bahwa gaya menari daerah tertentu sangat erat kaitannya dengan musik daerah yang bersangkutan.

Tetapi sebaliknya, sebuah tarian daerah yang telah dikembangkan dari bentuk aslinya, biasanya juga menuntut bentuk iringan tari yang baru pula. Tari-tarian karya Bagong Kussudiardjo misalnya, meskipun masih menggunakan gamelan Jawa, tetapi dimainkan dengan cara yang khas gaya Bagong, hal ini dilakukan menyesuaikan dengan tuntutan ekspresi tarinya yang juga sudah berbeda dengan tarian Jawa yang tradisional.

Sebagai iringan tari, musik harus digarap bentuknya menyesuaikan dengan kebutuhan tarinya. Sekalipun demikian ada kalanya — seperti pada tarian ballet — ada pula tari-tarian yang digarap berdasarkan bentuk musik yang telah ada.

Di Jawa, cara semacam ini agaknya juga pernah ada, misalnya pada tarian Srimpi atau Bedaya yang diberi nama sesuai dengan nama gendingnya: Serimpi Pandelori, Bedaya Pangkur dan sebagainya.

Namun demikian, idealnya musik dan tari haruslah dikerjakan secara bersama-sama. Dalam kalangan tari tradisi seorang penata tari seringkali sekaligus juga seorang ahli karawitan. Di Bali misalnya banyak tarian yang diciptakan sekaligus dengan gending pengiringnya oleh seorang seniman.

Dewasa ini, seorang penata tari tidak selalu juga penata musik. Sehingga untuk penyusunan iringan acapkali dilakukan kerja sama dengan seorang penata atau komponis musik.

Dalam hal seperti ini penata tari mula-mula harus menerangkan garis besar ide tarinya secara keseluruhan kepada penata musik. Harus pula disepakati lamanya tiap-tiap adegan dalam menit, struktur ritmis serta tempat-tempat mana yang perlu men-

dapatkan dinamika tertentu dan bagian mana saja yang membutuhkan pengulangan.

Dengan kerangka seperti tersebut di atas, kemudian kepada penata musik harus memberikan kebebasan untuk mewujudkan ide musiknya. Penata tari harus juga menjelaskan ide yang dikehendakinya mengenai hubungan antara tari dengan iringan: apakah ia menghendaki struktur musik yang ritmis, melodis atau dramatis. Harmoni macam apakah yang dimauinya, apakah dituntut kesejajaran antara tari dengan iringan atau kontras antara keduanya.

Sebaliknya jika seorang penata tari bermaksud menggunakan iringan yang telah ada, ia harus terlebih dahulu mempelajari unsur-unsur yang terkandung di dalam musik yang hendak dipakainya; ritme, melodi, harmoni, frase dan juga terhadap kesan dramatik yang terkandung dalam musik tersebut termasuk bentuk dan gayanya. Dengan pengahayatan yang tekun seperti ini, dapat muncul inspirasi tema, gerak, kostum, seting dan kelengkapan-kelengkapan komposisi yang lain.

4. Dinamika

Di samping dibutuhkan ruang dan waktu, untuk terjadinya sebuah gerak dibutuhkan tenaga. Dalam keadaan kecapaian atau sakit, orang seringkali malas atau bahkan tak mampu melakukan gerak: Dinamika, membicarakan efek-efek dari kekuatan dalam menghasilkan gerak.

Jika kita menyaksikan seseorang yang membawa beban berat sehingga bercucuran peluhnya, maka bagian otot-otot tertentu kita sering ikut merasa tegang. Demikian pula halnya dalam menyaksikan sebuah pertunjukan tari; jika seorang penari melakukan gerakan-gerakan yang sulit dan membutuhkan tenaga, penonton pun akan ikut merasakan ketegangan dalam otot-ototnya, dan begitu selesai gerakan yang sulit tersebut dilakukan, lepas jugalah ketegangan yang dirasakan oleh penonton.

Beberapa faktor yang berhubungan dengan penggunaan tenaga dalam melakukan gerak adalah:

- (1) **Intensitas**, atau banyak sedikitnya tenaga yang digunakan dalam melakukan gerak.
- (2) **Tekanan** atau aksen, yakni penggunaan tenaga yang tidak merata; ada bagian gerak yang hanya sedikit menggunakan tenaga, tetapi ada pula yang besar.
- (3) **Kualitas** atau cara bagaimana tenaga disalurkan untuk meng-

hasilkan gerak; bergetar, menusuk, mengayun, terus menerus tegang dan sebagainya.

Penggunaan besar kecilnya tenaga, jika dikombinasikan dengan pengaturan waktu, dapat membuahkan berbagai macam kontras; pelan-lambat-bertenaga, cepat-kuat-bertenaga, cepat-lambat-tanpa tenaga dan sebagainya.

Dalam masalah dinamika, yang menjadi perhatian bukanlah gerakan "apa" yang dilakukan tetapi "bagaimana" sebuah gerakan dilakukan. Aturannya kurang lebih: penggunaan dinamika yang berganti-ganti akan lebih menarik dan segar daripada yang selalu berada dalam pada satu jenis dinamika saja; halus saja atau kuat saja.

Dinamika yang tajam dengan kecepatan tinggi memberi kesan merangsang, sedang dinamika yang lembut dengan kecepatan sedang atau perlahan memberi kesan tenang, dinamika yang kuat dengan kecepatan yang terus-menerus sedang dapat memberikan kesan yang tegang.

Sebuah komposisi yang terlalu banyak menampilkan gerakan-gerakan yang tajam dan bertenaga, akan mengakibatkan ketegangan yang terus menerus pada penonton, sebaliknya jika gerakan lembut dan perlahan terlalu banyak, akan membuat penonton tertidur.

Di samping efek dinamika yang dapat diperoleh secara jasmaniah seperti telah disebutkan di atas, dinamika dapat pula diperoleh dengan penggunaan tenaga secara batiniah. Tenaga batiniah di sini bukanlah tenaga gaib atau yang semacamnya, tetapi merupakan daya atau kekuatan yang membuat seorang penari mampu melakukan gerakan-gerakan tari dengan penuh daya hidup.

Kekuatan semacam ini meliputi motivasi untuk bergerak, semangat yang menyala-nyala serta pancaran batin yang membuat sebuah tarian terasa hidup. Seorang penari hadir secara utuh: jasmaniah dan mental di atas pentas.

Dalam tari Jawa kekuatan semacam ini disebut "greget", yang dapat diartikan sebagai penggunaan tenaga secara tepat seperti yang dituntut oleh jenis tari, watak peran serta aturan-aturan yang berlaku pada gaya atau jenis tari tersebut. Greget adalah dorongan perasaan yang kuat, desakan batin atau ekspresi dari dinamika batin atau jiwa, dalam gerak tari yang lahir di bawah pengendalian yang sempurna tanpa menuju kekasaran.

Selain pengertian dinamika yang menyangkut penggunaan

tenaga di atas, kesan dinamis dari sebuah komposisi dapat pula dihadirkan dari pengaturan-pengaturan kontras garis-garis di dalam pola ruang dan waktu.

Dengan demikian dinamika dapat diwujudkan dengan berbagai macam cara, misalnya lewat pengaturan level atau tinggi-rendah (ruang), pergantian tempo dari lambat ke cepat atau sebaliknya

nya (waktu) dan pergantian tekanan dari lemah ke kuat atau sebaliknya (tenaga).

Dinamika dalam sebuah komposisi tari adalah "darah" yang menghidupi sebuah tarian. Dinamika dapat memberikan kesegaran dan memecah kebosanan sebuah komposisi tari.

5. Disain Dramatik

Disain dramatik adalah pengaturan perkembangan emosional dari sebuah komposisi untuk mencapai klimaks, serta pengaturan bagaimana caranya menyelesaikan atau mengakhiri sebuah tarian.

Agar sebuah karya tari dapat memberikan kepuasan maka tarian tersebut harus memberikan konklusi atau penyelesaian. Sebuah komposisi tari harus mempunyai awal, perkembangan sampai mencapai ke titik puncak dan diakhiri oleh suatu saat yang mengesankan. Titik puncak atau klimaks ini adalah bagian dari komposisi yang menampilkan puncak kekuatan emosional atau keefektifan struktural.

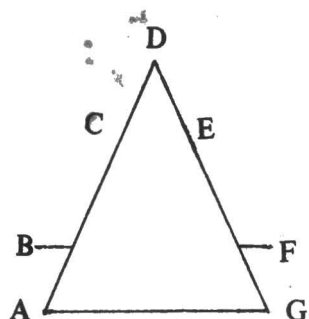
Klimaks dapat dicapai dengan mempercepat tempo, memperluas jangkauan gerak, menambahkan jumlah penari, menambahkan dinamika gerak dan lain sebagainya.

Tari yang gagal menampilkan klimaks akan menjadi:

- (1) Sebuah tarian yang seolah-olah tak dapat berkembang dan tetap tinggal pada tingkatan emosional yang sama dengan awal atau permulaannya, atau
- (2) Sebuah tarian dengan klimaks-klimaks kecil yang kurang lebih sama pentingnya, Keduanya mempunyai kesamaan, yaitu penonton.

Di Barat ada dua cara untuk mencapai klimaks sebuah tontonan, dengan disain kerucut tunggal atau disain kerucut ganda.

Gambar II – 5. Disain dramatik Kerucut Tunggal

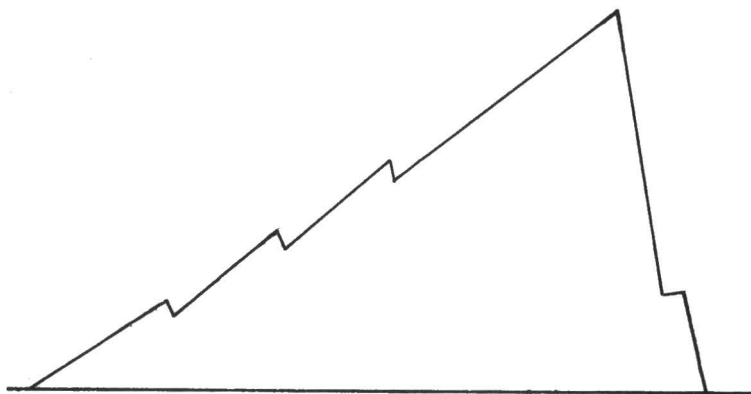


- A = permulaan
- B = kekuatan yang merangsang dari gerak
- C = perkembangan
- D = Klimaks
- E = penurunan
- F = penahanan akhir
- G = akhir

Dalam disain kerucut tunggal (Blise Perry) perjalanan mencapai klimaks diibaratkan seseorang yang mendaki gunung. Karena lintasan pendakian yang naik dengan sendirinya dibutuhkan kekuatan awal dengan cadangan tenaga yang cukup besar. Perjalanan menuju klimaks (puncak) ini, di samping berjalan lambat karena lintasannya yang naik, semakin mendekati puncak membutuhkan kekuatan yang besar; dan kekuatan yang terbesar dibutuhkan pada saat mencapai klimaks atau titik puncak tarian.

Sesudah titik puncak ini tercapai, dengan sendirinya tak akan ada arah lain kecuali menurun. Dan karena lintasan yang menurun, perjalanan ini di samping tidak terlalu banyak memakan tenaga, laju perjalanannya juga lebih cepat, walaupun barangkali dibutuhkan juga waktu sesaat untuk sejenak beristirahat sebelum menyelesaikan tugas pendakian ini.

Gambar II - 6 Disain dramatik Kerucut Ganda



Pada disain kerucut ganda, pendakian tanjakan itu lebih jauh lagi jaraknya sehingga dibutuhkan beberapa kali perhentian, untuk setiap kali menghimpun tenaga guna mencapai tujuan utama yaitu klimaks atau titik puncak lintasan.

Setiap perhentian sesaat untuk mengumpulkan tenaga ini, tidak boleh dilakukan terlalu lama, sebab jika tak terkendali, akan ada kecenderungan untuk bersantai-santai dalam melakukan pendakian. Pada hal kita dibatasi oleh waktu. Oleh karena itu dari sejak awal perhentian-perhentian ini sudah harus diperhitungkan dengan cermat.

6. Komposisi Kelompok

Dengan mengolah dan menata disain-disain ruang, waktu, dramatik dan dinamika, sebuah tarian tunggal dapat disusun cukup rumit.

Tetapi dengan bertambahnya jumlah penari, maka kemungkinan untuk memperkaya komposisi menjadi lebih besar, sebaliknya akan lebih banyak pula pertimbangan artistik yang harus diperhitungkan oleh penata tari.

Pedoman kasarnya semakin banyak jumlah penari, penataan gerakan harus dibuat lebih sederhana. Walaupun hal ini tidak berarti bahwa setiap tarian tunggal harus rumit dan setiap tarian kelompok harus sederhana.

(1) **Kelompok Kecil**. Sebuah komposisi kelompok kecil yang terdiri dari dua, tiga atau empat orang penari, harus dibuat sedemikian khasnya, sehingga tidak mungkin dapat ditampilkan lebih baik dengan jumlah penari kurang atau lebih dari jumlah yang telah direncanakan.

Dalam sebuah komposisi berpasangan akan lebih baik jika masing-masing penari melakukan gerakan-gerakan yang berbeda tetapi saling berhubungan dan saling melengkapi membentuk kesatuan yang utuh. Demikian pula halnya dengan tarian untuk tiga atau empat orang penari.

Sebuah komposisi kelompok, bukanlah sekedar sebuah tarian tunggal yang dilakukan oleh dua, tiga, empat atau lebih penari, di mana setiap gerakan selalu dilakukan secara serempak. Dengan perkataan lain sebuah komposisi kelompok bukanlah bentuk "penggandengan" tarian tunggal.

Dalam komposisi kelompok garis-garis disain antar penari

dapat dibuat saling menguatkan atau membentuk kontras, simetri atau asimetri, tetapi tetap merupakan satu kesatuan.

Pengulangan bentuk secara paralel atau simetri memang perlu, tetapi tidak dapat dilakukan untuk seluruh komposisi dari awal sampai akhir.

(2) **Kelompok Besar.** Sebuah tarian kelompok yang terdiri lebih dari empat orang penari, memiliki kemungkinan pengaturan disain lebih banyak lagi baik dalam disain ruang, waktu, dinamik maupun dramatik.

Sebuah kelompok besar dibagi-bagi menjadi kelompok kecil yang terlalu banyak, sering berakibat melemahkan fokus tarian. Jika sebuah komposisi terdiri dari beberapa kelompok penari, salah satu di antaranya haruslah mendapatkan penonjolan yang lebih. Atau diletakkan bergantian pada salah satu kelompok.

Jika sebuah komposisi terdiri dari seorang penari tunggal dengan sekelompok penari, maka kerumitan disain penari kelompok harus dikurangi, agar tidak menindih disain gerak penari tunggal tersebut.

Dalam sebuah komposisi kelompok, setiap pola atau rangkaian gerak dapat dilakukan secara; serempak, berimbang, berseling-seling, terpecah-pecah dan berturutan; dengan pola lantai yang dapat dibuat tetap di tempat atau berpindah tempat.

a. **Serempak.** Pengaturan pelaksanaan gerak yang paling sederhana dalam sebuah komposisi kelompok adalah melakukan gerakan secara bersamaan oleh semua penari, atau secara serempak.

Dalam pelaksanaan gerak secara serempak ini lewat pengulangan disain yang dilakukan oleh banyak penari, akan diperoleh pula pelipatan kekuatan ekspresinya. Tetapi semakin berpengalaman seorang penata tari akan menyadari bahwa tidak setiap rangkaian gerak dapat lebih efektif jika dilakukan secara serempak.

Tergantung dari pola gerak yang dilakukan, gerakan serempak dapat menghasilkan pola lantai yang tetap di tempat atau berpindah tempat.

Hanya dengan percobaan yang berkali-kali orang dapat memahami pola-pola gerak yang bagaimanakah yang lebih cocok untuk dilakukan oleh seorang penari dan manakah yang lebih sesuai untuk dilakukan oleh sejumlah penari secara serempak.

Pola gerak serempak dapat benar-benar memberikan kekuat-

an jika digunakan dengan pertimbangan yang cermat dan masak berdasarkan kebutuhan kreatif penata tari serta ide pokok komposisi.

b. Gerak Berturutan. Jika dalam sebuah kelompok penari-penari tidak bergerak serempak, maka mereka dapat melakukan gerakan secara: berturutan, berselang-seling atau bersama-sama tetapi dengan pola gerak berbeda-beda.

Sebuah pola gerak dapat dilakukan berturut-turut oleh sejumlah penari atau beberapa kelompok penari. Penari pertama melakukan sebuah pola gerak sampai selesai, disusul penari kedua sampai selesai dan seterusnya oleh penari ketiga, keempat berturut-turut.

Adakalanya, penari kedua mulai melakukan pola gerak tadi sebelum penari pertama menyelesaikan seluruh rangkaian gerak tersebut. Demikian pula halnya dengan penari ketiga, keempat dan selanjutnya.

Pelaksanaan pola gerak oleh beberapa penari atau kelompok penari seperti tersebut di atas sering disebut "kanon", yang hasilnya memang menarik untuk diamati, tetapi yang jika berlangsung terlalu lama dapat membosankan. Sehingga penggunaannya dalam sebuah komposisi harus dilakukan berselang-serling dengan pola pelaksanaan gerak yang lain.

Dengan hitungan gerak berturutan dapat digambarkan sebagai berikut:

1 2 3 4

1 2 3 4

1 2 3 4

1 2 3 4 atau

1 2 3 4

1 2 3 4

1 2 3 4 dan seterusnya.

Sebagaimana halnya dengan pola gerakan serempak, maka disain berurutan ini dapat dilakukan dengan pola rantai di tempat atau berpindah tempat.

c. Berselang-seling. Dalam sebuah komposisi kelompok gerakan dapat diatur berselang-seling antara sebuah kelompok dengan kelompok yang lain (yang sama besarnya atau yang lebih kecil).

Percakapan atau dialog gerak semacam ini ada kalanya juga dilakukan antara seorang penari dengan sekelompok penari. Sebagaimana percakapan yang kita lakukan sehari-hari, maka panjang pendeknya rangkaian gerak yang dilakukan sangat bervariasi, demikian pula kuat-lemahnya gerak berbeda-beda.

Sekalipun demikian, agak berbeda dengan percakapan biasa yang sopan, dialog gerak ini ada kalanya justru menuntut pendengarannya agar tidak hanya diam saja, tetapi sesekali menyela sebelum seluruh percakapan selesai, sehingga menghindarkan rasa membosankan dan kesan yang terpisah-pisah.

Pola gerak berselang-seling ini dapat juga dilakukan dalam bentuk yang berbeda, misalnya jika dalam pola lantai yang membentuk garis lurus atau lingkaran, penari-penari dengan nomor urut ganjil melakukan pola gerak yang sama (A) dengan merendah, sementara penari-penari dengan nomor genap melakukan pola gerak lain (B) dengan pola ruang tinggi. Jika dalam hal ini pola gerak yang dilakukan (A atau B) harus serempak, maka pola lantainya akan berubah dari bentuknya semula juga.

Pola gerak yang dilakukan oleh kelompok penari nomor ganjil dan nomor genap ini dapat dilakukan sama dan serempak seperti yang telah dijelaskan di atas; tetapi dapat pula dibuat salah satu kelompok bervariasi. Misalnya: A dengan B1, B2, B3, B4 atau sebaliknya. Namun jika kedua pola yang dilakukan oleh kedua kelompok penari itu sama-sama divariasikan maka hasilnya tak akan memberikan kesan berselang-seling lagi melainkan terpecah-pecah.

d. **Berimbang.** Dalam sebuah komposisi kelompok, pola lantai dapat diatur sedemikian rupa dengan membagi kelompok utama menjadi kelompok-kelompok yang lebih kecil dan menempatkannya di daerah-daerah pentas yang seimbang.

Pengaturan atau pembagian dan peletakan kelompok semacam ini memang mirip dengan pola simetri, bedanya jika pada pola simetri bangun bagian Kiri dan kanan membentuk pola gerak tersebut dapat dibuat sama kekuatannya tetapi tidak harus setangkup.

Yang menjadi tuntutan adalah keseimbangan penataan pola keruangan di atas pentas. Juga pola gerak berimbang ini dapat dilakukan di tempat maupun berpindah tempat.

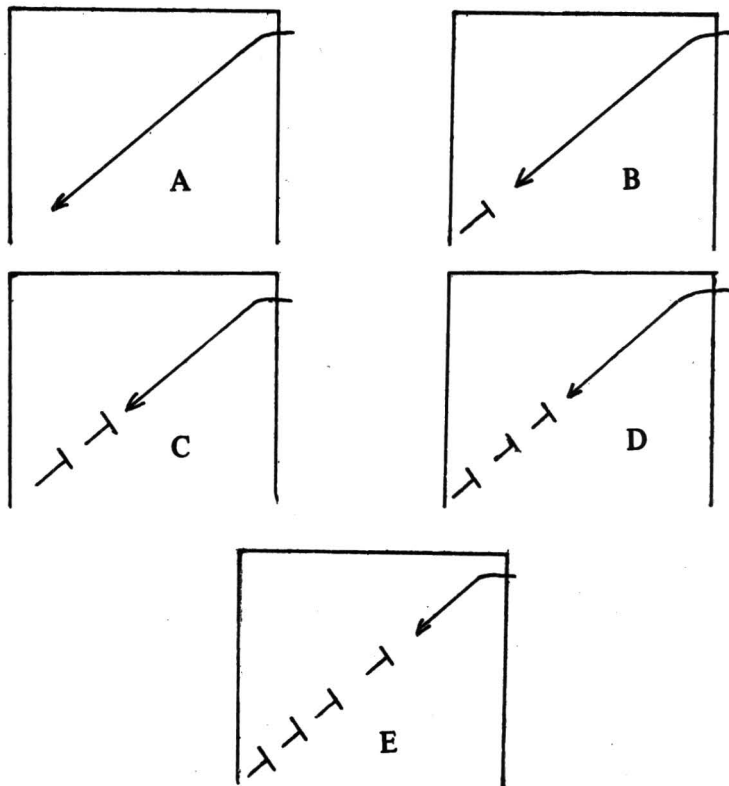
e. **Saling Berbeda.** Dua buah kelompok penari atau lebih ada kalanya dapat muncul sebagai kelompok-kelompok yang sama

penting, sehingga pemilihan pola-pola gerak bagi masing-masing kelompok harus dibuat tidak sama sehingga mudah dibedakan, sekalipun demikian keduanya harus tetap saling berhubungan dan saling menunjang.

Tipe komposisi kelompok semacam ini, barangkali merupakan bentuk komposisi yang paling sulit ditangani. Bayangkanlah misalnya jika ada tujuh orang penari (atau kelompok penari) di atas pentas yang masing-masing melakukan pola gerak yang saling berbeda dan tidak saling menunjang satu sama lain, maka hasilnya akan merupakan kekacauan.

Tetapi di tangan yang cukup berpengalaman, gerakan yang saling berbeda, yang dilakukan dengan pola-pola atau disain-disain yang jelas dan saling menunjang, dapat merupakan adegan klimaks yang sangat kuat.

Gambar II-7. Komposisi Kelompok: Berturutan



III. GARAPAN ISI

1. Penata Tari dan Karya Tari

Banyak orang keliru beranggapan bahwa sebuah kerja komposisi hanyalah terdiri laku-laku yang telah diuraikan sebagai penggarapan bentuk di muka. Dalam mana yang dianggap bentuk adalah "bentuk luar" sebagai hasil pengaturan dan pelaksanaan unsur-unsur motorik yang teramati yang kita peroleh dengan mengolah atau menggarap bahan-bahan kasar dan menentukan hubungan saling mempengaruhi antara elemen-elemen yang digunakan.

Pada hal bentuk-luar yang ekspresi dari sebuah karya seni semata-mata hanyalah merupakan ekstensi atau perluasan dari kondisi batin penciptanya.

Dengan demikian dalam sebuah karya tari ekspresi motorik lahir dan mewujud dari kebutuhan emosional penyusunnya, dan sebuah tarian — sebagai ekspresi seni — pada dasarnya adalah sebuah imaji yang mampu menimbulkan rangsangan bagi penghayatnya.

Dengan demikian penekanan yang berlebihan kepada struktur komposisi saja tanpa memperhatikan kaitannya dengan motivasi emosional dan intelektual, hanya akan melahirkan bentuk yang tanpa fungsi, yang dari sudut ekspresi "sangat kering".

Komposisi tari dalam pengertian ekspresi seni, menuntut kemampuan lebih dari sekedar merakit dan menjajarkan serangkaian gerakan menjadi satu. Kerja komposisi semacam ini membutuhkan seleksi dan transformasi terhadap materi-materi komposisi lewat refleksi dan evaluasi estetis.

Sepanjang jaman hakekat berkesenian sesungguhnya tidaklah berubah. Kesenian merupakan usaha manusia untuk menginterpretasikan kembali pengalaman hidup manusia. Bentuk luarnya sajalah yang selalu berubah dan berbeda dari masa ke masa, dari satu wilayah ke wilayah dan karena pribadi, kecakapan serta ke-trampilan penata tari dan penari-penarinya.

Seorang seniman adalah orang yang dengan tekun bersedia mengumpulkan impresi atau kesan-kesan. Ia adalah pribadi yang sangat peka dan sangat terlatih dalam melihat dan mendengarkan peristiwa serta benda-benda sekeliling, yang sering terlewatkan bagi orang banyak.

Seorang penata tari dapat mengungkapkan tentang apa saja yang ia rasakan, tentang dirinya sendiri, diri orang lain atau ten-

tang kesadarannya terhadap lingkungan atau hubungannya dengan Tuhan. Ia dapat mengambil inspirasinya dari peristiwa yang dialaminya sehari-hari, baik dalam kehidupan jasmaniah maupun dari sumber pengalaman batin yang terdalam dan membentuknya sebagai ide tarinya.

2. Ide Tari dan Orisinalitas

Ide, isi atau gagasan tari adalah bagian dari tari yang tak terlihat yang merupakan hasil pengaturan unsur-unsur psikologis dan pengalaman emosional. Proses memilih dan mengolah elemen-elemen inilah yang merupakan proses garapan isi dari sebuah komposisi.

Apa pun yang menjadi sumber inspirasi tari begitu diserap seorang penata tari, akan menjadi pribadi sifatnya. Sehingga kemudian ia akan tampil dengan sifat barunya karena **kontakannya dengan pribadi penata tari yang mencerapnya**. Dengan demikian karya tari sebagai sebuah imaji pada dasarnya adalah sebuah transformasi-pribadi dari sebuah rangsangan emosional yang khas penciptanya, atau yang bersifat "orisinal".

Manusia hanya dapat memberikan bentuk berdasarkan apa yang diketahui dan dialaminya. Oleh karena itu keberhasilan seorang penata tari di samping menuntut ketrampilan menggarap bentuk juga ditentukan oleh luasnya pandangan dan kekayaan pengalaman jiwanya. Tiga hal yang wajib menjadi bakal seorang penata tari adalah:

- (1) Spontanitas dan daya intuisi
- (2) Ketrampilan menata bentuk, dan
- (3) Pemahaman akan prinsip-prinsip dan kemampuan untuk merumuskan makna-makna.

Di samping itu dibutuhkan pula kemampuan idealisasi, yaitu kemampuan imajinasi kreatif dan erventif untuk membangun sesuatu yang baru dari bahan-bahan inderawi yang tersedia.

3. Pendekatan Obyektif dan Subyektif

Pada dasarnya ada dua macam pendekatan yang dapat ditempuh seorang penata tari dalam menyaring, memilih dan mengungkapkan kembali apa yang dicerapnya ke dalam bentuk gerak tari, yaitu lewat pendekatan yang obyektif dan subyektif.

Pendekatan yang obyektif lebih menaruh perhatian pada

obyek, sasaran atau sumber rangsangan, sedangkan pendekatan subyektif lebih mementingkan keadaan mental yang ditimbulkan dari rangsangan tersebut.

Pendekatan obyektif membuahkan cara penggarapan tari yang **representatif** yang lebih ditujukan kepada akal, cenderung kepada realisme dan deskripsi. Sedang pendekatan subyektif membuahkan cara pengungkapan tari yang **manifestatif** atau yang tidak literer. Cara ini mengungkapkan masalah tidak secara langsung dan lebih memberi tekanan kepada "nilai-nilai rasa", dalam mana arti lebih dihayati lewat imajinasi.

Kedua cara pendekatan tersebut merupakan elemen esensial dalam setiap usaha komposisi tari. Dalam sebuah komposisi sejumlah representasi dibutuhkan sebagai referensi terhadap pengalaman aktual sedang manifestasi perlu untuk menjaga agar nilai-nilai estetis yang hakiki tetap hadir. Jumlah manifestasi dan representasi dalam setiap komposisi ditentukan oleh pokok masalah-sasaran dan integritas penata tarinya.

Sebuah komposisi dengan pendekatan representatif, jika terlalu banyak mengandung elemen-elemen realistik (wadag) memang akan mudah dipahami (lewat akal) oleh awam, tetapi yang akan gagal berkomunikasi dengan jiwa atau batin penonton.

Bila sebuah tarian nampak sebagai penampilan pengalaman hidup yang mendekati keadaan senyatanya tanpa saringan yang tuntas sehingga mirip "copy" atau rekaman semata-mata" — ini menunjukkan bahwa batin penata tari tak banyak berperan yang berarti adanya hambatan dan keterbatasan kemampuan berekspresi dari penata tari.

Yang termasuk di dalam jenis tari representatif adalah tarian-tarian tematis dengan tema ceritera atau yang menggambarkan situasi yang pasti.

Banyak tontonan tari tematis kita yang digarap berdasarkan ceritera, sejarah, legenda, dongeng dalam bentuk dramatari atau sendratari yang pendekatannya terlalu deskriptif, artinya lebih mementingkan kejelasan urutan ceritera dan menomorduakan komunikasi lewat bahasa gerak. Pada hal dalam tarian tematis pun, kita harus tetap ingat bahwa medium ekspresi tari adalah gerak, yang harus diolah untuk menyapa batin penghayatnya. Janganlah merendahkan tari sekedar sebagai alat berceritera.

Dari sebuah sumber tradisi yang jelas, seorang penata tari dapat membuat penafsiran dan pendekatan garapan sesuai dengan idenya. Keberhasilan garapan tarian dengan tema seperti ini, ter-

gantungan dari abstraksi yang dilakukan oleh penata tari terhadap situasi-situasi yang realistis, yakni elemen-elemen yang memang harus digarap atau diolah dalam sebuah komposisi tari.

Tari **manifestatif**, mengekspresikan emosi secara langsung tanpa referensi hal-hal tertentu. Sekalipun demikian, lewat asosiasi jenis tari ini dapat saja mensugestikan ceritera atau situasi tertentu. Termasuk ke dalam jenis tarian ini adalah tarian dengan tema yang non-literer. Tarian manifestatif dapat dibedakan atas dua golongan.

Pertama, yang lebih mementingkan gerakan-gerakan jasmaniah atau tarian-tarian yang bersumber pada suasana rasa yang berasal dari laku-motorik.

Tarian semacam ini tidak berurusan dengan kejadian-kejadian, peristiwa deskripsi atau pokok pengetahuan tentang hidup dan kenangan. Tarian ini merupakan komposisi yang mengekspresikan keindahan dan kegairahan yang terdapat di dalam tari itu sendiri. Di Indonesia banyak tari-tarian rakyat yang termasuk golongan ini, misalnya tarian Badui (Yogya) dan Sahureka-reka/Horlepeip (Maluku).

Kualitas ekspresif jenis tari ini tergantung dari kemampuan penari untuk secara spontan menghidupkan tarian tersebut lewat kepekaan dan ekspresi ritmis. Tanpa elemen yang terakhir ini, tarian jenis ini hanya akan merupakan "senam indah" dan bukan ekspresi seni.

Kedua, tarian manifestatif yang erat kaitannya dengan emosi dan suasana hati. Sifat tarian ini juga subyektif dan tanpa tema ceritera. Jika jenis yang pertama bertolak dari suasana rasa yang timbul dari fase-sensoris, maka jenis kedua ini bertolak dari suasana rasa fase-emosional.

Gerakan tari lahir sebagai simbol emosi dan lebih menampilkan jiwa yang liris. Sasaran komunikasinya lebih ke arah rasa dan suasana hati dari pada kepada situasi dan peristiwa. Gerakan tari mewujudkan sebagai ekspresi emosi tanpa referensi atau sebab-sebab dari luar.

Ekspresi tari-manifestatif jenis ini menuntut perkembangan mental dan kekuatan teknik pelaksanaan yang lebih masak dari pada jenis tari yang lain.

Yang dekat dengan jenis tari ini di negeri kita adalah tari Bedaya (Jawa) dan tari Legong (Bali) yang walaupun keduanya

bertema ceritera, tetapi penampilannya cenderung manifestatif dan bukan representatif.

Hakekat kesenian adalah komunikasi jiwa manusia, oleh karena itu janganlah sekedar menata atau mencipta tarian semata-mata untuk kenikmatan mata, tetapi lakukanlah juga untuk menyapa dan menggugah batin penonton.

Sebagai penutup, berikut ini dikutipkan sederetan sifat-sifat yang menurut Ellfeldt seyogyanya dimiliki oleh orang-orang yang hendak mencurahkan perhatian dan mengabdikan dirinya sebagai penata tari.

1. Memilih pengalaman dalam produksi tari, baik sebagai pemain maupun sebagai penonton.
2. Menaruh perhatian terhadap tari sebagai bentuk "seni" dan mempunyai minat yang besar untuk mencipta atau menyusun tari.
3. Peka, memiliki imajinasi dan kemampuan persepsi yang meliputi bidang yang luas.
4. Tetap mampu mengambil tindakan sehubungan dengan keterbatasan biaya, keterbatasan kemampuan penari, kekurangan ruang pentas dan latihan, serta kesulitan prosedur produksi.
5. Mempunyai latar belakang pendidikan dan memiliki pengetahuan yang luas dan mendalam tentang manusia, tempat dan jaman.
6. Memiliki cadangan biaya, waktu dan tempat untuk latihan.
7. Mempunyai waktu yang cukup keberanian dan kekuatan.
8. Mempunyai pembantu-pembantu untuk menangani disain, konstruksi dan detail produksi serta masalah-masalah publikasi dan pemasaran.
9. Mampu mengambil manfaat dari kritik dan saran-saran yang obyektif.
10. Mampu bekerja sama dengan penari-penari yang terlatih.

DAFTAR BACAAN

- Ellfeldt, Lois, **Dance From Magic to Art**. Debuque, Iowa: Wm. C. Brown, 1976.
- Hayes, Elizabeth R. **Dance Composition and Production**. New York Ronald Press, 1955.
- H'Doubler, Margaret N. **Dance: A Creative Art Experience**, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1968 (1940).
- Karel, Leon C. **Avenues to The Arts**. Kirksville, Missouri: Simpon, 1969 (1966).
- La Meri (Russel Meriwether Hughes) **Dance Composition: The Basic Elements**. Lee, Massachusetts: Jacob's Pillow, 1965. Diterjemahkan oleh Soedarsono. **Komposisi Tari: Elemen-elemen Dasar**. Yogyakarta: Akademi Seni Tari Indonesia, 1975.
- Martin, John. **Introduction to the Dance**, New York: Dance Horizons, 1965 (1939).
- Murgiyanto, Sal. **Hasta Sawanda**. Kertas kerja pada Konprensi Tari Asia-Pasifik oleh ADC-Cord di Honolulu, Hawaii, Agustus, 1978.
- Parani, Yulianti, **Koreografi Dasar** (diktat). Jakarta: Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta, 1975.
- Soedarsono. **Pengantar Pengetahuan dan Komposisi Tari** (diktat). Yogyakarta: Akademi Seni Tari Indonesia, 1978.
- Suryobrongto, B.P H. **Tari Klasik Yogyakarta**. Ceramah tari di Taman Ismail Marzuki, Jakarta (Nopember, 1974). Yogyakarta: Musseum Kraton Yogyakarta, 1976.

BAGAIMANA MENYAJIKAN PEMENTASAN TARI YANG BAIK

Oleh : Amir Rohkyatmo

BAGAIMANA MENYAJIKAN PEMENTASAN TARI YANG BAIK

Pokok masalah yang dibahas ini mengandung makna ganda. Artinya semata-mata pementasannya yang baik atautkah cara menyajikannya yang baik. Untuk itu dipilih kedua-duanya. Materi pementasan tari harus baik dan pelaksanaannya penyajian juga dituntut yang baik pula.

Penyajian pergeleran tari yang baik merupakan suatu rangkaian proses yang harus melalui tahap demi tahap untuk mencapai pada titik sasarannya yaitu pergeleran atau pementasan.

Dalam melaksanakan proses itu untuk mencapai suatu produk yang baik, diperlukan adanya konsep, adanya rancangan secara terperinci, yang dilaksanakan secara tahap demi tahap.

Pergeleran tari merupakan salah satu diantara sekian banyak kegiatan tari, yang apabila ditelaah dan diamati lebih jauh ternyata memiliki fungsi. Dalam melaksanakan kegiatan itu perlu ditempuh pelaksanaan secara tahap demi tahap.

Pergeleran tari merupakan salah satu diantara sekian banyak kegiatan tari, yang apabila ditelaah dan diamati lebih jauh ternyata memiliki fungsi. Dalam melaksanakan kegiatan itu perlu ditempuh pelaksanaan secara bertahap.

Beberapa tahap yang harus dilaksanakan diantaranya :

1. Penciptaan, pengolahan.
2. Latihan.
3. Penyajian/pergeleran.
4. Pembahasan atau Evaluasi.

Masing-masing bagian kegiatan itu dapat memiliki fungsinya sendiri, kemungkinan. Ada kalanya berbeda satu sama lain.

Penyajian atau pertunjukan merupakan bagian kegiatan yang amat penting.

Fokus perhatian senantiasa diarahkan ke bagian penyajian/pertunjukan, sedangkan bagian-bagian yang lain dianggap hanya sebagai prolog atau epilog.

Sebenarnya bagian-bagian tersebut memiliki peranan penting sebagai penambah pengalaman dan mutu dalam kehidupan manusia. Hanya fungsinya dari kegiatan itu masing-masing kurang dikenal, sehingga bagian lain dari kegiatan tersebut dianggap sebagai pelengkap saja.

1. Tahap penciptaan Tari.

Sedikit banyak orang lebih memiliki sesuatu bekal pembawaan yang dibawa sejak ia dilahirkan, yang biasa disebut bakat seni. Bakat bukan satu-satunya faktor penentu. Bakat seni harus dikembangkan. Bakat yang tanpa dikembangkan atau tanpa dibangkitkan atau dipupuk tidak akan muncul dengan sendirinya. Bagi yang berbakat harus disertai usaha keras, serta mempergunakan kesempatan yang ada, yang dampaknya akan diharapkan tercapainya hasil yang sempurna.

Mempergunakan kesempatan yang dimaksudkan disini adalah janganlah menyia-nyiakan kesempatan untuk berkarya. Pengalaman dan usaha akan menambah dan memantapkan kekayaan profesi. Kemantapan profesi yang dimaksud adalah harus konsekwen dan tahan menghadapi resiko terhadap datangnya hambatan, hambatan jangan dianggap sesuatu yang mengganggu kelancaran akan tetapi hendaknya dianggap sebagai tempaan menuju jenjang yang lebih tinggi. Ia harus selalu merasa dipisah dalam bidang sendiri yang menjadi pilihannya dan menjadi kebanggannya.

Perlunya kepekaan estetik, yaitu daya tangkap yang kuat terhadap nilai keindahan yang mungkin memantulkannya kembali ke dalam kreasi atau juga menuangkannya kepada karya atau perbuatan/kegiatan seni, akibat rangsangan dari dalam atau dari luar. Diperlukan adanya ketrampilan kegiatan teknis estetik, yang menuntut adanya sifat rajin, aktif, ulet, cekatan, dan lincah dalam kegiatan karya seni ini, yang didasari atas rasa kesadaran atau keharusan yang wajar yang timbul dari hati nurani-

nya. Pengetahuan dan pengalaman akan meningkatkan prestasi. Fungsi penciptaan merupakan sarana penyaluran kemampuan daya cipta yang sedikit atau banyak yang dimiliki pada setiap manusia. Penciptaan/pengolahan dilakukan oleh mereka yang memiliki perbendaharaan tari tertentu. Penciptaan berfungsi pula sebagai semacam penyimpulan atas sejumlah pengetahuan yang telah dimiliki dengan penciptaan pengetahuan dan perbendaharaan tidak berarti, selalu berkembang. Inti kegiatan mencipta tari adalah menumbuhkan rasa bahwa pencipta sedang bergerak menuju kepada sesuatu. Fungsi kegiatan penciptaan tari adalah untuk menumbuhkan situasi yang berkembang.

2. Kegiatan latihan

Kegiatan latihan pada umumnya dianggap sebagai kegiatan untuk mempersiapkan pertunjukan. Latihan dapat pula berfungsi sebagai rekreasi. Dengan latihan orang dapat menghilangkan beban kerja sehari-hari, sehingga dapat berfungsi sebagai istirahat dari pekerjaan rutin. Latihan sebagai rekreasi tidak ditargetkan mencapai sesuatu sasaran atau memenuhi suatu jangkauan sebagaimana kalau melakukan latihan untuk persiapan pertunjukan. Dalam latihan demikian itu keindahan yang terkandung didalam tari dapat dinikmati dalam suasana tenang. Latihan merupakan forum pendalaman, forum kemandirian menuju kesempurnaan. Dalam latihan itu dapat dibahas/didiskusikan secara langsung perihal keindahan dan dibahas bersama.

Latihan merupakan forum studi mengasikkan. Pada kesempatan itu dapat diperkuat hadirnya seorang ahli/tokoh sumber yang memadai dan memiliki dasar teknik yang kuat. Latihan juga merupakan sarana pembinaan mental sekaligus merupakan sarana sosialisasi. Bila latihan berfungsi sebagai persiapan pertunjukan maka fungsinya akan berubah menjadi pembinaan rasa kelompok atau sarana pendorong kerja sama. Baik buruknya pertunjukan tergantung dari kerjasama kelompok, baik antar penari maupun antara penari dengan pemain musik iringan. Di dalam kerjasama kelompok inilah orang mulai belajar mendahulukan kepentingan bersama dari pada kepentingan perseorangan. Dalam rangka persiapan suatu pertunjukan, latihan membuat menjadikan orang-orang yang memiliki tugas berlainan dapat saling berhubungan dengan bagian lain secara sebaik-baiknya. Dalam fungsinya latihan merupakan sarana sebagai :

- penyaluran daya cipta.
- penyaluran kebutuhan rasa indah.
- penyaluran energi yang berlebih.
- pembinaan rasa kelompok.

Pergelaran, berfungsi sebagai :

- Pelengkap kejayaan suatu lembaga atau pelengkap rasa kebanggaan suatu kelompok atau anggota masyarakat tertentu.
- Sebagai sarana rekreasi dan pendidikan.
- Sarana penghayatan rasa keindahan.
- Sarana pemujaan, dalam hal ini penari berfungsi sebagai medium, sebagai penyalur kekuatan magis untuk :
 - = penyembuhan penyakit.
 - = mendatangkan hujan.
 - = tolak bala.
 - = kesuburan tanah.
 - = perburuan, dan sebagainya.

Sarana komunikasi, gagasan maupun sarana pengungkapan dorongan batin yang bersifat perorangan.

- Gagasan dan pengungkapan itu kadang-kadang bergeser dari pola-pola tertentu yang telah mentradisi, yang dampaknya mengakibatkan konsep-konsep baru.
- Konsep Bhineka Tunggal Ika sebagai perwujudan persatuan dan kesatuan bangsa, pertunjukan berfungsi sebagai sarana perwujudan citra Indonesia, menuju kepada citra kesatuan Indonesia.

Di dalam pelaksanaan tari perlu diperhatikan :

- Mekanisme kerja yang baik serta kerja sama yang baik pula.
- Konsep dan rancangan yang mantap.
- Selektif, baik terhadap materi yang disajikan, penonton, repertoar, sampai pula kepada maksud dan tujuan pertunjukan serta jenis-jenis pertunjukan-pertunjukan.
- Pertunjukan yang bersifat pameran hasil karya seni yang bermutu, bukan sekedar hura-hura atau pameran kekuatan.
- Stage Manager dan art director.
- Penonton/undangan.
- Pengiring.
- Tata Suara.
- Tata cahaya.
- Jenis-jenis pentas disesuaikan dengan penyiapan materi.

- Materi pemain.
- Disiplin waktu dan alokasi waktu setiap nomor yang tampil.
- Kelancaran penyelenggaraan.
- H u m a s.

Di dalam mempersiapkan pertunjukan tari yang baik hal-hal yang dianggap prinsip yang mendukung keberhasilan telah dikemukakan. Segi lain yang perlu diperhatikan adalah dalam mendapatkan materi tari yang disuguhkan perlu adanya seleksi yang tepat demi memelihara mutu. Tercapainya suatu karya yang bermutu akibat dari pembinaan yang terarah. Disamping memberi dorongan bimbingan dan rangsangan perlu adanya sikap merangkul kepada semua organisasi, dalam arti memperhatikan eksistensinya di dalam dunia kesenian, juga memberikan dorongan dan pembinaan demi peningkatan prestasi dan peningkatan mutu dan memperluas cakrawala wawasan di kalangan seniman.

4. Evaluasi :

Merupakan bagian kegiatan yang tidak kalah pentingnya. Dengan evaluasi merupakan umpan balik dalam menyempurnakan dan memantapkan langkah kerja berikutnya setelah dilakukan pengkajian secara obyektif.

B a c a a n :

Edi Sedyawati, Tari sebagai salah satu pernyataan budaya.

YANG TERSAMPAIKAN OLEH TARI

Oleh : Edi Sedyawati

YANG TERSAMPAIKAN OLEH TARI

Yang tersampaikan oleh tari

Orang menonton tari. Berbagai kesan yang mungkin diperolehnya. Karena itupun bisa terjadi atas wilayah penghayatan yang berbeda-beda. Dilihat dari pihak yang mempergelarkannya, ada bermacam pula itikad yang dikandungnya.

Sudut pandangan penayaji

Apa yang disebut itikad di atas sebenarnya bukanlah sepenuhnya berupa itikad, artinya suatu maksud yang didasari oleh pertimbangan pikiran, melainkan ada terkandung di dalamnya apa yang dapat dikatakan "dorongan", yaitu suatu kehendak yang tidak berasal dari pikir melainkan dari "hati" atau bahkan dari tubuh.

Dorongan dari tubuh umumnya membawa orang kepada tari-tari pergaulan. Tari pergaulan sebenarnya lahir tidak untuk ditonton, melainkan untuk dinikmati sendiri oleh pelakunya. Yang hendak ditumpahkan ke luar tubuh oleh si pelaku adalah energinya yang berlebih, dan hasratnya untuk menanggapi irama musik dengan gerak tubuhnya. Karena itulah sifat irama musik dan sifat irama gerak dalam tari-tari pergaulan senantiasa sejajar. Irama yang meliuk-liuk pada musik Dang-dut ditarikan dengan gerak-gerak yang meliuk-liuk pula, irama yang blingsatan pada rock'n roll ditarikan juga secara blingsatan, irama tango yang tertahan-tahan ditarikan dengan arus gerak tertahan-tahan pula, dan demikian pulalah selebihnya.

Jenis-jenis tari pergaulan tertentu ada pula kalanya diangkat ke forum-forum khusus untuk ditonton. Misalnya hal ini terlihat

pada penyelenggaraan kontes-kontes tarian ballroom. Materi tari-nya sendiri dalam hal ini tidak berubah, tetapi tari yang sama dengan yang ditarikan pada kesempatan-kesempatan lain yang bukan kontes. Yang istimewa adalah kebolehan penarinya dan adanya kesengajaan untuk sedikit menyusun *floor pattern* (pola denah gerak).

Contoh pengalihan forum demikian itu di Indonesia terlihat pada ronggeng Melayu maupun ronggeng Jawa. Dalam hal ini pengalihannya terjadi lebih jauh dari pada semata-mata meletakkannya ke dalam situasi kontes. Ronggeng Jawa maupun Melayu memang berkembang menjadi tontonan benar-benar, dengan menyusutkan fungsinya sebagai tari pergaulan. Di samping perbedaan perkembangan itu, awal berangkatnya pun berbeda dengan Ballroom. Ballroom adalah tari-tari berpasangan lelaki perempuan dengan kedudukan serupa antara keduanya. Pada ronggeng, kedudukan si laki-laki dan perempuan berbeda. Penari perempuan berperan sebagai umpan dan harus memiliki kemahiran profesional dalam menari, sedang kaum lelaki adalah para amatir yang sepenuhnya berperan sebagai "penikmat" dalam suatu penyelenggaraan tari pergaulan tersebut. Jadi, dalam penyelenggaraan acara ronggeng itu laki-laki dan perempuan tidak mempunyai kedudukan sejajar seperti halnya dalam ballroom. Dilihat dari sudut persamaan hak wanita, hal ini merugikan. Namun dilihat dari sudut perkembangan tari, ada keuntungan yang didapat, yaitu berkembangnya tarian sang ronggeng, yaitu si penari wanita, semakin hari semakin meremit (*sophisticated*). Pola-pola gerak baru terciptakan secara anonim (bermula pada motivasi merebut pasaran), dan dengan demikian teknik tarinya pun berkembang. Yang semula mungkin bersifat "asal goyang dan asal memikat", lama kelamaan menjadi tarian yang patut ditonton tersendiri. Dalam kasus ronggeng Jawa dan ronggeng Melayu ini, akhirnya tarian sang ronggeng itu dikesmas juga sebagai tontonan sungguhan. Yang di Jawa disebut tari Gambyong, sebuah tarian solo, sedang yang di wilayah Deli Serdang menjadi tari-tari berpasangan bernama Serampang Duabelas sesaudara.

Di samping tipe ballroom dan tipe ronggeng, terdapat pula tipe ketiga dari tari pergaulan, yaitu yang ditarikan secara bersama-sama, kadang-kadang berpasangan, tetapi sebenarnya masing-masing menari secara sendiri-sendiri, geraknya dapat direka-reka sendiri tanpa harus disesuaikan dengan gerak orang-orang lain yang

menari bersamanya. Berbagai jenis rock dan soul termasuk tipe ini. Dalam tipe ini orang paling bebas dalam mengutarakan diri dan menikmatinya sendiri. Laki-laki dan perempuan dalam menarikan tari-tari ini tak dikenai perbedaan kedudukan dan peran. Pada ballroom kedudukan lelaki dan perempuan sebanding tetapi ada terdapat perbedaan peran, yaitu yang laki-laki memimpin yang perempuan.

Demikianlah tari pergaulan pada dasarnya ditarikan untuk dinikmati sendiri. Dari penyenggaraannya kadang-kadang muncul penari-penari tari pergaulan yang virtuos. Maka iapun berpindah arena, menjadi penari yang ditonton atau dipertontonkan. Salah satu contoh yang terkenal adalah John Travolta.

Maka sampailah pembicaraan kini pada tari-tari yang dipergelarkan dengan maksud memperlihatkan virtuositas. Ketrampilan tehnik menjadi andalan dan bahan pameran utama. Tari-tari virtuositas ini bisa muncul keluar dari tari pergaulan, tetapi bisa pula memang dari mulanya dimaksudkan sebagai tontonan. Banyak tarian-tarian rakyat, misalnya dari Eropa dan Asia Tengah, yang intinya adalah mempertontonkan kemahiran tehnik untuk melakukan gerak-gerak yang sukar, baik berupa lompatan-lompatan, kecepatan permainan kaki, rentangan kaki dan lain-lain. Pada tarian-tarian demikian umumnya terdapat sifat akrobatik yang menonjol.

Kadang-kadang suatu pertunjukan justru memberi tekanan kepada sifat akrobatik tersebut. Di banyak daerah di Indonesia terdapat jenis tontonan seperti itu. Umumnya tidak lagi bersifat akrobatik murni melainkan dibubuhi unsur (-unsur) lain seperti kekebalan, kegaiban dan sulapan. Bahkan unsur-unsur lain itulah yang sering lebih menonjol. Unsur manapun yang ditonjolkan, tujuan pokoknya adalah untuk mempertontonkan "kehebatan dan keanehan", yaitu sesuatu yang tidak bersifat "sehari-hari". Di situlah letak daya tariknya. Untuk dapat menyajikan tontonan seperti itu dengan daya tariknya. Untuk dapat menyajikan tontonan seperti itu dengan sukses tentulah dibutuhkan persiapan dan latihan yang cukup. Hanya saja di sini yang menjadi pokok perhatian adalah penguasaan tehnik, dan perasaan tidaklah mengambil bagian. Dan konsep estetik sama sekali ada di luar pertimbangan.

Pada pertunjukan tari (atau tontonan pada umumnya) dari jenis "yang hebat" ini, sikap penari pada dasarnya sebagai

pemberi yang mutlak. Ia tidak bermaksud dan berharap untuk berbagai penghayatan dengan penontonnya. Yang diharapkan adalah kekaguman dan pengakuan atas kelebihanannya. Ada kalanya diharapkan pula imbalan berupa upah. Yang jelas, di sini terdapat pemisahan yang tegas antara pihak penari dengan pihak penonton.

Dalam tari-tarian yang dipertontonkan bisa pula terdapat unsur 'dorongan hati' dari pihak si penari. . Artinya, tari yang diungkapkannya dapat memberikan kepuasan perasaan kepada dirinya sendiri. Di samping itu diharapkan orang yang menonton akan dapat pula berbagi dalam penikmatannya. Sikap "berungkap rasa" ini dimiliki oleh para penari yang bergerak dalam wilayah kegiatan tari yang bersifat reproduktif. Artinya, ia berungkap dengan perbendaharaan, atau corak-corak gerak, yang sudah cukup dikenal, yang "sudah ketahuan rasanya". Gerak tarinya berasal dari perbendaharaan baku yang telah memasyarakat. Dengan demikian penari dan penonton sudah sama-sama tahu rasa apa yang akan dinikmati dari suatu tarian.

Kenikmatan rasa tarian itu dapat muncul dari berbagai unsurnya : arus gerak yang enak, keluluhan ataupun penantangan terhadap musiknya, ritmenya yang menggugah, serta daya interpretasinya atas suatu tema. Pada pihak si penari, kenikmatan pertama baru tercapai setelah ia mengatasi kesulitan tehniknya. Berlama-lama ia harus berlatih untuk mendapatkan sikap-sikap tubuh yang tepat, juga untuk memperagakan pola-pola gerak masing-masing dengan arus gerak yang pas. Dan lebih jauh dituntut pula kemampuan interpretasinya untuk memberikan "temperamen" yang tepat pada setiap tema (Tema dalam hal ini berarti "gagasan pokok yang harus diekspresikan"). Penguasaan teknik dan kemampuan untuk memanipulasikannya ini merupakan gerbang yang dapat membawa si penari bersatu dengan tariannya.

Ada pula pertunjukan tari yang tujuannya bukan pada pertamanya untuk mengungkapkan kenikmatan yang sudah dikenal rasanya, melainkan untuk menyajikan "sesuatu yang baru". Di sini yang disajikan adalah suatu karya cipta, yang nilai kebaruan atau keunikannya bertahap-tahap. Kalau ciptaan baru itu 'hanya' berupa paduan baru atas dasar tehnik yang telah dikenal, maka pelaksanaannya tidaklah terlalu sulit bagi si penari. Tehnik tidaklah merupakan hambatan, sehingga yang diperlukan tinggallah usaha khusus untuk menafsir dan menyatakannya dengan setepat-tepatnya, se-

suai dengan gagasan si pencipta. Kalau karya cipta itu memerlukan tehnik baru atau tehnik yang khas, maka di situlah si penari akan dihadapkan pada tugas yang berat. Ibaratnya seorang yang sudah pandai menulis, kemudian harus menuliskan sesuatu dalam bahasa yang belum dikenalnya. Untuk mencegah terlalu besarnya kesulitan semacam ini, maka perguruan-perguruan tari tertentu dari awalnya mempersiapkan penari untuk dapat melayani segala jenis tari. Suatu rangkuman yang luas dari dasar-dasar gerak dipelajari dan dikuasai. Sebaliknya, penari yang dipersiapkan dengan pendekatan ini cenderung untuk dicegah keterlibatannya yang terlalu dalam dengan suatu gaya tari tertentu. Ia tak boleh sampai menjadi "terbiasa" oleh gaya gerak tertentu, melainkan harus dijadikan senantiasa "bebas" untuk menjadi instrumen yang sempurna sesuai dengan "program" yang dimasukkan ke dalam dirinya, yang dari waktu ke waktu dapat diganti. Maka si penari harus mempunyai kesiapan mental untuk itu. Setiap karya tari memerlukan studi tersendiri baginya.

Itulah yang disebut kurang lebih pendekatan "modern" dalam berolah tari. Setiap saat seorang penari bersama pencipta tari harus siap untuk bereksperimen. Sudah tentu dalam hal ini diperlukan pula landasan tehnik yang tangguh. Di samping itu diperlukan juga kemauan dan kemampuan bergerak dalam dunia ide, semacam kesediaan untuk mengembara dalam alam imaji. Ini tidak berarti bahwa mereka yang bergerak dengan "pendekatan gaya tari" semata-mata tidak mengenal dunia ide. Beda "pendekatan gaya tari" dengan "pendekatan modern/eksperimental" dalam hal ini adalah bahwa yang pertama dunia idenya sudah terpola (dan justru dapat sangat mendalam mempengaruhi jiwa), sedang yang modern/eksperimental sebaliknya bersifat bebas-pola.

Sudut pandangan penonton.

Dalam pembicaraan mengenai sudut pandangan penonton sudah tentu tari pergaulan tidak masuk hitungan, karena seharusnya tari ini tak punya penonton. Tetapi meskipun demikian terjadi juga keadaan saling menonton, walau yang sedang ditonton sebenarnya tidak berkewajiban menyuguhkan tontonan yang bagus.

Banyak penonton yang menghadiri acara pertunjukan tari untuk memperoleh "sesuatu yang menghibur". Yang diinginkan adalah "yang enteng-enteng saja". Pokoknya penarinya cakep-cakep, kostumnya menarik dan pantas, musiknya cocok, dan pe-

nyajiannya rapih dan lancar, tidak bertele-tele. Tarian jenis demikian memang tergolong "kurang berbobot", meskipun tidak berarti selalu gampang untuk menata suatu pertunjukan ringan yang baik.

Pertunjukan yang beritkad menghibur belaka dapat pula ditingkatkan mutunya dengan memasukkan nilai komposisi ke dalamnya. Penggarapan demikian ini terdapat misalnya pada tari-tarian latar belakang yang menyertai penyajian lagu-lagu populer, terutama sebagaimana disajikan dalam bentuk film atau video untuk karya-karya musik populer dari USA, Jerman Barat dan lain-lain. Penggarapan komposisi sering kali tidak hanya melibatkan penataan penari, melainkan juga penataan cahaya dan set. Meskipun tariannya pada umumnya sederhana dalam tehnik dan ekspresi, namun keseluruhannya kadang-kaang mampu menumbuhkan imaji-imaji yang mengandung interpretasi. Artinya, ia menjadi tidak semata-mata dangkal.

Hampir sama dengan keinginan untuk nonton "yang ringan dan menghibur" itu adalah keinginan untuk nonton "yang hebat dan mengagumkan". Jenis pertunjukan yang cocok untuk keinginan ini bervariasi antara yang berunsur kegaiban dan sulapan, yang akrobatis, dan yang secara tehnik tari menonjolkan virtuositas. Jelasnya nilai seni yang berbeda-beda, namun oleh sejenis penonton tertentu ketiganya bisa dinilainya sama saja, semata-mata karena ketiga-tiganya mengandung kehebatan.

Ada golongan pennton tari lain yang berkeinginan mencari "rasa". Mereka mengunjungi pertunjukan-pertunjukan yang menyajikan gaya tari yang telah dikenalnya benar. Ia ingin mengulang pengalaman rasa yang telah pernah dinikmatinya. Ia datang untuk menjemput suatu kebutuhan : kebutuhan untuk merasakan sesuatu yang indah. Yang indah menurut kriteria yang telah disepakatinya.

Keindahan yang muncul dari gaya tari yang telah dikenal itu pada suatu waktu tidak cukup hanya dimunculkan dari mata-mata acara "yang itu itu saja". Dari waktu ke waktu seorang peminat dan penghayat membutuhkan suatu penggugahan, satu penggarapan kreatif yang menukik ke dalam dunia rasa yang familiar itu. Misalnya para peminat gaya tari Jawa Surakarta. Semula tari-tari pendek yang populer seperti Gatukaca Gandrung, Bambang Cakil, Golek Cluntang dan lain-lain dapat memenuhi kebutuhannya, sampai ia dapat memberikan penilaian kritis ter-

hadap daya interpretasi setiap penari yang membawakannya. Apresiasi dapat meningkat ke tari-tarian yang lebih bersifat kontemplatif seperti komposisi-komposisi Serimpi dan Bedaya. Rasa indah yang dihayatinya kemudian tidak semata-mata tumbuh dari hubungan kepatutan antara bentuk dan perwatakan, melainkan juga dari kekuatan ragam-ragam gerak sebagai perwujudan citra-citra abstrak yang berkait rasa dengan sikap-sikap batin tertentu. Ada kepasrahan, ada penantangan, ada keberanian dalam kehalusan, ada kasih yang tak terbatas, ada penguasaan kepedihan. Berbagai rasa seperti itu dapat muncul dan tertangkap dari motif-motif tari Jawa yang dekat sifat "tari murni" seperti Bedaya Serimpi dan Wireng. Berpuluh karya tari dari generasi tersebut telah diciptakan di masa lalu. Penyajiannya masih tetap terasa aktual karena tari-tarian jenis tersebut tidak sampai mengalami penyegaran. Maka ketika muncul karya-karya baru yang diberi nama *langen beksa* itu, tergugahlah dunia rasa dari pada apresiator. Ada keleluasaan tamasya yang terasa. Kemungkinan rasa seperti mengembang ke kanan dan ke kiri. Bahkan karya yang indah seperti Abimanyu Gugur oleh Retna Maruti mampu mengajak penontonnya menyuruk dalam kedalaman alam rasa yang kesemuanya tidak asing lagi dalam kesenian Jawa. Keindahan dimunculkan oleh kebaruannya dalam komposisi, oleh kebaruan aksentuasinya, dan karena alam imaji telah diperkaya. Dan di dasar unsur-unsur yang terlahir itu semua, yang ditunjang oleh tehnik yang memadai, yang sebenarnya sangat menentukan adalah jiwa si penata tari yang memiliki hasrat mencari kedalaman.

Kembali ke pembicaraan jenis penonton. Di samping mereka yang bertujuan "mencari rasa" tersebut di atas, ada pula kalanya orang datang ke suatu pertunjukan tari dengan suatu pengharapan lain. (Kadang-kadang penontonnya yang itu-itu juga, tetapi pengharapannya lain apabila menghadapi jenis penyajian tari yang berbeda). Ia kini mengharapkan suatu pengalaman imajinatif yang baru. Ia bersiap untuk terbawa ke dalam tamasya yang tak terduga. Untuk memenuhi harapan ini, karya tari yang harus didatanginya adalah yang berpendekatan modern/eksperimental.

TITIK PERTEMUAN

Ada dua hal yang dapat dipandang sebagai titik pertemuan dalam komunikasi antara penyaji tari dan penontonnya, yaitu : kriteria dan peristiwa. Pihak penyaji harus jelas menyatakannya, dan pihak penonton harus mengetahuinya dengan benar. Apabila karya yang berkriteria A ditonton oleh penonton yang hendak mentrapkan kriteria B, maka tidak terjadilah komunikasi. Bahkan salah pahamlah yang terjadi. Demikian pula jika peristiwa penyajian dari pihak penyaji tidak jelas arahnya, atau oleh pihak penonton tidak dipahami maksudnya, bisa jadi segala upaya menjadi seolah-olah mubazir.

Kriteria, yaitu penjabaran dari konsep keindahan, pada pertamanya perlu dipahami oleh penonton. Penyaji, pada saat pemertasan dianggap sudah tidak memerlukannya lagi karena ia justru telah berangkat dari sana. Bagi penyaji kriteria adalah suatu titik tolak. Dari situ ia bergerak: menafsir dan mengembangkan. Kadang-kadang ia meloncat jauh sehingga penonton tidak mengenalinya lagi. Maka dalam hal ini penonton dituntut untuk tidak hanya mengenali kriteria, tetapi juga untuk melihat bahwa yang disajikan itu adalah suatu loncatan.

Suatu hal yang kadang-kadang kurang disadari adalah, bahwa kriteria itu bertingkat-tingkat adanya. Kriteria inti dari suatu gaya tari adalah yang berkenaan dengan kualitas-kwalitas gerak. Di luar itu terdapat ketentuan berupa motif-motif gerak yang menjadi perbendaharaan dasar dari suatu gaya tari, kadang-kadang disertai ketentuan mengenai ketepatan penggunaannya dalam jenis-jenis komposisi tertentu. Ada kalanya bahwa tegar sekali aturan mengenai urutan-urutan gerak dari masing-masing tarian. Atau aturan yang tegar itu berkenaan dengan pola denah geraknya juga apabila tarian yang bersangkutan adalah tarian bersama. Di luar itu terdapat pula kriteria yang bersangkutan dengan kostum. Di luarnya lagi, kadang-kadang terdapat juga aturan-aturan mengenai tata cara penyajian bagi masing-masing (jenis) tari.

Sebenarnya, kriteria inti itulah yang merupakan penanda dari suatu gaya tari. Namun kriteria yang lain itu sering pula terlalu dipandang sebagai syarat mutlak, sehingga sedikit pergeseran saja telah membuat orang tidak (mau) lagi mengenalinya sebagai milik gaya tari yang bersangkutan. Sikap demikian ini jika mendapat pengaruh besar dalam masyarakat akan dapat menyebabkan ke-

macetan perkembangan suatu gaya tari.

Tarian dapat disajikan dalam berbagai peristiwa. Dalam banyak kebudayaan daerah dikenal penyajian-penyajian tari dalam rangka suatu upacara keagamaan. Bahkan tak jarang tari itu merupakan bagian tak terpisahkan dari upacara tersebut. Dalam keadaan demikian itu, orang-orang dapat menyaksikan dari upacara tersebut. Dalam keadaan demikian itu, orang-orang yang dapat menyaksikan tarian itu adalah mereka yang turut dalam upacara. Maka mereka tidak bersikap menilai dan berhadapan dengan tontonan tersebut, melainkan berada di belakangnya, mendukung pelaksanaan upacara secara keseluruhan.

Upacara yang dilengkapi dengan tarian kadang-kadang tidak mengandung unsur keagamaan, melainkan merupakan suatu upacara adat. Dalam kedua jenis upacara itu tari dapat merupakan bagian dari upacara, tetapi dapat pula sekedar menjadi pelengkap atau penyemarak dari padanya.

Fungsi penyemarak inilah yang paling sering dijumpai. Bukan hanya upacara keagamaan dan upacara adat yang sering disemarakkan oleh tarian-tarian, melainkan juga berbagai jenis hajatan seperti perayaan hari kemerdekaan, ulang tahun kota, pembukaan pekan olah raga, penutupan konferensi dan lain-lain. Dalam hal ini kehadiran para penonton bukanlah berdasarkan pilihan bebas, melainkan karena "dipaksa" oleh jalannya upacara. Kalau jodoh, tarian akan dapat sambutan yang penuh antusiasme dari hadirin, tetapi kalau tidak ia akan berlalu dalam dingin.

Lain halnya dengan pertunjukan-pertunjukan "prestasi" yaitu penyajian yang semata-mata bertujuan untuk menyampaikan suatu hasil garapan seni. Biasanya karcisnya dijual, dan orang datang menonton sebagai apresiator. Ia sudah tahu pilihan yang diambilnya. Di sinilah senantiasa diharapkan terjadi komunikasi nilai-nilai seni dalam situasi berhadapan-hadapan. Festival-festival seharusnya tergolong ke dalam pertunjukan "prestasi" ini. Namun ada kalanya kejadiannya adalah lebih seperti acara kesemarakkan belaka. Tapi tidak jarang pula, dari acara-acara yang hanya dimaksud sebagai penyemarak muncul karya-karya "prestasi".

Demikianlah bermacam peristiwa dan nilainya apabila diletakkan dalam peristiwa yang berbeda. Misalnya Pendet di pura dan Pendet penyambut tamu di airport; Gambyong di pentas Istana Negara dan gerak-gerak tari yang itu juga dalam acara

tayuban; tari Hudo' dalam upacara mengusir hama dan tari yang sama dalam Pekan Tari Rakyat.

Dalam kehidupan taripun senantiasa ada perkembangan dan dinamik. Terutama dalam masyarakat Indonesia yang begini majemuk.

PERKEMBANGAN DRAMATARI DI INDONESIA

Oleh : Edi Sedyawati

PERKEMBANGAN DRAMATARI DI INDONESIA

Tidaklah mudah untuk membicarakan dramatari di Indonesia, karena hampir tiap-tiap lingkaran budaya yang memilikinya menunjukkan perkembangan yang tersendiri, berbeda dari lingkaran budaya tetangganya. Lagipula masing-masing lingkaran budaya mempunyai bentuk dramatarinya yang khas, yang tidak begitu saja dapat dibandingkan dengan yang lainnya. Masing-masing bentuk dramatari dari masing-masing lingkaran budaya ditandai oleh gaya-gaya yang khas, baik dialognya, kostumnya, riasnya, gerak-gerik para pelakunya, dan lain-lain.

Walaupun masing-masing bentuk dramatari mempunyai kekhasannya yang demikian itu, ada sejumlah masalah yang sama yang mempengaruhi perkembangannya. Perkembangan dalam hal ini diartikan sebagai perubahan. Perubahan-perubahan itu pada awalnya mengandung itikad perbaikan atau pemajuan. Namun kadang-kadang kehendak perbaikan itu tidak tercapai, atau bahkan yang terjadi adalah kemunduran. Di samping perubahan-perubahan yang disengaja, yang beritikad perbaikan itu, terdapat pula perubahan-perubahan yang disengaja, yang beritikad perbaikan itu, terdapat pula perubahan-perubahan yang tidak disengaja, yang merupakan akibat saja dari suatu keadaan tertentu.

Sebelum masuk ke dalam masalah-masalah perubahan atau perkembangan dramatari, baiklah terlebih dahulu ditentukan batasan mengenai apa yang disebut dramatari. Batasan ini tidak terlalu sulit. Dramatari adalah suatu jenis pertunjukan panjang di mana para pelakunya untuk sebagian atau seluruhnya memainkan peranannya dengan menari. Komponen-komponen seni yang merupakan bagiannya bisa merupakan berbagai macam paduan.

Di luar unsur set dan kostum-rias serta sastra, maka komponen seni yang merupakan komponen pelaksanaan dapat digambarkan dalam bagan berikut :

oleh pemegang peran		di luar pemegang peran	
tari	dialog nyanyi	narasi dialog nyanyi	musik instrumental

Komponen yang tertera di kolom-kolom pinggir, yaitu tari dan musik instrumental, merupakan unsur yang paling lazim terdapat dalam setiap bentuk dramatari. Adapun komponen dari kolom-kolom tengah merupakan wilayah variasi. Variasi dari unsur-unsur dari kolom tengah ini, di samping terdapat antara suatu bentuk dramatari dengan bentuk dramatari yang lain, juga terdapat antara masa lalu dan masa kini suatu bentuk dramatari tertentu.

Jika terdapat suatu perubahan atau perkembangan dalam bentuk suatu dramatari, dapatlah dipastikan bahwa perubahan itu disebabkan oleh sesuatu yang berubah di dalam masyarakat. Yang berubah dalam masyarakat itu dapat struktur masyarakat itu sendiri, dapat pula kebutuhan-kebutuhan atau selera. Ketiga macam perubahan itu dapat mempengaruhi segi-segi tertentu dari penyajian dramatari. Dibawah ini beberapa segi penyajian dramatari yang dapat berubah itu akan ditinjau.

Suatu perubahan yang menyolok, yang disebabkan oleh perubahan kebutuhan, adalah dalam segi bahasa. Bertolak dari suatu kebutuhan untuk memahami cerita, maka segi bahasa ini mendapat sorotan tertentu. Rupanya umum dikenal dalam berbagai lingkaran kebudayaan di Indonesia, bahwa bahasa kaum atasan berbeda dari bahasa rakyat kebanyakan. Bahasa kaum atasan, seperti halnya bahasa sastra, dianggap 'tinggi' dan biasanya sulit, lebih banyak aturannya jika dibandingkan dengan bahasa sehari-hari rakyat kebanyakan yang lugu. Penguasaan orang terhadap bahasa 'tinggi' itu seringkali berkurang, sebagai akibat dari kurangnya kebutuhan untuk menggunakannya dalam urusan sehari-hari. Kurangnya kebutuhan itu sendiri pada umumnya disebabkan oleh terciptanya struktur masyarakat baru yang kurang mendukungnya. Apabila kebutuhan berkurang maka bahasa 'tinggi' itu lambat laun berubah fungsi menjadi semata-mata suatu

filsafat yang dipegang oleh pihak penyaji dramatari. Adapun yang dimaksud dengan tekanan dan makna cerita adalah gabungan antara sasaran dan cara penyajian dramatari. Sebagai contoh dapat kita lihat misalnya perubahan dari penyajian yang memberi tekanan pada segi simbolik mistik menjadi penyajian yang memberi tekanan pada segi dramatik. Perubahan tekanan penyajian ini dapat disebabkan oleh pergeseran fungsi maupun oleh perbedaan selera.

Segi lain pula yang dapat berubah sepanjang perkembangan zaman adalah struktur dramatik dan komposisi. Sebagai contoh dapat dikemukakan, bahwa sebagai akibat dari penonjolan segi dramatik, maka bagian-bagian penyajian dramatari yang tidak langsung mendukung dramatik diciutkan atau bahkan dihilangkan sama sekali. Hal ini terlihat misalnya dalam perkembangan **wayang wong** di Jawa. Penciutan atau pembuangan itu dilakukan karena bagian-bagian tertentu dianggap mubazir. Hal ini didorong pula oleh perubahan nilai mengenai penggunaan waktu.

Itulah secara garis besar **masalah-masalah perubahan dan perkembangan yang dapat dilihat** pada dramatari. Dalam hal ini perlu pula disadari bahwa perubahan tidak hanya dapat terjadi dari waktu ke waktu, melainkan dapat pula terjadi dari kalangan yang satu ke kalangan yang lain pada waktu yang sama. Maka pertanyaan-pertanyaan yang selanjutnya perlu dijawab adalah :

1. ke mana perkembangan dramatari harus diarahkan? ;
2. adakah perlu memberikan suatu arah tertentu ? ;
3. atukah justru kemajemukan bentuk dan cara harus dipelihara?

Itu pertanyaan-pertanyaan yang dapat diajukan oleh seorang pembina kesenian, sedang pada pihak pelaku ada pertanyaan dasar yang akan selalu muncul dari waktu ke waktu, di berbagai kalangan :

”bagaimana dramatari ini dapat berfungsi dalam masyarakat?”

gaya bahasa sastra, yang demi mutu seni suatu bentuk dramatari tetap dipertahankan. Maka untuk mengatasi kebutuhan komunikasi, khususnya untuk menyampaikan pesan-pesan kognitif tertentu yang terkandung dalam dramatari, maka ditempatkanlah suatu jenis peran tertentu, yaitu para pengasuh dan atau pelawak, untuk menyampaikan pesan-pesan tertentu dalam bahasa sehari-hari. Gejala ini terlihat dalam banyak bentuk dramatari di Indonesia.

Menyusutnya penggunaan bahasa daerah, yang didorong oleh meluasnya penggunaan bahasa Indonesia, mempunyai peranan pula dalam perubahan bentuk dramatari dalam segi kebahasaan, atau lebih tepat kesusasteraannya. Dengan terdapatnya perubahan kebiasaan berbahasa dalam masyarakat, maka para pelaku dramatari yang merupakan anggota masyarakat itu pun biasanya turut berubah kemampuannya untuk menguasai bahasa sastra atau bahasa 'tinggi'. Yang tekun memperhatikan dan mempelajari khasanah seni sastra yang sudah ada, seringkali dapat bertahan, dan mengolah karya pertunjukan dengan menggunakan khasanah tersebut. Tetapi jarang yang dapat kreatif dalam segi sastra ini, karena sastra bahasa daerah tidak lagi menjadi perbincangan umum.

Penciptaan **sendratari**, suatu bentuk dramatari tanpa dialog, pada tahun 1970 yang didorong oleh tekad yang besar dari pihak pemerintah pusat Republik Indonesia, adalah sebuah upaya untuk mengatasi hambatan kebahasaan itu. Pada waktu itu, dan juga sejak sekitar 1950, dirasakan kebutuhan untuk menguatkan rasa persatuan bangsa Indonesia, dan ini diusahakan antara lain dengan untuk sementara mengesampingkan dulu perbedaan-perbedaan kedaerahan. Dan bahasa adalah pembeda yang menyolok.

Segi lain dalam penyajian dramatari yang dapat berubah adalah isinya. Yang dapat digolongkan ke dalam isi ini ada beberapa hal, yaitu :

1. pilihan cerita;
2. moral cerita, yang menyangkut pandangan hidup dan filsafat yang melandasinya;
3. tekanan dan makna cerita.

• Pilihan cerita dapat dianggap mengisyaratkan apa yang "sedang in" dalam masyarakat yang bersangkutan. Adapun moral cerita umumnya mengacu pada nilai-nilai yang dianut dalam masyarakat, namun juga dipengaruhi oleh pandangan hidup atau

filsafat yang dipegang oleh pihak penyaji dramatari. Adapun yang dimaksud dengan tekanan dan makna cerita adalah gabungan antara sasaran dan cara penyajian dramatari. Sebagai contoh dapat kita lihat misalnya perubahan dari penyajian yang memberi tekanan pada segi simbolik mistik menjadi penyajian yang memberi tekanan pada segi dramatik. Perubahan tekanan penyajian ini dapat disebabkan oleh pergeseran fungsi maupun oleh perbedaan selera.

Segi lain pula yang dapat berubah sepanjang perkembangan zaman adalah struktur dramatik dan komposisi. Sebagai contoh dapat dikemukakan, bahwa sebagai akibat dari penonjolan segi dramatik, maka bagian-bagian penyajian dramatari yang tidak langsung mendukung dramatik diciutkan atau bahkan dihilangkan sama sekali. Hal ini terlihat misalnya dalam perkembangan **wayang wong** di Jawa. Penciutan atau pembuangan itu dilakukan karena bagian-bagian tertentu dianggap mubazir. Hal ini didorong pula oleh perubahan nilai mengenai penggunaan waktu.

Itulah secara garis besar **masalah-masalah perubahan dan perkembangan yang dapat dilihat** pada dramatari. Dalam hal ini perlu pula disadari bahwa perubahan tidak hanya dapat terjadi dari waktu ke waktu, melainkan dapat pula terjadi dari kalangan yang satu ke kalangan yang lain pada waktu yang sama. Maka pertanyaan-pertanyaan yang selanjutnya perlu dijawab adalah :

1. ke mana perkembangan dramatari harus diarahkan? ;
2. adakah perlu memberikan suatu arah tertentu ? ;
3. ataukah justru kemajemukan bentuk dan cara harus dipelihara?

Itu pertanyaan-pertanyaan yang dapat diajukan oleh seorang pembina kesenian, sedang pada pihak pelaku ada pertanyaan dasar yang akan selalu muncul dari waktu ke waktu, di berbagai kalangan :

”bagaimana dramatari ini dapat berfungsi dalam masyarakat?”

CATATAN TENTANG TARI RAKYAT

CATATAN TENTANG TARI RAKYAT

Ciri - Ciri Tari Rakyat

Dari begitu banyak gaya tari rakyat yang ada, maka dapat dilihat ciri-ciri yang selalu ada pada setiap tari rakyat itu antara lain :

1. Fungsi sosial;
2. Ditarikan penari bersama;
3. Menuntut spontanitas atau respon;
4. Bentuk gerakannya sederhana;
5. Tata rias dan tata busana pada umumnya sederhana;
6. Irama iringan dinamis dan cenderung cepat;
7. Jarang membawakan cerita lakon;
8. Jangka waktu pertunjukan tergantung dari gairah penari yang tergugah;
9. Sifat tari rakyat sering homoristis;
10. Tempat pementasan berbentuk arena;
11. Bertemakan kehidupan masyarakat.

1. Fungsi sosial :

Telah kita ketahui bahwa fungsi tari itu ada tiga jumlahnya, seperti :

- Tari ritual,
- Tari sosial,
- Tari seni tontonan.

Namun tari rakyat yang mengungkapkan fungsi sosiallah yang paling hidup dan menelusuri kurun waktu yang panjang. Contoh-contoh untuk ini banyak dapat ditemukan diberbagai daerah di wilayah Indonesia. Terutama sekali kita dapat tanda bukti bahwa tari muda-mudi, memang banyak jumlahnya dapat kita jumpai di Indonesia, merupakan tari

rakyat yang masih ada dan berkembang.

2. Ditarikan penari bersama :

Tari Rakyat yang menampilkan seorang penari saja, biasanya sifatnya hanyalah menciptakan suasana pertunjukan, dimana sang penari memamerkan kebolehannya. Adakalanya suasana pertunjukan digugah bukan saja dengan gerak penari solo yang menciptakan suasana tetapi juga oleh kebolehannya bervokal, seperti pada ronggeng Betawi dan Karawang, atau Ketuk Tilu dari Parahiyanan. Bagaimanapun, tophit dari pada acara tari rakyat adalah pada nomor atau bagian tari yang diungkapkan oleh penari bersama. Sering bahkan dibawa oleh penari massal. Seperti pada tari Saman dari Aceh, Gantar, Gantor, dan Giring-giring dari daerah-daerah Kalimantan. Bahwasannya tari rakyat dibawa oleh penari bersama, adalah salah satu cirinya yang khas.

3. Menuntut spontanitas atau respon :

Tari Tor-tor yang diadakan di Tapanuli, dalam lingkungan keluarga yang mengadakan upacara ritual, oleh anggota keluarga dan kadang kala para tamupun diperkenankan ikut. Gerak-gerak sederhana dan spontan, asalkan mendekati suasana hati lingkungan, dapat menjadi unsur berlangsungnya tari tor-tor dengan khusus. Dalam kekhususan itu tidak saja terasa sentuhan spirituil karena upacara ritual, tetapi rasa sosial, atau kebersamaan juga terutama sangat berkesan. Imbangan-imbangan gerak sekalipun gerak-gerak itu sangat sederhana, namun ungkapan ataupun respon yang spontan dan wajar, sangat besar dituntut. Lihatlah pula tontonan tari rakyat Bangreng, di Sumedang, yang misalnya diadakan untuk memeriahkan selamat khitanan misalnya. Yang punya hajat yang mengupah tontonan Bangreng itulah yang mula-mula ngibing. Dan tetamu yang diundang, dalam arti memeriahkan upacara dan tontonan, dengan seijin yang punya hajat ikut menari di arena/pentas Bangreng, dengan pasangan yang dipilih, atau penari Bangreng itu sendiri. Disini pula terasa rasa sosial, dan sekaligus siratan rasa memeriahkan upacara ritual. Dan lagi spontanitas yang murni diungkap dalam menyertai sesuatu tindakan yang walaupun sangat sederhana, pada kala upacara diadakan, asalkan saja

menunjang kekhusukan suasana yang tercipta, tentunya sangat berarti dalam kehidupan seni.

4. Bentuk gerak sederhana :

Tari rakyat yang bergairah, dan menggugah suasana secara spontan yang murni dibarengi oleh penonton- penonton yang tergugah, untuk ikut serta mengungkapkan tarian itu. Dengan demikian tentu tidak mungkin dituntut sifat-sifat gerak yang sukar dan tinggi mutunya dalam arti tari, atau gaya tari tertentu yang tinggi nilainya. Tetapi justru sifat atau bentuk gerak yang sederhana. Sekedar mengimbangi bentuk gerak dan irama pasangannya. Atau bila ia telah gamblang mengungkapkan gerak tari, hendaknya secara spontan mengembangkan kemungkinan-kemungkinan dengan gerak-gerak perkembangan yang tentunya tidak terlalu rumit ditanggapi oleh pasangannya. Demikianlah bentuk gerak sederhana menjadi ciri untuk sebagian besar tari rakyat. Tidak terkecuali bila diambil contoh tari Saman dari Aceh misalnya. Bila telah terasa bahwa seseorang telah menangkap irama dan gerak-gerak yang disusun dengan urutannya dalam tari saman, maka ia seketika dapat masuk sebagai salah satu dari penari.

5. Tata rias dan tata busana umumnya sederhana :

Oleh karena kespontanan yang dituntut untuk berpartisipasi dalam tarian rakyat, maka dengan sendirinya hal ini menjadikan unsur bahwa tata rias dan tata busana penampilan tari rakyat sangat sederhana. Alasannya oleh karena para penonton yang sekalipun berniat untuk ngibing, toh tidak memakai pakaian tarinya, atau memulas mukanya dengan make-up yang berwarna-warna.

6. Irama iringan dinamis dan cenderung cepat :

Menonton Ronggeng, Bangreng, Joged Pingitan dan lain-lain, memang ada kalanya iringan tarinya pelan dan gemulai. Namun apabila tiba waktunya, dimana saat ngibing sudah tiba, yang merupakan puncak dari acara, maka irama iringan tentu berubah lebih dinamis, lebih cepat. Paling tidak hentakan-hentakan pukulan kendang lebih kerap, yang menyebabkan gending iringan terasa lebih dinamis.

Jarang membawakan cerita lakon :

Menonton tari-tarian rakyat, jarang sekali tontonan itu kita dapati mengungkapkan cerita lengkap, atau sebagian/pragmen sebagai lakon. Yang penting terungkap adalah kesan-kesan kekhusukan muda-mudi, atau kekhusukan upacara. Apakah ia mengungkap rasa yang bernilai seni kepada penonton, itu tidak begitu penting. Namun demikian, kesan-kesan pengalaman dalam kehidupan memang tidak dibendung, bila hal itu muncul. Pengibing penari joged bumbung, tari rakyat di Bali yang baru (1946), dapat diungkap dengan naratif, oleh pengibing kepada joged. Misalnya membujuk-bujuk dengan gerak, merengsek dan menangis, ataupun selanjutnya "nigtig" atau memukul-mukul dengan gerak tari, toh belum lengkap bila dikatakan itu sebuah pragmen apalagi sebuah lakon yang lengkap. Hal semacam itu mungkin kita namakan serentetan ungkapan naratif. Bila ia diungkap berbau puitis, memang ia berhak menyentuh perasaan penonton, yang tentunya berbeda-beda penapsirannya.

8. Jangka waktu pertunjukan tergantung dari gairah penari yang tergugah :

Tari Indang di Sumatera Barat, dan tari Buncis di Jawa Barat, merupakan contoh yang baik dalam hal ini. Penari-penari yang tergugah oleh kehadiran peserta-peserta penari, dan ditambah dengan elu-eluan pengamatnya, tontonan rakyat semacam ini dapat berlangsung lebih panjang lagi. Sebaliknya, bila suasana sekeliling termasuk penonton tidak apresiatif, dan tambahan lagi penari-penari yang hadir tidak saling menggugah kegairahan mereka, hal semacam ini dapat menyebabkan pertunjukan menjadi sangat kurang bergairah dan patah ditengah jalan.

9. Sifat tari rakyat sering humoritis :

Dari segi sifat tari rakyat, dapat dirasakan bahwa humor sering sangat menonjol mewarnai sifat tari rakyat itu. Untuk contoh dapat dikemukakan antara lain : Tari Bangreng dari Jawa Barat, Joged Bumbung pada saat ibing-ibingan dari Bali dan lain-lain.

10. Tempat pementasan berbentuk arena :

Tempat penyelenggaraan tari rakyat adalah sangat lumrah diadakan di arena, dimana kemungkinan tontonan itu menyatu dengan para penontonnya sangat dibutuhkan.

11. Bertemakan kehidupan masyarakat :

Tema tari rakyat mencerminkan kehidupan masyarakat dimana tari itu dilahirkan dan dibina, serta dikembangkan, seiring dengan pengaruh suasana lingkungan tempat dan waktu.

BAGAIMANA MEMPERSIAPKAN PEMENTASAN SUATU DRAMATARI

Oleh : Ben Suharto

BAGAIMANA MEMPERSIAPKAN PEMENTASAN SUATU DRAMATARI

Penjelasan Istilah

Seperti tercantum dalam Pedoman Penyelenggaraan Pekan Drama Tari dan Teater Daerah Tingkat Nasional tahun 1984, istilah dramatar dimengerti sebagai salah satu bentuk seni pertunjukan daerah yang menggunakan media gerak tari dengan atau tanpa dialog untuk menuangkan alur ceritera. Dramatari dalam pengertian luas ini merupakan upaya untuk secara umum mengklasifikasikan berbagai tipe tari secara lebih spesifik.

Sementara itu istilah dramatari juga muncul untuk memberi sebutan lahirnya bentuk seni pertunjukan

Sementara itu istilah dramatari juga muncul untuk memberi sebutan lahirnya bentuk seni pertunjukan lain yang tidak harus mengikuti pola dramatari tradisi yang sudah ada sebelumnya. Sehingga dalam perkembangannya dapat dijumpai misalnya Calonarang dan dramatari Calonarang, yang keduanya termasuk tipe dramatari, tetapi mempunyai bentuk penyajian yang berbeda.

Makalah ini ditujukan untuk membicarakan dramatari dalam pengertian yang lebih sempit, atau pengertian yang kedua, meskipun tidak berarti bahwa pengertian yang lebih luas tidak dipakai. Istilah lain yang muncul sekitar tahun 1960 adalah istilah "sendratari" yang dimaksudkan untuk menyebut suatu dramatari yang tidak memakai dialog. Istilah ini dipakai untuk mengganti istilah "ballet" pada pertunjukan Ballet Ramayana di panggung Rorogonggrang Prambanan. Pada dasarnya "sendratari" atau lengkap-

nya "seni dramatari" tidaklah berbeda dengan "dramatari", kecuali bila pengertian seni akan dipermasalahkan pada "sendratari", sehingga perlu harus berbeda dengan "dramatari".

Lahirnya bentuk "sendratari" mampu membawa pengaruh yang semakin luas di mana-mana, sehingga banyak mengilhami berbagai pembaruan. Hal ini lebih jelas lagi pada penyelenggaraan Festival Ramayana tingkat Nasional pada tahun 1970 di Yogyakarta, dan pada tahun berikutnya diselenggarakan Festival Ramayana Internasional di Pandaan Jawa Timur.

Namun dalam perkembangan selanjutnya angin segar pembaruan tari ini lebih menampakkan dampak negatifnya. Banyak aspek lain di luar gerak tari seperti dialog, tembang dan narasi yang semakin kurang terpelihara di antara para penari, padahal aspek tersebut dapat pula dipakai sebagai media ungkap disamping gerak tari yang mampu membantu tercapainya suasana dramatik. Bahkan selanjutnya banyak dijumpai garapan sendratari yang terlalu menekankan pada upaya untuk menuangkan seluruh isi ceritera itu ke dalam wujud gerak. Hal ini jelas tidak mungkin. Gerak tari mempunyai keterbatasan yang tidak memungkinkan untuk dicapai sebagai media dalam menuangkan isi cerita. Hal ini mengakibatkan garapan tari menjadi terlalu literal, sehingga melemahkan kemungkinan untuk dapat mengembangkan suasana dramatik tanpa kehilangan keutuhan keseluruhan garapan tari.

Meskipun akhir-akhir ini dijumpai pula adanya garapan dengan konsep "sendratari" dalam pengertian seperti seharusnya konsep itu dimengerti, namun barangkali alternatif untuk menggunakan istilah "dramatari" dapat dipakai sebagai upaya untuk memberikan kemungkinan keluasan garap dalam arti melibatkan pula aspek dialog, tembang dan narasi; dan bila tidak menggunakan itu semua kecuali media gerak tari, maka dapat diharapkan adanya upaya untuk meningkatkan pengertian konsep secara lebih baik dan mendalam sehingga dapat mencapai kualitas garapan tari yang semakin baik.

Karena istilah tersebut sebenarnya lebih tepat dipakai untuk mengklasifikasikan suatu tari atau untuk kepentingan deskripsi tari itu, maka itu setiap kali. Sebagai contoh bila kita tahu bahwa Jathilan itu tari rakyat, maka sangat janggal rasanya bila orang harus menyebutnya dengan "tari rakyat Jathilan"

Tari dramatik mengandung arti bahwa gagasan yang dikomunikasikan sangat kuat dan penuh daya pikat, dinamis dan banyak menimbulkan ketegangan, serta dimungkinkan melibatkan konflik antara orang seorang dalam dirinya atau dengan orang lain. Tari dramatik memusatkan perhatian pada sebuah kejadian atau suasana tanpa menggelarkan ceritera. Sedangkan dramatari mempunyai ceritera untuk diungkapkan. Misalnya penggambaran terbunuhnya Raramendut-Pranacitra merupakan tari dramatik. Sedangkan penggambaran ceritera Raramendut-Pranacitra dapat disebut dengan dramatari.

Sumber Materi Dramatik

Awal seorang Penata Tari mendapatkan stimulus atau rangsang untuk menggarap tari dapat bermacam-macam, antara lain dapat berupa rangsang rupa, rungu, raba dan kinestetik. Tetapi di samping itu dapat pula berupa idea atau gagasan. Bila demikian halnya maka idea atau gagasan itu dapat berupa ceritera, sehingga hal ini akan mengarah kepada penataan sebuah dramatari.

Oleh karena di dalam dramatari sangat erat kaitannya dengan emosi dan kejadian dalam hubungannya dengan manusia, maka karakterisasi merupakan titik perhatian, meskipun tata ruang, garis arah dan penggunaan fokus sangat penting pula.

Bermacam ceritera yang biasa dipakai sebagai gagasan awal dalam pertunjukan tari dapat disebutkan antara lain Mahabarata, Ramayana, Panji, Menak, legenda, ceritera sejarah serta ceritera rakyat lainnya. Menurut tradisinya maka ceritera yang berasal dari tempat lain seperti epos Mahabarata dan Ramayana, tidaklah begitu saja persis diikuti seperti ceritera aslinya di India, tetapi telah mendapatkan berbagai penafsiran yang dalam perkembangannya menjadi semakin berbeda penuh pengayaan dan variasi. Bahkan lebih dari itu ceritera tersebut dianggap sebagai ceritera yang memang asli dan pernah terjadi di sini.

Oleh karena itu tidak mengherankan bila dalam wujud pertunjukan ceritera tersebut tidak nampak sebagai sesuatu yang berasal dari negeri asing. Begitu pula dengan aspek lainnya seperti tata busana dan iringan serta tata cara lain yang sangat tergantung dari lingkungan budaya dimana pertunjukan tersebut hidup dan berkembang. Bila tradisi semacam itu tetap diwarisi maka tentulah upaya mengembangkan kreasi dari waktu ke waktu akan tetap ber-

langsung sehingga pertunjukan itu selalu sesuai dengan kehendak jamannya.

Penetapan alur ceritera sebagai langkah awal seorang Penata Tari dalam proses penggarapan dramatari tidak harus mengikuti pola pembabakan seperti bentuk pertunjukan yang sudah ada. Apa yang dapat menjadi pertimbangan adalah bagaimana menentukan alur ceritera yang memiliki kapabilitas untuk dapat dituangkan dalam wujud pertunjukan sebuah dramatari. Biasanya hambatan yang timbul terutama bila ceritera yang ditetapkan merupakan ceritera sejarah yang tidak begitu saja dapat dirubah, sehingga tafsir terhadap ceritera tersebut memerlukan kecermatan tersendiri agar tafsir itu tetap mempunyai kapabilitas untuk diwujudkan dalam dramatari tanpa harus merubah fakta sejarah itu sendiri. Lebih penting untuk disadari dalam menetapkan alur ceritera bahwa gerak tari sangatlah terbatas kemampuannya untuk mewujudkan isi ceritera itu.

Kebebasan Penata Tari

Penata Tari yang telah mencapai puncak kesempurnaan dalam melahirkan karya tari adalah mereka yang penuh dengan ilham akan imaji dan visi, berbakat dan menguasai ketrampilan serta telah memiliki pengalaman, sehingga mereka memiliki persyaratan lengkap untuk tidak lagi membutuhkan penganalisaan "aturan-aturan" bila mereka ingin menciptakan karya yang selesai dan penuh keunikan untuk disajikan dalam pementasan.

Dengan penuh kejujuran akan keterbatasan kemampuan, maka seorang Penata Tari dapat belajar dari mereka yang hebat itu untuk mendapatkan keberanian dan inspirasi melalui usaha untuk mengembangkan potensinya dalam menata tari. Proses penataan tari bervariasi tergantung setiap orang yang mencobanya. Tetapi tidak seorangpun yang dapat menjadi patokan agar aturan atau metode tersebut dapat menjadi garansi pencapaian keberhasilan.

Namun pada dasarnya seorang yang mengeluti penataan tari akan selalu terkait dengan empat hal yang saling mempengaruhi yaitu :

1. Imajinasi dan Intuisi
2. Pengetahuan materi gerak
3. Pengetahuan metode konstruksi

4. Pengenalan pengetahuan bentuk melalui pengalaman estetis yang semakin banyak diperoleh setelah pengalaman melihat mengamati tari lain dan karya seni lainnya.

Jelas bahwa Penata Tari tidak dapat berkarya tanpa menggunakan imajinasinya. Penata Tari memiliki kebebasan imajinasi sepenuhnya sampai ia menetapkan ide tentang tari yang akan ditata. Kadangkala hal ini merupakan penetapan yang sulit terutama bila imajinasinya begitu kaya penuh dengan banyak alternatif gagasan. Melalui pengalaman Penata Tari akan langsung membatasi pada apa yang akan mungkin dilakukan.

Pengundangan kembali kesadaran gerak yang sesuai untuk komunikasi kehidupan terjadi dalam imajinasi Penata Tari. Ia membayangkan seorang penari atau lebih melakukan gerak yang ia ketahui (pengetahuan) dan yang berada dalam teba perbendaharaan yang berterima (acceptable) untuk menggambarkan suasana hati (pengertian standarisasi). Hasilnya dapat dipakai sebagai pengarah dalam menanggapi rangsang dan upaya untuk mengembangkan bagian tertentu yang ia ingini. Melalui pola pemikiran seperti ini Penata Tari dapat mulai memanipulasikan materinya agar tepat sesuai dengan kesadaran imaji, sehingga dengan begitu dapat mulai menata tari.

Penata Tari berlanjut mencari gerak dari repertoar yang dimilikinya yang dianggap cocok, serta mencobanya agar seorisinal mungkin (imajinatif). Barangkali ia melakukannya dengan alternatif gerak yang telah terbiasa dan dikuasai karakternya seperti misalnya ukuran, level, arah, bagian tubuh yang dipakai, isi pengerahan tenaga dan gerak tangan. Dapat dimengerti bahwa Penata Tari menginginkan orisinalitas dalam artian ia belum pernah melakukannya. Juga dapat dimengerti bahwa timbul keinginan untuk menjauhi gerak konvensional agar dapat menemukan bentuk yang unik yang berasal dari dirinya, meskipun sulit dapat terjadi tanpa referensi dengan gerak yang sudah ada.

Penataan tari dengan menggunakan metode coba-coba (trial and error) untuk menggugah kemampuan tingkat bawah sadar atau intuisinya, maka bentuk yang lahir hanya akan berhasil sekali atau dua kali. Itupun dapat terjadi oleh karena secara kebetulan ia menemukan jalan yang terasa gampang ia lalui, sehingga tanpa penguasaan pengetahuan bentuk ia tidak dapat mengetahui sebab keberhasilannya atau sebaliknya.

Bila menggunakan intuisi dan penguasaan pengetahuan akan menjadi jalan yang terbaik, terlebih lagi bila pada waktunya pengetahuan itu telah pula menjadi bagian pada diri Penata Tari. Penata Tari yang melihat karya orang lain dengan sendirinya akan belajar sesuatu dari karya tersebut. Bila ia dapat kesempatan lebih sering untuk melihat pementasan tari, maka ia semakin peka terhadap bentuk dan secara tidak sadar menyerap rasa yang pada suatu waktu dapat dialihwujudkan ke dalam karyanya. Proses belajar seperti ini dapat dipacu lebih cepat dengan penguasaan pengetahuan pada dirinya.

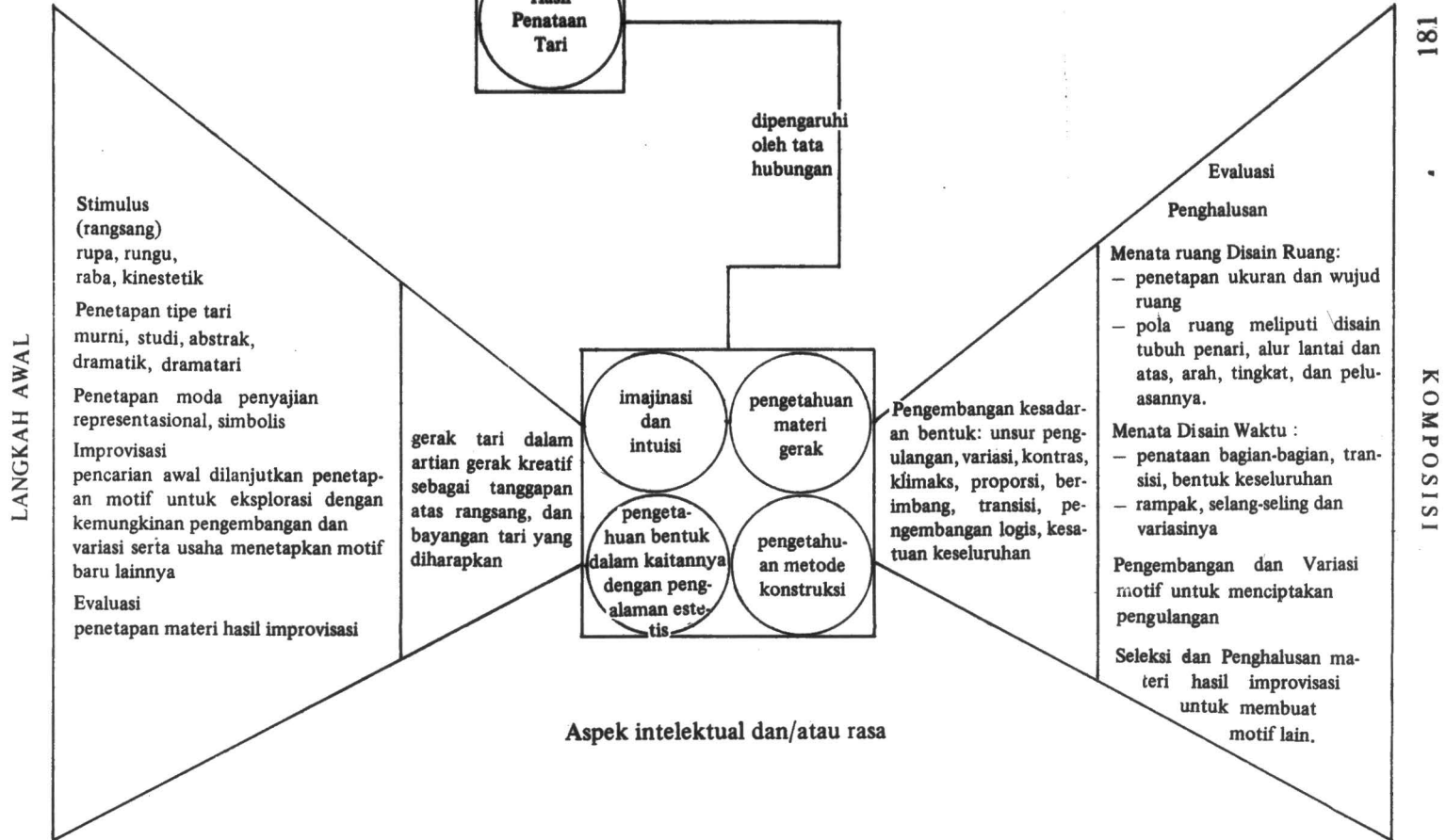
Pengalaman mengamati berbagai macam tari dan juga berbagai macam karya seni yang lain, barangkali akan begitu menentukan lahirnya kesadaran intuitif, dan meskipun tidak lahir dalam penuh kesadaran, namun setidaknya Penata Tari berada dalam keadaan untuk dapat memperoleh pengenalan pengetahuan yang mampu meningkatkan potensi komposisi tarinya.

Yang terbaik adalah bahwa Penata Tari memiliki pengetahuan materi gerak (tari) dan metode konstruksi tari. Di samping itu ia juga seorang yang berpengalaman sebagai pengamat tari.

Pada skema proses komposisi tari dapat dilihat arah panah, yang tidak harus dimengerti seperti itu, sebab dimungkinkan untuk balik kembali pada tempat atau tahap tertentu pada setiap saat.

SKEMA PROSES KOMPOSISI TARI

Berdasarkan
JACQUELINE SMITH



**DRAMATARI SEBAGAI SUATU
BENTUK KARYA SENI**

Oleh : Enoch Atmadibrata

DRAMATARI SEBAGAI SUATU BENTUK KARYA SENI

P R A K A T A :

Didalam menguraikan judul diatas kata demi kata, mungkin kita akan merasa pelik juga untuk memperoleh kesepakatan tentang pengertiannya.

Untuk keperluan ini akan diambil pengertian, bagi istilah Dramatari, dari kurikulum bidang Studi Kesenian yang telah diterbitkan tahun 1975 oleh Depdikbud. Pada kurikulum tersebut tercantum bahwa dikenal bentuk-bentuk Tari sebagai berikut : Tari Tunggal, Duet, Massal serta Dramatari. Sedang didalam Sub Pokok Bahasannya dikatakan bahwa kedalam Dramatari termasuk Sendratari, Dramatari berdialog dan Dramatari berlagu. Sebenarnya penjelasan diatas ini belum merupakan pengertian, hanya baru berupa contoh-contoh saja. Maka dari penjelasan itu kita menarik kesimpulan bahwa Sendratari adalah Dramatari yang tidak menggunakan dialog, baik dengan cara bicara biasa maupun berlagu. Sedang Dramatari berdialog kita artikan sebagai karya tari yang berpijak pada suatu alur ceritera serta para pelakunya/penarinya berbicara satu sama lain (berdialog) dengan gaya bicara tertentu tetapi bukan dengan lagu. Bila yang dimaksud salah satu contohnya adalah Wayang Orang, maka juga kurang tepat karena pada adegan tertentu para Wayang itu dapat pula berdialog dengan menggunakan lagu. Sedang yang dicontohkan sebagai Dramatari berlaku pada Kurikulum itu contohnya adalah Langen Mandra Wanara, yang dialognya disampaikan dengan lagu.

Selain daripada itu istilah Dramatari yang berasal dari Drama

dan Tari dapat pula mengundang pertanyaan, apakah unsur karawitanya disini cukup begitu saja dikesampingkan? Padahal, terutama bila mengingat pada Langen Mandra Wanara, unsur karawitanya itu cukup penting. Di Jawa Barat ada suatu karya Pentas yang membawakan Lakon serta dialognya dibawakan dengan berlagu dan dinamakan Gendingkaresmen serta sejauh ini di Jawa Barat belum dimasukkan kedalam kelompok Dramatari. Mungkin juga karena pada Gendingkaresmen gerakan para pelakunya bukanlah gerakan-gerakan tari melainkan gerakan biasa yang diistilasikan, walaupun pada karya Gendingkaresmen tertentu akan terdapat adegan dimana pelakunya lebih banyak menari daripada berdialog.

Baiklah kita terima istilah Dramatari bagi suatu karya pentas selama unsur-unsur utamanya adalah unsur Drama dan unsur Tari. Serta istilah bentuk Karya Seni sebagaimana tercantum pada judul, pada kesempatan ini akan diartikan sebagai Karya Seni Pentas. Mengingat pula bahwa kesempatan berceramah ini adalah sehubungan dengan Pekan Seni Teater Daerah dan Dramatari, kiranya tidak berlebihan bila ceramah ini disesuaikan dengan peristiwa ini, dimana berkumpul wakil-wakil dari daerah se-Indonesia. Pengalaman pada tahun-tahun yang lampau menunjukkan bahwa pada kesempatan semacam ini, karya-karya Pentas dari daerah selalu beraneka bentuknya, maka kepentingannya pun kiranya beraneka pula, walaupun sebagai sama-sama karya Pentas akan cukup pula segi-segi kesamaannya.

BENTUK-BENTUK TARI :

Sebelum langsung mengamati bentuk-bentuk Tari di Indonesia ini, terdapat pula pengelompokan lainnya berdasarkan tinjauan yang berlainan, yang menunjukkan betapa kayanya khasanah Tari di Nusantara kita ini. Ada pengelompokan yang ditinjau dari sumber asal gerak dan penataannya. Di Kalimantan umpamanya terdapat pengelompokan yang disebut Tari Pesisiran dan Tari Pedalaman. Dan kebetulan sekali bahwa Tari Pesisiran itu adalah Tari yang merupakan pengaruh agama Islam, sedang yang di Pedalaman adalah kelompok Tarian yang belum terpengaruh oleh agama Islam. Di Jawa umpamanya ada pengelompokan yang disebut Tari Klasik dan Tari Rakyat. Sedang di daerah lainnya lagi mungkin ada pengelompokan lain yang berlainan pula tinjauannya.

Tapi yang jelas akan bersamaan dimanapun juga bentuk-bentuknya sebagaimana dijelaskan dibawah ini :

1. Tari Tunggal : adalah Tarian yang dilakukan oleh seorang penari. Gerakannya dapat mencapai tingkat kerumitan tertinggi dibanding dengan bentuk Tari lainnya.
2. Tari Rampak : ialah Tarian yang dilakukan oleh lebih dari seorang penari dengan gerakan-gerakannya yang seragam-seragam (rampak). Mungkin ada pengelompokan penari dengan pola lantai yang berlainan. Untuk memenuhi keseragaman gerak, maka akan terjadi penyederhanaan gerak. Atau memang sudah ditata sedemikian rupa sehingga tingkat kerumitannya tidak terlalu menyulitkan untuk dilakukan seragam. Dalam kurikulum 1975 disebut tari Massal.
3. Tari Berpasangan : Adalah tarian yang dilakukan berdua dengan gerakannya sebagian berlainan satu sama lain, tetapi antar penari merupakan satu kepaduan, disebut duet. Dalam bahasa asing juga disebut Pasde deux. Bentuk perkembangan lainnya adalah yang ditarikan bertiga (Trio) dan paduan dari empat penari yang disebut Quartet. Kedua bentuk terakhir ini di Indonesia perlu dipikirkan untuk dikembangkan.
4. Tari Paduan Kelompok : ialah karya Tari dimana dua atau lebih kelompok penari yang gerakannya antar kelompok itu berlainan. Umpamanya Tari Tunggal tampil bersama dengan tari Ram-

pak yang masing-masing gerakannya berlainan tetapi antara keduanya ada keterpaduan jalinan. Dapat pula terjadi ditampilkan bersamaan bentuk Tari Tunggal dengan Tari Berpasangan, atau Tari Berpasangan bersama Tari Rampak. Tari Paduan Kelompok ini tidak termuat pada kurikulum 75.

Bila keempat bentuk Tari diatas tampil sendiri-sendiri sebagai suatu Tarian yang selesai, dapat pula dikelompokkan sebagai **Tari Lepas**.

5. Dramatari : Sebagai bentuk kelima lain halnya dengan keempat bentuk terdahulu. Walaupun akan terdapat bentuk-bentuk seperti yang empat diatas, tetapi tidak merupakan suatu tarian yang selesai (lepas), karena umumnya terikat kepada adegan dari Dramatari keseluruhan. Adanya adegan-adegan serta istilah Drama terkait padanya, tidak selamanya berarti bahwa suatu Dramatari selalu berpijak pada alur cerita atau plot. Terutama hal ini terjadi pada perkembangan baru dari Dramatari yang tidak berdialog, yang pada kurikulum 75 disebut Sendratari.

LAHIRNYA SUATU DRAMATARI :

Telah dikemukakan bahwa pada suatu Dramatari akan terdapat beberapa bentuk tari yang dijalin sedemikian rupa untuk menyampaikan suatu peristiwa atau beberapa peristiwa melalui mediana, yaitu gerak.

Peristiwanya dapat berlatar belakang suatu kejadian bersejarah, suatu dongengan atau kejadian-kejadian kekinian.

Perwujudan dari suatu dramatari terutama yang tidak berdialog dikenal sebagai sendratari, sudah tentu bukanlah hanya

dengan menyambung-nyambungkan sekian bentuk tari yang diperkirakan akan merupakan suatu dramatari. Tetapi harus merupakan suatu kesatuan didalam penyampaian inti peristiwa secara bersinambung, dimana setiap bagian benar-benar merupakan unsur penunjang terwujudnya bentuk akhir.

Untuk dapat tercapainya bentuk akhir yang utuh dimana beraneka unsur tersangkut didalamnya, maka akan diperlukan seseorang yang dapat mengkoordinasi dan membimbing terwujudnya suatu dramatari dalam ketotalannya secara efektif. Dialah yang bertanggung jawab bahwa :

1. Setiap tarian yang terjalin didalamnya adalah mendukung suatu idea.
2. Inti dari ideanya dapat tercapai dengan dukungan penyusunan adegan yang bersinambung.
3. Keseluruhan harus dapat mencapai kesan dramatik, baik melalui tariannya maupun pengadegannya.
4. Tercapainya keselarasan antar unsur-unsur perwujudannya, seperti gerak, cerita dengan adegannya, iringannya, rias dan busananya serta penataan pentas, cahaya dan perlengkapan lainnya.
5. Pada bagian-bagian tertentu perlu adanya keanekaan dan kontras.
6. Anatar pelaku, termasuk para pengiringnya, terdapat pengertian tentang adanya hubungan antar bagian-bagian dengan kesatuan garapan tariannya.

Karena Dramatari umumnya akan menyampaikan kisah demi kisah, maka suka ada kemungkinan untuk penyampaian kisah itu digunakan **pantomime** sebagai mengganti dialog. Seorang penata tari hendaknya dapat menahan diri pada penggunaan pantomime sebagai pengganti dialog secara literal mengikuti arti kata demi kata, tetapi hendaknya diusahakan agar penggunaan gerak pantomime itu diarahkan pada pengutaraan isi dari seluruh percakapannya pada adegannya.

Kemungkinan lainnya pada suatu Dramatari adalah penggunaan kelompok penari yang banyak. Dalam kejadian ini hendaknya diusahakan agar gerakan kelompok maupun gerak perorangannya jangan sampai mengganggu gerakan **peran inti** pada adegan yang bersangkutan. Bahkan hendaknya diusahakan agar kelompok besar

itu menjadi pendukung yang tepat untuk tercapainya inti idea pada saat si pendukung yang tepat untuk tercapainya inti idea pada saat-saat tertentu. Dan bukan gerakannya saja, tetapi juga tata rias dan busananya jangan sampai mengganggu peran inti. Apalagi ruang di pentas sangat terbatas hendaknya jangan dipaksakan untuk menampilkan kelompok itu sekaligus. Pengaturan untuk ini perlu dipikirkan, umpamanya dengan mengatur pemunculannya.

Koordinator yang dimaksud untuk membimbing terwujudnya suatu Dramatari secara efektif dalam ketotalannya adalah seorang **sutradara** yang tentu mengerti akan media, unsur-unsur serta alat penyampaianya. Alangkah baiknya bila yang tampil sebagai **sutradara** itu adalah penata tarinya sendiri. Tentulah seorang penata tari yang telah mengenal seni teater atau drama.

Selain seorang koordinator didalam mempersiapkan lahirnya suatu sendratari sebagai suatu dramatari yang tidak berdialog, adegan demi adegan harus terolah serta tersusun sedemikian rupa agar idea yang melatar belakangi karya tari itu dapat ditangkap oleh para penonton. Susunan adegan bagi suatu sendratari ada yang menyebutnya *scenario* Sendratari, ada juga yang menggunakan istilah **Libretto** seperti untuk opera di Barat. Maka **Libretto** untuk dramatari tentu akan lain dari pada Opera, apalagi untuk sendratari yang tidak menggunakan dialog. Maka penyusunan **Libretto** yang dapat kita sebut **Librettis** haruslah mengetahui bahwa tidak semua pernyataan dapat dilakukan dengan gerak. Tidak semua ceritera dapat langsung diwujudkan dalam bentuk sendratari. Ia harus mengalami pengolahan terlebih dahulu yang diperhitungkan dengan kemungkinan pernyataan oleh media utamanya, yaitu gerak.

Sehubungan dengan kepentingan itu, suatu ceritera umpamanya akan mengalami pengolahan pertama dalam bentuk **Versi** tertentu demi untuk kemungkinan penampilannya melalui Tari. Untuk ini seorang **Librettis** harus mengerti akan kemampuan media yang akan digunakan. Pada waktu sekarang yang menjadi **Librettis** itu kebanyakan seorang penata tari atau bahkan seorang penari. Dikemudian jabatan ini mungkin akan beralih kepada orang lain. Dan diharapkan pula orang tersebut adalah juga mengerti akan seni Drama, karena diharapkan pula orang tersebut adalah juga mengerti akan Seni Drama, karena diharapkan bahwa Sendratari itu cukup memiliki nilai **dramatik**.

Setelah diperoleh Libretto, seorang penata Tari bagi suatu Sendratari pada langkah berikutnya, disamping mulai memikirkan koreografinya atau penataan tarinya, jangan dilewatkan untuk segera memikirkan penataan **iringannya** yang biasanya ditata oleh seorang Penata Karawitan atau Musik, juga dikenal sebagai **komposer**. Juga tidak semua komposer sudah maklum akan kebutuhan musik untuk mengiringi suatu karya tari. Dalam hubungannya dengan iringannya ada dua kejadian yang dapat dikemukakan sebagai berikut :

- * Menata Tarian berdasarkan komposisi iringan yang sudah dipersiapkan terlebih dahulu, atau komposisi yang sudah lahir lebih dahulu. Bahkan bukan untuk keperluan iringan tari disusunnya, tapi karya musik melulu.
- * Menata tarian bersamaan dengan penataan Iringannya. Kejadian inilah yang paling ideal, dengan syarat bahwa antara penata tari dan penata iringannya sudah ada pengertian sesama akan segala sesuatunya yang berhubungan erat.

Langkah berikutnya adalah **latihan tari**, dimana akan ter-sangkut lebih banyak orang lagi, yaitu sekian banyak penari dengan tugasnya atau perannya masing-masing yang berlainan. Maka dengan sendirinya kemampuan mereka pun berlainan pula. Pilihan yang tepat siapa menjadi apa, terletak pada kemampuan Sutradara yang mungkin pula sang Penata Tarinya sendiri atau Pelatih khusus yang dikalangan Ballet dikenal sebagai Ballet Master atau Maitre de Ballet.

Bagi suatu Sendratari maka penentuan **peran** menjadi suatu hal yang penting. Bagi peran utama (Protagonis) dan peran lawan (Antagonis) haruslah dipilih yang paling unggul dari kelompok penari yang tersedia. Untuk peran pembantu (Tritagonis) dapat diambil dari sisanya. Mendapatkan penari/pelaku bagi peran laki-laki biasanya juga menimbulkan masalah tersendiri karena kurangnya penari laki-laki, sehingga kadang-kadang dilakukan **Travesti** dimana peran laki-laki dilakukan oleh penari wanita. Apalagi pada penentuan peran bagi suatu sendratari yang berdasarkan ceritera Wayang akan terbentur pada ketentuan bentuk tubuh yang telah secara mapan ditentukan dalam penampilan ceritera wayang yang dengan istilah daerahnya disebut **wanda**.

Unsur-unsur penunjangnya seperti rias, busana dan pentas dengan segala perlengkapannya adalah memerlukan terjalannya

saling pengertian pula. Tidak jarang terjadi bahwa para pemerannya/penarinya dirias dan dibuatkan busana yang mementingkan glamor yang tidak mendukung dramatik. Bahkan ada pula yang memakai busana yang terlalu gemerlapan, dengan harga yang mahal tentunya, sehingga bahkan bukan dramatik yang terganggu bahkan gerakan tarinya pun menjadi tenggelam dibawah pakaian yang mewah itu. Padahal seharusnya busananya itu harus dapat mendukung ungkapannya, baik bentuknya maupun tata warnanya.

Demikian pula dengan tata pentasnya, Suatu karya tari tidak menghendaki adanya Setting yang mengganggu kemungkinan gerak, baik gerak perorangan maupun gerak panggung seperti pola lantai. Demikian pula halnya dengan tata warnanya serta menelan para pemeran bila tidak diperhitungkan dan dibuat oleh tenaga yang ahli dalam pentas tari. Kecuali kalau ia dibikin sengaja untuk memperkuat pernyataan atau ungkapan tarinya. Demikian pula halnya dengan tata cahaya, yang terutama harus berhemat dengan aneka warna cahaya, apalagi bila busananya sudah kaya dengan warna.

Maka jelaslah bahwa karya pentas tari sebagai suatu jenis teater memerlukan kolektivisme dari berbagai keahlian yang bersangkutan. Belum lagi kalau ditambahkan segala kegiatan di belakang pentas (Back-stage).

Setelah karya Tari selesai dilatihkan menyusul Pementasannya bagi umum yang didahului pertunjukkan gladi. Maka lahirlah suatu Sendratari baru sebagai Dramatari yang tidak berdialog.

Untuk melahirkan suatu Dramatari berdialog yang baru dalam arti bukan lakonnya saja yang baru, tentu akan ditemukan kesukaran-kesukaran lainnya, karena pembuatan naskah beserta dialognya memerlukan keahlian lain, disamping tentu Iringannya serta gerakannya. Tapi untuk bentuk Dramatari berdialog yang telah memiliki tradisinya seperti Wayang Orang. Langenmandrawanara dan Gendingkaresmen umpamanya, sudah tersedia pola-pola lama atau juga disebut klise-klise yang telah baku. Walaupun demikian pengembangan dari bentuk lama itu tidaklah tertutup kemungkinannya, baik itu dalam mengutarakan lakonnya, gerakannya, gendingnya bahkan sampai kepada kelengkapan lainnya seperti busana, rias dan tata pentasnya. Tetapi sebelum meningkat kepada pengembangannya hendaknya bentuknya yang telah membaku dilewati dahulu. Dari bentuknya yang tradisional hendaknya para penata dan pelaku itu bertolak. Jangan sampai karya baru seni daerah itu tercabut dari akarnya.

DRAMATARI SEBAGAI KARYA SENI :

Sebelum seorang penata dramatari memulai dengan pekerja pekerjaannya, pada tahap awal ia sudah memikirkan apakah ideanya, yang timbul sebagai hasil pengamatannya terhadap suatu ceritera, dongeng ataupun kejadian nyata, layak untuk digelarkan melalui media tari? Dengan pendek kata, apakah idea itu mungkin ditarikan? Atau dengan lain perkataan "apakah idea itu layak dikomunikasikan dengan penggunaan gerak?" Untuk bisa menjawab pertanyaan itu, diperlukan pengalaman berkarya, maka lambat laun kemampuannya dalam berkarya Tari akan dapat menjawabnya.

Pertanyaan kedua adalah "apakah pembagian babak atau adegannya ada persamaannya dengan struktur drama yaitu pengenalan perkembangan klimaks dan kesimpulan atau penyelesaian?" Sebagai suatu dramatari kiranya unsur struktur ini harus terkandung didalamnya.

Pertanyaan ketiga adalah "apakah penentuan Pemerannya tepat didalam kaitannya dengan libretto serta ideanya?" Hal ini perlu demi efektivitas penyampaian idea.

Meningkat pada pertanyaan yang menyangkut media tarinya.

Pertanyaan pertama "apakah gerakannya cukup efektif dan komunikatif sebagai media penyampaian kisah demi kisah ataupun ideanya.

Kedua "apakah ada gerakan-gerakan yang baru serta orisinal, serta ada pula yang mengesankan sekali (surprising?) ? Didalam Dramatari kemungkinan lahirnya gerak-gerak tersebut tadi sangat besar.

Ketiga "apakah cukup pertunjukan keanekaan gerakan? Apakah pengulangan-pengulangan gerak dipertunjukkan sesuai dengan kebutuhan? Apakah penempatan gerakannya yang kontras sesuai dengan kehendak yang juga terkandung didalam kaitannya dengan struktur dramanya? Apakah ditempatkannya gerakan peralihan (transisi) tidak mengganggu kesinambungan. Atau apakah peralihan-peralihan adegan tarian benar-benar mendukung jalinan bentuk keseluruhannya? Keanekaan gerak diperlukan agar suatu adegan atau bahkan keseluruhan dramatari tidak mendatar. Pengulangan diperlukan karena tarian sebagai seni pertunjukan sesaat perlu ada kesempatan untuk dapat mengendap kepada para penontonnya. Gerakan kontras hendaknya digunakan secara sadar untuk mendukung dramatik. Gerakan peralihan selain akan menghilangkan

pemandangan yang mendatar, juga akan merupakan penyambung yang wajar dari adegan/gerakan yang satu kepada lainnya berbeda.

Setelah tiga pertanyaan mengenai gerakannya atau Tarinya, boleh juga kita perhatikan syarat-syarat berikutnya, sebagai berikut :

1. Proporsi (Ukuran), yang dapat diartikan bahwa pemilihan secara kuantitatif terhadap bagian-bagian dalam hubungannya dengan jumlah, dimensi, waktu dan dinamik. Setiap bagian/adegan/tarian hendaknya memiliki ketepatan penggunaan jumlah penarinya serta ragam gerakanya yang sesuai.
2. Balance (keseimbangan), dapat diartikan disamping keseimbangan pengendalian terhadap gerak, tetapi juga berlaku bagi pola lantai, penempatan para penari perorangan atau kelompok di pentas dalam hubungannya satu sama lain. Sang Penata Tari harus sadar akan kekuatan relatif daerah pentas. Daerah depan adalah kuat, sedang daerah belakang adalah lemah.
3. Harmoni (Keselarasan), adalah suatu kondisi bila semua pertanyaan terdahulu serta kedua syarat diatas telah dapat saling mendukung, maka satu sama lain telah selaras.

Segala sesuatu yang baru diuraikan itu dapat direncanakan serta diperiksa/dikontrol sebelum tanggal pementasannya. Tetapi mungkin pula baru nampak atau terasa setelah pementasannya lewat. Dan yang pasti suatu pernyataan perlu dipersiapkan, yang berbunyi "apakah segalanya telah dilaksanakan dengan baik?" Hal mana tentu menyangkut kualitas kemampuan para pelaksanaannya, kesungguhan dan ketekunannya, serta pengorganisasian, persiapan/latihan dan pelaksanaan pementasannya yang secara cermat dilakukan.

Maka pengalaman dalam berkarya Seni akhirnya yang menentukan pula, karena manusia tidak begitu saja dilahirkan untuk menjadi seorang yang mampu membuat karya yang baik. Dan kesempatan untuk berkarya kiranya perlu diperbanyak demi pertumbuhan kreativitas.

DAFTAR BACAAN :

1. Margery J. Turne, New Dance, University of Pittsburgh Press 1979.
2. Elizabeth R. Hayes, Dance Composition and Production, Ronald Press Company 1955.
3. Margareth N. H. Doubler, Dance: Acreative Art Experience, The University of Wisconsin Press 1972.
4. G.B. Tennyson, An Introduction to Drama, Holt, Rinehart and Winston, 1967.

**BEBERAPA HAL YANG PENTING
YANG BERHUBUNGAN DENGAN GERAK
TARI PUTERI BESERTA PENGOLAHAN
RUANG**

Oleh : Sukidjo

BEBERAPA HAL YANG PENTING YANG BERHUBUNGAN DENGAN GERAK TARI PUTERI BESERTA PENGOLAHAN RUANG

KATA PENGANTAR

Bahan atau materi " *Penataran Tari Puteri Gaya Yogyakarta*" ini kami sajikan dengan isi yang sangat sederhana, terutama dalam mencapai sasaran selaras dengan tingkat serta kemampuan siswa-siswi atau para peserta dalam penataran yang diselenggarakan oleh "INTI" dalam melangkah maju meningkatkan kemampuan serta kreativitas dari para anggotanya sebagai salah satu tindak lanjut rencana kerja dari "INTI".

Perlu kami haturkan disini bahwa seni tari adalah merupakan budaya bangsa yang diwariskan oleh generasi terdahulu (nenek-moyang) bangsa kita yang tidak ada keragu-raguan lagi mengenai manfaat/kegunaan bagi bangsa kita, baik ditinjau dari segi pendidikan moral maupun dilihat dari aspek-aspek yang lain terutama dari hal filsafat atau kepribadian bangsa kita Indonesia.

Maka dalam hal ini sudah sepantasnyalah kita sebagai generasi penerus untuk menjaga kelestarian dari tari itu sebagai warisan Leleuhur kita yang tidak terhingga njlainya.

Janggal sekali rasanya jika bangsa-bangsa dari luar negeri dengan sungguh-sungguh mempelajari seni tari (tari Jawa), sedang kita sebagai putera-puteri bangsa Indonesia sendiri tidak mencintai ataupun tidak melestarikan dengan jalan apapun.

Andaikata dalam bahan ini terdapat satu dua persamaan dengan bahan yang disajikan oleh Bapak yang lain, itu sebetulnya mungkin sekali karena kita mengupas dari satu masalah yang

sama, yaitu "Tari Puteri Gaya Yogyakarta". Lagi pula dalam penyampaian ini juga kita terbatas pada soal waktu maupun beberapa hal yang lain, sehingga membatasi juga scope yang menjadi tujuan (isi dari bahan).

Semoga bahan yang sedikit serta tipis dan sederhana ini berguna dan ada manfaatnya bagi kita sekalian, khususnya bagi para pencinta seni tari Jawa gaya Yogyakarta.

Penyusun .

Tari Jawa Gaya Yogyakarta.

Jika kita membicarakan : "*Tari Jawa*", maka yang dimaksud ialah tari Jawa pada umumnya dalam arti yang luas, yaitu tari Jawa gaya Yogyakarta maupun tari Jawa gaya Surakarta, yang mana sebetulnya dua macam gaya tari ini semula berasal dari satu sumber.

Hanya karena terjadinya pembagian kerajaan Mataram menjadi 2 (dua) pada tahun 1755 (perjanjian Giyanti), maka dalam perkembangan selanjutnya terbentuklah 2 (dua) macam gaya tari seperti yang kita saksikan sekarang.

Guna mencapai sasaran dalam pembicaraan ini akan kami batasi saja pada : "*Tari Puteri Gaya Yogyakarta*".

Sebelum kita sampai kepada pembicaraan yang lebih jauh marilah kita tinjau terlebih dahulu apa pengertian "*tari*" dan apa pengertian "*gaya*".

Pengertian mengenai tari menurut beberapa orang ahli tari :

- a. **Tari:**
1. Pangeran Soerjodiningrat : tari adalah gerak seluruh tubuh disertai bunyi-bunyian (gamelan), diatur menurut irama lagunya gendhing, penyesuaian ekspresi muka (dan geraknya) dengan isi serta maksud tariannya.
 2. Corrie Hartong : seorang penari dan juga guru tari pada Akademi Tari di Rotterdam mengatakan, bahwa tari adalah gerak ritme yang (dengan kesadaran) dibentuk dengan tubuh sebagai media dalam ruang.
 3. Soedarsono : tari adalah ekspresi jiwa manusia yang diwujudkan dalam bentuk gerak ritmis yang indah.

- b. **Gaya:** Pengertian gaya didalam gerak tari adalah : suatu bentuk gerak dan cara melakukannya yang tetap serta tertentu sesuai dengan sipat dan watak bangsa atau daerahnya.

Dengan demikian kita jumpai adanya: gaya Yogyakarta, gaya Surakarta, gaya Bali, gaya Sunda dlsb.

Gaya yang mencerminkan sipat khas atau keperibadian dari pada yang memilikinya itu, kita jumpai pula kepada orang-orang sebagai individu yang membedakan sipat manusia yang satu dengan yang lain.

Sedangkan mengenai *asal tari* mula-mula nampaknya dalam segala hal merupakan campuran dari 3 (tiga) prinsip yang berupa:

1. Upacara adat atau keagamaan (ceremonial) yang merupakan gerak-gerak dari pada keadaan atau kehidupan alam semesta seperti dikatakan tentang terjadinya dunia pada jaman kuno.
2. Perlukisan kejadian-kejadian penting dari pada penderitaan-penderitaan orang mengenai *cinta dan perang* dengan thema yang berbeda-beda sebagai dasarnya.
3. Tiruan gerak-gerak binatang sebagai akibat dari pada suatu kepercayaan akan adanya hubungan keturunan dengan binatang tertentu (faham totemisme).

Sedangkan macam-macam vareasi yang berbeda-beda dan tak terbatas itu terdapat dalam tarian kuno, pada tarian biadab, dan juga pada tarian modern.

Adapun pada bentuknya yang sekarang "*tari*" telah kehilangan fungsinya yang semula, seperti pada ketiga faktor tersebut diatas, menjelma menjadi alat pelepas lelah serta pemuas yang merangsang panca indera para penonton yang sudah barang tentu pasti menuntut pemuasan selaras dengan selera.

Dalam tari Jawa mengandung 3 (tiga) unsur pokok adalah :
a. Wiraga (gerak), b. Wirama (irama), dan c. Wirasa (isi).

Sedangkan mengenai unsur-unsur pokok tari adalah:

1. Tubuh. 2. Ruang. 3. Gerak.

Dapat kita haturkan disini bahwa "*ritme*" merupakan *sipat* dari gerak, sedang *bentuk* adalah *sipat* tubuh dan gerak.

1. Tubuh:

Tubuh merupakan media pokok dari manusia dalam melakukan gerak tari. Pada tubuh manusia terdapat 2 (dua) unsur ialah :

- a. Yang berupa "*Zat*" ini hanya dapat dirasakan.
- b. Yang berupa bentuk, ini yang kelihatan.

Seorang penari harus menyadari akan adanya 2 (dua) unsur itu, ialah yang ia rasakan dan yang harus ia perlihatkan. jika dalam suatu tarian hanya salah satu saja yang dapat direalisasikan,

tarinya akan terasa kurang sebab antara kedua unsur itu harus benar-benar ada perpaduan atau kejumuhan yang erat sekali. Karena yang dinyatkana oleh seorang penari dalam bentuk gerak tari itu sebenarnya merupakan getaran yang terdapat didalam diri penari itu yang harus ia peroyeksikan keluar hingga menjadi suatu bentuk gerak yang melukiskan isi getaran perasaannya.

Sebaliknya jika seorang penari hanya menyadari akan bentuknya saja, tarianya akan terasa kosong, karena hanya merupakan pertunjukan laur saja tanpa ada yang diproyeksian dari dalam jiwa penari itu, yang mana sebenarnya yang berhubungan dengan "Zat".

2. Ruang:

Ruang bersipat tidak terbatas, hanya perasaan dan kemampuan tubuhlah yang menentukan batas-batasnya.

Suatu ruang beserta batas-batasnya sesuai dengan bentuk tubuh (depan, belakang, sisi kanan dan kiri).

Sedang mengenai ruang yang paling cocok untuk pengolahan tari adalah suatu ruang yang berbentuk empat persegi panjang. Sedang ruang yang bentuknya bundar (lingkaran) mempunyai arti simbolis tanpa batasan.

Semakin sempit ruangan yang dipergunakan dalam suatu tarian semakin nampak besarlah tubuh penari (jadi kelihatan menonjol).

Dalam ruangan semacam ini lebih baik (cocok) untuk suatu tarian yang gerakannya sangat halus. Sebaliknya dalam ruangan yang sangat luas lebih cocok (mengena) untuk susunan gerak tarian "massal" (karena jika tidak sipenari akan tenggelam ditelah oleh besar/lebarnya ruangan).

Andaikan bukan tarian massal harus mempergunakan gerak-gerak yang bervolume besar dengan tidak perlu banyak vareasi.

Mengenai hal "*Ruang*" kita dapatkan 2 (*dua*) unsur ialah :

- a. Lapisan (*level*).
- b. Arah (*direction*).

Dalam penyusunan suatu tarian dua unsur ini penting sekali untuk diperhatikan baik mengenai tarian tunggal, dan terlebih-lebih lagi untuk tarian massal yang membutuhkan banyak vareasi dalam penggunaan lapisan dan juga arah dari pada gerak.

Tentang lapisan dapat kita bagi atas 3 (tiga) bagian, ialah :

a. Lapisan bawah, b. Lapisan tengah. c. Lapisan atas.

Yang mana dalam tarian masing-masing lapisan ini mempunyai arti dan kesan sendiri-sendiri.

a. Lapisan bawah (bagian dibawah kemanusiaan).

Letak posisi yang paling rendah /bawah, yaitu melekat atau dekat di atas tanah berkesan : 1. keadaan yang kosong tanpa bentuk.

2. Ketidak teraturan, gelap.
3. sedikit naik, lebih tinggi-golongan hewani.
4. juga mempunyai kesan kelaki-lakian.

Dalam tarian bagian bawah, pada umumnya kaki mempunyai peranan penting.

Adapun kesan yang dapat diperoleh dari lapisan bawah ini ialah : Alam kajiman, dimana unsur-unsur karsa dan nafsu nampak lebih menonjol.

b. Lapisan tengah (bagian kemanusiaan).

Bagian tengah yang terendah dengan masih adanya kesadaran diri yang kuat dan bersifat kelaki-lakian, dengan melalui bagian tumbuh-tumbuhan kita mengarah menuju kepada sifat kewanita-wanitaan.

Dalam hal ini keadaannya tengah dan seimbang, dimana hubungan antara kaki dan tanah, hasrat dari pada lengan/tangan untuk bergerak keatas dalam keadaan yang seimbang sedang pinggulnya dalam posisi diam / istirahat.

Adapun kesan yang dapat kita peroleh dari lapisan bagian tengah ini, adalah melebihi kemanusiaan, hingga cipta, rasadan karsa lebih menonjol.

c. Lapisan atas (bagian diatas kemanusiaan).

Dari bagian tengah yang tertinggi, dimana sudah nampak adanya keinginan / hasrat untuk mengarah keangkasa, sehingga kita akan mendekati posisi bagian atas lepas dari tanah dan ibarat "*melayang*"

Kita merasa seolah-olah menyatukan diri dengan angkasa dan merasa diri terlepas bebas, sifat kemanusiaan hilang dan beralih kealam diluar dunia kemanusiaan. Dengan kata lain kita memasuki dunia dengan tata susunan yang mengarah kedunia

primitif, tachayul, religi / kerokhanian.

Adapun kesan yang dapat kita peroleh dari lapisan bagian atas ini ialah : "luhur" dalam alam kejiwaan, halus dan dalam hal ini rasalah yang menonjol.

B. Arah (direction).

Dengan berpedoman pada arah, maka gerak tarinya akan lebih tertentu pembatasannya, lebih pasti tujuannya, dan dapat diharapkan dari seorang penari suatu aktivitas yang lebih banyak dan memiliki kecakapan tehnik yang baik.

Adapun efek yang dapat diperoleh dengan menggunakan arah gerak ini dapat kita haturkan seperti tersebut dibawah:

1. Kedepan: mempunyai tujuan yang pasti, tapi dapat juga terdesak atau tertarik.
Berkesan : Aktif: menuju kesuatu yang berada didepan.
Pasif: pergi dari suatu yang berada dibelakang.
2. Kebelakang: mempunyai arti menyerah / terbawa.
Berkesan: Aktif: menuju kesesuatu yang berada di belakang .
Pasif: pergi dari sesuatu yang berada didepan.
3. Kesamping: tidak berpribadi, sedikit terdesak, tanpa kepastian tujuan.
Aktif: mengacam, tanpa pendekatan hubungannya dengan jarak.
Pasif: berlalu tanpa pangkal dan tujuan, tanpa mula/akhir.
4. Diagonal: mempunyai kesan kepastian tujuan, dan menguasai.
Aktif: kedepan: menuju kesuatu kemenangan/penguasaan.
kebelakang: dari suatu mempertahankan atau pembelaan diri tapi dapat juga terseret.
Pasif: dengan senang terbawa (kedepan).
kebelakang: menghindari diri (hal ini hanya terjadi dengan pasangan yang lawanan).
5. Lengkung: memasukkan diri dengan sadar didalam keadaan yang terdesak (dengan bentuk lingkaran).
Berkesan: Aktif: tak sadarkan diri.

Pasif: menahan dan masuk kedalamnya.

Selanjutnya kita dapat mengadakan percampuran antara dua unsur itu, yaitu lapisan dan arah, yang mana mengenai penggunaan gerak tari yang kita lakukan akan mempunyai arti yang berbeda-beda.

Ruang : Bahwa menyusun suatu tarian itu harus mengingat faktor-faktor yang berhubungan dengan ruang, misalnya : mengenai letak atau posisinya, bentuk serta besar kecilnya ruangan yang disediakan. Tempat menari sebagai suatu pertunjukan dapat dilakukan di pendopo, ditempat terbuka, dengan atau tanpa panggung, diatas pentas suatu gedung pertunjukan.

Adapun mengenai bentuk dari pada panggung tempat pertunjukan (stage) ada beberapa macam, seperti :

1. **Tapal kuda (horseshoe stage)**, dimana para penontonnya berada ditiga sisih ruang daerah permainan, seperti halnya suatu pertunjukan yang biasa diadakan dipendopo, dengan gamelan sebagai latar belakangnya.
2. **Lingkaran (ring stage)** : Ini dapat berbentuk bulat telur persegi, atau persegi panjang, dimana para penontonnya berada mengelilingi daerah permainan.
3. **Stage berbentuk huruf L (L form stage)** : dimana para penonton berada di dua sisi ruang daerah permainan, samping dan depan.
4. **Proscenium stage** : Yaitu stage berbentuk segi panjang dengan bingkai depan sedang penontonnya berada disatu sisi saja didepan stage seperti halnya panggung-panggung: Sriwedari (Surakarta), P.P. B.I. (di Yogyakarta), gedung W.O. Ngesti Pandowo dsb.
Stage yang demikian itu bisa disebut pentas konvensional, atau juga (proscenium stage).
5. **Opposite stage** : Yaitu sebuah stage yang para penontonnya berada didua sisi berhadap-hadapan.
Adapun letak / posisinya dapat bermacam-macam juga, seperti :
 - a. Letak penonton lebih tinggi dari pada ruang tempat permainan, misalnya : panggung Lara Junggrang di Prambanan.

- b. Letak penonton sama tinggi dengan ruang tempat permainan, dengan para penonton duduk diatas kursi, misalnya : di Bangsal Kepatihan.
- c. Letak penonton dengan garis penglihatan dibawah tempat ruangan permainan, misalnya di gedung P.P.B.I. Yogyakarta.

Faktor-faktor tersebut diatas besar pengaruhnya terhadap cara dan penentuan bentuk sebuah susunan tari sebagai suatu pertunjukan yang akan dihidangkan kepada para penonton agar dapat dilihat garapan itu dengan jelas tanpa mengaburkan tiap-tiap fungsi dari tiap sikap dan gerak yang dinyatakan oleh penari, hingga akhirnya dapat memberikan kepuasan.

Tari Jawa Gaya Yogyakarta ;

Kembali kepada pembicaraan semula, yaitu tentang tari puteri gaya yogyakarta, maka dapatlah disini kita mulai dengan :

- a. **Basis posisi kaki**, yang disini terbagi atas 5 (lima) macam.
 1. Posisi ke 1. : Letak telapak kaki bagian ujungnya terbuka 45 derajat, mengarah menyudut, tumit-rapat dengan jarak lebih kurang 1 jari.
 2. Posisi ke 2. : s.d.a. hanya letak kakinya bergeser keluar, sehingga jarak tumitnya menjadi lebih kurang 1 genggam.
 3. Posisi ke 3. : dengan titik tolak posisi ke 2, salah satu kaki, tumitnya diinsut kedepan hingga letak telapak kakinya melintang sama sekali, tanpa merubah letak ujungnya.
 4. Posisi ke 4. : salah satu kakinya ditapakkan dimuka kaki satunya, tumit tetap berada dimuka ibu jari dengan jarak lebih kurang satu genggam, dengan posisi mengarah menyudut keluar.
 5. Posisi ke 5. : s.d.a. posisi kakinya yang menyilang digeser kedalam, hingga tumitnya berada dimuka ibu jari kelingking dengan jarak lebih kurang 1 genggam.

Dalam posisi kaki bersilang ini letak badan sudah mulai sedikit condong berlawanan arah dengan kaki yang ada di depan.

Disamping 5 macam basis posisi kaki ini tentu saja masih ada posisi kaki lainnya yang termasuk, didalam vareasi.

- b. Basis Posisi tangan / lengan ada 4 macam seperti tsb di bawah :**
1. posisi ke 1. : Lengan lurus, sementara terbuka kesamping dengan jarak antara letak siku dan badan lebih kurang 1 jangkai, tangan menghadap kebelakang.
 2. Posisi ke 2. : Lengan menekuk naik maju tanpa merubah letak sikunya posisi pergelangan tangan sedikit lebih rendah dari pada siku, lebih kurang 2 s/d 3 jari.
 3. Posisi ke 3. : letak tangan dibawah telinga dan diatas bahu, dalam posisi menyilang (tangan kanan diatas bahu kiri atau sebaliknya.) Lengan atas dari bahu mengarah lurus kedepan, dengan catatan sikunya selalu dalam posisi lebih rendah dari pada bahu.
 4. Posisi ke 4. : tangan berada disamping atas setinggi telinga, naik sedikit lebih kurang 2/3 jari. Siku menekuk siku-siku dalam posisi sedikit lebih rendah dari pada bahu dan sedikit maju.

Gerak Tari dapat dibagi menjadi 3 golongan yaitu :

1. Gerak yang menetap ditempat.
 2. Gerak yang berpindah atau bergeser tempat.
 3. Gerak yang berfungsi mengisi dalam pergantian-pergantian sikap.
- ad. 1. Gerak yang menetap, ditempat :**
- a. Oyogan :
 1. kesamping, kanan/kiri.
 2. kebelakang.
 - b. Encot :
 1. naik turun menetap.
 2. dalam proses gerak liyukan.
 - c. Mancat :
 1. maju (berat badan kebelakang).
 2. samping (berat badan manglung maju/menyudut).
- ad. 2. Gerak yang berpindah atau bergeser tempat :**
- a. Melangkah maju/mundur :
 - a. dengan posisi kaki tegak lurus (posisi ke 4), lutut tegak.

- b. dengan sikap merendah
(menggunakan posisi kaki ke 5).
 - c. disertai dengan berjengket.
 - d. disertai dengan encot.
 - b. Trisig : 1. maju/mundur.
2. melingkar / berbelok-belok.
3. kesamping.
 - c. Wedikengser : kesamping kanan/kiri.
 - d. Kicat : 1. kesamping kanan/kiri.
2. maju/mundur.
- ad. 3. Gerak-gerak yang berfungsi mengisi dalam pergantian-pergantian sikap :
- a. Gedrug : kaki kanan/kiri.
 - b. menyepak : mengarah posisi kaki ke 2 (dua).
mengarah posisi kaki ke 3 (tiga).
 - c. Menggeser/menapak : kesamping.
kebelakang.

A. Gerak Dasar Tangan/Lengan :

Dalam suatu tarian untuk : pengungkapan suatu maksud/ thema tertentu sebagian besar didasarkan atas sikap/gerak-gerak daripada tangan, mis: Kalang kinantang, Kambeng, Bapang, Impur, Gajah Ngoling, Tasikan, Sang-sang ranggah, Atur-atu, atrap jamang, Semua gerakan muryani busana dsb. Sedang gerakanya, terutama pada tari puteri bersifat kontinue dan melodis.

- a. Bentuk tangan/sikap jari-jari untuk tari puteri ada empat :
 - 1. Ngruji ; Ini hanya untuk tangan kiri. Istilah ini dapat kita jumpai dalam *kesusasteraan Sansekerta* yang artinya : " bendera "
 - Istilah dalam kesusasteraan tsb. dikatakan : "pataka".*
 - Biasanya bentuk tangan ngruji itu posisi ibu jarinya ditekuk menempel pada telapak tangan, tapi dapat juga bersandar disamping jari telunjuk, seperti kita

dapati pada gerak "*sembahan*".

Bentuk tangan ngruji ini di Kamboja masih tetap terpelihara, sedang di India disamping dipergunakan pada permulaan menari, juga dipakai sebagai pemberian isyarat untuk tenang, untuk pemberian restu, dan tindakan-tindakan lainnya yang bersipat keramat.

2. **Ngepel** : Mempunyai arti menggegam, dengan sekedar perubahan pada letak ibu jarinya, adalah mula-mula dari Hindu pula.

Disana bentuk tangan demikian itu dinamakan "*musti*" yang berarti ngepel atau menggenggam pula. Ini mempunyai arti dan kesan *tetap hati atau teguh, memiliki sifat pasti dan perang*.

Pada umumnya bentuk tangan "*Musti*" menunjukkan suatu kesan pernyataan yang bersifat sentosa, yang didalam tari Jawa Pria biasa dikenakan pada tarinya Bima beserta putera-puteranya, Gathutkaca, Antareja, Antasena.

3. **Nyempurit** : Bentuk tangan semacam ini di Hindu (India) dinamakan "*Kataka-mukha*" yang mana berarti "*Tebuka dalam hubungan*".

Adapun nama-nama lainnya adalah : "*Katakahasta dan Simhakarna*".

Kataka-muka biasa dipergunakan pada waktu memegang suatu atribut terutama jika yang dipegangnya itu sebuah tangkai bunga, selain dari pada itu bermacam-macam tindakan yang bersifat keramat juga mempergunakan sikap tangan nyempurit. Misalnya: memetik dan memberikan sesaji bunga-bungan, cara memegang kalung mutiara atau kalungan bunga dan jika terdapat pada candi-candi Hindu biasanya mempunyai arti: "Pemberian sesaji pada tiap-tiap hari berupa bunga-bungan segar. Maka dalam hal ini dapat dipastikan bahwa bentuk tangan "*nyempurit*" di Jawa mula-mula juga menggambarkan suatu tindakan sesaji bunga-bungan.

4. **Ngiting** : Bentuk tangan ini di India (Hindu) hingga sekarang masih dipergunakan pada upacara-upacara dalam suatu ajaran "*Kula*", yaitu: ajaran yang melukiskan secara symbolis adanya penyatuan antara manusia dengan Tuhannya (Jawa: Manunggaling Kawula

lan Gusti).

Adapun ketentuan pengetrapan bentuk-bentuk tangan untuk tangan kanan dan kiri seperti terurai dimuka hanya berlaku pada posisi yang berhenti saja, sedang dalam proses bergerak sebelum mengambil posisi tertentu, ketentuan itu tidak berlaku.

Dalam prosis gerak ukel utuh sikap jari-jarinya berturut-turut adalah *sebagai berikut: ngiting, ngruji, ngiting*, terus ngruji atau nyempurit dan ini berlaku untuk tangan kanan maupun untuk tangan kiri.

Posisi pergelangan tangan ada 2 (dua) macam.

1. **Nekuk Lengkung** yang dalam ilmu gerak disebut: *abduksi*.
 2. **Nekuk Berdiri** yang dalam ilmu gerak disebut: *adduksi*.
- Pada tiap-tiap posisi menekuk lengkung sikap jari-jarinya selalu: "*ngiting*" Sedangkan pada posisi menekuk berdiri, dapat ngiting, ngepel, nyempurit, atau ngruji menurut ketentuan dimuka.

Motip-motip gerak tangan/lengan :

Gerak tangan/lengan merupakan gerak perpindahan (transisi), dari posisitangan/lengan yang satu keposisi yang lain, *misalnya:*

- Dari posisi ke 2 pindah keposisi ke 2.
- Dari posisi ke 1 pindah keposisi ke 3.
- Dari posisi ke 1 pindah keposisi ke 4.
- Dari posisi ke 1 terus ke 2 terus ke 3, atau
- Dari posisi ke 1 terus ke 3, terus ke 4 dsb. atau kebalikannya.

Adapun caranya dapat bermacam-macam, misalnya:

- a. Dengan tangan tekukan, pergelangan tangan menekuk lengkung/berdiri.
- b. Dengan tangan tekukan disertai ukel jugag atau utuh.
- c. Dengan tangan menggeser kesamping dari kiri kekanan atau sebaliknya, dengan posisi pergelangan tangan menekuk berdiri/lengkung dengan ukel atau tidak.
- d. Dengan permainan sampur yang motip-motipnya semuanya ada 7 (tujuh) macam yaitu :
 1. Menjepit atau njimpit sampur.
 2. Menangkap atau cathok sampur.
 3. Membuang atau kipat sampur.
 4. Melambatkan atau seblak sampur.

5. Menyangkut atau nyangkol sampur.
6. Mandhe sampur dan
7. Sampir sampur.

B. Gerak dasar badan: Termasuk dalam gerakan bagian badan antara lain:

1. Gerak liyukan/leyekan yang motipnya ada 2 (dua) macam.
 - a. liyukan mendatar dan
 - b. liyukan naik lengkung, dengan atau tanpa encot.
2. Gerak Ngewas: Dalam hal ini perlu diperhatikan bahwa dalam gerak koordinasi antara anggota-anggota badan beserta bagian-bagiannya, badan mempunyai kedudukan yang sangat penting, disamping akan memberi kesan yang baik suatu koordinasi yang sempurna dari seluruh bagian tubuh juga merupakan aspek yang menentukan dalam pelaksanaan karya tari yang mana hanya dapat dicapai dengan mengatur sikap badannya yang sebaik-baiknya.

C. Gerak Dasar Leher :

Gerak leher menurut motipnya dapat dibagi menjadi 2 (dua)

1. Gerak tolehan, menurut arahnya ada 4 (empat) macam.
 - a). Tolehan menengah.
 - b). Tolehan menyudut kiri atau kanan 22 derajat.
 - c). Tolehan menyudut kiri atau kanan 45 derajat.
 - d). Tolehan menyudut kiri atau kanan 60 derajat.
2. Gerak Pacak Jangga, ada 4 motif :
 - a). Pacak jangga tolehan.
 - b). Pacak jangga jiling
 - c). Pacak jangga coklekan
 - d). Pacak jangga kocak maju dan samping.

D. Gerak Dasar Kepala :

Dalam seni tari Jawa boleh dikatakan hampir-hampir tidak ada bentuk ekspresi muka yang berubah-ubah, sehingga bagian-bagian kepala seperti : hidung, kening, mata, telinga mulut - dsb. Sama sekali tidak mempunyai fungsi yang nyata dalam suatu gerak tari. Adapun yang mempunyai fungsi yang penting dalam hal ini adalah "*matanya*" yang harus dapat mencerminkan ekspresi mukanya mengungkapkan sifat kejiwaan serta

kejatmikaan seorang wanita, dan yang harus diselaraskan dengan suatu peranan tertentu yang sedang diperankan.

Keterangan :

Pada tari puteri hanya terdapat sebuah motif ragam tari yaitu : "Ngenceng" dengan *lampah impang* sebagai gerak berjajalannya.

Ragam tari ini dalam pewayangan dipergunakan untuk tari-nya : Sembrada, Srikandhi, Larassati, dan hampir semua peranan puteri dalam wayang, kecuali raseksi. Untuk *peranan raseksi* biasanya dipergunakan tari : Sarpokenoko, Bathari Durgo, Emban Cethi dsb.

Istilah : "Ngenceng Encot " sebagai ragam tari pokok untuk tari puteri atau Tari Bedaya Srimpi.

TARI – KLASIK GAYA YOGYAKARTA

Oleh : Sukidjo

PENDAHULUAN

Tari Klasik Gaya Yogyakarta yang hingga sekarang kita kenal ini adalah ciptaan Sri Sultan Hamengku Buwono ke I raja Kasultanan Yogyakarta pertama (1755 – 1792).

Tarian tersebut semula hanya hidup dan dipelajari dalam lingkungan istana saja.

Tetapi sejak tanggal 17 Agustus 1918 dengan berdirinya Organisasi Kesenian Jawa di Yogyakarta yang bernama Krido Bekso Wiromo (K.B.W.), maka tarian yang semula bersifat ke istanaan itu mulai dikenal dan dipelajari serta dikembangkan ke masyarakat luas. Dalam tarian banyak kita jumpai sifat-sifat kepahlawanan, disamping sifat keagungan yang berdisiplin tinggi karena memang tarian tersebut diciptakan dalam suasana sehabis perang, bahkan semula para penarinya diambil dari para anggota kesatuan prajurit kraton.

Demikian juga kaidah-kaidah yang berhubungan dengan tari klasik gaya Yogyakarta jika kita dalami secara cermat akan memberikan kesan bahwa tarian tersebut sangat erat hubungannya dengan segi serta pola-pola kehidupan bangsa kita yang berfalsafah Pancasila.

Tepat sekali kiranya apabila tarian ini dibina, dikembangkan serta dilestarikan lewat jalur formal/non formal hingga dapat dimiliki oleh segala lapisan masyarakat, mengingat nilai-nilai luhur yang terkandung didalamnya yang sangat besar faedahnya bagi dunia pendidikan, khususnya bagi generasi muda atau anak cucu kita.

Harapan kami semoga isi daripada "Naskah Tari Klasik Gaya Yogyakarta" yang jauh dari memadai ini dapat berguna sebagai pengantar bagi mereka yang ingin mengenal/mempelajari Tari Klasik Gaya Yogyakarta yang sebenarnya.

Penyusun.

TARI – KLASIK GAYA YOGYAKARTA

I. UMUM : ASAL MULA SENI TARI

Seni Tari merupakan cabang kesenian yang paling tua umurnya dan yang paling erat hubungannya dengan segi-segi kehidupan manusia.

Hasil pelacakan atau penyelidikan maupun penelitian dari sejarah peradaban manusia primitif menunjukkan, bahwa di dunia ini tiada satu bangsa pun meski yang paling primitif dalam tingkat peradabannya yang tidak memiliki suatu bentuk tarian.

Kalau orang pada waktu sekarang biasa menyatakan isi hatinya atau perasaannya dengan ucapan kata-kata/bahasa, maka manusia purba yang serba miskin dalam hal kata-kata, berusaha melahirkan segala keinginan serta suara hatinya melalui gerak/-isyarat. Jadi gerak atau isyarat adalah bahasa yang paling tua yang dipakai oleh manusia sebagai media untuk saling berkomunikasi.

Maka tari dalam bentuk semula dapat diperkirakan hanya merupakan gerak-gerak dari tubuh beserta anggotanya yang menyatakan suatu maksud tertentu dalam bentuk drama yang mengandung unsur ritme/irama. Yang mana sebenarnya seluruh kehidupan alam semesta ini merupakan gerak atau keadaan yang serba berirama, seperti misalnya :

- perputaran bumi/dunia.
- pasang-surutnya air laut;
- peredaran matahari-dan bulan;
- pergantian musim;
- adanya siang dan malam dsb.

Semuanya ini menunjukkan suatu keteraturan keadaan alam semesta yang serba berirama, hal mana mempunyai banyak pengaruh terhadap kehidupan manusia.

Karena tidak memiliki pengertian tentang sebab-sebab dari segala kejadian dalam kehidupan alam semesta, maka manusia primitif yang mempunyai kepercayaan animisme itu menganggap bahwa sungai, laut, pohon dan sebagainya seperti mereka sendiri, dapat bergerak karena memiliki kekuatan hidup yang disebut nyawa, dan dianggapnya sebagai sumber hidup/gerak.

Dari sebab itulah maka hidupnya selalu diliputi oleh ketidaktenangan, dan ketakutan terhadap roh-roh yang mereka bayangkan itu, mereka anggap selalu mengelilingi dan mengancam keselamatan mereka dan mereka itu mengakui adanya kekuatan atau pengaruh yang tak terbatas dari padanya.

Atas dasar inilah maka didalam diri mereka tersembunyi suatu hasrat untuk mengadakan reaksi terhadap kekuatan serta pengaruh kejadian disekeliling mereka.

Maka dapatlah dimaklumi mengapa manusia primitif yang berkepercayaan animisme itu berbuat seperti tingkah laku anak-anak sebagai misal : meniru-niru gerak pohon yang kena angin, aliran air sungai/laut dengan jalan memutar-mutarkan tubuhnya, melambai-lambaikan tangannya, bahkan kadang-kadang menghentak-hentak kakinya.

Dengan gerakan-gerakan yang mengandung unsur-unsur ritme itu manusia primitif ingin mempengaruhi situasi yang mengitarinya dengan kekuatan magis guna menghindarkan dari ancaman kekuatan yang mereka takutkan dan untuk mendapatkan hal yang sebaliknya, yaitu untuk mendapatkan kebahagiaan.

Tari-tarian yang semula merupakan suatu kerti/perbuatan yang dilakukan dengan penuh kesadaran dan pertimbangan akhirnya menjelma menjadi suatu kejadian yang keramat, dan suatu keharusan.

Tari kemudian menjelma sebagai media persembahan/pemujaan terhadap kekuatan baik/buruk yang kemudian beralih menjadi pemujaan terhadap dewa-dewa dan raksasa-raksasa yang selalu menimbulkan kegelisahan/malapetaka terhadap manusia, dan dengan kerti ini mereka harapkan sesuatu yang menyenangkan karena tidak lagi mendapatkan ancaman atau murka dari padanya.

Adapun mengenai asal-usul tari, Ethel L. Urlin berpendapat, bahwa tari mula-mula nampaknya dalam segala hal merupakan campuran dari ketiga prinsip, yang berupa :

- Tari Upacara adat atau keagamaan (Ceremonial), yang berwujud tiruan gerak-gerak dari pada keadaan atau kehidupan alam semesta.

- Melukiskan kejadian-kejadian penting dari pada penderitaan orang seperti cinta dan perang.
- Tiruan gerak dari binatang sebagai akibat dari pada suatu kepercayaan akan adanya hubungan keturunan dengan binatang tertentu (faham totemisme).

Seperti halnya di India, juga pada orang Jawa Kuno, ada anggapan bahwa tari mula-mula berasal dari pemberian dewa. Ini dapat diketahui dari babad atau dari ceritera-ceritera. Dalam hal ini tari dikatakan bahwa tari diciptakan oleh dewa Brahma, dan tidak hanya untuk keperluan manusia saja, tetapi juga untuk keperluan dewa dan dewi sendiri. Bahkan dalam hal ini dikatakan bahwa dewa Ciwa dianggap sebagai pelindung drama klasik, juga dinamakan Nataraja yang artinya rajanya penari. Sedang didalam Mahabarata ia disebut Natapriya yang artinya kawannya para penari, dan juga sebagai Mahanata yang berarti penari drama yang besar. Sehubungan dengan adanya faham totemisme maka terdapatlah nama-nama dari gerak tarian yang merupakan tiruan dari pada gerakan binatang seperti : gajah ngoling, kodhok nongkrong, grudha nglayang, burung glathik sedang mapah, cindhil ngungak tumpeng dan sebagainya.

II. KHUSUS SEJARAH TARI KLASIK GAYA YOGYAKARTA

A. ASAL MULA TUMBUHNYA

Berdasar sumber yang terdapat didalam istana Yogyakarta, tari Klasik Gaya Yogyakarta diciptakan oleh Sri Sultan Hamengku-Buwono ke I yang bertahta pada tahun 1755 – 1792.

Beliaulah yang mengawali pementasan secara massal dalam bentuk wayang wong dengan mengambil ceritera Gandawerdaya. Suasana perang yang berlangsung selama 9 tahun itu kemudian dialihkan kedalam suasana seni. Semua bidang seni mendapatkan perhatian sepenuhnya dari Sri Sultan Hamengku Buwono ke I dan selanjutnya dikembangkan sebaik-baiknya terutama bidang seni tari.

Tidaklah mengherankan bahwa disiplin didalam tari klasik gaya Yogyakarta sangat ketat, karena memang para penarinya pada waktu itu diambil dari para prajurit. Sehubungan dengan ini setiap hari Sabtu bertempat di alun-alun Utara diselenggarakan perlombaan ketangkasan naik kuda dengan bersenjatakan watang/lawung, yaitu sebuah tongkat dengan ukuran panjang 3 meter dan berujung tumpul.

Mereka ini berusaha saling merobohkan lawan dari atas kuda. Didalam perlombaan ini diiringi gamelan yang bernama Kyai Munggang atau Kyai Guntur Laut. Sedang pada malam harinya didalam istana diselenggarakan pertunjukan wayang kulit yang disebut "Barwatang" dan ini sebagai hiburan bagi para peserta lomba di siang harinya.

Beksan Lawung yang hingga kini masih terpelihara dengan baik ini sebenarnya merupakan inspirasi dari perlombaan watangan ini. Beksan Lawung ini biasa ditarikan oleh 40 orang penari dan memakan waktu 5 jam. Tarian ini selanjutnya oleh Sri Sultan Hamengku Buwono ke I dijadikan beksan "Ceremonial" yang sangat keramat dan biasa disebut Beksan Lawung Ageng.

Bahkan Beksan Lawung Ageng ini kemudian menjadi wakil pribadi dari Sri Sultan Hamengku Buwono pada waktu diselenggarakan resepsi Perkawinan Agung pada hari pertama. Beksan Lawung Ageng ini disebut juga Beksan Trunajaya karena pada waktu itu para penarinya diambil dari regu Trunajaya yang merupakan bagian dari pasukan prajurit Nyutra.

Selain Beksan Lawung Ageng ini di istana masih terdapat dua jenis beksan yang juga dijadikan tarian keramat serta tarian "Ceremonial" yaitu, Bedaya 9 dan Srimpi Renggawati.

Adapun induk daripada Beksan Bedaya ini adalah Bedaya Semang hasil ciptaan raja Sultan Agung Anyakrakusuma salah seorang raja Mataram yang bertahta pada abad ke XVII (1613 – 1645), dan jika tarian ini dipentaskan akan memakan waktu 3½ jam.

B. PERKEMBANGANNYA DILUAR ISTANA

Semula tari klasik gaya Yogyakarta ini hanya hidup dan dikembangkan didalam lingkungan istana saja. Tetapi dengan lahirnya sebuah perkumpulan/organisasi seni tari Jawa di Yogyakarta pada tanggal 17 Agustus 1918 yang bernama Krido Bekso Wiromo, maka mulailah tari tersebut diajarkan dan dikembangkan diluar tembok istana.

Adapun sebagai penanggung jawab serta pelopor dari organisasi ini adalah dua orang Pangeran yang masih bersaudara yaitu: Pangeran Soerjodiningrat dan Pangeran Tedjokusumo.

Hal ini memang mendapat ijin serta restu dari Sri Sultan Hamengku Buwono ke VII pada waktu itu. Bahkan pada ketika itu Sri Sultan memberikan semua bantuan yang diperlukan,

seperti : tenaga guru, subsidi keuangan, perlengkapan dan sebagainya.

Lahirnya Organisasi seni tari Krido Bekso Wiromo ini sebenarnya erat sekali dengan perjuangan bangsa Indonesia yang ingin melepaskan diri dari belenggu penjajahan pada waktu itu, dimana organisasi pemuda yang tergabung dalam Yong Java selalu mengalami kegagalan total dalam tujuan program kerjanya, terutama dibidang politik dan ekonomi. Hal ini memang sangat dikhawatirkan oleh pemerintah kolonial Belanda yang tidak menghendaki perjuangan bangsa Indonesia dapat berhasil. Atas dasar latar belakang inilah maka organisasi pemuda kita yang bernama Yong Java mengalihkan perjuangannya lewat kebudayaan. Maka untuk ini pada akhirnya gabungan dari seluruh organisasi pemuda yang ada pada waktu itu mengirimkan utusan untuk menghadap kepada Sri Sultan Hamengku Buwono ke VII untuk memohon ijin agar tari Jawa Klasik gaya Yogyakarta diperkenankan diajarkan serta dikembangkan diluar tembok istana.

Permohonan dari utusan tersebut ternyata diterima dengan baik oleh raja bahkan mendapatkan doa restu maupun bantuan-bantuan secukupnya. Maka kemudian lahirlah organisasi seni tari Jawa gaya Yogyakarta yang pertama diluar tembok istana yang bernama Krido Bekso Wiromo dengan pimpinan teknik kedua orang Pangeran tersebut diatas, serta mendapat pengawasan langsung putera mahkota yaitu Sultan Hamengku Buwono ke VIII.

C. METHODA PENGAJARAN

1. Pada Waktu Masih Didalam Istana/Sebelum Lahirnya K.B.W.

Pada waktu itu siswa hanyalah mendapatkan didikan teknis belaka, sehingga mereka mempunyai anggapan bahwa tari Jawa gaya Yogyakarta itu hanyalah itu-itulah saja. Padahal sesungguhnya tidaklah berhenti pada kemahiran teknis saja, bahkan jauh daripada itu. Untuk penari inti/teras didalam kraton bukannya teknis saja yang menentukan tingkat baik-buruknya penari, tetapi justru seni jiwa atau ilmulah yang merupakan unsur penentu.

Sedang ilmu atau seni jiwa ini tidaklah selalu diketahui oleh para guru tari, karena mereka pun tidak mesti menerima ilmu itu dari para guru mereka. Dengan kata lain bahwa seni jiwa atau ilmu ini sengaja tidak diberikan/diajarkan kepada setiap murid, dengan alasan dikhawatirkan akan disalah tafsirkan oleh siswa

yang tidak memenuhi syarat kematangan jiwa, bakat, dedikasi, disiplin serta kecerdasan.

Dalam hal ini dikatakan bahwa seseorang yang telah dihingapi oleh rasa sombong sukar sekali untuk dapat menerima ilmu joged/seni jiwa beksa Mataram.

2. Perkembangan Tari Di Istana Semenjak Tahun 1918

Di dalam istana guru tari dapat dibedakan sebagai berikut :

- a. Guru tingkat elementer, yaitu guru yang hanya bertugas memberikan pelajaran tingkat pertama/tayungan.
- b. Guru-guru yang hanya menengahi **figuranten** dalam wayang wong.
- c. Guru-guru utama yang bertanggung jawab penuh mematangkan penari yang benar-benar berbakat.

Jika seseorang penari ingin mencapai tingkatan yang sesuai dengan bakat yang dimiliki, maka ia harus berusaha belajar secara khusus (Jawa : maguru) kepada salah seorang guru utama. Sedangkan siguru utama ini dalam memberikan pelajaran juga menurut caranya sendiri, tidak melalui methoda mengajar seperti yang kita peroleh pada waktu sekarang. Sehingga siswa/murid kadang-kadang tidak dapat menerima atau tidak dapat dengan mudah menangkap pelajaran yang diberikan oleh sang guru.

Sebagai contoh misalnya : Guru sering mempergunakan istilah-istilah kata yang tidak lazim dipakai seperti : tarinya kurang kenceng, tarinya cemplang, rongeh, keder, reged atau kurang resik, kidung dan sebagainya.

Cara ini memang ditempuh oleh siguru sebagai upaya cara untuk seleksi kecerdasan, ketekunan, dedikasi, untuk membentuk seorang penari untuk menjadi penari yang tangguh/baik (class-dancer).

Dalam istana belajar menari diselenggarakan pada setiap hari dari pukul 10.00 – 15.00 untuk siswa putra, sedang untuk siswa putri diselenggarakan dari pukul 19.00 – 21.00 juga setiap hari. Kecuali pada hari malam Jum'at dan Jum'at siang kegiatan latihan ditiadakan, demikian juga selama bulan Puasa seluruh kegiatan latihan tari dihentikan. Tetapi setelah Perang Dunia ke II, latihan tari tidak pernah lagi diadakan didalam istana, karena keadaan sesudah terjadi Perang Dunia ke II ini seluruh kehidupan masyarakat mendapatkan pengaruh dari padanya.

Maka atas perintah Sri Sultan Hamengku Buwono ke IX guna melestarikan tari Jawa Klasik Gaya Yogyakarta ini, kegiatan latihan agar dipindahkan ke Dalem Purwadiningratan yang terletak diluar istana. Ini dilakukan pada tahun 1950, sedang organisasinya diberi nama Bebadan Among Bekso Kraton, yang dibawah naungan Kawedanan Ageng Krido Mardowo, yaitu sebuah instansi dalam istana yang mengurus Bidang Kesenian.

3. Sistem Pengajaran Tari Yang Dilaksanakan Oleh K.B.W. Sejak 1918.

Dengan lahirnya Organisasi Tari yang bernama K.B.W. pada tahun 1918 di Yogyakarta ini maka terciptalah sistematis dalam memberikan pelajaran menari. Dan Krido Beksi Wiromo pulalah yang mengawali peranan-peranan putri dalam pewayangan yang dilakukan oleh siswa putri.

Oleh K.B.W. pengajaran menari ditempuh jalan sebagai berikut :

- a. Pelajaran teori diberikan selama $\frac{1}{2}$ tahun, sesudah itu barulah mempergunakan iringan gamelan. Hal ini ditempuh untuk tiap tingkat pelajaran, dari tingkat pelajaran yang terendah hingga tingkat pelajaran yang tertinggi baik bagi siswa putra ataupun putri.
- b. Urutan (tingkatan) pelajaran tari bagi siswa putri adalah :
 - Sari Tunggal
 - Sari Kembar
 - Sari Mawur
 - S r i m p i
 - G o l e k.
- c. Urutan (tingkatan) pelajaran tari bagi siswa putra adalah :
 - Tayungan
 - Sari Martaya
 - Enjer ke I.
 - Enjer ke II.
 - K l a n a.

D. KAIDAH YANG TERDAPAT DALAM TARI KLASIK GAYA YOGYAKARTA

Sifat dari tari klasik gaya Yogyakarta adalah : abstrak, simbolis yang mengandung maksud, tetapi seolah-olah hanyalah me-

rupakan permainan garis saja tidak berarti, yang didalam istilah tari sering disebut stilisasi. Sebenarnya gerak stilisasi yang diwujudkan dalam ragam gerak tari itu terletak symbolisseries dari karakter yang terkandung dalam masing-masing peran-peran tertentu.

Sebagai contoh misalnya : Ragam tari impur dan kambeng mengandung isi atau mensymbolisir sifat-sifat : tenang, tabah, dan sederhana. Sedang dalam ragam tari kalang kinantang mensymbolisir sifat-sifat sombong, angkuh serta banyak tingkah.

Dalam tari klasik gaya Yogyakarta stilisasi tidak hanya terdapat pada gerak tari saja, bahkan dalam dialog/antawecana juga mendapatkan perhatian sepenuhnya. Jelasnya dalam hal antawecana berpedoman anteb, lantang, dititik-beratkan pada percakapan dengan ucapan yang terang. Demikian juga greged dan sungguh amat penting pula didalam antawecana. Hal ini erat sekali hubungannya dengan tinggi rendahnya nada gamelan. Pada waktu pembicaraan biasa berlaraskan nada 2 (gulu), sedang dalam suasana tegang berlaraskan nada 3 (tiga) dengan kecepatan yang meninggi pula, lagi pula rangkaian kata-kata dipercepat. Anta wecana dalam tari klasik gaya Yogya biasa diucapkan dengan lagu keras, karena terbiasa pada waktu itu memerlukan kontak langsung dengan penonton dan maklum memang belum ada penguat suara. Sehingga hal ini pun terjadi sampai sekarang.

E. DUA PATOKAN YANG TERDAPAT DALAM TARI KLASIK GAYA YOGYAKARTA.

Dua patokan tersebut adalah :

1. Patokan baku dan
2. Patokan tidak baku.

Ad. 1. Patokan baku adalah : patokan yang mutlak dan harus ditaati oleh penari pria maupun penari wanita yang menginginkan tingkat optimal dalam tarinya. Ini terdiri dari 7 (tujuh) pasal, yaitu :

1.1. Pandangan :

Seorang penari dapat diketahui/diukur inner konsentrasinya atau tingkat kemampuan tarinya dengan memperhatikan arah pandangannya (Jawa : pandengan).

Demikian pula seorang penari yang baik akan mampu melakukan berbagai macam ekspresi, seperti : marah, gembira, sengsem dan sebagainya. Sedang seorang penari yang arah pandangannya berkedip-kedip atau diarahkan kemana-mana diartikan bahwa inner-konsentrasinya lemah dan ini merupakan kesalahan yang amat besar didalam tari klasik gaya Yogyakarta.

1.2. Pacak gulu :

Pacak gulu yang betul haruslah berpangkal pada jiling, maka biasa disebut pacak gulu tekuk jiling.

Dalam tari klasik gaya Yogyakarta terdapat 4 (empat) macam pacak gulu, yaitu :

- a. pacak gulu baku/pokok;
- b. pacak gulu tolehan biasa dan pacak gulu tolehan nglenggot;
- c. pacak gulu coklekan, ini khusus dipergunakan dalam tari golek, cantrik, kera dan tidak diperbolehkan dalam tari Bedaya maupun dalam tari Srimpi;
- d. pacak gulu gedheg : ini khusus dipakai dalam tari gagahan.

1.3. Deg : Sikap torso (tulang punggung) yang tegak lurus tanpa mengangkat bahunya, karena hal ini akan mempengaruhi gerak leher serta lengan. Demikian juga dimaksudkan supaya pernapasan dapat berjalan dengan lancar.

1.4. Gerak cethik : Jika cethik telah digerakkan sesuai dengan fungsinya sebagai penahan dan pengerem pada gerak-gerak tari yang berlebihan, maka tarinya akan nampak tenang dan stabil. Hal ini sangatlah penting untuk keluwesan gerak kaki dan lambung, sehingga terhindar dari gerakan-gerakan yang salah.

1.5. Mlumahing pupu : Terbukanya posisi paha mempunyai arti/fungsi yang sangat besar karena tarinya akan tampak stabil, fleksibel dan ringan. Karena kesalahan posisi ini akan berakibat kurang trampilnya gerakan kaki. Hal ini akan sangat dirasakan terutama pada gerakan junjungan kaki pada adegan perangan

dimana keseimbangan berat badan harus benar-benar sempurna, disamping akan berpengaruh pada gerak cethik.

1.6. **Nylekenthingnya jari-jari kaki** : Ini akan memberikan konsentrasi pada bagian kaki, sehingga kaki kokoh kuat tertanam pada lantai atau alas stage. Disamping itu akan berpengaruh kepada intensitas pada semua gerakan juga sikap dari seluruh tubuh.

1.7. **Mendhak** : Dapat memberikan gerakan kaki yang lebih hidup, hingga tarinya akan nampak ebrah (besar) atau gerak tarinya bervolume besar gagah tidak mringkus (kecil) karena ruang gerak tarinya menjadi luas. Kurangnya mendhak badan tarinya akan nampak lemah tanpa isi atau dapat juga dikatakan cemplang (ampang). Tetapi sebaliknya, jika terlalu mendhak tariannya akan kelihatan ngaya dan berakibat banyak energi yang terbuang.

Pathokan baku dari no. 1 s/d no. 7 ini apabila benar-benar ditaati oleh setiap penari, maka tarinya akan menjadi semakin mapan (berbobot) hingga dapat melepaskan diri dari faktor kebetulan, artinya pada waktu sekarang dapat menari dengan baik, tetapi lain kali atau besok tidak dapat menari baik seperti kini.

Ad. 2. Pathokan tidak baku :

Yang dimaksud dengan pathokan tidak baku ialah : sehubungan dengan ragam-ragam tari yang telah terpola atau ditentukan, tetapi pelaksanaan atau prakteknya boleh menyimpang dari pathokan itu, sesuai dengan interpretasi dan selera sipenari itu sendiri. Dan hal ini dapat ditolerer (diterima) asal sipenari tersebut dalam melakukan gerak tarinya memenuhi persyaratan sebagai berikut :

- a. luwes,
- b. patut,
- c. sreg dan cermat.

Adapun jelasnya demikian : Jika suatu ragam tari dilakukan dengan supel dan lancar dan sesuai dengan bentuk badannya, (peranan) serta dilakukan dengan rapi tanpa mengurangi keindahan

an gerak, maka hal ini tidak salah. Sehubungan dengan Ad. 2. ini maka seorang guru harus dapat mengetahui kekurangan (kelemahan) fisik dari para siswanya, sebagai contoh : ada seorang penari yang kakinya pendek, leher pendek, ukuran kaki serta lengan yang kurang seimbang dengan torsonya dan sebagainya. Jadi dalam hal ini sebagai seorang guru tari yang baik serta bertanggung jawab terhadap tugas dan fungsinya, harus mampu meniadakan cela atau kelemahan yang terdapat pada siswa-siswinya seperti tersebut diatas. Dengan jalan demikian gerak tari yang khusus dapat diterapkan oleh siswa yang terpaksa harus melaksanakannya dan menyimpang dari ketentuan pathokan tari yang telah ditentukan. Demikianlah sehingga siswa tersebut dapat menari kelihatan bagus seperti mereka tidak ada kelemahan atau kekurangan dari fisiknya.

F. PERWATAKAN DALAM TARI KLASIK GAYA YOGYAKARTA.

Bahwa seorang penari meskipun telah tinggi teknik tarinya belum dapat disebut seniman jika belum dapat mengisi gerak tarinya itu dengan penjiwaan selaras dengan karakter peran yang ia bawakan.

Dalam tari klasik gaya Yogyakarta pada ragam tari dasar terkandung perwatakan yang khusus, misalnya : Tari Impur untuk jenis tari alus, bentuk tarian ini mempunyai makna dan pencerminan watak yang halus dan beres serta sederhana pula jatmika, sungguh serta percaya terhadap diri sendiri. Hal ini dapat kita samakan dengan ragam tari kembang pada gagahan mempunyai makna serta pencerminan watak seperti tari impur pada tari alus.

Sedang pada ragam tari kalang kinantang baik untuk alus ataupun gagahnya sama-sama mempunyai makna serta pencerminan watak yang keras kongas, banyak tingkah dan angkuh, greged dan dinamis.

Adapun dalam tarian bapang mengandung watak yang kasar sombong bahkan ugal-ugalan.

Dalam tari impur dan kembang diungkapkan dengan tari tanpa banyak variasi dan sedikit pacak gulu, tetapi unsur sungguh harus ditonjolkan. Sedang pada tari kalang kinantang kita lihat lebih banyak variasinya, banyak pacak gulu, dan unsur greged harus nampak lebih menonjol.

Lain halnya dalam tari bapang wataknya diungkapkan dengan gerak-gerak yang berlebih-lebihan dan kadang-kadang lucu seperti misalnya dapat kita saksikan pada ragam gerak : cindhil ngungak tumpeng, kodhok mongkrong dan sebagainya.

Dalam hubungannya dengan soal perwatakan "Tari Klasik Gaya Yogyakarta ini" dikatakan bahwa "Seorang penari gaya Yogyakarta" bagaimanapun tinggi teknik tarinya, jika tidak berlandasan "Ilmu Joged Mataram" tidak dapat digolongkan dalam katagori penari klas (Class Dancer), karena gerak tarinya akan tampak otomatis, mekhanis, plastis tanpa isi.

Joged Mataram adalah seni jiwa (kejiwaan) dari tari klasik gaya Yogyakarta, sedang teknik tarinya sebagai unsur lahiriyah dan merupakan wadah daripada Jodeg Mataran itu sendiri. Ilmu Joged Mataran ini diciptakan oleh Sri Sultan Hamengku Buwono ke I pada abad ke 18, yaitu raja Mataram yang bertahta pada (1755 – 1792).

Dikatakan dalam pepatah, bahwa "**Seni tanpa ilmu adalah hampa**" Ilmu ini tidak setiap guru mengetahui, sehingga dengan demikian pada umumnya para muridpun tidak mengenalnya pula. Hal ini memang dikarenakan atas perintah Sri Sultan Hamengku Buwono ke I kepada guru utamanya yang bernama R.T. Tirtokusumo pada waktu itu, agar Ilmu Joged Mataram ini jangan sampai diajarkan kepada setiap orang yang belajar menari tari Jawa Klasik Gaya Yogyakarta, yang mana hal ini terdapat dalam Serat Babad Giyanti pada pupuh yang terakhir.

Isi dari ilmu Joged Mataram ini tidak terdapat dalam Serat Babad manapun, karena memang ilmu ini diajarkan secara lisan dan demikian seterusnya.

Mungkin karena pelik-rumitnya (memetnya – Jawa), maka ilmu Joged Mataram ini lalu tidak diperbolehkan untuk diajarkan atau diberikan kepada setiap orang, dengan alasan dikhawatirkan akan disalah tafsirkan oleh para penari yang belum matang jiwanya, belum tinggi teknik tarinya dan belum banyak pengalaman serta pengetahuannya untuk dapat menangkap makna dari ilmu Joged Mataram dalam pengetrapan terhadap dirinya.

Ilmu Joged Mataram ini pada pokoknya terdiri dari 4 unsur yaitu :

1. **Sawiji** : Yang berarti konsentrasi total tanpa menimbulkan ketegangan jiwa.
2. **Greged** : Yang berarti semangat atau api yang membara di-

dalam jiwa seseorang tidak boleh dilepaskan begitu saja, tetapi harus dikekang untuk disalurkan kearah yang wajar, dengan kata lain : supaya seseorang mampu mengekang segala emosinya guna menghindarkan tindakan-tindakan yang kasar yang tidak dikehendaki.

3. **Sungguh** : Yang artinya percaya terhadap diri-sendiri tanpa menuju kearah sifat-sifat yang sombong, pongah, tamak serta congkak.
4. **Ora mingkuh** : Yang berarti tidak berkecil hati dan juga tidak takut menghadapi kesukaran/kesulitan dan ini mengandung arti bahwa kita sebagai umat manusia makhluk yang mulia harus penuh tanggung jawab terhadap segala apa yang kita lakukan.

Filsafat dari ilmu Joged Mataram ini jika ditempatkan dalam tari berangsur-angsur akan menuju kepada keseimbangan lahir dan bathin.

G. BEKSAN-BEKSAN YANG DICIPTAKAN PADA MASA PEMERINTAHAN SRI SULTAN HAMENGKU BUWONO KE VI DAN MASA-MASA SESUDAHNYA.

Pada waktu itu para pejabat tidak berani bersaing dengan istana, khususnya yang menyangkut dalam bidang kesenian terutama sekali dibidang seni tari yang memang sedang mengalami proses perkembangan, maka kemudian diluar istana terciptalah bentuk tarian baru yang tidak mengambil posisi gerak tari berdiri, tetapi mengambil posisi gerak tari berjongkok dan mempergunakan dialog tembang, dan diberi nama "**Beksan Langendriya**".

Latar Belakang Sejarah Terciptanya Beksan Langendriya

Setiap bulan Puasa kegiatan menari serta kegiatan dalam bidang karawitan khususnya didalam istana dihentikan. Hal ini telah menjadi adat kebiasaan bagi suku bangsa Jawa semanjak jaman raja-raja sebelum Sri Sultan Hamengku Buwono ke VI.

Dimalam hari pada bulan Puasa itu didalam istana diselenggarakan pembacaan Serat Babad, yang isinya bermacam-macam unsur pendidikan budi pekerti yang sangat baik dan sangat bermanfaat bagi kehidupan manusia pada umumnya.

Pada suatu ketika timbullah sebuah gagasan dari K.R.T. Purwodiningrat bahwa pembacaan Serat Babad itu sebaiknya

dilakukan lebih dari seorang dan masing-masing diberi nama sesuai dengan nama peran yang terdapat dalam Surat Babad tersebut. Hal ini akan lebih menarik lagi jika para pembaca diberi pakaian yang rapi dan duduknya berhadap-hadapan ditengah-tengah penadapa. Sedang pengambilan tempat pada waktu akan mendapatkan giliran membaca dilakukan dengan jalan jongkok dan secara teratur lagi rapi.

Pangeran Mangkubumi (putra Sri Sultan Hamengku Buwono ke VI) yang pada waktu itu hadir dan menyaksikan pembacaan buku Babad itu kemudian mengusulkan agar supaya para pembaca disuruh menari sambil jongkok selaras dengan isi bacaan, sedang setiap peran dilakukan oleh setiap orang, hingga akan membentuk sebuah tarian yang massal.

Adapun peran putri dibawakan oleh remaja laki-laki. Karena usul Pengeran Mangkubumi ini oleh K.R.T. Purwodiningrat dirasa sangat baik dan juga akan menelan biaya yang besar sekali, maka beliau memohon kepada Pangeran Mangkubumi supaya pendapat/ide itu diambil alih saja, untuk seterusnya dihaturkan dihadapan raja, yang pada waktu itu adalah Sri Sultan Hamengku Buwono ke VII.

Ternyata gagasan dari K.R.T. Purwodiningrat serta usul Pangeran Mangkubumini diterima dengan baik bahkan mendapat dukungan yang penuh dari Sri Sultan Hamengku Buwono pada waktu itu.

Demikianlah sejarah terciptanya sebuah Beksan Langendriya, bentuk tarian baru dengan posisi tari jongkok, dengan dialog tembang, dan themanya selalu diambil dari Serat Damarwulan.

Beksan-beksan Yang Diciptakan Sesudah Beksan Langendriya

- **Langen Asmarasupi** : Sebuah beksan yang diciptakan oleh K.R. Adipati Danurejo ke V dengan posisi tari jengkeng yang themanya mengambil dari Serat Asmarasupi, dengan dialog tembang.
- **Langenwirogo** : Sebuah beksan yang diciptakan oleh K.R. Adipati Danurejo ke VI dengan posisi tari jengkeng yang themanya mengambil dari Serat Panji. Sedang dialognya bukan tembang gerak tari menyerupai dengan gerak tari topeng.
- **Langen Mandrawanara** : Sebuah beksan yang diciptakan oleh K.P. Arya Adipati Danurejo ke VII dengan posisi kaki tari jengkeng dengan mempergunakan dialog tembang dan mengambil thema dari Serat Ramayana.

Beksan Langendriya dan ketiga macam beksan tersebut diatas memang tidak tergolong tari istana, tetapi gaya tarinya adalah gaya Yogyakarta yang bersumber dari pada tari istana.

- **Tari Golek tunggal** : Sebuah tarian yang diciptakan oleh Pangeran Mangkubumi, dan tarian ini ditampilkan pada akhir pertunjukan Beksan Langendriya, dengan maksud para penonton supaya mencari sendiri apa isi serta makna dari pertunjukan yang baru saja disajikan.

Kemudian sesudah ini Sri Sultan Hamengku Buwono ke IX menciptakan tari Bedaya Sangaskara, yang khusus hanya dipergelarkan pada waktu diselenggarakan upacara perkawinan keluarga istana. Disamping itu beliau juga menciptakan "Beksan Golek Menak" yang mengambil thema dari Serat Menak.

Perlu kami haturkan disini bahu bahwa tari klasik Gaya Yogyakarta ini mencapai jaman keemasannya pada masa Sri Sultan Hamengku Buwono ke I (1755 - 1792), Sri Sultan Hamengku Buwono ke V (1822.- 1855), dan mencapai puncak keemasannya pada jaman Sri Sultan Hamengku Buwono ke VIII (1921 - 1939).

Pada masa inilah tari klasik gaya Yogyakarta diperkaya dengan ragam tari kera, cantrik, dan dewa dan lain sebagainya. Pakaian yang waktu sebelumnya biasa mengenakan tepen, songkok, udheng gilig, kemudian diganti dengan pakaian wayang seperti yang kita saksikan seperti sekarang. Hal ini adalah berkat hasil pemikiran K.R.T. Joyodipuro.

Demikian pula mengenai gendhing-gendhing dan macam instrumen musik Jawa (karawitan) diperlengkapi, hingga bentuknya lebih sempurna.

III. ORGANISASI TARI KLASIK GAYA YOGYAKARTA DAN TOKOHNYA.

A. K.B.W. (KRIDHO BEKSO WIRONO)

1. Kesejarahan :

Lahirnya organisasi ini bertepatan dengan masa perjuangan bangsa Indonesia dalam melepaskan diri dari belenggu penjajahan untuk mencapai kemerdekaan. Sikap serta tindakan pemerintah kolonial Hindia Belanda pada waktu itu selalu merugikan bahkan menggagalkan semua cita-cita bangsa yang dirintis oleh pemuda-pemuda kita yang tergabung didalam organisasi pemuda pada waktu itu. Hal ini sangat dirasakan sekali terutama dibidang poli-

tik, sosial dan ekonomi. Faktor inilah yang menyebabkan para tokoh organisasi pemuda mengambil langkah lain didalam meneruskan perjuangan bangsa, yang mana semula lewat dibidang politik, dan ekonomi, kemudian dialihkan melalui bidang sosial dan kebudayaan. Atas dasar inilah maka organisasi pemuda yang tergabung dalam Yong Java mengutus 2 (dua) orang Pangeran yang masih bersaudara, yaitu : B.P.H. Soerjodiningrat dan G.P.H. Tedjokusumo agar menghadap Sri Sultan Hamengku Buwono ke VII untuk mohon ijin guna mendirikan sebuah organisasi Kesenian, sebagai usaha pengembang dan penyebarluasan seni tari diluar tembok istana, yang sekaligus merupakan wadah serta sarana perjuangan bangsa dibidang sosial dan budaya.

Ternyata bahwa permohonan tersebut mendapatkan tanggapan yang baik sekali dari pihak Sultan, yang mana ini terbukti semua fasilitas yang berhubungan dengan keperluan organisasi ini diberikan guna terselenggaranya organisasi yang didirikan. Demikianlah maka B.P.H. Soerjodiningrat dan G.P.H. Tedjokusumo segera mendirikan sebuah organisasi dengan nama : K.B.W. (Kridho Bekso Wiromo) yang jatuh pada tanggal : 17 Agustus 1918.

2. Adapun asas dan tujuan organisasi tersebut adalah :

- Mempelajari dan mengembangkan.
- Memelihara serta menjunjung tinggi mutu kesenian.
- Menanamkan rasa cinta seni tari dan karawitan kepada putra-putri Indonesia.

3. Sedang Susunan Pengurus yang pertama kali dan merupakan Tokoh Tari dan Karawitan dari K.B.W. adalah :

- | | |
|---------------------------|---------------------------|
| a. B.P.H. Soerjodiningrat | e. R.W. Soerjomurcito |
| b. G.P.H. Tedjokusumo | f. R.L. Poespoatmodjo |
| c. K.R.T. Wiroguno | g. K.R.T. Poespodiningrat |
| d. K.R.T. Djodipuro | h. B.P.H. Soerjowidjojo. |

4. Pembinaan serta Perkembangan Dalam Hidupnya

Semula siswa K.B.W. hanya terdiri dari pemuda-pemuda anggota Yong Java, tetapi kemudian meluas kesegnap lapisan masyarakat bahkan orang asingpun ada yang masuk belajar di K.B.W. Didalam memberikan pelajaran tari K.B.W. memperkenalkan sistem hitungan dan ukuran-ukuran untuk sikap-sikap maupun pandangan dengan maksud agar supaya pelajaran dapat dengan mudah diterima oleh para siswa pada tingkat dasar/permulaan.

Sedang didalam pertunjukan/pementasan K.B.W. tidak hanya mengolah cerita yang bersumberkan Mahabarata ataupun Ramayana saja, tetapi juga sering mengadakan eksperimen pertunjukan dengan mengambil tema yang bersumber dari sejarah, misalnya :

- Pengolahan dan pertunjukan tari Topeng yang didasarkan atas penelitian terhadap joged Topeng Pedalangan yang biasa dilakukan oleh para dalang di masyarakat pedesaan.
- Drama tari Majapahit Jaya.
- Drama tari keris Empu Gandring.
- Drama tari Nusa Pertiwi.
- Drama tari Ranggalawe.
- Drama tari Ken Arok.
- Drama tari Erlangga.

Didalam pengolahan atau pertunjukan bentuk eksperimen ini perlu kami haturkan bahwa tidak lepas munculnya tokoh muda sebagai seorang koreografer yaitu Drs. Wisnu Wardhana, yang sekaligus juga sebagai penari terkenal dari K.B.W.

Adapun tokoh-tokoh lainnya disamping sebagai penari juga selaku pembina didalam organisasi ini adalah : Rio Kusumobroto, R.M. Wasisto Suryodiningrat MSC., dan masih banyak yang lain yang tidak kami haturkan satu persatu.

Mengenai hubungan dengan pihak kraton semenjak jamannya Sri Sultan Hamengku Buwono ke VII hingga sekarang jamannya Sri Sultan Hamengku Buwono ke IX tetap terjalin dengan baik, hal ini terbukti bahwa sampai sekarang K.B.W. masih tetap menerima subsidi dari Sultan Hamengku Buwono ke IX.

B. IRAMA – CITRA

1. Kesejarahan :

Semenjak bulan Agustus 1945 s/d bulan Maret 1946 tatkala revolusi bangsa Indonesia mencapai puncaknya, nampaknya tidak ada usaha mempelajari kesenian Jawa lagi. Hal ini oleh angkatan muda khususnya pecinta kesenian Jawa sangat dikhawatirkan akan kelangsungannya didalam usaha memajukan dan mengembangkan kesenian kita yang kemungkinan besar dapat tergilas arus dan gelombang revolusi yang pada waktu itu sedang bergolak.

Atas dasar pertimbangan inilah maka angkatan muda dari para pecinta kesenian Jawa khususnya, segera mengadakan pertemuan yang bertempat di sebuah rumah Bintaran Lor nomor 22

untuk memperbincangkan masalah tersebut diatas.

Sebagai hasil daripada pertemuan ini adalah suatu keputusan kebulatan tekad untuk segera menghidupkan kembali usaha-usaha pemeliharaan kesenian dengan tidak mengabaikan dan meninggalkan dasar revolusi yang sedang menggelora.

Untuk dapat mengumpulkan tenaga dan kekuatan yang potensial dalam bentuk suatu organisasi, maka diselenggarakanlah sebuah pertunjukan Wayang Orang dengan Lakon Calon Arang. Dalam penyelenggaraan pertunjukan ini Panitia Penyelenggara ataupun para penari diambil dan dicariikan sicwa-siswi K.B.W. yang kebanyakan pada waktu itu masih belajar pada sekolah lanjutan. Sedang penyelenggaraan pertunjukan ini diadakan pada tanggal : 14 Juli 1946 bertempat di Bangsal Kepatihan Yogyakarta, yang diketuai oleh R.M. Wasisto Soerjodiningrat..

Ternyata usaha ini mendapat sambutan yang baik sekali dari lapisan masyarakat Yogyakarta maupun pemerintah Daerah, bahkan Sultan Hamengku Buwono ke IX pun berkenan memberikan bantuannya. Setelah penyelenggaraan pertunjukan ini maka betul-betul dirasakan keperluan yang mutlak akan terbentuknya suatu organisasi yang mampu menghimpun dan menampung tenaga-tenaga yang potensial dalam menyampaikan pelajaran kesenian Jawa. Maka kemudian dibentuklah sebuah **Badan Persiapan** dalam jangka waktu 1 tahun yang bertujuan memelihara kelangsungan hidupnya kesenian Jawa yang sangat bermanfaat bagi perjuangan nusa bangsa lewat kebudayaan.

Setelah mengalami proses seperti tersebut diatas barulah pada tanggal 25 Desember 1949 lahir sebuah organisasi yang bernama **IRAMA – CITRA**, yang berasaskan **KEBUDAYAAN – NASIONAL** dan bertujuan : Mengembangkan dan mempertinggi kesenian Daerah menuju kearah Kesatuan Kebudayaan Nasional.

2. Pengurus pertama dari organisasi ini adalah :

- Ketua Umum : Sdr. Suastuti Notoyudo.
- Wakil Ketua : Sdr. Kuncaraningrat.
- Sekretaris I. : Sdr. Koesto Wongsowidjojo.
- Sekretaris II. : Sdr. S. Moertono.
- Bendahara : Sdr. Nyi Branti Susetyo.
- Ketua Teknik : Sdr. Sudharso Pringgobroto.
- Sekretaris Teknik : Sdr. Sudiro Alimurtolo.

3. Pembinaan Serta Perkembangan Dalam Hidupnya.

Irama Citra dalam kegiatannya telah beberapa kali mengadakan pementasan antara lain :

- a. Sendratari Lutung Kesarung dalam rangka Konperensi Dinas Pendidikan Antar Indonesia di Yogyakarta.
- b. Fragmen dengan ceritera Banjaransari untuk Pembukaan Konservateri Karawitan Indonesia di Surakarta pada 28 Agustus 1950.
- c. Fragmen dengan Ceritera Calon Arang dalam rangka Pekan Kementerian P.P. dan K. Republik Indonesia di Jakarta pada tanggal 3 Oktober 1951.
- d. Mengadakan pertunjukan keliling Jawa Timur (Madiun, Surabaya, Malang) yang berupa fragmen dengan ceritera Lutung Kesarung dan Banjaransari pada tanggal 16 s/d. 26 Juni 1953.
- e. Pertunjukan untuk menjamu tamu-tamu Negara dari Luar Negeri bertempat di Bangsal Kepatihan Yogyakarta yang berupa beksan-beksan, fragmen, dan sendratari.
- f. Pertunjukan dengan ceritera Pregiwa dan Pregiwati dalam rangka Konferensi Rubber Group Study di Yogyakarta pada tanggal 24 Juni 1957.

Umumnya organisasi tari klasik gaya Yogyakarta menghidangkan pertunjukan-pertunjukan selalu mengambil sumber ceritera dari Mahabarata/Ramayana, tetapi Irama Citra biasa mengadakan pementasan mengambil ceritera dari sumber Kesusasteraan Indonesia dengan maksud serta tujuan untuk menghidupkan kembali buah hasil kesusasteraan bangsa Indonesia yang sudah jarang dikenal didalam lapisan masyarakat luas.

Telah ada 8 buah ceritera yang digubah menjadi suatu fragmen Drama Tari, yaitu :

- Banjaransari petikan dari Kitab Ajisaka, buah kesusasteraan Jawa.
- Lutung Kesarung dari kesusasteraan Sunda yang bersifat legendaris.
- Jayalengkara dari kesusasteraan Panji.

- Gandakusuma dari ceritera Menak.
- Guru Gantangan dari Babad Pasundan, sebuah ceritera dan bersifat legendaris.
- Gading Pangukir saduran dari Serat Makukuhan.
- Bambang Pajaprana saduran dari Babad Panaraga sebuah ceritera yang bersifat legendaris di jaman Prabu Airlangga.
- Calon Arang dari kesusasteraan Jawa pada jaman Prabu Airlangga.

4. Beberapa Orang Tokoh Tari dan Karawitan Dalam Irama Citra

- Sudharso Pranggobroto.
- F.B. Soeharto.
- Suyadi Hadisuwanto, Kawindrasusanto, Sastrawiryono.
- Dan masih banyak lagi yang lain yang tak kami sebutkan.

C. YAYASAN SISWO AMONG BEKSO.

1. Kesejarahan :

Paguyuban Siswo Among Bekso didirikan oleh B.P.H. Yudo-negoro pada tanggal 12 Mei 1952, bersama-sama dengan para anggota Bebadan Among Bekso Kraton Yogyakarta berdasarkan Pancasila dan berasaskan kekeluargaan serta kegotong-royongan yang meliputi dalam bidang tari, karawitan, dan tembang.

Adapun tujuan dari Paguyuban tersebut ialah :

- Mempelajari, menggali, memelihara, membina, mengembangkan dan melestarikan/mengamankan kesenian klasik gaya Yogya Mataraman. Guna mencapai tujuan ini maka diadakan.
- Latihan, penataran, pertunjukan, diskusi & penerangan yang berhubungan dengan kesenian klasik tersebut.

Yang semula berstatus sebagai Paguyuban, maka dengan S.K. Akte Notaris No. 15 dari Bapak Imam Sambudi S.H. dengan tanggal 29 Juli 1978, maka Paguyuban Siswa Among Bekso berubah statusnya menjadi Yayasan Siswa Among Bekso, yang anggotanya terdiri dari segenap lapisan masyarakat, baik mahasiswa, pelajar, karyawan dan juga dari kalangan keraton.

2. Pembinaan dan Perkembangan Dalam Perjalanan Hidupnya.

Mulai masih Paguyuban hingga berubah menjadi Yayasan, maka telah menyelenggarakan kegiatan-kegiatan yang antara lain :

- mengadakan kursus tembang Mataraman yang dilakukan oleh K.R.T. Madukusumo;
- menyelenggarakan sarasehan tari dan karawitan;
- menyelenggarakan penataran tari klasik;
- dikirim oleh Sri Paduka Sultan Hamengku Buwono ke IX ke Eropa Barat pada bulan April – Juni 1971 dan disana menyelenggarakan pementasan sebanyak 22 x ;
- tiap tahun diundang oleh pusat Kesenian Jakarta untuk mengadakan pertunjukan di T.I.M. Jakarta;
- tiap bulan membantu siaran di R.R.I. Station Nusantara II Yogyakarta;
- dibuat film oleh Caltex tahun 1973, 1976, dan tahun 1978 oleh Kantor Direktorat Kesenian Jakarta.

3. Tokoh-tokoh Yang Terdapat Didalam Yayasan Siswa Among Bekso.

Didalam Yayasan Siswa Among Bekso ini kita jumpai tokoh tari ataupun tokoh karawitan yang berasal dari Bebedan Among Bekso Kraton Ngayogyakarta seperti diantaranya :

- B.P.H. Suryobrongto.
- G.B.P.H. Drs. Puger.
- K.R.T. Madukusuma.
- R.L. Samintomardowo.
- B.P.H. Yudonegoro.

dan masih banyak lagi yang tidak kami sebutkan disini.

D. MARDOWO BUDOYO DAN PAMULANGAN BEKSO NGAYOGYAKARTA.

1. Kesejarahan :

Sebenarnya kedua buah organisasi Tari Klasik gaya Yogyakarta ini sama-sama menempati tempat yang sama yaitu : Dalem Pujokusuman Mg. V/45 Yogyakarta. Jauh sebelum berdirinya dua buah organisasi ini ditempat tersebut telah menjadi tempat

kegiatan seni tari yang dibina oleh beliau G.B.P.H. Pujokusumo (adik Sri Sultan Hamengku Buwono ke IX) yang memang menempati dalem Pujakusuman tersebut. G.B.P.H. Pujokusumo adalah pembesar Kawedanan Ageng Punakawan Kridhomardowo di kraton Yogyakarta pada waktu itu.

Setelah beliau wafat pada tahun 1961, maka untuk melanjutkan cita-cita beliau dan juga guna melestarikan kehidupan serta pengembangan tari Klasik Gaya Yogyakarta, maka dibentuklah sebuah perkumpulan Tari Klasik Gaya Yogyakarta pada tanggal 14 Juli 1962 yang diberi nama "Mardowo Budoyo".

2. Adapun susunan Pengurusnya sebagai berikut :

- Pelindung : G.B.P.H. Hadinegara.
G.B.P.H. Mangkudiningrat (Alm.).
Prof. Dr. Oepomo.
- Penasehat : K.R.T. Madukusuma (Alm.).
K.R.T. Wasesodipuro.
R.M. Sudardji.
R.Pr. Hardjoseputro.
- Ketua Umum : R.L. Sasmintomardowo.
- Ketua I. : Drs. Suardiman.
- Ketua II. : R. Sumarto.
- Sekretaris I. : R. Bambang Dyte Tri Waluyo.
- Sekretaris II. : R. Sumono.
- Bendahara I. : Rr. Surtiyati.
- Bendahara II. : R. Sugiharto.

3. Pembinaan Serta Pengembangan Dalam Perjalanan Hidupnya:

Dalam perjalanan hidupnya Organisasi ini adalah disamping mengadakan latihan-latihan dan pementasan-pementasan secara routine mengalami pasang surut juga, walaupun tidak berpengaruh besar terhadap jalan pembinaan serta pengembangan tari didalam organisasi tersebut, sehingga tetap berjalan secara wajar. Bahkan antara tahun 1970 – 1971 Mardowo Budoyo pernah mendapat kepercayaan dari Y.T.P.B. (Yayasan Tourist Promossion Board) Yogyakarta untuk menyelenggarakan pementasan routine pada tiap bulan guna menjamu para tamu dari dalam maupun Luar Negeri. Sedang mengenai siswa-siswinya Mardowo Budoyo disam-

ping terdiri dari putra-putri bangsa sendiri, juga terdapat pula yang berasal dari warga negara bangsa asing seperti : Belanda, Inggris, Amerika Serikat, Jerman, Australia dan lain-lain.

Dalam waktu 19 tahun ini Mardowo Budoyo telah mengalami beberapa kali perubahan Pengurus demi kesempurnaan tugas serta kelancaran tugas dalam organisasi tersebut. Sehingga pada waktu terakhir tersusunlah Kepengurusan baru untuk periode 1981 – 1983, seperti tersebut dibawah ini :

- Pelindung : K.G.P.H. Mangkubumi.
G.B.P.H. Prabuningrat.
G.B.P.H. Hadinegoro.
Drs. G.B.P.H. Puger.
Dr. Suharso.
- Penasehat : Dr. Umar Khayan.
Bp. Setiadi.
K.R.T. Hasesodipuro.
R.M. Sudardji.
R.M. Kuswadiji Kawindrasusanto.
- Ketua Umum : R.L. Sasmino Mardowo.
Ketua I. : Bp. Mulyono.
Ketua II. : R.M. Ibnu Mutarto.
- Sekretaris I. : Drs. Waluyo Dipowiryo.
Sekretaris II. : Bp. Jatmiko.
- Bendahara I. : Bp. Susilo.
Bendahara II. : Ibu Sri Sudardjo.
- Sie Pendidikan : Ibu Siti Sutiyah B.A.
Tari Putri : Ibu Sri Sutanti.
Tari Putra : Bambang Pujasworo
Karawitan : Bp. Kawindra Sutikno.

Adapun tujuan pokok dari Mardowo Budoyo adalah : Membina serta melestarikan dan mengembangkan tari klasik gaya Yogyakarta.

4. Tokoh-tokoh Tari dan Karawitan :

Perlu kami haturkan bahwa tokoh tari maupun karawitan yang terdapat didalam Mardowo Budoyo ini sedikit banyak mirip dengan tokoh tari dan karawitan yang terdapat dalam Pemulangan Bekso Ngayogyakarta (P.B.N.), seperti diantaranya :

- R.L. Sasmino Mardowo, K.R.T. Madokusumo (alm.), K.R.T. Jogobroto, Sunartomo, Kawindrasusanto, R.M. Ibnu Mutarto dan lain-lain.

PAMULANGAN BEKSO NGAYOGYAKARTA (P.B.N.).

1. Kesejarahan :

Berdirinya P.B.N. ini sebenarnya juga merupakan ide atau gagasan dari para pendiri Mardowo Budoyo, karena mereka menyadari dan menghayati bahwa perkembangan seni tari klasik gaya Yogyakarta ternyata tidak tertampung lagi dalam Mardowo Budoyo. Maka atas dasar ini dibentuklah suatu wadah/lembaga yang dapat menampung animo masyarakat luas yang ingin belajar tari klasik gaya Yogyakarta yang diberi nama Pamulangan Bekso Ngayogyakarta yang peresmiannya pada tahun 1976.

2. Tujuan Dari P.B.N. :

Adapun tujuan pokok dari pada P.B.N. ialah sama dengan tujuan pokok Mardowo Budoyo, yaitu membina, mengembangkan serta melestarikan tari klasik gaya Yogyakarta.

3. Perbedaan antara Mardowo Budoyo dengan Pamulangan Bekso Ngayogyakarta ialah : terutama mengenai persyaratan menjadi siswa/anggota.

- Mardowo Budoyo :
 - usia tidak terbatas/bebas;
 - tidak dengan syarat ijazah/pendidikan;
 - tidak diadakan ujian/ulangan dalam klasifikasi tingkat tarian.
- Pamulangan Bekso Ngayogyakarta :
 - usia dibatasi antara : 8 – 25 tahun;
 - pendidikan sekurang-kurangnya tamat S.D. ;
 - dalam klasifikasi tingkat tarian dengan melalui ulangan dan ujian.

Dengan perbedaan pokok tersebut diatas, maka dapat kami simpulkan sebagai berikut : Bahwa Mardowo Budoyo merupakan tempat sumber pencarian bibit/calon penari, sedang di P.B.N. adalah tempat penggemblengan kader-kader sebagai pengembang serta penerus tari klasik gaya Yogyakarta kemasyarakat luas. Dengan demikian maka antara Mardowo Budoyo dan P.B.N. saling

menunjang dan melengkapi dalam mencapai tujuan pokoknya, yaitu : membina, mengembangkan serta melestarikan tari klasik gaya Yogyakarta.

4. Pendiri dan juga merupakan tokoh tari maupun karawitan dari P.B.N. sama dengan Mardowo Budoyo hanya ada sedikit penyempurnaan seperti tersebut dibawah ini :

- | | |
|---------------------------|-------------------------|
| – R.L. Sasmino Mardowo. | – K.R.T. Jogobroto. |
| – K.R.T. Wirodiprojo. | – K.R.T. Martodipuro. |
| – Bp. Wiryah Sastrowiryo. | – Bp. Kawindro Sutikno. |
| – R.M. Hadiguno. | – Bp. Sunartomo. |
| – Ny. Surtiyati B.A. | – Siti Sutyah B.A. |

IV. TARI KLASIK GAYA YOGYAKARTA PADA WAKTU SEKARANG.

Dengan didirikannya dua buah Lembaga Pendidikan Tari yang bersifat formal yaitu : Konri pada tahun 1961 dan A.S.T.I. pada tahun 1963 yang kedua-duanya bertempat di Yogyakarta, maka membawa pengaruh yang sangat besar terhadap tari klasik gaya Yogyakarta yang menyangkut dua hal pokok dalam perkembangannya, yaitu :

- a. Perkembangan dalam hubungannya dengan semakin luasnya masyarakat yang mempelajari tari klasik gaya Yogyakarta, dan
- b. Perkembangan yang berhubungan dengan garapan tari itu sendiri.

Ad. a. Tari klasik gaya Yogyakarta yang semula hanya dipelajari oleh kalangan istana saja, semenjak berdirinya Perkumpulan Tari yang bernama Kridho Bekso Wiromo yang berdiri tahun 1918, maka tari klasik gaya Yogyakarta tersebut mulai dipelajari oleh masyarakat luas dengan segala macam bentuk methoda dan teknik pengajaran sehingga dapat mengalami perkembangan yang sangat pesat hingga sekarang. Bahkan oleh perkumpulan tersebut banyak pula diciptakan hal-hal baru, seperti : peran putri yang semula dibawakan oleh putra, oleh perkumpulan tersebut peran putri oleh pelaku putri diterapkan. Kecuali itu yang semula pertunjukan dalam istana selalu mengambil ceritera yang bersumber dari epos Mahabarata/Ramayana oleh

K.B.W. sering menyelenggarakan pementasan yang ceriteranya mengambil dari legenda juga kadang-kadang sejarah.

Mengenai perkembangan tari klasik gaya Yogyakarta ini lebih besar lagi dengan ditunjangnya lembaga pendidikan tari formal seperti : Konri dan A.S.T.I. yang didirikan oleh pemerintah. Dengan sumber dari kedua lembaga tersebut berarti juga sumber dari tenaga penerus maupun penyebar tarian tersebut melalui media pendidikan formal di sekolah-sekolah. Pelaksanaan ini dikuatkan dengan berlakunya kurikulum 1975 di sekolah yang mana didalam kurikulum tersebut tercantum mata pelajaran seni tari yang sebelumnya hanya merupakan mata pelajaran sukarela di sekolah.

Dengan demikian tari klasik gaya Yogyakarta pada dewasa ini bisa berkembang selain lewat perkumpulan-perkumpulan tari yang ada, juga dikembangkan lewat sekolah-sekolah yang langsung melaksanakan program-programnya bersama pemerintah setempat seperti : Lomba dalam rangka Harpenas, Festival tari, Perseni dan sebagainya.

Ad. b.

1. Perkembangan dalam tata busana

Wayang wong dalam tari klasik gaya Yogyakarta yang semula hanya mengenakan iket tepen, songkok, udheng gilig, mulai jaman Sultan Hamengku Buwono ke VIII diciptakan pakaian tari dalam bentuk baru oleh K.R.T. Joyodipuro (1878 – 1938) yang mempergunakan tata-busana wayang kulit sebagai pola dasarnya. Dengan mengenakan pakaian dalam bentuk baru ini yang berpola dari pakaian wayang kulit, akan mempermudah bagi para penonton guna membedakan antara peran yang satu dengan peran yang lain.

2. Perkembangan Tata Pentas dan Perlengkapan

K.R.T. Joyodipuro tidak terbatas hanya mengadakan pembaharuan dalam hal tata-busana saja, tetapi juga mengadakan pembaharuan dalam tata-pentas dan juga perlengkapan yang lain, seperti halnya latar belakang stage, dekorasi, pakaian hewan dan sebagainya. Bahkan segala yang berkaitan dengan teknik pentas, seperti : air laut bergelombang, gua untuk bertapa, telaga yang sedang mendidih airnya, panah api telah diciptakan pula. Yang

sampai sekarang masih menjadi suatu ciri khas kemegahan wayang wong klasik gaya Yogyakarta ialah : pakaian burung Garuda yang bentuk serta ujudnya betul-betul seperti burung. Inipun berkat hasil pemikiran beliau.

3. Perkembangan dalam hubungannya dengan tempo/waktu yang dipakai dalam iringan tari.

Tari-tarian klasik gaya Yogyakarta pada umumnya menggunakan iringan gendhing yang telah terpola, baik jenis maupun bentuk gendhingnya yang dalam hal ini berkaitan sekali dengan lamanya waktu yang dipergunakan sebagai iringan tari. Tetapi kesemuanya ini pada waktu sekarang telah banyak mengalami perkembangan yang terlepas daripada ikatan-ikatan tersebut diatas. Dengan kata lain telah terjadi pemadatan gerak dari ragam tari dan penyusutan waktu yang sekaligus menghindarkan dari gerak tari yang terulang-ulang.

Hal ini dapat kita saksikan dalam penyajian pertunjukan baik yang berbentuk tarian lepas maupun yang berbentuk sendratari.

4. Perkembangan dalam pementasan yang berbentuk baru.

Hal ini terutama sekali dipelopori oleh A.S.T.I. dan K.O.N. R.I. dan juga organisasi/lembaga tari seperti Akademi Tari Wisnu Wardhana dan PLT Bagong Kusudiardjo. Disini telah terpadu adanya perkembangan dari segala unsur yang lepas dari ikatan semula, tetapi tidak meninggalkan pola dasar tari klasik gaya Yogyakarta yang telah ada.

V. PENUTUP/KESIMPULAN

Pada bab ke V dari Naskah Tari Klasik Gaya Yogyakarta ini sebagai Penutup dapat kami simpulkan sebagai berikut :

- a. Tari Klasik Gaya Yogyakarta yang semula hanya dikenal dan dikembangkan oleh lingkungan istana (keluarga raja) saja, semenjak berdirinya Organisasi Kesenian Jawa pada tanggal 17 Agustus 1918 yang bernama Krido Bekso Wiromo, mulai dikenal dan dikembangkan diluar tembok istana atau di masyarakat luas.

- b. Dalam bentuk perkembangan dewasa ini dapat kita tinjau dari dua macam perkembangan, yaitu :
- Perkembangan yang menyangkut penyebar-luasan tari, yang dalam hal ini oleh Lembaga-lembaga Pendidikan formal, seperti S.M.K.I., A.S.T.I. dan sekolah-sekolah (dengan diterapkannya kurikulum 1975), juga oleh Organisasi Kesenian yang ada.
 - Perkembangan yang menyangkut segi pola garapan tari, seperti : tata rias dan tata busana, gerak tari dan iringannya, tata panggung (stage), penyingkatan waktu, sumber ceritera, yang kesemuanya ini tidak terlepas daripada pola-pola atau norma-norma Tari Klasik Gaya Yogyakarta yang telah ada.
- c. Guna pembinaan, pengembangan dan pelestarian serta peningkatan yang lebih jauh, perlu pula adanya imbalan peningkatan dana sarana penunjang dan pelengkap serta penanganan secara serius dari Pemerintah maupun dukungan dari lapisan masyarakat luas, terutama sekali dari masyarakat pendukungnya sendiri.

Demikianlah penutup/kesimpulan dari Naskah Tari Gaya Yogyakarta yang dapat kami haturkan, semoga bermanfaat.

DAFTAR – BACAAN

1. _____ 1949 Tari Jawa dan Sunda, Departemen Pendidikan Kesenian dan Pengetahuan bersama dengan Java Institut, Noordhoff – Kolf NV. Jakarta.
2. Pringgobroto, Sudharso, Bahan Kuliah Koreografi (1963 – 1966) di ASTI. Yogyakarta.
3. Soedarsono, 1972, Jawa dan Bali, Dua Pusat Perkembangan Drama Tari Tradisional di Indonesia, Gajah Mada University Press, Yogyakarta.
4. Suryobrongto, B.P.H. 1974, Ceramah tentang Tari Klasik Gaya Yogyakarta.
5. _____ 1981 Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta, Dewan Kesenian Propinsi Daerah Istimewa Yogyakarta.

CARA - CARA PENCATATAN TARI TRADISI DI JAWA BARAT

Oleh : Ny. C.J. Benny

BAB I PENDAHULUAN

Pencatatan yang berarti membuat suatu peringatan dapat berarti sangat luas, yakni dari mulai pencatatan yang berhubungan dengan pengetahuan Tari maupun ilmu tari.

Kita dapat menyempitkan arti pencatatan pada hal-hal yang berhubungan dengan gerak saja beserta ritme-nya. Menurut Corrie Hartong Dans is rhytmishe, gevarmde beweging van het lichaam in de ruime.¹⁾

Tari berhubungan dengan ritme, gerakan tubuh dan ruangan. Bukan gerakan yang normal, yang terjadi secara spontan.²⁾

Tetapi, tari adalah gerakan yang sengaja dibentuk melalui tubuh. Apabila dilakukan latihan-latihan tertentu atas kerjasama motoris melalui ingatan dan badan akan membuat kita insaf tidak saja terhadap gerakan badan secara keseluruhan. Tetapi kita akan mengenal gerakan bagian perbagian dari tubuh kita.³⁾ Menyadari tugas masing-masing gerak, berarti sifat analitis telah kita mulai sebagai bahan baku bagi pencatatan tari.

Pencatatan tari di Jawa Barat telah dilakukan dengan berbagai cara walaupun pada paper ini tidak dapat terungkap secara meluas dan sempurna.

Judul paper ini dihubungkan pula dengan kata tradisional.

Kalau Francis Collinson dalam definisi tradisi mengatakan bahwa Musik tradisional Scotland adalah musik yang memang asli lagu-lagu rakyat Scotland. Walaupun ia terpengaruh oleh musik lain tetapi masih terasa tangga nada Scotlandnya atau lebih banyak Scotlandnya dari pada pengaruh itu sendiri.⁴⁾

Untuk pengertian tradisional di sini penulis lebih cenderung untuk menunjukkan pada seluruh tarian yang hidup turun temurun, hidup dan berkembang di Jawa Barat, mempunyai pola-pola tersendiri dan diakui sebagai kekayaan Jawa Barat.

Hal ini disebabkan karena tujuan pencatatan tari tidak hanya ditujukan pada tari-tari Sunda saja, tetapi kemungkinan pencatatan bagi seluruh gerak yang berbentuk tari.

Walau masa kini baru merupakan rintisan, namun kemungkinan-kemungkinan selalu ada.

- 1) Corrie Hartong, *Dans kunst*. A.W. Synthoffs Uitgeverijmaatschappij, N.V. Leiden, 1955, hal. 9.
- 2) Batsford, *Movement and drama*, Loud on 1970, hal. 11.
- 3) Batsford, *Ibid* hal. 10.
- 4) Collinson Francis, *The Traditional and National Musik of Scotland*, Routledge and Kegan Paul, London 1966, hal. 1.

BAB II

ARTI PENCATATAN TARI TRADISI DI JAWA BARAT SECARA LUAS

Pencatatan dapat berarti luas dan dapat pula berarti sempit.

2.1. Arti pencatatan secara luas :

Pencatatan dapat ditujukan atau disamakan dengan mencatat dan atau membuat peringatan.¹⁾

Caranyapun dapat bermacam-macam dengan tujuan dapat diungkapkan kembali, dibaca, dilihat disebar luaskan, disimpan, diperbanyak dan sebagainya.

Media pencatatannya bisa bermacam-macam pula :

- a. Manusia
- b. Tulisan
- c. Gamelan
- d. Alat-alat perekam dan sebagainya.

2.2. Sasaran pencatatan :

Sasarannya bisa pula menjadi luas dengan latar belakang bahwa Tari tidaklah berdiri sendiri. Tari hidup dengan dukungan perasaan, imajinasi, pikiran, ruang, musik pengiring, busana, rias dan sebagainya. Berbagai ilmu turut pula menjadi pendukung bagi tari antara lain anatomi, komposisi sosiologi, sejarah, pendidikan, seni rupa, seni sastra dan banyak lagi ilmu-ilmu yang turut mendukung tari. Yang menjadi pertanyaan sekarang ialah: Apakah di Jawa Barat telah ada pencatatan tentang Tari dan pendukung tari yang telah dituliskan. Jawabnya adalah 'ada'. Walaupun adanya pencatatan ini hadir di tengah-tengah perkataan kurang sekali.

Jawa Barat masih harus berusaha keras dalam pengadaan pencatatan di bidang tari. Sejarah tari Sunda belumlah tersusun, Komposisi tari Sunda belum tercatat.

1) Sutan Mohamad Hani. Kamus modern bahasa Indonesia Grafika Djakarta, tanpa tahun. hal. 521.

Tata rias tari Sunda masih jadi angan-angan. Kalaupun pencatatan-pencatatan Tari telah dirintis, hasilnya belum tersebar luas. Komunikasi antara hasil pencatatan dengan mereka yang memerlukan masih jauh dirasakan. Seringkali catatan-catatan itu berada pada pribadi-pribadi yakni berupa pengetahuan yang belum sempat dituangkan dalam pencatatan lain.

Sebaiknya pencatatan mengenai tari atau hal-hal penunjang itu hadir dan tumbuh. Dengan berbagai cara pencatatan. Penulisan dan pencatatan tari dengan berbagai cara akan amat memperkaya kehidupan tari dan menjadi idaman bagi penelaah, peneliti, pembina, tari sebagai bahan pemikiran, bahan pemecahan, bahan perbandingan, bahan kreasi dan meluaskan wawasan tentang tari.

2.3. Penyempitan sasaran pencatatan

Pencatatan masih dalam arti secara luas, namun sasarannya dipersempit yakni :

Pencatatan dapat ditunjukkan atau disamakan dengan mencatat dan membuat peringatan tentang Tari.

Caranya dapat bermacam-macam yakni :

- a. dihafalkan
- b. dituliskan
- c. potret dan gambar.

a. Dihafalkan.

Pencatatan tari dengan cara dihafalkan telah lama tumbuh dan berkembang di daerah Jawa Barat. Unsur manusia sebagai pencatat dengan segala kekuatan dan kelemahannya berusaha mencatat dengan daya ingatnya segala sesuatu tentang tari. Dengan cara pencatatan seperti ini tari dapat terus tumbuh, mengembangkan diri, menyebar dan melestarikan diri.

Pencatatan tari dengan cara dihafalkan dapat terlihat jelas pada perkembangan tari di Jawa Barat yang dialihkan dari satu orang ke orang lain dalam satu daerah atau dari daerah yang satu ke daerah yang lain. Pencatatan seperti ini terdapat pada situasi mengajar dan belajar. Seorang guru tari menyimpan catatan dalam ingatan dan menjadi-

kan tubuhnya sebagai alat pencatat dan alat pengungkap catatan tari.

Dengan dibantu keterangan-keterangan lisan yang diungkapkan dari catatan pikiran.

Hal ini dapat pula dilihat dalam usaha-usaha melestarikan tari dengan menggali kembali dari unsur manusia yang dianggap masih mempunyai perbendaharaan tentang tari.

Kelemahan-kelemahan pencatatan dengan cara menghafal

Menghafal atau mencatat di luar kepala berkaitan erat dengan daya ingat yakni: daya untuk mencamkan, menyimpan dan memproduksi kembali.²⁾

Daya ingat masing-masing manusia tidaklah sama, tergantung dari pada sifat daya ingat yang dimilikinya.

- Ada daya ingat yang cepat dan ada yang lambat. Ada orang yang cepat hafal dan ada yang lambat untuk menghafal sesuatu.
- Ada pula orang-orang yang mempunyai daya ingatan yang setia. Sekalian tanggapan tidak berubah; tanggapan mereka sama dengan pengamatan mereka.
- Ada pula yang tahan lama dengan kesanggupan menyimpan lama segala tanggapan-tanggapan.
- Ada orang-orang yang dapat menyimpan sejumlah besar tanggapan daya ingat yang luas.
- Ada orang dengan daya ingat yang patuh. Tak pernah mereka lupa pada sesuatu.

Tetapi salah satu kelemahan ialah lupa. Kita mengetahui bahwa setelah beberapa waktu tanggapan-tanggapan kita menjadi lebih kabur dan kadang-kadang seakan-akan lenyap sama sekali.³⁾

Tanggapan lain: kenangan kepada pengamatan dan tanggapan biasanya lebih kabur daripada pengamatan.⁴⁾

Dengan demikian dapatlah dimengerti mengapa gerak tari yang diajarkan melalui peniruan sering tidak sama. Kecapakan manusia tidak sama dalam mengamati sesuatu dan

2) Gazali, Ilmu Djiwa. Ganaco N.V. Bandung-Djakarta 1980. hal. 46.

3) Gazali, ibid hal. 47.

berbagai daya ingat dipunyai oleh manusia sifat lupa sering pula menghampiri manusia. Dengan sendirinya pencatatan melalui hafalan dapat saja berkurang atau berubah.

Yang paling terasa kelemahannya ialah bahwa catatan tari akah hilang seiring dengan tiadanya orang itu.

b. Dituliskan.

Pencatatan tari dengan penulisan telah dicoba pula di daerah Jawa Barat walaupun secara sederhana, yakni dengan mengemukakan judul tari seperti yang tertulis pada jaman kerajaan Pajajaran (tahun 1518).⁴⁾ Nama-nama tari sebagai berikut: Tjita nirus, tatapukan, babarengan, babakutrakan, dan sebagainya. Walaupun hanya judul-judul tari, tetap cukup berarti untuk diketahui. Hanya sudah tentu bagaimana gerak dan susunan gerak dari tari-tarian yang tersebut di atas, belum terungkapkan.

Pencatatan tari di Jawa Barat dengan cara penulisan lebih sedikit apa bila dibandingkan dengan catatan melalui daya ingat.

Pengetahuan tari dan ilmu tari lebih terasa minim dari pada kecakapan praktis serta kehidupan tari secara ilmiah teoretis secara tertulis lebih minim daripada kecakapan praktis.

Penulisan memang ada, tapi masih sedikit sekali. Namun usaha-usaha tetap jelas terlihat.

Kelemahan-kelemahan pencatatan secara tertulis.

Tari secara teknis telah dicoba untuk dituliskan dengan melalui rangkaian kata-kata yang memuat keterangan tentang sikap atau gerak yang dilakukan.

Kita akan melihat catatan dari tari Soenda yang disusun oleh M. Soeriodirdja dan I. Adiwidjaja. Mereka bermaksud membimbing dengan menyajikan tulisan tentang cara-cara menggerakkan tubuh:

Bersamaan dengan bunyi gong, kepala **bergerak** sedikit (gedeg). Sekarang kedua tangan diulur kemuka dan dibuat **gerakan-gerakan kecil** menurut irama gendang.⁵⁾

4) Gazali, *ibid.* hal. 37.

5) Amir Sutaarga.

Berdasarkan tulisan tersebut di atas dapat dilihat kelemahan-kelemahan pencatatan tari melalui bahasa tulisan.

Suatu pertanyaan akan timbul. Yang dimaksud dengan **gerak sedikit** (gedeg) itu yang mana dan bagaimana. Demikian pula yang dimaksud dengan **gerakan-gerakan kecil** itu bagaimana dan apa yang digerakkan.

Kata-kata seringkali tidak cukup jelas untuk mengungkapkan gerak yang dimaksudkan. Ada ketidak seimbangan antara panjangnya kalimat yang harus disusun dengan pemikiran yang telah dilakukan dengan hasil yang seringkali kurang tercapai.

Penanganan tengen simpen dina angkeng.⁷⁾ Terjemahannya: Tangan kanan **simpan** di pinggang. Kata simpen (simpan) ini kurang tepat untuk mengungkapkan sikap, karena bagaimana menyimpannya tidak jelas.

Rupanya usaha-usaha untuk mencatat tari melalui penulisan terus diusahakan. Hal ini memberikan gambaran kepada kita bagaimana keinginan dari para pembina tari untuk melestarikan tari dalam berbagai cara, termasuk penulisan.

Contoh lain: Sikap lengan.

Capang, dimana satu atau dua tangan **sedang menyentuh** bagian tubuh lainnya.⁸⁾

Kata-kata sedang menyentuh bagian tubuh lainnya akan dapat ditafsirkan bermacam-macam dan bisa saja tidak akan sesuai dengan sasaran yang diinginkan.

c. Potret

Pencatatan tari sering pula dilakukan dengan potret. Sering kali potret yang berupa penjelasan dari suatu penyelenggaraan pementasan. Tetapi banyak pula rangkaian potret yang sengaja dibuat dan disusun secara teratur dan berurutan untuk pencatatan tari.

6) I Adiwidjaja. Tari Jawa dan Soenda III Tari Soenda Noordhoff. Kolff. N.V. Djakarta 1949. hal. 63.

7) R. Tjetje Somantri Ibing Nyamba Budaya Wawaran Djawatan Kebudayaan Jawa Kulon. Kamantren P.P. K. No. 11. hal. 11.

8) Enoch Atmadibrata. Pola dasar tari Soenda yang bersumber dari tari Keurseus. Tari Topeng, tari karya Tjetje Soamtri + Tari Soenda lainnya. Bandung 1977 hal. 9.

Rangkaian serta yang merupakan gambar-gambar tentang tari sepengetahuan penulis jarang dilakukan.

Sering pula dilakukan perpaduan antara tulisan dan patut. Dua cara pencatatan dipadukan tetapi gerak sukar dilukiskan dengan kata-kata atau potret. Gambar atau potret lebih tepat untuk melukiskan sikap dengan dilakukannya perpaduan antara penulisan dan gambar atau potret dimaksudkan agar keduanya saling melengkapi.

Kata-kata diperjelas dengan gambar atau gambar diperjelas kata-kata.

BAB III

ARTI PENCATATAN TARI SECARA SEMPIT

Pencatatan (mencatat) : Kegiatan membubuhkan dengan peralatan tulis, tanda-tanda yang diperlukan sehingga terwujud lambang-lambang (simbol-simbol) yang dapat dibaca, dikirim, diperbanyak, disimpan dan sebagainya.

3.1. Efisiensi dan efektifitas pencatatan.

Dengan pengertian tersebut di atas kita akan menyempitkan pencatatan, yakni dengan tanda-tanda secara efisien dan efektif. Lebih jauh lagi disertai kesederhanaan, kejelasan sehingga mudah untuk dibaca.

a. Efisiensi

Efisiensi yang diartikan sebagai salah satu usaha tertentu dengan kegiatan tertentu memberikan hasil yang terbesar. Terbesar mengenai kwalita maupun kwan tita.

Dalam melukiskan kembali tari melalui media simbol dapat dihasilkan efisiensi antara lain sebagai berikut :

- Gerak yang harus dilakukan oleh tubuh manusia dapat dialihkan ke arah penulisan dengan tanda-tanda sehingga dapat menjadi arsip tahan lama.
- Penelaahan tentang gerak melalui tanda-tanda dapat dilakukan secara universal.
- Penelaahan dapat dilakukan dari jarak jauh.
- Kegiatan mencari menghimpun dan memperbanyak keterangan-keterangan tentang gerak dan susunan tari dapat secara efisien dilakukan melalui catatan tanda-tanda atau simbol-simbol.

b. Keuntungan-keuntungan lain dari pencatatan tentang gerak tari antara lain ialah :

- Tari dapat lebih lama dilestarikan dan sesuai dengan masa-masa tari itu hidup.
- Membantu bidang penelitian.
- Perbandingan tari dapat dilakukan dengan melalui catatan-catatan tentang gerak.

- Penganalisaan gerak dapat dilakukan dengan mempelajari simbol-simbol gerak.
- Tari dapat disampaikan dan dikirimkan dengan pelbagai cara dari fihak satu ke fihak lain.
- Tari (Catatan tari) dapat diperbanyak sesuai jumlah yang diperlukan.

c. Efektifitas.

Catatan tari dapat dikatakan efektif apabila tanda yang merupakan simbol atau lambang dari gerak itu dapat memenuhi sasaran yang diinginkan. Yakni dapat dengan jelas menggambarkan gerak yang sebenarnya dalam bentuk tanda-tanda.

3.2. Fungsi organisasi dalam tari.

Tari dalam kenyataannya merupakan sesuatu yang terorganisir. Tari merupakan suatu **sistem** dari suatu organisasi dimana di dalamnya terdapat sekelompok komponen yang interdependent (ketergantungan) dan berhubungan satu sama lain untuk mencapai tujuan. Sistem merupakan totalitas dari sejumlah komponen dan setiap bagian mempunyai fungsi masing-masing.

Seperti juga dalam tari yang dinyatakan sebagai ekspresi jiwa atau rohani manusia yang dipadukan dengan gerak jasmaniah yang berdisiplinkan ritem⁹⁾ Yang menari disebut manusia. Fungsi manusia secara utuh menjadi pimpinan bagi pengorganisasian yang mewujudkan penyatuan rohani dan jasmani yang bersatu dalam tari. Pengorganisasian yang dilakukan dan dikendalikan dari dalam diri manusia terhadap gerak.

Yang dilakukannya terlihat secara lahiriah dalam wujud tari. Bahkan lebih luas lagi pengorganisasian antara diri manusia unsur-unsur lain sebagai penunjang tari.

- Hasil dari pada pengorganisasian ialah terciptanya suatu organisasi yang dapat digerakkan sebagai suatu kesatuan dalam rangka usaha pencapaian tujuan yang telah ditentukan.¹⁰⁾

9) Nana Sudjana, Sebuah Sistem Mengajar, Fakultas Ilmu Pendidikan Institut Keguruan Ilmu Pendidikan Bandung 1973, hal. 8.

a. Unsur-unsur organisasi.

Di dalam organisasi ada :

- Pembagian tugas dari masing-masing anggota tubuh.
- Ada tujuan yang harus dicapai melalui tari.
- Ada penempatan gerak sesuai dengan yang ditentukan atau dikehendaki.
- Ada satu kesatuan yang digerakkan dari dalam.

b. Hubungan antara jiwa dan gerak.

Yang tidak dapat digambarkan melalui pengorganisasian adalah rasa. Rasa hanya dapat digambarkan setelah terwujud ke dalam tingkah laku jasmani yang terwujud dalam gerak tari.

Seperti yang diutarakan oleh Laban.

1. Dorongan yang diberikan kepada saraf-saraf dan otot-otot kita yang digerakkan bersama-sama dari anggota badan kita dimulai dari dalam.¹¹⁾

2. Prinsip tari dan notasi gerak adalah :

Seorang pembaca notasi yang ahli dalam membaca notasi, tidak saja mengerti akan apa yang harus dilakukan oleh tubuh si pemain tetapi ia dapat tergetar atau tersenyum dalam membaca tulisan yang merupakan rohania dari jiwa serta emosi yang terkandung dari simbol-simbol.....

Penari dapat melihat dengan mata hatinya gerak-gerak dari tubuh manusia tatkala membaca notasi tari.

3. Gerakan luar dan dalam merupakan posisi ganda. Gerakan dalam fikiran dan perasaan manusia. Ritme dari komponen ingatan manusia dan ritme tenaga dan pekerjaan tangan yang dilakukan bersama-sama merupakan perwujudan dari rohani.¹³⁾

3.3. Fungsi analisa dalam pra pencatatan Tari.

Dalam kenyataan kegiatan rohani sukar digambarkan dengan simbol-simbol walaupun ia adalah bagian dari tari. Pengelompokkan dan penyatuan kegiatan rohani dan

10) Siagian, S.%. Filsafat Administrasi, Ciri-ciri Organisasi Modern. PT. Gunung Agung Jakarta 1975 hal. 99.

11) Redfern H.B. *Concepts in modern Educational Dance*. London 1973 hal. 31.

jasmani berarti pula pembagian tanggung jawab dan pembagian tugas yang dikoordinir oleh penari.

Yang kita catat dengan tanda adalah kegiatan jasmani atau gerakan tari. Sebelum kepada suatu pencatatan, kita senantiasa memulai dengan analisa atau penguraian tari menjadi kumpulan-kumpulan gerak dan dari kumpulan gerak ini menjadi bagian-bagian yang lebih kecil lagi.

Faktor kesadaran dalam menguraikan dan meneliti gerak tak dapat diabaikan. Suatu pencatatan tari pada dasarnya adalah hasil analisa yang cermat yang dituangkan dan disusun kembali dengan tanda yang berfungsi sebagai lambang atau simbol.

Bahan analisa.

Sebagai bahan analisa diperlukan adanya:

- a. Kesadaran terhadap tubuh dan sikap.
- b. Kesadaran akan gerak.

a. Kesadaran terhadap tubuh dan sikap.

Tubuh manusia merupakan bahan baku dari tari. Tubuh yang menjadi bagian yang terpenting yang di dalam tari di Jawa Barat dapat diperinci dengan bagian kaki beserta bagian-bagian yang diperuntukkan tari, badan bagian bawah, badan bagian atas, beserta bagian-bagiannya, lengan dengan bagian-bagiannya serta kepala beserta bagian-bagiannya. Bagian-bagian tubuh itu dapat diorganisir dan membentuk sikap-sikap tertentu (keadaan diam).

b. Keadaan akan gerak.

Tubuh manusia bergerak dalam tari. Gerakan-gerakan berbeda satu sama lain berdasarkan susunan gerak yang dilakukan.

Dalam gerak-gerak sudah terpolakan susunan gerak yang dilakukan sudahlah tetap. Dari gerak yang kecil-kecil (detail), dibentuk kesatuan gerak, disusun menjadi tari.

Dalam menganalisa gerak kita akan dihadapkan pada :

- Bagian mana dari tubuh kita yang harus digerakkan.
- Cara menggerakkannya bagaimana.
- Jarak gerakanya.
- Tahapan.
- Keras lemahnya gerak.
- Cepat lambatnya gerak.

Cara penganalisaan ini sebenarnya telah dilakukan dan menjadi kebiasaan bagi guru-guru tari di Jawa Barat dalam mengajarkan tari. Mereka secara langsung menggunakan analisa dalam mengajar atau mencipta. Demikian pula anak-anak sebenarnya tanpa disadari menggunakan analisa dalam mempelajari gerakan tari. Analisa inipun telah dicoba untuk dituangkan dalam tulisan dan gambar. Analisa dari seluruh tubuh yang telah diuraikan menjadi bagian-bagian kecil dengan jarak dan tahapan (gambar 1 dan 2) lihat lampiran.¹⁴⁾

Analisa ini tidak merupakan pencatatan yang efisien untuk mewakili pencatatan tari secara utuh. Tetapi analisa tidak dapat ditinggalkan sebagai pra simbol. Untuk membuat atau mengarah pada pembuatan lambang, analisa sebaiknya apabila kita membaca tanda-tanda sebagai lambang-lambang gerak, kita kembali akan menggunakan ketrampilan menganalisa yang kemudian harus kita bentuk menjadi gerak yang membentuk satu kesatuan dari sikap dan gerak yang dijelmakan menjadi tari.

3.4. Usaha-usaha kearah penulisan tanda sebagai simbol-gerak.

Ada beberapa orang yang telah membuat tanda-tanda walaupun sangat sederhana. Antara lain yang dinamakan oleh Enoch Atmadibrata. Yang digunakan sebagai dasar adalah tari Keurseus dengan memusatkan tanda-tanda pada gerak-gerak yang sudah dikelompokkan (gambar 3 lihat lampiran).¹⁵⁾

Pencatatan dengan tanda-tanda ini dimaksudkan agar :

1. Mempermudah pencatatan bagian-bagian yang terpenting.
2. Terutama untuk kegunaan sistematika.
3. Untuk kemudahan belajar.
4. Baru berlaku untuk tari dasar (priya).

14) Cornelia J. Benny, *Pola-pola dasar tari Topeng A.I.T.I.* 1971–1177 hal. 25–25.

Selain itu menurut keterangan Enoch Atmadibrata secara notasi Laban. Pencatatan tari memang telah diusahakan kehadirannya dengan segala kekurangan dan kelemahannya untuk lebih disempurnakan.

Pencatatan yang telah dilakukan selama ini belumlah tersebar dan disebar luaskan Pencatatan tentang tari masih berada pada mereka-mereka yang dekat dengan tari sering kali pula pencatatan-pencatatan tentang tari diperuntukkan dan dimengerti oleh perorangan atau sekelompok orang yang memang telah mempelajari tari secara praktis serta mengetahui istilah-istilah yang dimaksudkan.

15). Enoch Atmadibrata, K.O.N.R.I. Bandung 1968.

BAB IV

KESIMPULAN DAN SARAN

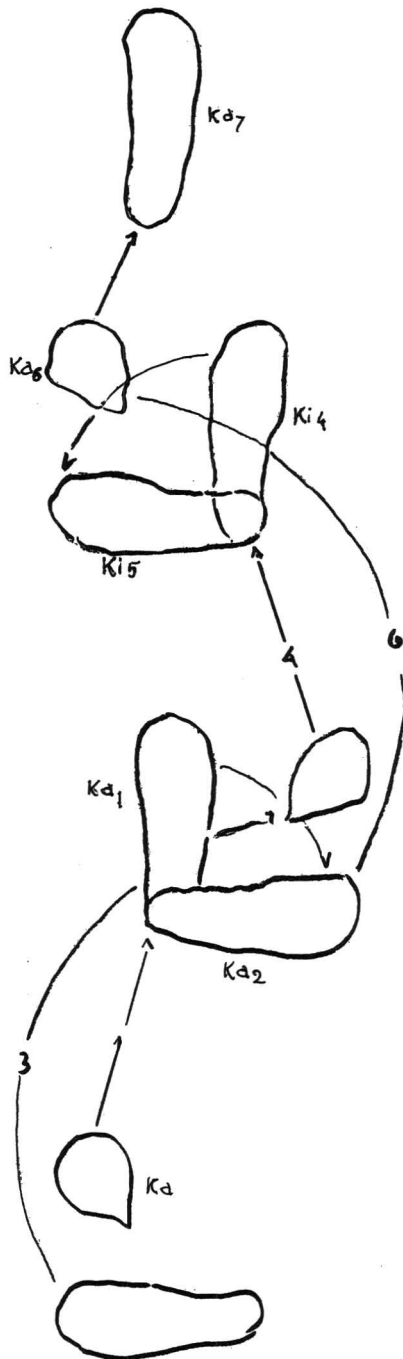
Kesimpulan :

1. **Bahwa tari atau pencatatan tari di Jawa Barat telah menjadi bahan pemikiran bagi para pembina seni tari.**
2. **Pencatatan tari telah diusahakan dengan berbagai cara, walaupun cara-cara itu masih mengandung kelemahan-kelemahan.**

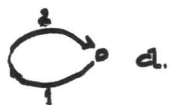
Saran :

1. **Usaha-usaha mencari cara-cara yang baik dalam menotasikan tari seharusnya ditingkatkan.**
2. **Cara-cara mana yang terbaik sudah seyogyanya dapat difikirkan dan dibicarakan bersama.**

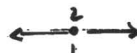
JANGKUNG ILO MAJU



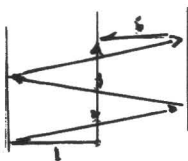
NGOLA GULU.



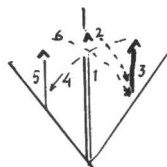
1 2



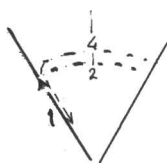
3 4



5 6



7 8



Harmonis simbol bentuk: gerak

∠	√ Langkah kecil ka
x . Sila	
√ =	Lontang ka
√ .	Lontang ki
√	Lontang ke
S	: Godeg
S	: Sineba
∟	Thuda : ka (serong renggang)
(o)	gungkung
o	yangke ka
f	selub
f	Ukel ka
o	Lontang buka ka
o	
o	
<	
p	
+	
A	
9	Gilik
(o)	Jungkung rapat
(o)	Tumpang tali
(o)	Tumpang tali dibawah

KEPUSTAKAAN

- Amir Sutaarga, **Prabu Siliwangi P.T. Duta Rakyat Bandung** 1965.
- Batford. **Movement and drama.** London 1970.
- Cornelia J. Benny. **Pola-pola Dasar Tari Topeng A.S.T.I. Bandung** 1971–1977.
- Corrie Hartong. **Danskunst A.W. Syntheffs Uitgever maatschappij N.V. Leiden** 1955.
- Francis Collison. **The traditional and National Music of Scotland** Beutlege and Kegan Paul London 1966.
- Gazali. **Ilmu Jiwa Ganaco N.V. Bandung Djakarta** 1970.
- I Adiwidjaja. **Tari jawa dan Soenda III Tari Sunda Noordhoff Kolff N.V. Djakarta** 1949.
- Nana Sujana, **Sebuah sistim mengajar, Fakultas Ilmu Pendidikan, Institut Keguruan dan Ilmu Pendidikan Bandung** 1973.
- Enoch Atmadibrata, **Pola-pola Dasar Tari Soenda**, yang bersumber dari tari Keurseus. **Tari Topeng tari Karya Tjetje Somantri dan Tari Sunda lainnya Bandung** 1977.
- ————— **K.O.R.I. Bandung** 1968.
- Redfern H.B. **Concepts in Modern Educational Dance** London 1973.
- Siagian S.P. **Filsafat Administrasi terutama tentang Ciri-ciri organisasi Modern.** P.T. Gunung Agung Jakarta 1975.
- Sutan Mohammad Zain, **Kamus mooern Bahasa Indonesia.** Grafika Djakarta tanpa tahun.
- Tjetje Soemantri. **Ibing Nyamba Budaya Wawatjan Djawatan Kebudajaan Djawa Koelon. Kamantren P.P.K. No.: 11.**

PENCATATAN TARI TRADISI DI JAWA BARAT

Oleh : Enoch Atmadibrata

PENCATATAN TARI TRADISI DI JAWA BARAT

I. Pencatatan Tari Tradisi di Jawa Barat yang telah dilakukan.

Kegiatan Tari di Jawa Barat telah tercatat sejak jaman Hindu. Tapi catatan yang terdapat pada prasasti-prasasti hanya mencantumkan peristiwa tari bukan tentang tariannya itu tersendiri secara terperinci sebagai suatu susunan gerak. Hanyalah disebutkan bahwa seorang pangeran pernah menari. Di lain catatan dicantumkan pula bahwa seorang yang keahliannya adalah oleh Tari.

Baiklah saya kutipkan apa yang dikemukakan oleh Drs. Saleh Danasasmita pada Bahan Penataran di ASTI Bandung bulan Oktober 1977, diantaranya: Menurut penulis Cerita Parahiyangan, ketika Rababu pergi ke Istana Galuh, dari kejauhan ia mendengar bunyi gamelan bergemuruh. Ia tiba dipelataran besar, kemudian menari dengan asyiknya. Keindahan tarianya menarik perhatian Raja Galuh, Sang Mandiminyak. Ia dipanggil ke pedalaman dan secara paksa diperistrinya. Mandiminyak adalah adik ipar Rababu. Dari perkawinan paksa inilah lahir Senna, ayah Sanjaya.

Kita ketahui, Sanjaya meninggalkan prasasti di Canggal bertahun 654 Saka atau 732 Masehi. Rababu sebagai nenek Sanjaya tentu hidup pada akhir abad ke 7. Katakanlah, menurut penulis cerita Parahiyangan, sejak lahir abad ke 7, di Kerajaan Galuh sudah ada tari yang diiringi gamelan. Tari Rababu sudah jelas tari tontonan jadi sudah merupakan Tari Pentas.

Kesimpulan lembar 16 disebutkan, bahwa diantara macam-macam kawih igel-igelan yang dapat ditanyakan kepada

paraguna (ahli karawitan). Juga diantara macam-macam **pamaceuh** (permainan) terdapat **tatapukan** (permainan topeng) yang dapat ditanyakan kepada **hempul**.

Demikianlah sekedar bukti adanya catatan tertulis tentang adanya kegiatan tari sejak jaman dulu di Jawa Barat. Catatan tersebut tidak dibubuhi gambar ataupun tanda-tanda tertentu sebagai suatu notasi tari kuno.

Adapun kini catatan yang cukup terperinci mengenai beberapa Tari Tradisi di Jawa Barat, telah terdapat pada suatu buku yang berjudul **Tari Jawa dan Sunda** yang diterbitkan oleh Departemen Pendidikan, Kesenian dan Pengetahuan bersama dengan Jawa Institut dengan tahun penerbitan 1949.

Dalam bagian Tari Sunda yang disusun oleh M.A. Salmun dan I Adiwidjaja bersumber dari catatan R. Sambas Wirakusumah, pendiri dan pemimpin Perkumpulan Menari "Wirahma Sari" di Rancaekek Kabupaten Bandung, diterangkan dahulu mengenai hal ihwal khasanah Tari Sunda di Jawa Barat secara singkat, kemudian mengemukakan dasar-dasar tari yang dimaksud untuk membimbing orang yang hendak mempelajari tari itu.

Dasar-dasar itu terdiri dari dua bagian :

- a. ngalamba dan leyepan (halus).
- b. monggawa (gagah).

Sebagai pelengkap selanjutnya baiklah dikutipkan beberapa bagian dari catatan tari itu, sebagai berikut:

Ngalamba.

Berdiri merenggangkan kaki, berat badan ditahan oleh paha betis kiri, sehingga paha betis kanan bebas bergerak. Sikap ini namanya **kuda-kuda tangtung ibing**.

Jari kaki menyerong keluar, tangan kiri memegang bontos (ujung sarung keris); lengan kanan berkulai kepaha (Gb. 4).

Dalam sikap demikian kita berdiri tegak diam dengan pandangan berseri lurus kemuka hingga gong berbunyi.

Dan seterusnya, dan seterusnya.

Contoh lain dari tari berikutnya adalah sebagai berikut :

Leyepan.

Tari ngalamba yang tadi itu sebenarnya baru pembimbing saja. Bukanlah pada tari itu hanya ada satu sikap saja dan berubahnya hanya satu langkah? Itupun hampir tidak sangat menarik perhatian.

Tidak demikian dengan Leyepan; tari ini terdiri dari bermacam-macam gerak dan sika].

Dupaya jelas, di bawah diterangkan rentetan yang biasa di-kapai pada tari **leyepan**.

1. Adeg-adeg. (munggaran dan permulaan adeg-adeg biasa).
2. Incid dinding.
3. Jangkung Ilo (munggaran dan jangkung ilo niasa).
4. Gedig dibarung ungleuk.
5. Incid ungleuk.
6. Keupat tumpang siku.
7. Gedig sorok.
8. Incid kagok.
9. Jangkung ilo selut kagigir.
10. Engkeg gigir ngatuhu.
11. Incid lancar.
12. Galang ngenca ngatuhu kahareup.
13. Incid rangkep.

Tentu saja segala sikap dan tari itu terdiri dari beberapa gerak-gerak kecil seperti yang akan dituturkan di bawah ini.

Sikap pada kuda-kuda munggaran ibing, (pada permulaan Leyepan) sama dengan pada permulaan ngalamba, yaitu dengan paha betis agak renggang, lengan kanan diulur ke-muka, lengan kiri hampir sedatar bahu di taruh disamping. Jika hendak dipergunakan soder bagian kanannya mesti ditaruh dipundak dan bagian kiri dibentang disamping (Gb. 11). Dan seterusnya dan seterusnya.

Sedikit contoh seterusnya sebagai berikut :

Jangkung ilo munggaran dimulai dengan mengisarkan kaki kanan kemuka atas irama kendang. Kaki kanan ditaruh di depan kaki kiri dengan jari berserong keluar. Dan seterusnya, dan seterusnya.

Tulisan atau kita katakan catatan tentang Tari Sunda itu lengkap dengan gambarnya dimuat sepanjang 20 halaman. Dari contoh yang hanya dicuplik sebagian kita dapat menarik kesimpulan bahwa catatan itu telah diusahakan agar dapat mengemukakan susunan tari-tari yang dimaksud secara terperinci mungkin. Kita memperoleh pula kesimpulan bahwa penyusunnya atau penulisnya dalam hal ini R.S. Wirakusumah telah berusaha pula untuk menyangkut pautkan pula hubungan gerak-gerak tertentu dengan irama tabuhan (gong dan kendang) walaupun tidak cukup jelas. Untuk lebih memperjelas lagi uraiannya, penulis telah pula menyertakan gambar-gambar.

Mungkin kita akan bertanya: "Apa gunanya tulisan itu?". Apakah kita akan dapat belajar tarian tersebut dengan membaca? Baiklah saya kutipkan apa yang dikemukakan pada Kata Pengantar buku tersebut yang berbunyi "Berhubung dengan itu, sebagai memperkenalkan **getaran jiwa** penduduk Jawa dan Sunda kepada sesama saudaranya di Indonesia, maka Departemen P.K.P. mencoba mengeluarkan buku tipis ini.

Pada kalimat berikutnya dikatakan "Perlu diterangkan, bahwa dengan buku ini saja belum cukup orang belajar menari. Untuk belajar menari orang mesti berguru dan mesti berpraktek sendiri. Buku ini hanya sekedar memudahkan pelajaran yang serba sulit itu. "Itulah beberapa kegunaan dari suatu Pencatatan Tari".

Penulis sendiri sewaktu belajar menari tidak pernah diberi catatan oleh guru, hanya disuruh langsung berpraktek bersama pelajar lainnya. Kadang-kadang diberi tahu beberapa istilah gerak atau bagian tari tapi tidak diberikan dengan sengaja secara teratur. Maka saya sendiri berusaha menuliskannya sendiri dengan dibubuhi istilah-istilah pribadi yang kiranya akan mempermudah. Hal ini saya perbuat karena merasa sebagai seorang yang lamban belajar menari. Pada waktu itu telah diterbitkan pula catatan tari oleh Bapak R. Cece Soemantri bagi tarian ciptaannya sendiri yang diterbitkan di Majalah Budaya. Cara menuliskan adalah sama dengan yang dilakukan sebelumnya oleh R.S. Wirakusumah.

Selanjutnya sewaktu penulis mengajar tari Sunda di sekolah Tari (Kori) di Bandung, selalu memberikan catatan, tapi

hanya susunan bagian-bagian tari tidak dengan gerakanya yang terperinci karena gerak-gerak itu sendiri diajarkan pada waktu praktek. Pada pelajaran lain, yaitu tentang hubungan tari dengan karawitan telah penulis mencoba mengemukakan tanda-tanda untuk gerak-gerak tertentu umpamanya :

- × duduk sila
- ↙ kuda-kuda kanan
- ↘ cindek
- ⌒ jungkung
- × tumpang tali
- ↗ lontang buka kanan
- ↖ lontang buka kiri
- dan sebagainya.

Catatan lain terdapat pada buku pelajaran Pencak oleh R. Asikin untuk Sekolah Dasar. Dalam buku itu setiap gerak diberi keterangan terperinci tapi tidak lepas pula dari gambar.

Demikian tentang keadaan pencatatan Tari Tradisi di Jawa Barat yang pernah Penulis jumpai. Mungkin ada lagi bukti-bukti lain yang tidak sempat penulis jumpai.

II. Pencatatan Tari Tradisi di Jawa Barat pada masa mendatang.

Dalam hal ini kiranya tidak ada kekhususan bagi Jawa Barat, bahkan semua daerah akan setuju untuk meningkatkan kegiatan pencatatan Tari Tradisi sebelum tari-tari tradisi itu punah dimakan jaman, walaupun sebetulnya penanggulangan kemusnahan itu bukanlah dengan jalan pencatatan sebagai satu-satunya jalan.

Kiranya semua pengolah tari se Indonesia di dalam dunia seni tari. perlu ada kegiatan-kegiatan Penggalan, Pengawetan, Pewarisan, Pendidikan, Penggairahan kreativitas serta Penyehatan Apresiasi masyarakat dan lain sebagainya.

Dimanakah kini kedudukan atau kepentingan Pencatatan Tari Tradisi, dalam hal ini Notasi Tari, di dalam jangkauan segala kegiatan tersebut di atas tadi?

Kiranya di semua daerah pun kini telah ada usaha penggalan betapapun kecilnya usaha itu. Begitu pula dengan usaha pengawetan serta pewarisan walaupun mungkin saja terjadi penu-

runan nilai-nilainya secara tidak langsung. Jelas sudah ada usaha-usaha Pendidikan sampai ke Pendidikan tingkat tinggi di beberapa daerah, walaupun mungkin belum bisa menjawab segala kebutuhan Pembinaan dan Pengembangan yang diharapkan. Usaha apresiasi masyarakatpun sudah jelas tidak ketinggalan, walaupun mungkin saja ada terjadi penggeseran sikap bahkan polusi di kalangan seni tari. Usaha penggairahan kreatifitas pun telah ada walaupun jauh belum memadai.

Saya kira memang bukan maksud pemrakarsa Seminar ini untuk dapat menjawab secara langsung segala masalah pembinaan dan pengembangan seni tari itu, melalui pencatatan atau notasi. Tanpa suatu kepastian dimana sebetulnya kegiatan Notasi Tari itu yang paling tepat dapat dimanfaatkan ditengah-tengah segala kegiatan itu, sebagai sarana usaha kearah peningkatan olah seni tari, maka Notasi tari itu perlu diberi dorongan untuk berkembang.

Mungkin sudah ada usaha dari beberapa peminat Notasi di daerah yang telah mengusahakannya sendiri menurut kebutuhannya setempat. Semoga usaha itu dapat memperoleh gairah untuk dikembangkan dan disempurnakan melalui Seminar ini sebagai saat bertitik tolak.

Indonesia dengan keanekaan tarinya, mungkin memiliki pula bermacam-macam notasi tari yang telah dipakai di daerahnya. Yang pasti bahwa pencatatan itu telah dijalankan dimanapun walaupun bukan dengan notasi. Mungkin usaha pengumpulan catatan-catatan tersebut yang dilengkapi gambar, masih merupakan kegiatan yang belum dianggap penting.

Dalam hal notasi, oleh tari kiranya ketinggalan dari olah musik. Hal ini dikarenakan alam serta lingkungan tari itu sendiri berlainan dengan musik yang hanya menggunakan suara. Sedang tari yang juga hanya terdiri dari gerak, tapi alatnya yang digerakkan itu berlainan sifatnya dengan sumber suara.

Dunia tari di Baratpun telah melewati beberapa usaha penotasian. Dimulai dengan Thoinot Arbeau yang terbatas pada pencatatan tari-tari bersama di kalangan tertentu pada abad 16 yang kemudian berkembang ke Ball Room.

Kira-kira seabad kemudian Beauchamps dan Feuillet yang baru terbatas kepada pencatatan tari Ballet. Dan usaha-usaha

lainnya dengan memiliki kelemahan masing-masing. Akhirnya di dunia Barat kini hasil karya Rudolf Laban yang diakui paling lengkap yang diperkirakan dapat mencatat segala macam tari dan segala macam gerak.

Apakah Indonesia akan menggunakan notasi Laban, karena tarian di Indonesia banyak yang mengandung gerak-gerak yang sangat rumit? Tentu tergantung dari kebutuhannya. Seperti juga Gertrude Kurath telah membuat penyederhanaan terhadap notasi Laban karena kebutuhannya tidak memerlukan sistim Laban yang rumit. Mudah-mudahan kitapun dapat menemukan sistim tersendiri sesuai dengan kebutuhan yang diilhami oleh sistim Laban itu.

Masalahnya kini, bagaimana menghidupkan usaha serta kegiatan pencatatan dengan notasi itu, walaupun sebenarnya usaha itu telah berjalan di semua lembaga pendidikan Seni Tari di Indonesia ini (ASTI dulu)

Tari di Indonesia ini (ASTI dulu). Sebab mungkin orang-orang yang berminat dalam kegiatan pencatatan serta notasi tari itu di luar lingkungan lembaga pendidikan tersebut.

Sekian dan sekali lagi bila paper ini tidak sesuai dengan yang diharapkan Seminar, adalah karena penulis sebelumnya tidak pernah memperoleh pengantar ataupun pengarahannya bahkan juga tidak sempat membaca paper Pemrasaran.

CARA-CARA PENCATATAN TARI TRADISI DI BALI

**Oleh :
I. Gst. A. Ngr. Supartha**

KATA PENGANTAR

Dengan mengucapkan syukur kehadiran Tuhan Yang Maha Esa semoga mengkaruniakan rahmatNya kepada para peserta seminar : **Cara-cara Pencatatan Tari Tradisi** ini sehingga terikhtiarlah sebagaimana mestinya, sesuai dengan harapan kita bersama. Suatu usaha yang sangat terpuji karena sangat penting dalam olah seni tari kita, bahkan dirasakan sebagai salah satu unsur kelengkapan dari suatu persyaratan disamping minimal diharapkan pula bisa merupakan dokumentasi tari, namun penggarapannya tiada semudah lahirnya suatu idea. Mengingat bahwa a cara-cara pencatatan tari di daerah masih dalam tahap penelitian, kemungkinan di masing-masing daerah ada yang sudah memiliki cara-cara pencatatan tari ada juga yang belum.

Khususnya di daerah Bali pencatatan tari dalam arti yang lengkap dan sempurna belum diketemukan. Hal ini penulis ketengahkan atas dasar pengamatan, Pengalaman, serta terakhir dengan mengadakan survey di seluruh Kabupaten di Bali.¹

Pada lontar **Panitithalaning Pegambuhan** dicantumkan hanya beberapa gerak/ragam tari yang penting-penting saja pada hal komposisi yang sebenarnya cukup panjang dan ngerawit. Jadi bagi mereka yang tersirat (seniman tari yang pernah belajar serius) akan dapat melaksanakan serta mengerti apa yang tersurat, tetapi mereka yang awam bahkan seniman tari Pegambuhanpun belum tentu bisa membaca/melaksanakan jika hanya berpedoman pada penulisan itu saja.

Maka sehubungan dengan maksud di atas pencatatan tari di Bali belum ada keseragaman, sangat subyektif dan kadang-kadang hanya dapat diketemukan pada penulisanhya sendiri. Dalam usaha penjajagan pertama ini, di Bali baru merupakan inventarisasi data literer dan data informatif. Selanjutnya dalam penulisan pandang-

an dengan permasalahannya namun akan sangat terbatas pada kemampuan penulis.

Sebagai akhir kata penulis menghaturkan terima kasih yang tak terhingga kepada Dit.Bin.Ni Jakarta karena penulis merasa mendapat penghormatan yang tinggi dan bisa mengemukakan sumbangan pikiran pada sidang yang sangat penulis muliakan ini dan dengan sendirinya diiringi mohon maaf atas segalanya yang tak terjangkau.

¹ Berdasarkan informasi dari tokoh-tokoh Tari Gambuh dan Topeng belum pernah diketemukan cara-cara pencatatan tari tradisional

BEBERAPA KHASANAH PENDEKATAN PENCATATAN TARI TRADISIONAL

Sejenak jika kita memalingkan perhatian ke Dunia Barat khususnya Benua Eropa dan Amerika Serikat, maka akan berderetlah sejumlah nama-nama tokoh dengan metode dan sistematikanya sendiri-sendiri mengenai cara-cara Pencatatan tari. Ada yang methodenya sangat terbatas scope perkembangannya, ada yang sampai dianggap paling representatif dapat merealisasikan maksud dari pada tujuannya.

Pada zaman Louis XIV dimana Perancis mengalami puncak perkembangannya dalam segala bidang, seni tari mendapat perhatian yang lebih besar lagi. Muncullah seorang tokoh Thoinot Arbedu menamakan bukunya tentang pengetahuan tari **Orchesographie** yang diterbitkan pada tahun 1588. Buku ini merupakan buku yang pertama berisi pengetahuan penyusunan tari.

Kemudian disusul oleh Raoul Ager Fuillet dengan **Choreographie au l'art de Decriro la Dansa** yang dibuat tahun 1699 dan diumumkan tahun 1701. Bukunya ini berisikan pengetahuan penyusunan dan pencatatan tari. Blasis dan Bournenville mempunyai methode tersendiri.

Pada tahun 1852 Saint Lion bukunya bernama **Stenochoregraphie** dipakai pencatatan tari oleh Opera Perancis. Sistem Stepanoff tahun 1891 oleh Stepanoff dengan notasi inilah ballet klasik Rusia dapat berkembang dan meningkat di Eropah Barat.

Pada tahun 1928 Rudolf van Laban karyanya bernama **Kenitographie** sampai saat ini cara pencatatannya yang dianggap paling representatif dan terkenal dengan nama methode Labanotation, berkembang dan mendapat perhatian besar terutama dari Amerika Serikat. Sedangkan methode yang dibuat oleh Jean Benesh terkenal dengan nama sistem Benesh menggunakan lima

garis para nada musik dimana diberikan tanda-tanda menggambarkan gerak-gerak penari dan sistem ini dipelajari di sekolah tari Sadler's well di London. Jika di Eropah pencatatan tari sudah dimulai sejak abad XV, maka di Indonesia khususnya di Bali sungguh sulit didapatkan notasi/cara pencatatan tari secara tradisi.

Bahkan yang membicarakan permasalahan tari yang universal saja masih dapat dihitung dengan jari jumlahnya. Namun demikian ada beberapa argumentasi berdasarkan data yang ada akan penulis coba untuk menengahnya sebagai gambaran seluk beluk permasalahan yang ada kiranya perlu diketahui.

Data Literer.

Pada Praçasti Bebetin ada disebutkan kata partapukan yang diperkirakan artinya: Perkumpulan Topeng. Kata "patapukan" pada praçasti Sading yang bertarikh caka 923 di sini diterangkan lebih lanjut disamping kata "patapukan" yang artinya sama juga dengan partapukan, yaitu mengenai ongkos-ongkos/biaya dari suatu pementasan. Sebenarnya cukup banyak adanya Praçasti sebelum zaman Babad atau zaman Kerajaan Gelgel yang perlu diselidiki. Tetapi sepanjang yang diketemukan belum ada yang khusus memuat tentang tari.

Sumber tertulis yang kuno seperti lontar Ciwa Gama mengungkapkan tentang asal mula terjadinya tari. Adapun terjadinya lontar ini adalah dari pertanyaan Raja Tati Pati kepada Empu Catur Asrama (Sidi Mantra, Dang Hyang Panawasikan, Empu Semaranata, Dang Hyang Kepakisan).

Al kisah di kerajaan Medang Kemulan terserang wabah penyakit (gering/gerubug) dirusak oleh Betari Durga yang berwujud Sang Hyang Tri Semaya. Karena sudah sampai batas waktunya negara sentosa kembali orang pada kasurupan (trance). Orang-orang tersebut bergerak, bersuara, menyanyi secara tak sadar akhirnya ditiru oleh orang-orang kemudian terwujudlah tari.

Pada Lontar **Kanda Empat Sari** yang terdiri dari 13 lembar ada menyebutkan tentang Dewa dari Seni pertunjukan, bentuk serta pelaksanaan sesajen-sesajen untuk maksud tersebut.

Sungguh sangat menggembirakan jika pada lontar **Panitithalaning Pegambuhan** sudah ada menyebutkan tata susunan gerak/ragam seperti berikut :

Tandang agem prabangsa wawu memargi agamparan raris angrangrang tur ngunda, amuta ngawa sari tur majongkok kadean.

Malih laras demang tumenggung songgar sunggir saring silir muwang luhuring pahan.

Malih solah condong gambuh ngangge kotes dayung takep dada, kala matur nggange kipekan magulu wangsul. Malih gulu wangsul Puri ngaran sekar kepewanan ngileg ping tiga nyingsing oncer kanan muwang kurni. Laras kakan-kakan anyingsing oncer untuk tangan kiri tangan tengen ring belahan susu.

Laras copet anyingsing kampuh antuk tangan tengen, tangan kiwa metayungan ngembat alon.

Iringan tabuh putri sumambang Jawa.

Kade-kadean muwang Arya nangkil ngangge jongkok kadean, tangan tengen tekep jerijin batis ring tengen kanan kiwa angembat luhuring entud.²

Pada cara tersebut di atas hanya menuliskan beberapa unsur/ragam gerak oan posisi (sikap) dari beberapa karakter, yang sebenarnya pada masing-masing karakter tersebut masih ada beberapa gerakan tari untuk komposisinya. Pada semua karakter tak disebutkan nama iringannya, kecuali pada tari Putri iringan disebut dengan nama: Sumambang Jawa. Selanjutnya pada lontar ini menyebutkan hal-hal seperti di bawah ini :

1. anadah alis kenying sarwi metandak.
2. Nabdab gelung sarwi atindak ngetog.
3. Nabdab karna, nabdap urangka.
4. Nabdab pinggel.
5. Ngelaras gelang kana, sarwi ulap-ulap.
6. Anyanggung rambut (matekes).
7. Aningkes, nyubit kampuh ne ring kanan antuk tangan kiwa.
8. Nyingsing kampuh ngambil ring tengahing kampuh sarwi MARANG lumaris atawa tatikesan.
9. Amiles suku, raris tumpuk gelang.
10. Ngetog.
11. Ngugar perana, ngambil kampuh maka kalih antuk tangan maka kalih.³

²Boya dan Sabda *Lontar Pentithalaning Pegambuhan Koleksi Kt. Rindha Belahbatu*, Gianyar lb. 35.a.

³Ibid., lb. 35.a.

Pada penulisan di atas banyak disinggung mengenai hubungan gerak dengan ekspresi penjiwaan tari serta hubungannya dengan costume.

Jika pada lontar **Panitithalaning Pegambuhan** mengutarakan mengenai hubungan antara teknik gerakan dengan pakaian tari serta ekspresi, maka pada lontar **Dharmaning Pagambuhan** disebutkan mengenai Pucapan dari peran tertentu, diantaranya sebagai contoh :

Pucapan Panji

Lan ya smar sira kaka, tan liyan sanak irapun keboprakase kineningsan lumampah maring Pajarakan kaka.⁴

Atur Smar

Nah yan sapunika patut rasayang titiang kayun jerone, ngandikayang titiang ngolah nyama, luas ke Pajarakan pacang ngalih jarahane, bahan sing ada apa Putri, nesada di jegeg-jegegan, apang danan pelihanga, apa jerone pacang makelo dining ring Nagareng Singasari yan sapunika patut kayun jerone.⁵

Pucapan/ontowacana di atas tanpa notasi mungkin dimaksudkan interpretasinya sudah diketahui baik laras, patet, intonasi, accentuasi, timbre dan sebagainya.

Disamping data-data kuno di atas belakangan ini sebenarnya sudah ada usaha dari pada para pencinta seni tari/seniman untuk menuliskan susunan gerak tari, dari pada suatu tarian, diantaranya:

- Teori Tari Bali oleh I Nyoman Jayus tahun 1971, halaman 15.
- Perkembangan Legong Kraton sebagai Seni untuk Pertunjukan oleh Proyek Pengembangan Sarana Wisata Budaya Bali, tahun 1974/1975, halaman 28.
- Perkembangan Wayang Wong sebagai Seni untuk Pertunjukan oleh Proyek Pengembangan Sarana Wisata Budaya Bali, tahun 1974/1975, halaman 53.

⁴ Lontar Dharmaning Pegambuhan (Nanuskrip, tanpa angka tahun), lb. 16.a.

⁵ Ibid., lb. 16.a.

Hal ini membuktikan sudah adanya perhatian dan usaha namun baru merupakan susunan yang perlu dilengkapi.

Data Informatif

Mengingat beberapa cara pencatatan tari di Bali yang pernah diketengahkan seyogyanya akan timbul analisa/pertanyaan apa sebab pemikiran ke arah notasi tari tak berkembang, untuk ini jelas tidak mudah jawabannya. Suatu pakta/realita yang kita saksikan sendiri tari pada umumnya sampai saat ini bukan pudar ataupun mati malah tetap hidup semarak berkembang terus turun tumurun melalui sistem metode pengajaran. Berarti ada kunci rahasianya selaku komunikator yang tangguh. Apa dan Siapakah itu? Menurut observasi dan pendapat penulis adalah ingatan hafalan dari para guru tari dari zaman ke zaman. Dengan demikian seorang guru tari sangat besar peranannya dalam tata kehidupan tari. Karena, apabila tidak berlebihan mereka adalah klise tari pada masa itu, yang belum dituangkan dalam bentuk penulisan.

Kita semuanya telah menyadari kelahiran seorang penari/guru tari pada zaman dulu bersifat serius dan selektif, karena sangat memperhatikan kualitas dengan segala sinkronisasinya. Hal ini mengakibatkan lamanya proses pendidikan yang dialami oleh masing-masing penari. Maka tak akan mengherankan apabila mereka berhasil akan menjadi sangat tangguh, kuat dan berbobot.

Umpamanya seorang penari Gambuh dari jarak yang cukup jauh mendengar organisasi kesenian Gambuh latihan, mungkin maka ia akan dapat menafsirkan secara pasti. Jika lagu pengiringnya ini/itu pada kempul kesekian, ia akan tahu pula sedang mengapa dan bagaimana tarinya. Maksudnya ia tahu bentuk susunan tarinya, pedum karangnya (floor Design), serta pucapan/lagu ekspresinya, terutama jika versi dan pengambilan ceritanya sama dengan apa yang pernah didapatkan.

Dari hasil wawancara/survey yang pernah penulis laksanakan dari tahun enam puluhan, sampai sekarang dan terakhir secara berturut-turut dari 8 Kabupaten di Bali mendapatkan kesan/ Pernyataan bahwa: belum pernah didapatkan cara-cara pencatatan Tari. Kecuali pada informan Bp. Kt. Rindha menunjukkan bahwa Lontar Panitithalaning Pegambuhan adalah satu-satunya sumber tertulis yang pernah diketemukan. Sedangkan jika Lontar tersebut kita jadikan pedoman sebagai pencatatan Tari Gambuh masih memer-

lukan penyempurnaan.

Disamping itu didapatkan pula kesan bahwa methode pengajaran yang dipraktekkan kepada anak didik sudah mengarah bentuknya kepada kelengkapan: bahkan sering sangat ngerawit.

Memperhatikan Data Literer Data informatif tersebut di atas, jika dihubungkan dengan 3 faktor dominant yang fondamentil dari tari yaitu harus adanya: faktor gerak, waktu dan ruang, mungkin setelah adanya penyeragaman istilah baik mengenai gerakan tari maupun mengenai musik/lagu pengiring, ekspresi serta tanda/symbol floor design, bentuk pencatatan tari secara tradisi mungkin baru bisa dituliskan, meskipun dengan bentuknya yang sangat sederhana.

Mengenai waktu, karena ada sangkut pautnya dengan tempo/rythme dalam hal ini dimaksudkan adalah musik pengiringnya, sedangkan yang menyangkut ruang floor adalah Design (Pedum karang: bahasa Bali). Dalam pengertian ini seni tari kita anggap sebagai sebuah kalimat dalam tata bahasa.

Kalimat terdiri dari pada suku kata, suku kata terdiri dari fonem (abjad) seperti yang kita kenal dari a, b, c, sampai dengan z.

Jika kita ingin membuat sebuah kalimat akan sangat mudah apabila sudah mengetahui/menguasai fonem (huruf) serta suku kata. Begitu pula mungkin akan bisa direalisir Pencatatan tari secara tradisi, jika telah mengetahui unsur ragam secara pasti. Karena secara tradisi penulisanggapi tari adalah merupakan susunan dari pada ragaman tari yang dilengkapi dengan uba rampainya secara tradisi.

Dengan demikian penyeragaman ragam tari harus didahulukan. Karena sampai saat ini pengertian istilah itu sering sangat berbeda baik mengenai arti, nama, maksud, pelaksanaan pembatasan dan sebagainya. Lebih kacau lagi antara istilah unsur dan ragam sering tertukar, pada hal keduanya merupakan materi baku dari pada tari.

Umpama :

- Istilah sama, arti dan maksudnya berbeda.
- Istilahnya berbeda sama maksudnya.
- Di suatu daerah/seniman menyebutkan istilah itu adalah ragam sedang di daerah lain berarti unsur begitu sebaliknya. Juga antara istilah Karawitan, ekspresi dan pedum karang.

- Posc/sikap/agem dengan ketentuan yang pasti.
- Pelaksanaan dan pembatasan mulai dan berakhirnya suatu istilah.

Sebagai suatu gambaran pada kesempatan ini penulis juga akan menyampaikan istilah-istilah yang sampai saat ini mengalami permasalahan seperti tersebut di atas. Materinya cukup banyak dengan sendirinya akan membutuhkan waktu yang cukup lama jika diadakan penyeragaman.

NAMA NAMA GERAK TARI

- | | |
|---------------------|-----------------------------|
| – Agem | – Eseh |
| – Anyingsing Roma. | – Gelatik nuwut papah. |
| – Aningset | – Gandang arep. |
| – Abah (kaki) | – Gandang uri |
| – Angsel | – Gegirah |
| – Anggob Ungguh | – Gandang-gandang |
| – Agamparan | – Gayal |
| – Angingkes | – Gincang |
| – Anyanggung rambut | – Igel |
| – Amiles | – Ileg |
| – Acd | – Ipuk |
| – Amiles siku | – Jalan luk penyalin |
| – Anadah oncer | – Jeriring |
| – Angsel buwung | – Kekelid |
| – Butangawa sari | – Kedis guak memaling taluh |
| – Cicegan | |
| – Dedengleng | – Kedis bondol |
| – Dengkek dua | – Kituk |
| – Dedengkek | – Kirig udang |
| – Dedeling | – Kidang rebut muring |
| – Egol | – Kuwera |
| – Elog | – Lelok |
| – Enggotan | – Leluesan (gerak badan) |
| – Luk naga satra | – Ngeraras |
| – Matetayungan | – Ngandang |
| – Nudra | – Ngembat |
| – Matahg | – Ngeteg |
| – Mengos | – Ngenjet |

- Mungkah lawang
- Malpel
- Manganjali
- Mangutan
- Mangkihan
- Miwek kancut
- Mahpah
- Makejit
- Mentang laras
- Miles
- Milpil
- Makirig ngangget
- Mehbeh
- Majongkok kadean
- Miderin banten
- Ngrajeg
- Ngerangrang
- Nyalin ulat
- Nyeregseg
- Ngelok-ngelok
- Ngadap
- Nabdab gelung
- Ngengsog
- Ngagen
- Ngeceb
- Ngaraja singa
- Nyelendo
- Nepuk dada
- Nabdab pinggel
- Nepuk kampuh
- Ngeteg pinggel
- Nerutdut
- Ngayung
- Ngeliput
- Nunda
- Ngalikas
- Nebteb
- Ngingsok
- Ngabpig sambir
- Nyendok
- Ngelukun
- Ngubit
- Ngelus
- Ngeliput
- Ngepel
- Ngisug
- Nyeleog
- Ngembat
- Ngeluk
- Ngelipet
- Ngekes
- Ngengkog
- Ngitir-ngitir
- Ngumbang
- Nyeregseg ngetog
- Nyilat
- Nuding
- Ngeteg
- Ngoyog
- Ngumad
- Nebeng
- Ngajeg
- Nyeser
- Ngiluk
- Nabdab payas
- Nyejer
- Ngudel
- Ngelatik
- Nyimpil
- Nyakup bawa
- Nyusur
- Ngatab dada
- Ngotag pala
- Ngenjet pala
- Nguler
- Ngelo
- Neregeh
- Netdet
- Ngurat daun
- Nabing

- Nyempurit
- Ngilek
- Netdut
- Ngucek
- Ngeluncit
- Ngewejang
- Ngentrag
- Ngilon
- Ngembak ngangkel
- Ngutek
- Ngugal
- Nyelimput
- Nyenjep
- Ngitir
- Nyelosor
- Nyela
- Ngocok
- Ngokel
- Ngimer
- Neplok
- Nyusur
- Ngedeng
- Nongsok
- Ngocek
- Nyimping oncer
- Nabdab karna
- Nabdad pinggel
- Nyimping kampuh
- Nyugar prana
- Ngelangsut
- Ngeset
- Ngambil ngelukun
- Nguwiraga
- Nakep dada
- Ngulah
- Ngeger
- Nyasak
- Ngeretik
- Nekin
- Nelik
- Nangkil

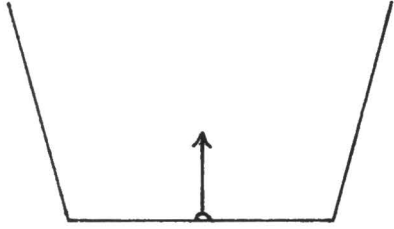
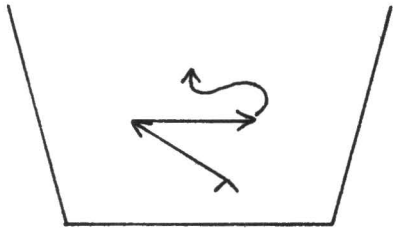
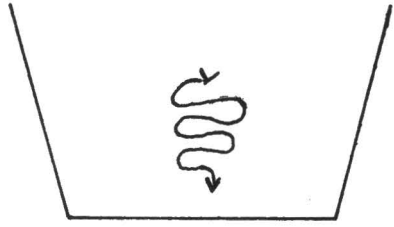
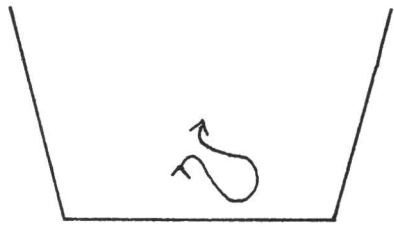
- Nelep
- Ngeledu
- Nyegut
- Ngeruju
- Nyelehentud
- Nguleg
- Ngruji
- Ngebat
- Nyasak
- Nganti agem
- Ngembak
- Ngineb lawang
- Ngajum payas
- Ngicig
- Ngalih pajeng
- Ngarangrang
- Ngogah
- Ngumbang
- Ngayab
- Ombak rangkap
- Ombak angel
- Ombak sagara
- Pemilpil
- Pesiat
- Peknad
- Papintet
- Pesalin agem
- Pengerumrum
- Papiletan
- Pengipuk
- Pejalan
- Redeh
- Raras
- Seret
- Sirang susu
- Seledet
- Seleag-selog
- Sirang pada
- Sekar pusuh
- Sambahan/nyembah
- Sekar kepewanan

- | | |
|-------------------------|------------------------|
| – Nanjek | – Sekar ura |
| – Ngadap | – Tayog |
| – Ngeseh | – Tayog Oemang |
| – Ngaraje | – Tayog panji |
| – Tanjek | – Tayog Prabu |
| – Tayung/tegteg | – Tetanganan |
| – Taandang | – Tetangisan |
| – Tangkep | – Ulap-uulp |
| – Tampak sirang | – Ugel sirang mata |
| – Tampak sirang pada | – Ugel siku sepat pala |
| – Tanjek bawak | – Ugel karna |
| – Tanjek buta nawa sari | – Wacak daya |
| | – Wulu wangsul |

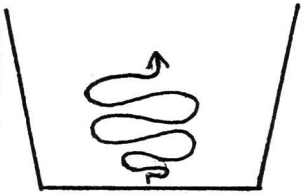
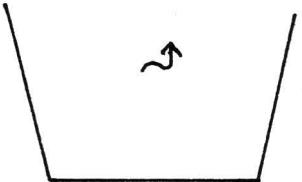
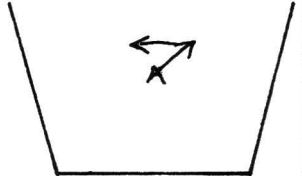
Sebagai suatu harapan dalam penyeragaman bisa diketemukan istilah istilah lagi karena penulis sepenuhnya menyadari dalam menginventarisasi mungkin masih banyak istilah yang belum masuk.

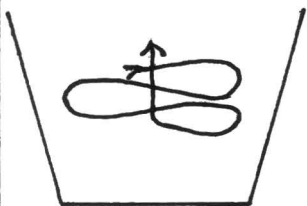
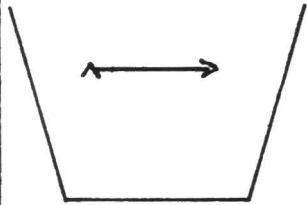
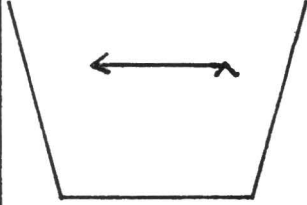
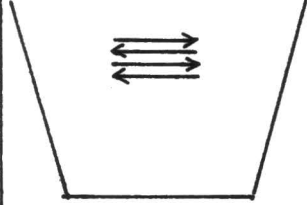
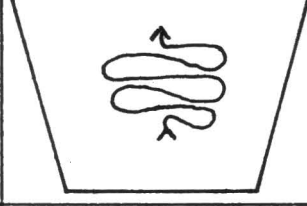
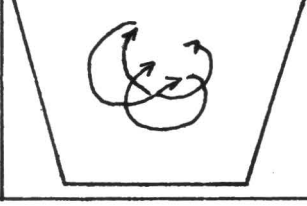
Sehubungan dengan itu jika kita kombinasikan antara penulisan yang pernah diketengahkan pada Lontar Panitithalaning Pegambuhan dari salah satu karakter/peran (umpamanya Tari Prabangsa) dengan informasi cara-cara pelaksanaan pengajaran tradisi (biasanya guru tari mengkaitkan tari dengan unsur: karawitan, ekspresi, floor design), maka untuk ini penulis mencoba merealisir bentuk itu, mungkin bentuk penulisan akan menjadi seperti tabel berikut ini :

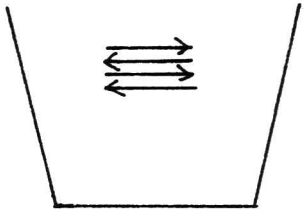
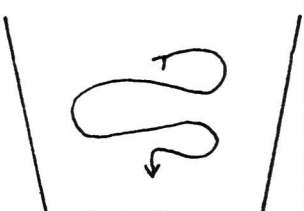
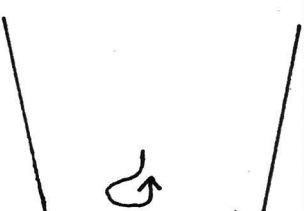
Tari Prabangsa
(Perbendaharaan gerak dari Lontar Panitithalaning
Pegambuhan)

Ragam tari (Garak)	Musik Pengiring (Waktu)	Floor Design (Ruang)	Ekspresi
Tandang	Bya kalang Pemahbah.		Luru
Angrang-rang	Bya kalang – Ngelik – Pengawak – Malpal – Ngecot		Luru
Ngunda	Bya kalang – Ngecot – Batel – Pemahbah		Encah Cerungu
Amata ngawa sari.	Bya kalang – Ngecot – Pemahbah		Manis Cerungu
Majongkok kadean	Bya kalang Pemahbah		Encah Cerungu

Tari Pendet (komposisi bp. Ny. Rindi Almarhum)

	Ragam Tari (Gerak)	Musik pengiring (Waktu)	Floor Design	Ekspresi
1	Ombak Segara	Gabor Pendet – 3 Gong		Luru
2	Ombak Angkel (agem kanan)	Gabor Pendet – 1 Gong		Encah Cerungu
3	Sembahan/ Manganjali 3 x	Gabor Pendet Pengandong – 3 Gong		Luru
4	Mangkian agem kanan, ngenjet ombak rangkep, otag pala ganti agem	Gabor Pendet Pengadeng – 2 Gong		Encah cerungu Luru
5	Mangkian agem kiri (kebalikan) mangkian agem kanan berakhir dengan ganti agem kiri terus men- jatuhkan kaki kanan).	Gabor Penedt Pengadeng – 2 Gong		Luru Encah Cerungu

6	Ngotes 3 x	Gabor Penoet Pengandeng – 3 Gong		Luru
7	Ombak rangkep, ngelung kiri	Gabor Pendet Pengandeng – 1 Gong		Encah Cerungu
8	Ngelung kanan	Gabor Pendet Pengadeng – 1 Gong		Encah Cerungu
9	Ngelung kiri, kanan-kiri,	Gabor Pendet – 3 Gong		Encan Cerungu
10	Ombak Segara	Gabor Pendet – 3 Gong		Luru
11	Miderin Banten	Barog Pendet – 3 Gong		Luru

12	Ngelung kiri, kanan-kiri, kanan, ombak angkel, Tanjek kiri	Gabor Pendet – 3 Gong		Encah Cerungu
13	Ngayaban, kiri- kanan, kiri, omba ombak angkel, angkel kiri.	Gabor Pendet – 5 Gong		Luru
14	Sekar Ura 2 x, angkel kiri	Gabor Pendet – 2 Gong		Luru
15	Ombak Luk Penyalin dengan Sekar Ura 2 x (pada Gong dan Kenong)	Gabor Pendet – 2 Gong		Luru
16	Ngineb lawang	Gabor Pekaad – 2 Gong		Encah Cerungu Luru

KESIMPULAN

Dengan dasar pertimbangan bahwa melihat akan kemajuan perkembangan dalam bidang ilmu pengetahuan pada dewasa ini menghendaki adanya cara methode menopang maupun usaha pencatatan tari untuk mendukung penyebaran yang lebih mantap. Jika khasanah data literar dan data informatif dianggap sebagai suatu usaha yang mengarah kepada cara-cara pencatatan tari secara tradisi yang akan diwujudkan dalam bentuk penulisan maka ada beberapa hal yang perlu diperhatikan yaitu :

1. Penyeragaman istilah gerak/ragam tari yang melingkupi :
 - Terminologi yang dipakai
 - Unsur gerak tari
 - Ragam gerak tari.
 - Scope/ruang lingkup pembatasannya.
Termasuk cara menghitung dari masing-masing gerakan dan ekspresi.
2. Penyeragaman istilah pada musik/karawitan pengiringnya:
 - Terminologi yang dipakai.
 - Ukuran/kerangka lagu.
 - Symbol/tanda-tanda yang diterapkan untuk suatu instrument dan lagu pengiring.
3. Dalam penyeragaman juga terkandung maksud penggalian istilah yang telah hilang, atau timbulnya istilah yang baru.
4. Ruang.
Tanda-tanda/code atau simbol dengan arah dan level yang dipakai pada floor Design ($\pm$ pedum karang dalam bahasa Bali).

Kelemahan-kelemahan cara pencatatan tari secara tradisi.

1. Hanya akan bisa dibaca oleh seniman/penari yang pernah mempelajari tari itu secara serius.
2. Bersifat sangat global.
Kurang complicated karena banyak tak teraih olehnya: umpamanya hal-hal yang detail dan pariasi/kembangan akan sangat minim kemungkinannya.

Karena yang tradisinya ada beberapa variasi gerak yang menyangkut arah, level, kualitas dan volumenya. secara pasti.

3. Hubungan timbal balik/kausalitas, antara penulisan dengan praktek, mungkin makin lengkap penulisan adalah makin kurang praktis efisien; sedangkan makin kurang lengkap penulisan, makin dirasakan tidak jelas dan tak terarah.

Tetapi meskipun usaha ini baru merupakan setetes air dalam samudera yang luas, kiranya tetap ada manfaatnya. Terutama dalam usaha yang sangat terpuji oleh Dit. Bin. Ni sempat pula menyinggahkan perhatiannya kepada masalah pencatatan tari tradisi yang sebenarnya, yang sangat maha penting ini mudah-mudahan usaha yang baru pertama kali ini dirintis dapat pembinaan lebih lanjut.

Sudah barang tentu usaha ini minimal akan merupakan dokumentasi warisan budaya yang harus serta harus diteruskan kepada generasi mendatang ke arah kesempurnaan hingga kelak berdaya dan bermanfaat guna bagi Nusa dan Bangsa.

Menanggapi masalah cara-cara pencatatan tari tradisi di daerah Bali penulis mempunyai pendapat, sekaligus pada kesempatan ini mengusulkan atau menyarankan:

- Untuk kepentingan dokumentasi dan pegangan pengajaran sangat perlu adanya cara: pencatatan tari secara tradisi dibina selanjutnya dikembangkan setelah dilengkapi dengan factor-factor yang lain.

Penulis telah menyadari bahwa usaha-usaha tersebut memerlukan ketekunan dan mekakan waktu yang cukup lama namun demi untuk kelangsungan kehidupan seni tari khususnya sebagai salah satu warisan seni budaya bangsa menantikan penyelesaian.

**CARA-CARA PENCATATAN TARI
DI KALANGAN TARI TRADISI
DI JAWA TENGAH**

Oleh : S.D. Humardani

I. CARA-CARA PENCATATAN TARI TRADISI DI JAWA TENGAH

Pencatatan tari tradisi di Jawa Tengah dan sejauh yang sudah dapat kami amati secara langsung juga di Jawa Timur pada dasarnya dilakukan dengan cara memberikan petunjuk atau keterangan, berbentuk lukisan penyebutan nama gerak, atau kesatuan gerak dan atau dengan kata-kata. Petunjuk ini dapat ditambah dengan bagan penjelas posisi dalam susunan lantai dengan menggunakan tanda-tanda. Pencatatan gerak dengan lambang (visuil) jadi bukan lukisan dengan kata yaitu suatu notasi atau sistim notasi seperti notasi sistim Laban misalnya tidak dikenal (kecuali di kalangan pendidikan tinggi kesenian yaitu di ASTI). Karena penggunaan notasi Laban atau sejenis Laban ini masih sangat terbatas dan sesuai dengan tujuan kertas ini maka seterusnya yang dikemukakan hanya cara-cara pencatatan dengan kata itu, yang dalam berbagai bentuk ragamnya merupakan cara yang digunakan di kalangan luas tari tradisi di Jawa Tengah dan juga di Jawa Timur.

II. CARA PENCATATAN (dengan) KATA

Dalam pencatatan tari tradisi yang sekarang umum dilakukan di Jawa Tengah dan Jawa Timur) ini demikian dapat dibedakan dua cara. Pertama cara "pencatatan dengan kata" atau "pencatatan kata" untuk mencatat gerak tari dalam arti yang sempit, ialah gerak segmen-segmen badan yang mudahnya kita sebut "geraktari segmen". Kedua "pencatatan dengan bagan" atau "pencatatan bagan" untuk gerak pindah tubuh seluruhnya yang melukiskan suatu susunan tertentu pada lantai, yang disebut susunan lantai ataupun komposisi ruang. Pencatatan kata, pada dasarnya ada dua macam, yaitu cara yang "sederhana", yang hanya menyebut nama

perbendaharaan gerak, yaitu gerak sekaran seperti umpamanya "trap jamang", "sekar-suhun", "laras", "engkrang" dan sebagainya dan gerak serta seperti pembuka ("sabetan", "hoyog"), penghubung ("besut", "panggel"), penutup ("sabetan", "panggel", "sindet" dan sebagainya). Bentuk ini dapat kita sebut bentuk "sebutan nama". Bentuk kedua adalah lukisan (dengan kata) dari gerakan berbagai kadar perincian, yang dapat kita sebut bentuk "lukisan kata" atau "lukisan" atau "deskripsi".

(1) Bentuk sebutan nama.

Bentuk sebutan nama di atas, yaitu yang dalam pencatatan pada dasarnya membatasi pada penyebutan nama kesatuan atau perbendaharaan gerak, umpamanya adalah seperti berikut :

Kiprahan

ulat-ulatan
 trapjamang dan sebagainya
 neba
 ulat-ulatan
 sabetan
 srisig (enjer)
 dan sebagainya
 beksan (sekaran) kalang kinantang kebyok sampur tengen,
 hoyogan kebyok
 dan sebagainya

Bentuk sebutan nama ini dapat diberi lama waktu seperti berikut:

Sekarang kalang kinantang	2 gongang
Sabetan	1½ kenongan

sidangan sampur dan sebagainya (umpamanya cara Sdr. Seno, wawancara Sdr. W. Santoso Prabawa).

Contoh lain dari bentuk sebutan nama ini ditambahi dengan nomor urut adalah berikut dikutip dari "Materi Lomba Hari Pendidikan Nasional Tahun 1978" disusun oleh Hadisarsana dan Sadino Asmara, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Kabupaten Banyumas Seksi Kebudayaan" (stensilan):

(Tari Bondan)

No.	1	2	3	4
24	Batangan Pilesan	Batangan Pilesan	Batangan Pilesan	Sindet Kengser
25				N Pils (,) t. Sindet ukel N
26	dan sebagainya.			

Selain diberi nomor di sini juga ada petunjuk hubungan iringan yaitu dalam kolom ke 4 (N, yaitu kenong). Seterusnya harap lihat lampiran 1.

(2) Bentuk lukisan

Pencatatan kata bentuk kedua, bentuk lukisan, mencoba melukiskan gerak-tari dengan perincian segmen-segmen yang digerakkan (dan atau posisinya). Satu contoh adalah berikut ini :

Lumaksana Debeg Gejug : Kedua kaki lurus berjajar, hitungan 1 dan 5 kaki andebeg, ialah: tumit tetap menempel lantai, hanya telapak bagian depan dihentakkan halus (kalau kanan menjadi hitungan 1 (satu).

Hitungan 2 atau 6 kaki anggejug, ialah: kaki kanan atau kaki kiri menjinjit dan diterapkan di belakang kaki yang depan.

Hitungan 2—3—6—7 kaki selalu mendak.

Hitungan 8 atau 4 menapakkan kaki mendatar anjejer/lurus.

Ombak banyu : 12 hitungan.

5—8 : (5—6) kaki kiri jojol tekuk (7—8) tidak ada yang berubah.

1—4 : (1—2) Kaki kiri seleh/turun diteruskan kaki kanan jojol terus tekuk

(3—4) Tidak ada yang berubah.

5—8 : (5—6) Kaki kanan seleh/turun diteruskan kaki kiri tekuk junjung

Kaki kiri diturunkan/seleh kaki kanan tekuk junjung.

(7-8) Kaki kanan bandul diteruskan seleh/turun (tanjak).

Kedua contoh lukisan kata di atas kami kutip dari pedoman "Pelajaran Tari Jawa Klasik (Haditaya)" susunan Pak Kusni, guru tari di Semarang (stensilan). Kita lihat ada lukisan kata "kaki kiri jojor/tekuk ... dan petunjuk seperti "kaki kiri seleh/turun" dan sebagainya dan keterangan penjelas: "tidak ada yang berubah" Lukisan demikian diusahakan agar terperinci. Juga terdapat penunjukkan lama waktu dan kecepatan dengan cara hitungan 1-4 dan 5-8 atau bagiannya (seterusnya harap lihat lampiran 2) yang diusahakan agar terperinci dengan lama waktu detail gerak, dinyatakan dengan hitungan seperti 5-8. Seperti lazimnya waktu dibagi-bagi dalam penulisan ini menjadi bagian-bagian empat hitungan, yang dapat diperinci lagi menjadi dua kali dua hitungan (5-6) dan (7-8).

Pusat Kebudayaan Jawa Tengah (PKJT) mencoba mencatat dengan cara lukisan (disamping bagan) dengan perincian segmen-segmen gerak dengan kolom-kolom tertentu yang berjajaran. Kolom-kolom ini dari kiri ke kanan.

Hubungan dengan iringan penting sekali dalam tari juga tari tradisi Jawa. Hubungan ini dinyatakan biasanya untuk seleh-seleh tertentu pada iringan, yaitu ketuk, kempul, kenong dan gong, dan biasanya dilambangkan berturut-turut dengan huruf-huruf T, P, N dan G atau dengan tanda-tanda dalam notasi kepatihan dibubuhkan pada hitungan yang bersangkutan:  ,  dan  berturut-turut untuk kempul, kenong dan gong. Contoh untuk ini adalah berikut :

1-4 Ps : Trap Jamang tengen
5-8 N₁ : Ngigel terus Trap Jamang kiwa
1-4 P₁ : Trap Jamang kiwa
dan sebagainya.

Ps adalah kempul kosong, P₁ kempul sesudah kenong pertama, N kenong. Hubungan dengan iringan ini dapat dicatat di sebelah kiri atau kanan.

Bagian ini dikutip dari pencatatan Sdr. Prawatasaputra, Surakarta/Semarang ("Beksan Golek Sri Rejeki") (seterusnya jelasnya dalam lampiran 1).

(3) Bentuk ganda

Bentuk sebutan nama dan bentuk lukisan kata ini masing-masing ada keuntungannya yang tidak terdapat pada yang lainnya. Sebutan nama itu singkat, menghemat tenaga dan waktu (dan kertas) dalam menyusun dan sekejap dapat memberi petunjuk. Keuntungan ini tidak terdapat pada bentuk lukisan kata. Sebaliknya lukisan kata memberi petunjuk jelas bila perbendaharaan itu menyimpang dari kebiasaan umpamanya. Oleh sebab itu tidak mengherankan jika untuk berbagai keperluan orang mencatat dengan campuran atau kombinasi kedua-dua bentuk. Bentuk ini kita sebut "bentuk ganda" mudahnya, kadar kombinasi bentuk ganda ini menurut keperluan pencatat atau lingkungannya. Contoh ini umpamanya yang dilakukan di SMKI Surakarta seperti berikut:

1. SHINTA

Hitungan

Gong : Srisig

N : Kengser

P : Sindet, tangan kiri ambil sampur, disampirkan di pundak

Gong

1—4 : miwir sampur

5—8 : kaki kiri debeg gejug, tangan kanan ukel dengan membawa sampur

dan sebagainya.

(Tanda  adalah untuk kempul). Seterusnya harap lihat lampiran 3.

Bentuk ganda ada lain macamnya , yaitu umpamanya yang merupakan kombinasi teratur dari bentuk sebutan nama dan deskripsi, seperti yang digunakan di lingkungan ASKI/PKJT. Contohnya berikut ini :

Susunan lantai	No.		Waktu	Gerak tari	Seleh iringan
	..	..			
Δ Δ (gulu) (batak)	1		sembahan Sila		
Δ Δ (buncit) (dada)		a	5-8	sembah	G ₁
		b	1-4		
			5-8	lepas (udar), letak (seleh) tangan	t
Y Batak	2		laras Sangupati Jengkeng		
Δ gulu Δ dada		a	1-4	jengkeng	t
Δ gulu Δ dada		dsb			
		b			
		ii	7-8	seblak (sampur) kn	N ₁
Y encit		c	1-4	pentang sampur tangan kn	
		d	5-8	tekuk kn	t
		dsb			
		g/h	2x1-8	ulangi dari N ₁ c s/d f	
		dsb			
			7-8	lenggut sembah	G ₂
		dsb			

Jika dikutip dari catatan Sdr. Nora Kustantinah, ASKI Surakarta untuk Srimpi Sangupati. Kita lihat ini ada kombinasi bentuk sebutan nama dan lukisan dengan perincian seleh. Seleh gong diberi angka urutan juga (selain kenong) (kolom terakhir). Pada kolom ke 2, kolom nomor ada tanda huruf a, b, c dan sebagainya disamping angka. Ini memudahkan pencatatan pengulangan (pada 2 g/h).

Selain itu ada penunjukkan susunan lantai dengan bagan dengan lambang-lambang (seterusnya untuk ini harap lihat bawah).

Pengembangan pencatatan adalah untuk kaki kanan, kaki kiri, lengan kanan, lengan kiri, Badan, kepala/pandangan. Stensilan kolom-kolom ini disediakan (dengan garis-garis tulis horizontal (lihat lampiran 4).

Contoh pelaksanaan adalah berikut :

Sekarang : Lumaksana Nayug Tumbak

Tari : Lawung

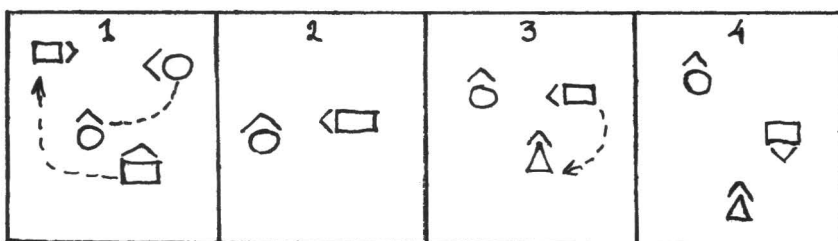
No.	Iringan	Kaki kanan	Kaki kiri	dan sebagainya
	1	2	3	dsb.
	LEMBEHAN	napak maju dsb.	 napak maju	mentang kw kedepan, nekuk tangan setinggi bahu

III.

CARA PENCATATAN BAGAN

Cara bagan digunakan untuk melukiskan susunan lantai atau pun juga disebut komposisi ruang. Bagan menunjukkan tempat ("gawang" atau "dawang") di lantai dan gerak atau perpindahan tempat pada lantai.

Satu contoh umpamanya kita ambil dari naskah dari siswa SMKI di atas :



dst.

Keterangan :

1. = Sinta
2. = Trijoto
3. = Rahwana
4. = Hanoman

Sebenarnya dalam ruang itu juga perlu dinyatakan bidang badan dan arah muka sebab dua segmen ini dapat berbeda bidangnya. Di ASKI/PKJT digunakan lambang $\triangle$, yaitu $\wedge$ untuk arah muka, ke arah sudut dan $-$ untuk bidang badan, $\triangle$ berarti muka ke arah depan, badan (dan biasanya anggota bawah) pada bidang frontal, $\geq$ berarti muka mengarah ke kanan, badan frontal. (lihat contoh kombinasi bentuk sebutan nama dan lukisan, kutipan dari catatan Nora Kustantina di atas).

IV. CATATAN

(1) Jika kita perhatikan maka pencatatan-pencatatan di atas semua ini sifatnya adalah untuk mengingat, katakanlah sifatnya memoteknik. Jadi bukan suatu pencatatan gerak pada tiap saat yang beraturan, juga bukan suatu usaha notasi seperti notasi Laban umpamanya. Cara-cara pencatatan SMKI dan ASKI/PKJT dan PKJT mendekati lukisan gerak yang agak terperinci juga dengan hubungan iringan dan bagan susunan rantai. Karena satu hal dan lain cara-cara ini belum dikembangkan lebih lanjut.

(2) Tentu suatu usaha itu dilakukan dalam bentuk yang mencukupi kebutuhan sepenuhnya atau sangat mendekatinya. Jadi bentuk-bentuk penulisan seperti di atas itu oleh para pemakainya dirasakan sudah memadai, sudah sepenuhnya memenuhi kebutuhan. Yaitu bentuk itu sudah cukup jelas memberi petunjuk hingga orang dapat mewujudkannya, umpamanya penarikannya dengan benar (tentunya hal 'benar' bukan atau belum hal "baik"). Dengan satu sarat dasar yaitu pembaca sudah mengenal perbendaharaan gerak yang disebut namanya itu sudah tahu hubungan gerak dengan iringan dan sebagainya. Pendek kata orang hanya dapat membaca tulisan-tulisan itu dengan berhasil jika bukan hanya mengetahui aturan-aturan membaca menafsirkannya melainkan juga mengenal perbendaharaan gerak yang hanya disebut-sebut namanya itu, kecuali pada bentuk lukisan yang mendekati sifat deskripsi (napak kanan dan sebagainya).

(3) Keadaan semacam ini memuaskan kebutuhan sebagian besar seniman tari tradisi (Jawa) dalam arti dengan cara yang kita cenderung menyebutnya sederhana ini tari tradisi hidup memuaskan. Hal ini tentunya karena sifat-sifat tari tradisi (waktu sekarang pada umumnya) menggarap sasaran dengan perbendaharaan gerak

yang dikenal, dengan susunan lantai yang sederhana atau tidak sangat kompleks, dengan hubungan iringan yang pada dasarnya sudah berbentuk tertentu yaitu dengan kecepatan tertentu, dengan hubungan tempat-tempat seleh tertentu. (satuan gerak berlama empat hitungan sekian kali, seleh kaki pada dasarnya pada kempul dan kenong atau gong pada bentuk iringan ketawang atau ladrang dan sebagainya). Kalangan ini akan menganggap cara lain, seperti cara notasi dengan sistim dan lambang-lambang sama sekali tidak perlu, lagi pula memakan waktu dan kertas banyak.

(4) Cara-cara pencatatan semacam itu tentu tidak memenuhi tuntutan tari modern di Indonesia atau dimanapun yang pada dasarnya menggarap sasarannya tiap kali dengan gerak baru dan menggerakkan semua segmen badan serta menggunakan segala macam luas, sasaran, kualitas dan kecepatan gerak yang mungkin pada dan dengan badan. Untuk tari modern mencatat kesatuan-kesatuan gerak seperti pada tari tradisi adalah salah cara – untuk tari modern diperlukan cara lain, yaitu deskripsi segala gerak tiap segmen badan dengan pemecahan volume, kualitas, dan sebagainya, seperti umpamanya yang diusahakan dalam notasi sistim Laban.

(5) Tapi sebenarnya bukan tari modern saja yang menuntut pencatatan lebih terperinci dari cara sebutan nama dan lukisan kata di atas. Tari tradisi kita sudah masuk periode perkembangan yang lain dari sebelumnya yaitu periode kebebasan cipta, yang dapat melepas dari kesatuan-kesatuan bentuk yang ada, bahkan lepas dari kaidah-kaidah dan aturan-aturan yang ada. Penyusun-penyusun tari tradisi ada yang membuat gerak yang sebelumnya tidak didapati dalam perbendaharaan tari tradisi mengenai tidak hanya volume, sekaran dan kecepatan melainkan juga bentuk. Contoh-contoh cukup banyak mulai dari gerak-gerak baru yang disusun duapuluh tahun yang lalu.

Pengalaman pribadi sangat rugi dalam hal susunan-susunan baru dengan bentuk-bentuk gerak tari, susunan lantai yang agak kompleks kerap terlupakan karena tidak ada sistim pencatatan yang memadai yang jelas tapi cukup padat. Tapi kejadian terlupakan ini sebagian besar juga kemalasan penyusun sendiri (dan lingkungannya). Alasan tentu seribu satu macam. Mudah-mudahan seminar ini dapat mulai melemahkan alasan-alasan bermalas-malas itu.

Terima kasih.

SD. Humardani

**MATERI LOMBA HARI PENDIDIKAN NASIONAL
TAHUN 1978**

**Yang diselenggarakan oleh Departemen P dan K
Seksi Kebudayaan**

Macam lomba : Tari Bondan waktu 10 menit

Tari Gambir Anom waktu 15 menit.

No.	1	2	3	4
1.	Gending ayak- ayakan Manyura jengkeng	keluar keluar jengkeng	keluar keluar jengkeng	keluar jengkeng jengkeng
2.				
1.	Gd. Ladrang Genonjing	jengkeng	jengkeng	jengkeng N ₁
2.	jengkeng	jengkeng	jengkeng	jengkeng N ₂
3.	jengkeng	jengkeng	jengkeng	Pacak gl. gd. N ₃
4.	Humadeg Kebar	kebar	kebar	kebar N ₄
5.	Kebar	kebar	kebar	kebar N ₁
6.	Kebar	kebar	kebar	kebar N ₂
7.	Kebar	kebar	kebar	kebar N ₃
8.	Kebar	kebar	Kebyok sampur	trap jamang kiprah
9.	Trap jamang	trap jamang	trap jamang	trap jamang N ₁
10.	Trap jamang	trap jamang	trap jamang	trap jamang N ₂
11.	Trap jamang	trap jamang	trap jamang	½ trap jamang N ₃
12.	½ trap jamang	½ trap jamang	½ trap jamang	Trap jamang gd.
13.	Trap jamang gd	trap jamang gedeg	trap jamang gedeg	Lembahan seblak N ₁
14.	Lembahan seblak	lembahan seblak	lembahan seblak	lembahan seblak N ₂
15.	Lembahan seblak	lembahan seblak	lembahan seblak	lembahan seblak N ₃
16.	Lembahan seblak	lembahan seblak	Kebyok sampur	Pendihihan sampur N ₄
17.	Pindihan sampur	pindihan sampur	pindihan sampur	pindihan sampur N ₁
18.	Pindihan sampur	pindihan sampur	pindihan sampur	pindihan sampur N ₂
19.	pindihan sampur	pindihan sampur	pindihan sampur	½ pindihan sampur N ₃
20.	½ pindihan sampur	½ pindihan sampur	½ pindihan sampur	½ pindihan sampur N ₄
21.	Ngracik sampur	ngpracik sampur	ngpracik sampur	Ngalars/nggaruda N ₁
22.	nglaras	nglaras	nglaras	nglaras N ₂
23.	nglaras	ukel kebyak	Panggal	Seblak batangan N.
24.	Batangan	batangan	batangan	Sident kengser N.
25.	Pilesan	pilesan	pilesan	pilesan sindet ukel N.
26.	Lampah tiga	lampah tiga	lampah tiga	lampah tiga N.
27.	Magak	Magak misik	ersih magak	bermain payung
	Payung	payung	payung	Sindet jengkong N.
	jengkeng mencuci	mencuci	mencuci	Sindet ukel N ₂

mencuci
meres

mencuci
meres

mencuci magak
meme sampur

magak meres
mepe sampur
Selesai.

N3
N.

No.	1	2	3	4
1.	Gd. Ler Lula ledung kebar	kebar kebar kebar	kebar kebar kebar	sendet kebar kebar jengkeng
	Gd. Ayak-ayakan Pacak gulu kengeser	--- lumaksana srisik	--- lumaksana srisik	Sembahan lumaksana masuk

Waktu: 10 menit.

Mengetahui :

Kasi Kebudayaan
Kantor Dept. P dan K Kab. Banyumas

(S. Hadisarsana BA)
NIP. 130.431.354

Teknis tari
Departemen P dan K
Kab. Banyumas
Seksi Kebudayaan

(M. Sadino Asmara)
NIP. 130.444.131

PELAJARAN TARI JAWA KLASIK (HADITAYA)

Pelajaran ke 1. WIRAGA OLAHING SUKU. Untuk Putri.

1. **TANCEP/ADEG** Kedua telapak kaki secara datar menelapak lantai, dengan tidak ada kelanjutan gerak tari.
2. **TANJAK** Kedua telapak kaki secara datar menelapak lantai, dengan masih ada kelanjutan gerak tari.
3. **LUMAKSANA**: Seperti biasa bila orang berjalan, yalah: Sewaktu kaki yang satu melangkah dan menapak, di barengi kaki yang lain mulai menjinjit dan menyusul menapak maju.
4. **LUMAKSANA NGAPANG**. Berjalan biasa, jarak langkah disesuaikan dengan busana yang dipakai (jarikan/berkain), dengan tanpa gerak Ngombak/mendat.
5. **LUMAKSANA ANJUJUR**. Kalau dengan memakai hitungan delapan, bila jatuh hitungan 2—3—6—7 kaki supaya membat/mendak, hitungan 8—1—4—5 kaki supaya anjejer/lurus. Lumaksana anjujur patut jika digunakan untuk putri halus.
6. **LUMAKSANA DEBEG GEJUG**. Kedua kaki lurus berjajar, hitungan 1 dan 5 kaki andebeg, yalah: tumit tetap menempel lantai hanya telapak bagian depan dibentakkan halus (kalau kanan menjadi hitungan satu (1). Hitungan 2 atau 6 kaki anggejug, yalah: Kaki kanan atau kiri menjinjit dan diterapkan di belakang kaki yang depan. Hitungan 2—3—6—7 kaki selalu mendak. Hitungan 8 atau 4 maju menapakkan kaki mendatar anjejer/lurus.
7. **NAPAK IRING**. Berjalan ke kanan atau ke kiri.
8. **SRISIK**. Berjalan dengan gerakan cepat, dengan kedua tumit diangkat (menjinjit).
9. **SRISIK ANGGEBAL PANG/MADAL PANG**: Sebelum berjalan maju, andaikan memakai hitungan 8 (delapan), jatuh hitungan 6 kaki keduanya lurus, tetapi disusul kaki kanan andebeg. Jatuh hitungan 7 (setelah andebeg), kaki kanan segera diterapkan menjinjit di belakang kaki kiri. Jatuh hitungan 8 kedua kaki membat/mendak dan diteruskan srisik.

10. Srimpet Pancat Iring: (berjalan lamban miring ke kanan).

Hitungan 1 kaki kiri diluruskan dan menjinjit (pancat), hitungan 2—3 kaki kiri setengah ditekuk/lengkung melalui depan kaki kanan dan ditarik mundur (nyrimpet) sampai di belakang kaki kanan. Hitungan 4 kaki lurus dan telapak kaki secara mendatar menapak lantai. Dan berbareng itu kaki kanan diangkat ± 5 cm.

Hitungan 5—6—7 kaki kanan melangkah kekanan. Hitungan 8 (delapan) telapak kaki kanan secara datar menelapak lantai, dibarengi tumit kaki kiri diangkat dan diputar sedikit ke kanan.

11. SRISIK IRING JINJITAN: Dengan gerakan cepat berjalan miring kekanan atau kekiri. Telapak kaki menjinjit.

12. SRISIK WEDI KENGSER: Setelah kaki keduanya lurus/menjejer. Merubah menggerakkan tumit **kanan** ke-kanan, dibarengi menggerakkan **telapak kiri bagian depan** ke-kanan === disusul menggerakkan **telapak kanan bagian depan** ke-kanan, dibarengi menggerakkan **tumit kiri** ke-kanan. Dan seterusnya dengan gerakan yang cepat.

Contoh pencatatan campuran bentuk sebutan nama dan lukisan kata. Kutipan dari "Kumpulan Naskah Praktek Nyata Pergelaran Tari, Drama Tari Taman Soka (susunan) Siswa Tk. IV S.M.K.I. di Surakarta tahun 1977.

(KOMPOSISI GERAK)

1. SHINTA

Hitungan :

- Gong : Srisig
N : Kengser
P : Sindet, tangan kiri ambil sampur, disampirkan di pundak. Gong.
1 – 4 : Miwir sampur
5 – 8 : Kaki kiri debeg gejuk, tangan kanan ukel dengan membawa sampur
1 – 4 : Manglung
5 – 8 : Sindet, kaki kanan maju
1 – 4 : Tangan kiri ambil sampur di pundak, tangan kanan di depan cetik
5 – 8 : Kedua tangan ukel, tangan kiri dibawa di depan batuk, tangan kanan mentang, debeg gejuk kaki kanan.
1 – 6 : Sekar suwun
7 – 8 : Debeg gejuk kaki kanan
1 – 6 : Sekar suwun
7 – 8 : debeg gejuk kaki kiri
1 – 4 : Sekar suwun
5 – 8 : Tangan kanan ambil sampur ditaruh di pundak, tangan kiri miwir sampur, kemudian dilepas lagi
1 – 4 : Lincek gagak 2 x
5 – 8 : Srisig
1 – 4 : Ulap-ulap
5 – 8 : Srisig bertemu dengan Trijoto
1 – 4 : Pisah dengan Trijoto (Trijoto ambil bunga)
5 – 8 : Tawing kanan
1 – 4 : Menerima bunga dari Trijoto

- 5 – 8 : Menaruh bunga pada Trijoto
- 1 – 4 : Tawing kiri + pacak gulu
- 5 – 8 : Kedua tangan ditarik ke atas
- 1 – 2 : Pacak gulu
- 3 – 4 : Indraya
- 5 – 8 : Tangan kanan ditarik ke atas (dicablek Rahwono)
- 1 – 4 : Kengser
- 5 – 8 : Maju kaki kanan, seblak sampur kanan
- 1 – 4 : Tangan kanan miwir sampur
- 5 – 8 : Tangan kanan dibawa dimuka mata, kaki kiri maju
- 1 – 4 : Manglung, tangan kanan bawa sampur
- 5 – 8 : Kengser ke kanan
- 1 – 8 : Maju kaki kanan, seblak sampur
- 1 – 8 : Golek iwak
- 1 – 8 : Golek iwak
- 1 – 4 : Kaki kiri di belakang jinjit, kaki kanan napak, tangan kanan mentang dibawa ke muka, ukel di muka pusat, polatan mengikuti tangan kanan
- 5 – 6 : Debeg gejuk kaki kiri
- 7 – 8 : mBalik
- 1 – 4 : Srisig
- 5 – 8 : Napak kaki kiri, seblak sampur kanan
- 1 – 4 : Lumaksono ridong sampur
- 1 – 4 : Lumaksono ridong sampur
- 1 – 4 : Lumaksono ridong sampur
- 5 – 6 : Debeg gejuk kaki kanan
- 7 – 8 : Minger (tubrukan)
- 1 – 4 : dst.

PROYEK PELITA DEPARTEMEN P DAN K
PENGEMBANGAN PUSAT KEBUDAYAAN JAWA TENGAH
Gedung Sasonomulyo, Baluwarti, Surakarta, Telpon 5414

Sekaran :

Lampiran 4

Tari :

Hal. :

[illegible]

Surakarta,

**USAHA UNTUK MENCATAT
TARI TRADISI DI
JAWA TENGAH DAN D.I. YOGYAKARTA**

Oleh : B. Suharto

USAHA UNTUK MENCATAT TARI TRADISI DI JAWA TENGAH DAN D.I.Y.

Dari kertas kerja Bapak Drs. Humardani, jelaslah bahwa cara-cara pencatatan tari tradisi ternyata belum mempunyai keseragaman. Masing-masing menggunakan tanda yang mengarah sejauh cukup untuk memenuhi kebutuhan sendiri-sendiri. Apa yang dipakai sebagai cara untuk mencatat tari di Jawa Tengah khususnya di Surakarta untuk mencatat tari gaya Surakarta ternyata juga tidak banyak berbeda dengan di Yogyakarta (Kecuali di ASTI yang sudah mulai ditambah dengan penggunaan notasi Laban). Namun untuk lebih melengkapi lagi baiklah kami tambahkan beberapa macam cara pencatatan tari yang berhubungan dengan tarian di Istana Yogyakarta atau di luar istana yang mempunyai gaya sama. Sedang tarian rakyat yang hidup subur di kalangan kehidupan desa ternyata lebih miskin lagi akan pencatatan tari. Bahkan boleh dikatakan bahwa secara umum tarian mereka hidup dan diturunkan turun-temurun tanpa menggunakan catatan-catatan. Menurut beberapa keterangan dari kalangan kraton maka bisa diduga bahwa timbulnya catatan-catatan tari tidak pula banyak berbeda dengan alasan pencatatan karawitan yang dirasakan perlu karena ternyata dari perkembangan makin sulitlah untuk mengingat kembali semua tari yang ada. Dan dikhawatirkan bahwa akan terjadi tari yang hilang dari ingatan apabila tari tersebut sudah jarang dipentaskan. Dalam perkembangan selanjutnya ternyata pencatatan tari ini begitu pesat berkembang. Pada suatu waktu banyaknya catatan ini tidak seimbang dengan kesempatan pementasan, karena kadang-kadang suatu komposisi tari hanya sekali dipentaskan untuk suatu keperluan tertentu saja. Dengan demikian maka biasanya hanya tarian yang banyak dipentaskan saja yang tetap bisa dinikmati dan diingat kembali. Ataupun banyak pula terjadi bahwa tarian yang sudah tua usianya telah

digarap kembali oleh Sultan yang sedang bertahta. Dengan demikian dari bentuk pencatatan tari dalam bentuk sederhana dan mengingat bahwa tari merupakan living traditional, maka sulit diduga seberapa jauh perbedaan antara bentuk tari yang hidup sekarang dengan tari yang hidup beberapa generasi sebelumnya. Dari kenyataan ini dirasakan kekurangan atau kelemahan yang jelas sulitlah untuk merunut kembali bentuk tari yang tua usianya. Namun demikian dari segi positif ada manfaatnya pula bahwa dengan demikian kreasi dalam seni tradisi masih tetap ada. Dimana hal ini disebabkan oleh kurang dan tidak lengkapnya cara pencatatan tari yang ada.

Berikut ini kami kemukakan beberapa macam catatan tari yang kami mulai dari contoh pose dari kraton Yogyakarta dimana banyak pula dipakai oleh Krida Beksa Wirama dan beberapa organisasi lain yang bersifat instruksi.

Adeging badan.

ngadeg jejeg rai marep:

1. tepak kajereng
2. iga kajunjung
3. dhadha kaungalaken
4. ula-ula kaadegaken
5. weteng kalempetaken

rekanipun . tepak katarik ngiwa lan nengen kaajengaken sawa-tawis, napas katarik, dhadha mungal, iga tuwin lempeng kiwa tengen kaunus minggah, ula-ula kadegaken jejeg lan weteng terus kalempetaken, medal lan lumebeting ambegan katata sampun ngantos ngrisakaken adeging badan.

Contoh lain : ngruji.

driji lempeng rapet, jempol katekuk katempelaken ing epek-epek, epek epek methok marep, ugel-ugel katekuk minggah.

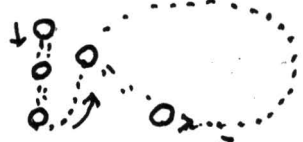
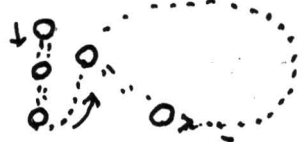
KESIMPULAN DAN SARAN-SARAN

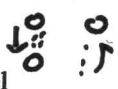
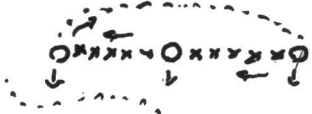
Dari banyak macam cara yang ada, maka ada baiknya bila tidaklah tergesa-gesa untuk **mengarah penyeragaman** cara catatan tari; kami lebih condong untuk mengembangkan cara pencatatan tari

di daerah masing-masing dengan tuntas, karena bagaimanapun juga masing-masing daerah memiliki permasalahan sendiri, yang berbeda dengan daerah lain, lebih-lebih bila diingat pula bahwa masih ada aspek-aspek lain seperti lagu iringan, tata pakaian dan rias cara dan tempat pementasan yang juga berbeda-beda pula. Lebih-lebih lagi bahwa sistim notasi Laban yang lengkap, teliti dan mantap itu masih memerlukan waktu yang lama dan ketekunan khusus untuk bisa direalisasikan pelaksanaannya. Sehingga apa yang telah ada dan memang praktis sangat diperlukan, ini perlu tetap terus dibina dan dikembangkan. Perlu adanya workshop di daerah dalam Unit yang kecil dulu untuk berusaha menjangring sebanyak-banyaknya cara pencatatan tari yang ada, untuk kemudian dituangkan dalam suatu cara pencatatan tari yang lebih lengkap dan diusahakan untuk bisa disebar luaskan.

GOLEK ROROWIGENO

(Penyusun: B. Suharto)

No.	Ragam/Gerak	Irama + Gong	Hitungan	Keterangan
1.	nyamber kiri	I G	1 - 12	 rep pada kenong 1
2.	singget	- G ₁	4 - 16	
3.	Kapang-kapang		1 - 2	
4.	Singget ke ngenceng		3 - 4	
5.	Kicat ridang kekiri	II	9 - 32	
6.	Kengser kekanan	I G ₂	1 - 8	
7.	Ulap-ulap ngracik		9 - 12	
8.	Ulap-ulap mipil	G ₃	12 - 16	
9.	Pendapan kengser		1 - 8	
10.	Tasikan lamba ngracik	G ₄	8 - 16	
11.	Kengser kekanan		1 - 8	
12.	Atrap jamang ngracik		9 - 12	
13.	Atrap jamang mipil		12 - 16	
14.	Dengan variasi	- G ₅	1 - 16	
15.	Kicat tawing kedepan		1 - 4	
16.	ngancap mundur singget ke kipat udet	II G ₆	5 - 12 13 - 16	
17.	Kipat udet	III	1 - 4	
18.	Srimpet dolanan sampur		5 - 8	
19.	Kipat udet		9 - 12	
20.	Srimpet dolanan sampur		13 - 16	
21.	Atur-atur maju + singget nyamber		17 - 24	 gebyog trus rep
22.	nyamber kanan + singget		24 - 32	
23.	Ngembat-embat		33 - 48 (-2)-	
24.	Mlampah gajahan + singget		49 - 56	
25.	Ngancap mundur + singget		57 - 64	
26.	Kanggeg	G ₇	1 - 16	
27.	Ridong lembeyan encot + singget sambaran		17 - 24	
28.	Nyamber kiri		28 - 32	

29. Ngembat-embat		33 – 48 (-2)–	gobyog trus rep
30. Ngilo encot-encot + singget (kendelan)		49 – 56	kendel  terus celuk
31. Kicat gajah ngoling + singget ke ngancap	G ₈	1 – 24	
32. Nangcap kedepan terus atrap cunduk		25 – 32	
33. Kengser kekanan terus menjangan ranggah		33 – 40	
34. Tinting		41 – 48	
35. Kengser kenanan singget – kan udet		49 – 56	
36. Singget		57 – 64	
37. Atrap sumping lamba mipil ngracik	I	1 – 12	
38. Nyamber kiri	G ₉	13 – 16	
39. Nyamber kiri	G ₁₀	1 – 16	Suwuk.

CATATAN KRATON YOGYAKARTA

Punika panut lampahipun Kagungan Dalem beksa Bedhaya enggal, yasan Dalem ingkang Sinuwun kaping: VII; Karsa Dalem mundhut cariyosipun kagungan Dalem Serat Babat, nalika Kanjeng Panembahan Senapati Matawis, mangrebaseng prang, mangrurah kitha Madiyun. Karsa Dalem. Gendhing: Gandakusuma dhawah awis-awis Gambuh: Ladrang: —terus Ketawang Mijil.

Tinengeran, kaping: 20; Dulkangidah, taun Jemawal.

Sinengkalan: Jalma Nembah Salira Nata.

Ing ngandhap punika lampahipun beksa:	Pasindhen:	Gangsa:
1. Awit lajur, nyembah sedaya	Engge	2
2. Minger majeng Ngidul ngadeg mapan	Senapati	1
3. Ngenceng mawi udhet, nyathok	ing Bang Wetan	1
4. Aliyan kiwa, nyathok	kang tingngran	2
5. Wangsul tengen, gedrug mapan	kang Wa, kyai	2
6. Apit nyolong, minger majeng Ngilen	Senapatya	1
7. Apit nyolong, minger ajeng-ajengan	Yata wau	2
8. Ngenceng mawi udhet, nyathok	Engge	1
9. Aliyan ngenceng kiwa nyathok	wusnya nganggang	2
10. Wangsul tengen, gedrug mapan	ing Bang Wetan	2
11. Gidrah minger irag-irangan	Engge 1	1
12. Ngenceng, Endhel ndhodhok	nulya campuh	1
13. Ngadeg minger ajeng-ajengan	kang kasoran	1
14. Imbal mantuk, Endhel dhateng lajur	bedhal anglir	2
15. Lembehan	ingkang aprang	2
16. Impang lembehan	kalih atus	2
17. Gedhawa, mendhapan	mengsah aprang	4
18. Majeng ngewer udhet mapan	prawiranya	—
19. Ngenceng, gedrug, majeng, mundur mapan	Gangsa Dhawah	—
20. Endhel wadalan medali lajeng lajur	Wadyeng Mataram	1
21. Lembehan	samya tadhah	1
22. Impang lembehan	datan katon	1
23. Imbal mingser majeng ngilen	gya tetulung	1
24. Apit nyolongi minger ajeng-ajengan	samya tatas	1
25. Lembehan	ndulu gawok	1
26. Impang lembehan	Jeng Sang Prabu	1
27. Imbal minger iring-iringan	wadyanira	1
28. Ngenceng Endhel ndhodhok	Bupati mlajar	
29. Ngadeg minger ajeng-ajengan	rebut enggon	1
30. Lembehan	ing Mataram	2

31.	Lembehan	kuda Sang Katong	1
32.	Impang jembehan	ngingaya arum	1
33.	Majeng ngewer udhet mapan	wus para lena	1
34.	Ngenceng edrug majeng mundur methok	Gongsa Labrang	1
35.	Endhel medali kipat ngancap lajur	ngajengaksa asar	2
36.	kicat sedaya nyathok mapan	uga pejah	1
37.	Lembehan	Engge 1	
38.	Tawing dwhedi kengser ping: 2	dene karya	3
39.	Tawing minger majeng Ngetan	Engge 1	1
40.	bango mate nyathok		
41.	Bango mate nyatok	myang jinarah	1
42.	Apit nyolongi kengser duduk wuluh	rabenipun	1
43.	Mandhapan minger ajeng-ajengan	wong Mataram	1
44.	Lembehan	Engge 1	1
45.	Tawing wedhi kengser ping 2	marang wana	3
46.	Tawing minger iringa-iringan		3
47.	Minger mbalik iring-iringan	Engge	1
48.	Bango mate nyathok	kawuwusa	1

**NOTASI LABAN:
SATU KEMUNGKINAN SISTIM NOTASI TARI
BAGI INDONESIA**

Oleh : Soedarsono

NOTASI LABAN: SATU KEMUNGKINAN SISTIM NOTASI TARI BAGI INDONESIA

I. PERLUKAH NOTASI TARI ?

Meskipun perkembangan sejarah notasi tari telah dapat mulai dirintis sejak abad ke XV dengan adanya dua buah manuskrip tari yang tersimpan di Municipal Archives di Cervera Spanyol, tetapi sampai sekarang usaha untuk mendapatkan notasi tari yang paling memenuhi persyaratan masih terus berlangsung.¹ Ada sementara ahli yang mengatakan, bahwa hanya dengan film atau video tape saja tari dapat didokumentir secara sempurna. Dan dalam perkembangan mutakhir ada pula pendapat dan percobaan bahwa komputer yang merupakan salah satu puncak perkembangan teknologi modern dapat berfungsi pula sebagai alat pencatat tari yang konon bisa lebih sempurna dari *Labanotation* yang sudah terkenal itu.

Tetapi kenyataan selalu membuktikan, bahwa jika dikaji secara cermat memang tidak ada satupun dari sistim notasi tari yang sempurna tanpa cacat. Jika dibuat terlalu sederhana, akibatnya tak akan mampu mencatat gerak yang detail. Jika dibuat terlalu pelik (*complicated*), meskipun dikatakan dapat mencatat

¹ Soedarsono, "Tehnik Pengumpulan dan Pencatatan Tari Tradisionil Indonesia," kertas kerja pada Seminar Inventarisasi dan Dokumentasi Folklore Indonesia, Jakarta 28-31 Mei 1973, termuat dalam *Living Traditional Theaters in Indonesia* (Yogyakarta: Akademi Seni Tari Indonesia, 1974), p. 145-168.

semua gerak, cara pencatatannya dan pembacaannya kembali terlalu sukar dan makan waktu. Dan sejarah telah membuktikan bahwa sistim-sistim yang telah pernah dicipta dan direka oleh para ahli, dengan beberapa perkecualian, tidak ada yang dipeigunakan dalam jangka waktu yang cukup lama dan dipakai oleh banyak orang.² Hanya ada dua sistim pencatatan saja yang telah mengalami perkembangan pemakaian yang cukup lama, yaitu yang dicipta oleh Rudolf von Laban dan disebarluaskan sejak tahun 1928 ketika bukunya yang berjudul **Kinetography Laban (Labanotation)** diterbitkan, dan yang dicipta oleh suami-istri Rudolf dan John Benesh yang disebut **Benesh Notation** yang mulai tersebar luas sejak tahun 1956.

Memang, nampaknya film merupakan sarana pendokumentasian yang cukup lengkap. Tetapi film bukanlah notasi, sebab notasi merupakan abstraksi yang dicirri dengan pemakaian simbol-simbol piktoral atau linear. Ann Hutchinson dalam bukunya **Labanotation or Kinetography Laban** edisi yang diperbaiki dan diperluas (1970) mengatakan bahwa Labanotation adalah satu pelengkap bagi film yang berfungsi sebagai sarana untuk menganalisa gerak dan pengawetan koreografi. Yang satu tak dapat mengganti yang lain.³ Jika hanya berpijak pada pengamatan Ann Hutchinson ini memang nampaknya bisa disimpulkan bahwa pencatatan tari yang baik harus dibarengi dengan film. Tetapi hal ini masih perlu dikaji kebenarannya.

Nampaknya orang mulai merasa perlu menggunakan notasi tari setelah disadari betapa pentingnya sarana dan wahana ini bagi preservasi salah satu bentuk tari yang akan bisa menolong untuk mengungkapkannya kembali pada masa mendatang. Mengapa demikian, sebab tari adalah seni sesaat yang hanya hadir secara indrawi sekali saja, yaitu pada waktu disajikan. Memang, tradisi merupakan salah satu bahana preservasi bagi seni tari. Tetapi tradisi selalu berubah meskipun secara lambat. Bahkan sering terjadi tradisi bukan hanya berubah, tetapi diganti dengan tradisi yang lain berarti bahwa tradisi yang terdahulu lenyap atau dilupakan. Sebagai seni sesaat, berubahnya tradisi atau bahkan hilangnya tradisi tanpa adanya dokumentasi atau notasi akan sangat menyu-

² Ann Hutchinson, "The Preservation of the Dance Score," *The Dance Has Many Faces*, edisi Walter Sorell (New York: Columbia University Press), p. 51.

³ Ann Hutchinson, *Labanotation or Kinetography Laban* (New York: Theatre Arts Books, 1970), revised and expanded edition, p. 7.

litkan usaha untuk merekonstruksi dan studi bentuk-bentuk tari yang telah berubah atau terlupakan itu.

Telah disebutkan penulis di muka bahwa perkembangan notasi tari telah bermula di Barat sejak abad ke XV ketika mulai disadari betapa pentingnya usaha untuk mengabstraksi gerak dalam bentuk simbol-simbol sebagai akibat dari eksistensi tari sebagai seni sesaat.

Ketika Perancis berada di bawah pemerintahan Raja Louis XIV yang terkenal di dunia Barat sebagai raja pelindung seni, perkembangan notasi tari mulai tampak maju, berbarengan dengan bergesernya fungsi tari yang bukan hanya sebagai salah satu kegiatan sosial-budaya saja, tetapi telah tampil sebagai bidang yang bisa untuk profesi. Singkatnya, pada jaman itu yaitu abad ke XVII, di Perancis mulai bermunculan penari-penari profesional. Keadaan ini mendorong sekali akan kesadaran betapa pentingnya notasi tari untuk kepentingan koreografi dan pengajaran.

Mengenai meningkatnya tari menjadi bidang studi dan profesi ini semula memang lebih merupakan salah satu kelengkapan kemegahan kota Paris, yang oleh Louis XIV dibangun sebagai kota yang paling indah di dunia dan yang merupakan pusat dari kegiatan seni adi luhung. Louis XIV pada tahun 1661 mendirikan **Academie Royale de Danse** di Paris yang dimaksudkan untuk mendidik penari-penari profesional. Di bawah pimpinan Jean Baptiste Lully seorang komposer yang juga penari beserta Pierre Beauchamps sebagai **ballet master**, akademi ini menghasilkan **ballerina** profesional pertama yaitu Lafontaine.⁴ Ballet masuk Perancis dari Italia dibawa oleh Catherine de Medici yang pada abad XVI menjadi permaisuri raja Perancis Henry II. Sebagai seorang pecinta ballet Catherine de Medici membuat produksi ballet besar-besaran yang pertama yang dinaikkan di atas pentas pada tahun 1581 dengan biaya yang luar biasa besarnya yang menghabiskan uang negara sekitar tiga juta franc. Produksi ini diberi judul **Ballet Comique de la Reine** yang berlangsung selama lima jam dengan penonton sejumlah 10.000 orang.⁵ Sejak peristiwa pentas besar ini ballet mulai dipergelarkan secara besar-besaran di istana Perancis yang kemudian ditiru oleh istana-istana lain di Eropa. Dengan sendirinya prestise ahli tari dan penari menjadi menanjak.

Tehnik tari mulai diperhatikan sekali hingga menjadi makin

⁴ Franklin Stevens, "From Ritual to Ballet," *Dialogue*, vol. 10 (1977, no. 44), p. 30.

⁵ *Ibid.*, p. 29.

sulit dan makin memola. Bersamaan dengan peningkatan studi ballet ini diperlukan sekali notasinya yang akan sangat membantu koreografer untuk tidak lèkas lupa pada langkah proses koreografi-nya, dan juga akan menolong sekali para penari untuk mempelajari dan mencerna gerak-gerak yang diinginkan oleh koreografer. Pierre Beauchamps dan Raoul Feuillet akhirnya berhasil mencipta sistim notasi tari penuh yang kemudian dibukukan dengan judul **Choregraphie, ou l'art de deerire la Danse** yang diterbitkan pada tahun 1700. Dengan sistim ini mulailah dengan sungguh-sungguh dapat dicatat komposisi-komposisi Feuillet dan Louis Peccurt.⁶

Langkah besar yang diambil oleh Beauchamps dan Feuillet ini ternyata mempunyai **impact** yang besar terhadap perkembangan penciptaan dan penggunaan notasi tari. Tokoh-tokoh tari yang pernah berusaha mencipta notasi tari setelah Beauchamps dan Feuillet antara lain Arthur Saint Leon, Albert Zorn, Vladimir Stepanov, Margaret Morris, Rudolf von Laban, Noa Eshkol dan Abraham Wachman, Rudolf dan Joan Benesh, Sol Babitz, Pierre Conte, dan Alwin Nikolais.⁷ Usaha Alwin Nikolais untuk menciptakan notasi tarinya yang disebut **Choroscript** merupakan reaksi terhadap Labanotation yang dianggapnya sukar sekali.⁸ Tetapi sistim ini belum sempat diterbitkan dan belum pula tersebar. Di Indonesia pernah pula ada seorang yang berusaha mencipta satu sistim notasi tari yaitu Prasmadji Hadisuseno dengan pertimbangan yang sama, yaitu ia tidak puas dengan sistim notasi yang telah ada.⁹

Pengkajian bermacam-macam notasi tari tersebut telah lampau dengan melalui penggunaannya secara praktis. Ternyata, diantara sekian banyak sistim itu sampai sekarang yang bisa bertahan hanya dua, yaitu sistim yang diciptakan oleh Rudolf von Laban yang dikenal dengan nama **Labanotation** dan sistim yang diciptakan oleh suami-isteri Rudolf dan Joan Benesh yang disebut **Benesh Notation**.¹⁰

⁶ Ann Hutchinson, *Labanotation*, p. 2.

⁷ Ann Hutchinson, "The Preservation of the Dance Score Through Notation," p. 153.

⁸ Alwin Nikolai, "A New Method of Dance Notation," *The Dance Experience*, edisi Myron Howard Nadel dan Constance Gwen Nadel (New York: Praeger Publishers, 1970), p. 151-153.

⁹ Periksa R.H. Prasmadji Hadisuseno, "Masalah Notasi Tari dan Pendidikan," *Musika* (1972, No. 1), p. 43-55).

¹⁰ Fernau Hall, "Benesh Notation and Choreology," *The Dance Experience*, p. 135-144.

II. NOTASI BENESH

Meskipun tujuan dari sistim notasi tari ciptaan Rudolf von Laban serta ciptaan Rudolf dan Joan Benesh adalah sama, tetapi konsep dasarnya sangat berbeda. Jika Laban berusaha menciptakan notasinya sedetail mungkin hingga dapat mencatat gerak-gerak detail, Rudolf dan Joan Benesh sebaliknya menciptakan notasi yang tidak ruwet dan sederhana. Kita tidak bisa begitu saja menyatakan bahwa Labanotation telah baik karena bisa mencatat gerak sampai ke yang sekecil-kecilnya, atau kita juga tidak bisa begitu saja menerima **Benesh Notation** sebagai notasi yang lebih cocok bagi kita karena mudah dan sederhana. Mengapa? Sebab ke dua sistim ini memang berbeda dalam konsep dasarnya. **Labanotation** merupakan sistim notasi tari yang bisa dibandingkan dengan tulisan lengkap (*longhand*), sedangkan **Benesh Notation** dapat dibandingkan dengan sterografi (*shorthand*). Saya menyarankan agar kita meminjam **Labanotation** dengan pertimbangan bahwa notasi ini lebih bisa berfungsi sebagai sistim notasi yang lebih cocok bagi tari-tarian oriental yang banyak menggarap gerak-gerak detail dan ornamental. Tetapi untuk begitu saja menyetujui anjuran ini bukanlah maksud saya. Untuk lebih memperkuat alasan saya secara singkat akan saya bandingkan ke dua sistim notasi yang sangat berbeda ini yang masing-masing mempunyai kelebihan dan kekurangan yang harus kita jadikan pertimbangan.

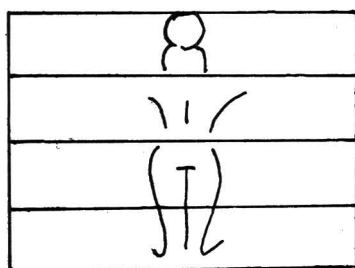
Notasi Benesh diciptakan oleh suami-istri Rudolf dan Joan Benesh dari Inggris pada tahun 1956. Fernau Hall mengatakan bahwa sistim ini mendapat sambutan yang baik dari dunia tari (*ballet*) karena relatif mudah dipraktekkan untuk mencatat dan dibaca kembali, terutama dalam dunia *ballet*. Sistim ini banyak dipergunakan oleh komapani-kompani *ballet* terutama di Eropa. Sedangkan **Labanotation** yang lebih sulit banyak dipakai di kalangan perguruan-perguruan tinggi tari di Amerika, baik untuk mencatat *ballet* maupun tari modern dan tari sosial. Notasi Benesh sangat efisien, ekonomis, dan cepat.¹¹ Notasi Benesh dapat mencatat *score-score* *ballet* secara penuh sehingga sangat mudah untuk mengadakan reproduksi dari satu bentuk *ballet*. Hall mengatakan bahwa sistim ini dapat mencatat *ballet* yang sedang ditarikan dengan cepat. Notasi Benesh banyak dipergunakan di **Royal Ballet** dan **Ballet Rambert** di Inggris, sedangkan di luar Inggris

¹¹ *Ibid.*, p. 136.

dipakai pula oleh The Turkish National Ballet, the National Ballet of Canada, the Zurich Opera Ballet, the Illinois Civic Ballet, the Royal Danish Ballet, the wurttemberg State Ballet (Stuttgart), the Australian Ballet, dan the National Ballet of the Netherlands.

Secara elementer Benesh hanya menggunakah tiga macam simbol pokok bagi notasinya, yaitu garis pendek melintang/horisontal (—) untuk gerak ke samping yang searah dengan bahu, garis pendek membujur/vertikal (:) untuk gerak yang mengarah ke depan badan, dan titik agak besar (·) untuk gerak yang mengarah ke belakang badan.¹²

Notasi Benesh dikerjakan dari segi penari. Ini berarti bahwa ballet dicatat seperti terlihat dari **back stage** atau dari punggung penari.¹³ Kolom tempat mencatat gerak (**stave**) dibagi menjadi lima garis, sesuai dengan garis-garis level pokok dari bagian badan manusia yang berdiri tegak, yaitu garis ujung kepala, garis ujung bahu, garis pinggang, garis lutut, dan garis lantai.



garis ujung kepala

garis ujung bahu

garis pinggang

garis lutut

garis lantai

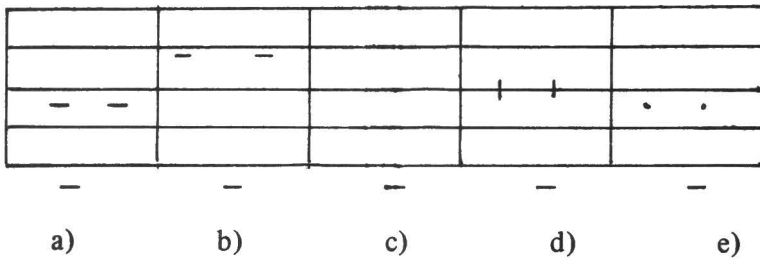
Bagi para pemula, kolom atau **stave** dibagi-bagi menjadi empat persegi sebagai tempat mencatat posisi-posisi atau pose-pose. Untuk mencatat posisi atau pose hanya diperlukan menempatkan garis-garis atau titik pokok yang diduduki oleh telapak kaki, ujung tangan, dan kepala.¹⁴ Sedangkan tekukan-tekukan pada lutut dan siku juga perlu diperhatikan, dan tandanya ialah $\dagger$ untuk tekukan yang searah dengan penampang badan, $\dagger$ untuk tekukan ke depan, dan $\times$ untuk tekukan ke belakang.

¹² Marguerite Causley, *An Indtuction to Benesh Movement Notatlon* (London: Max Parrish, 1967), p. 11-13.

¹³ Rudolf dan Joan Benesh, *An Introduction to Benesh Movement Notation: Dance* (London: A & C Black Ltd., 1969) edisi ke dua, p. 12.

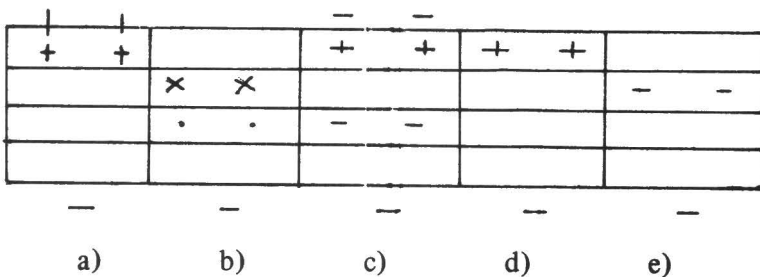
¹⁴ *Ibid.*, p. 13.

Contoh pose-pose dengan anggota-anggota badan lurus :



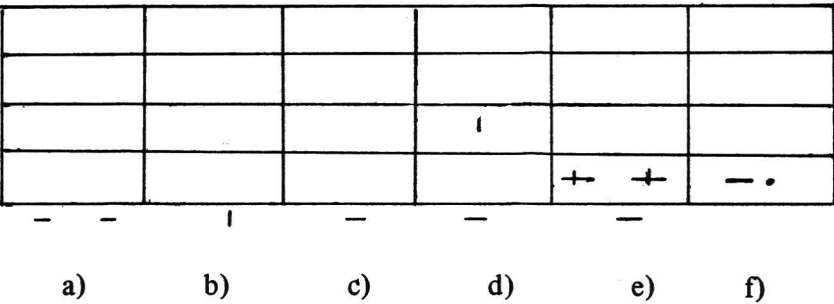
- a). Pose berdiri biasa dengan lengan berjuntai ke bawah.
- b). Pose berdiri biasa dengan lengan direntangkan ke samping kiri dan kanan setinggi bahu.
- c). Pose berdiri biasa dengan lengan dijulurkan lurus ke atas.
- d). Pose berdiri biasa dengan lengan dijulurkan ke depan setinggi pinggang.
- e). Pose berdiri biasa dengan lengan dijulurkan ke belakang setinggi pinggang.

Contoh pose-pose dengan tekukan lengan :



- a). Pose berdiri dengan siku ditekuk ke depan setinggi bahu, dan lengan bawah tegak lurus ke atas pada siku.
- b). Pose berdiri dengan siku ditekuk ke belakang setinggi dada, dan lengan bawah berjuntai vertikal.
- c). Pose berdiri dengan siku ditekuk ke samping setinggi bahu, dan lengan bawah tegak lurus ke atas pada siku.
- d). Pose berdiri dengan siku ditekuk ke samping setinggi bahu, dan lengan bawah berjuntai vertikal ke bawah.
- e). Pose berdiri dengan siku ditekuk diagonal ke samping bawah, lengan bawah mengarah diagonal ke samping hingga membentuk huruf W

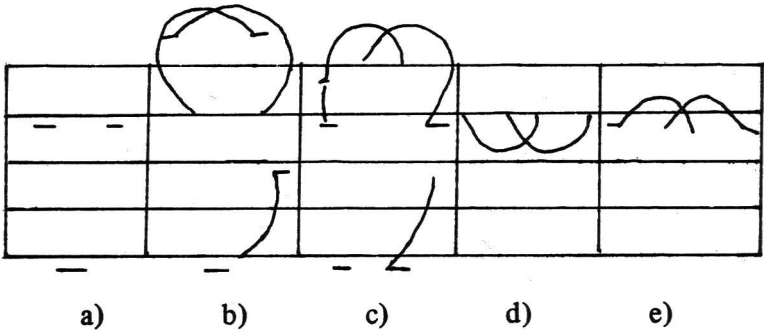
Contoh-contoh pose dengan posisi kaki yang diangkat, ditekuk, dan juga letak telapak kaki :



- a). Pose berdiri dengan merenggangkan kaki kiri-kanan ke samping kiri-kanan (posisi kaki II).
- b). Pose berdiri dengan meletakkan kaki kiri di belakang kaki kanan (posisi kaki IV).
- c). Pose berdiri di atas kaki kiri, sedangkan kaki kanan diangkat mengarah ke belakang dengan level rendah.
- d). Pose berdiri di atas kaki kiri, sedangkan kaki kanan diangkat ke depan setinggi pinggang.
- e). Pose berdiri di atas ke dua kaki rapat (posisi kaki I) dengan lutut ditekuk sedikit ke samping (plié).
- f). Pose berdiri dengan letak kaki kiri sedikit di depan kaki kanan serta berjengket.

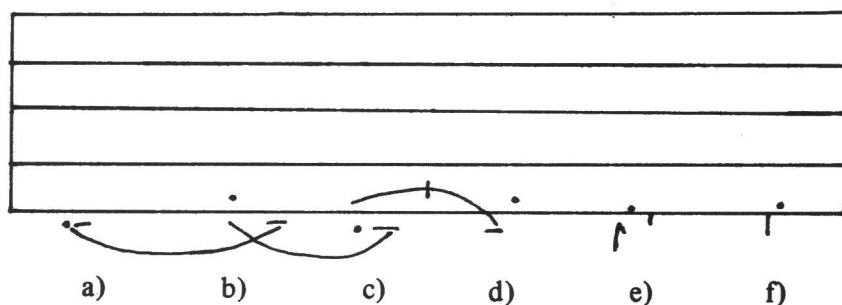
Gerak anggota-anggota badan merupakan perpindahan dari pose yang satu ke pose yang lain yang dalam notasi Benesh ini dihubungkan dengan garis lengkung.

Contoh bermacam-macam gerak kaki atau tungkai dan lengan :



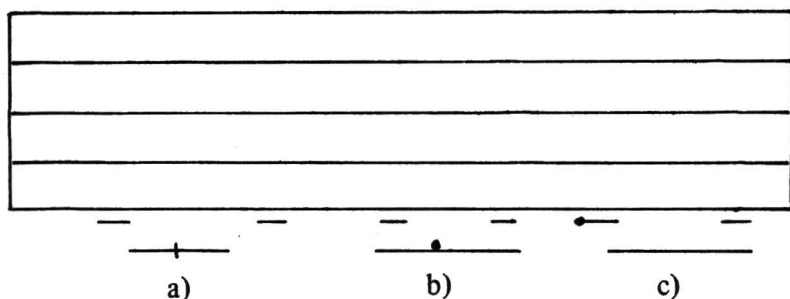
- Pose dengan kaki kiri di depan dan kaki kanan di belakang, sedangkan lengan kiri-kanan direntangkan ke samping horisontal.
- Dari pose a) kaki kanan diayunkan ke samping kanan sampai level pinggang, dan lengan kiri-kanan diayunkan ke atas bergerak dengan jalur setengah lingkaran sampai tangan kiri dan kanan berseberangan.
- Dari pose b) kaki kembali ke posisi kaki I, lengan kiri-kanan dibuka ke samping kembali lurus horisontal.
- Dari pose c) kaki tetap di tempat, sedangkan ke dua lengan digerakkan maju hingga lurus ke depan.
- Posisi kaki tetap, lengan kiri-kanan direntangkan ke samping lurus hingga menjadi horisontal lagi.

Apalagi dirasa sudah cukup penguasaan garis dan simbol-simbul gerakanya, kolom (stave) tidak perlu dibagi-bagi dengan garis vertikal lagi. Langkah dan lompatan dituliskan dengan garis lengkung dengan tanda-tanda garis tambahan sesuai dengan arah langkah dan lompatan. Contoh :



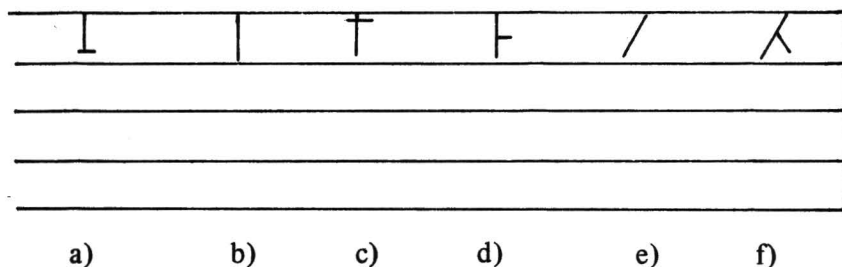
- Berdiri dengan posisi kaki IV, kaki kiri berada di belakang.
- Dari pose a) melompat maju, mendarat dengan kaki kanan, sedangkan kaki kiri tergantung di belakang dengan level rendah.
- Dari pose b) melompat di tempat dan mendarat dengan ke dua kaki dalam posisi kaki IV.
- Dari pose c) kaki kanan melangkah ke belakang dengan hanya menggeser berat badan.
- Dari pose d) kaki kanan melangkah maju (langkah berjalan).
- Kaki kiri berjalan maju.

Gerak kaki yang menggelincir (*slide*) diberi tanda dengan garis lurus di bawah garis lantai. Contoh :



- a). Kaki kanan menggelincir ke depan.
- b). Kaki kiri menggelincir ke belakang.
- c). Kaki kanan menggelincir ke samping kanan.

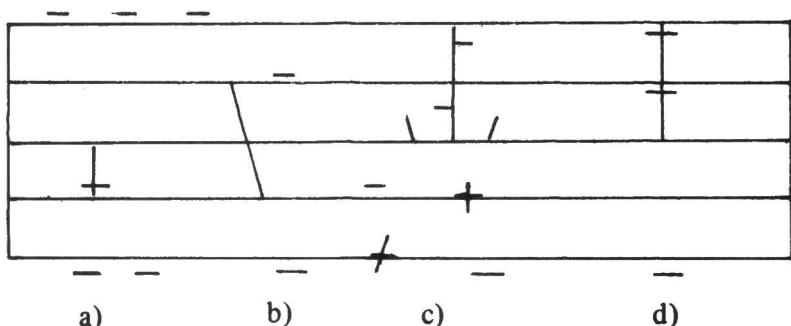
Gerak kepala bisa dicatat dengan sederhana pula. Contoh :



- a). Kepala tunduk ke depan.
- b). Kepala atau muka menghadap ke depan.
- c). Kepala menengadah.
- d). Kepala menoleh ke kanan.
- e). Kepala menggeleng ke kanan sedangkan muka masih tetap menghaep ke depan.
- f). Kepala menggeleng ke kanan dan muka menoleh ke samping bawah (diagonal kanan bawah).¹⁵

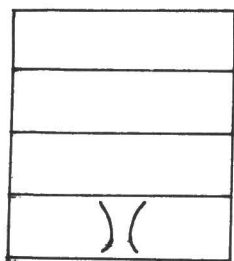
¹⁵ Rudolf dan Joan Benesh, *op. cit.*, p. 4.

Gerak-gerak dari badan juga mudah dicatat. Garis dari kolom yang berada di tengah adalah tempat pinggang. Adapun tanda-tanda dari gerak badan sama dengan tanda-tanda garis untuk kepala. Contoh :

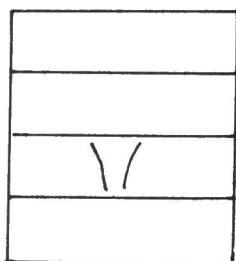


- Berdiri dengan posisi kaki II, pinggang diliukkan ke depan diagonal serta lengan menjulur ke depan diagonal pula.
- Berdiri di atas kaki kiri, badan meliuk ke samping kiri, lengan kiri menjulur kesamping kiri agak diagonal, lengan kanan ke samping kanan lurus.
- Berdiri di atas kaki kiri, kaki kanan ditekuk pada lutut dan tungkai bawah melintang diagonal bawah di depan tungkai kiri bawah, badan diputar ke kiri, sedangkan kepala (muka) menghadap ke samping kanan, dan ke dua tangan bertolak pinggang.
- Berdiri di atas dua kaki dengan posisi kaki I, badan diliukkan ke belakang, kepala mengikuti liukan badan sampai muka menghadap ke atas, serta ke dua lengan direntangkan ke samping kiri-kanan.

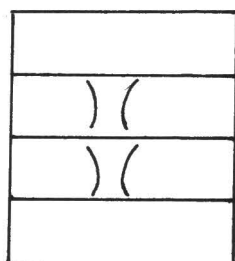
Adapun tanda-tanda lain yang penting ialah :



a) berjongkok



d) duduk



c) tidur terlentang.

d)

e)

f)

- d). tidur tengkurap
e). tidur miring kanan
f). tidur miring kiri.

Tanda-tanda untuk ritme :

-  = satu pukulan/ketukan penuh
 = setengah pukulan
 = perempat pertama pukulan
 = perempat ketiga pukulan
 = pertiga pertama pukulan
 = pertiga ke dua pukulan

Tanda-tanda arah :

-  = menghadap penonton
 = menghadap ke samping kanan
 = berputar setengah lingkaran
 = berputar satu lingkaran penuh dengan arah jarum jam
 = berputar satu lingkaran penuh dengan arah lawan jarum jam.

Menurut penciptanya, notasi Benesh ini dapat mencatat detail gerak yang sangat kecil serta dapat pula mencatat gerak yang sangat kompleks.¹⁶

Komentar ini terlalu berlebihan, sebab dasar penciptaan notasi ini adalah ballet, hingga pengertian detail dan kompleks juga agak terbatas pada perbendaharaan gerak-gerak ballet saja. Memang, Fernad Hall dalam tulisannya **Benesh Notation and Choreology** memberi komentar bahwa notasi Benesh dapat dipakai untuk mencatat tari jenis apapun. Bahkan ia memberi contoh salah satu bagian dari tari Bharata Natyam yang dicatat dengan notasi Benesh yang dikatakan bahwa mudra, depakan kaki, sampai kepada gerak mata dan jari-jari bisa tercatat dengan lengkap. Tetapi dari contoh yang diberikan itu saya tidak bisa merekonstruksi tari India yang sangat ekspresif ini. Karena begitu singkatnya notasi Benesh (**shorthand**), saya berkesimpulan bahwa untuk gerak-gerak tari yang detail dan ornamental, notasi ini hanya akan bisa dibaca oleh orang yang benar-benar menguasai tehnik tari dari gaya yang dicatat. Maka tidak mengherankan apabila notasi Benesh ini hanya banyak dipakai oleh komponi-komponi ballet yang di manapun memiliki perbendaharaan gerak yang sama.

Untuk ballet nampaknya notasi Benesh sangat bermanfaat. Satu bukti kemanfaatannya juga diutarakan oleh Fernau Hall yaitu ketika Bolshoi Ballet pada tahun enam puluhan berusaha menghidupkan kembali Petrushka (Petrouchka). Sebagian besar dari koreografi ini direkonstruksi melalui ingatan penari-penari tua yang masih hidup di Rusia. Tetapi celaka, ada satu tarian yang tak tergarap dengan cara ingatan ini, karena bagian ini merupakan garapan orisinil yang tidak hanya berdasar pada perbendaharaan ballet yang sudah memola. Akhirnya dicarilah jalan dengan meminta tolong ke London yaitu ke **Institute of Choreology**. Score dari tari yang tak tergarap dikirimkan kepada Natalia Roslavleva yang mengetahui notasi Benesh. Ia membacakannya kepada **ballet-master**, dan jadilah. Tari yang tak tergarap itu akhirnya dapat dihidupkan kembali dengan pertolongan notasi Benesh.¹⁷

Dari pengamatan saya, notasi Benesh yang dibaca dari kiri ke kanan ini dapat bermanfaat sekali bagi ballet dan tarian yang sederhana yang tidak menggunakan gerak ornamental. Sedangkan untuk tari-tarian Indonesia yang menggunakan gerak-gerak orana-

¹⁶ *Ibid.*, p. 51.

¹⁷ Fernau Hall, *op. cit.*, p. 144.

mental nampaknya notasi Laban (**Labanotation**) akan lebih cocok. Notasi Laban betul-betul mampu untuk mencatat gerak yang sederhana dengan gampang, dan mampu pula untuk mencatat gerak-gerak yang sulit dan ornamental seperti misalnya tari Bali, tari Sunda, dan tari Jawa meskipun sangat sukar pelaksanaannya. Tetapi kesukaran-kesukaran bagi pencatatan gerak-gerak yang ornamental dan pelik bisa diatasi atau dipermudah dengan pertolongan kunci-kunci.

III. NOTASI LABAN

Sekali lagi bisa saya utarakan bahwa siapa saja dapat menciptakan sistim notasi tari yang baru. Tetapi masalah utama yang selalu hadir ialah, karena tari adalah seni yang bergerak dalam ruang dan waktu, selalu saja terdapat kelemahan pada notasi-notasi yang pernah ada. Gerak dari tubuh manusia di dalam ruang dengan kemungkinan-kemungkinan yang tak terbatas sangat sukar dicatat di atas kertas yang hanya berdimensi dua.¹⁸

Rudolf von Laban seorang penari dan koreografer berdarah Austro-Hungaria berusaha sepenuh hati mencurahkan sebagian besar dari hidupnya untuk menciptakan sebuah sistim notasi gerak yang bisa mencatat sembarang gerak manusia. Semula ia memikirkan masalah teori dan bentuk gerak di dalam ruang yang disebutnya *choreutics* dan kualitas dari gerak yaitu *eukinetics*.¹⁹ Kemudian ia lebih menaruh perhatian pada notasi tari yang akhirnya betul-betul berhasil dengan diterbitkannya bukunya yang pertama pada tahun 1928.

Nampaknya setelah penerbitan pertama dari sistim notasi Laban ini ahli-ahli di Eropa dan Amerika memperhatikan sekali pada penemuan yang baru ini. Karena praktisnya notasi ini, penerbitan kembali dengan perbaikan-perbaikan seperlunya terjadi dimana-mana, bukan oleh Laban sendiri tetapi bahkan oleh ahli-ahli lainnya pula. Notasi Laban tersebar ke seluruh penjuru jagat Barat. Pusat-pusat yang berusaha meneliti, mengkaji serta menyempurnakan notasi ini bermunculan dimana-mana, antara lain **Oance Notation Bureau** di New York, **Dance Notation Bureau** di Ohio, **Dance Notation Bureau** di Philadelphia, London, dan Israel, **Kinetographische Institute** di Jerman, **Laban Art of Movement Centre** di Inggris, **Language of Dance Centre** di Inggris. Selain itu notasi Laban masuk pula sebagai mata pelajaran resmi di universitas-universitas di seluruh Amerika yang mempunyai jurusan tari atau pendidikan jasmani, dan juga di sekolah-sekolah tari di negara-negara Eropa.

Pada tahun tigapuluhan notasi Laban bukan saja dipakai untuk mendokumentir karya-karya tari, tetapi mulai pula dipakai secara praktis untuk merekonstruksi ballet melalui notasi ini

¹⁸Elizabeth Burtner, "Dance Notation Makes Leghehd into History", *The Dance Experience*, p. 130.

¹⁹Rudolf Laban, *Choreutics* (London: Macdonald and Evans, 1966).

ialah yang dilakukan oleh Kurt Jooss ketika ia mengajarkan ballet-nya yang berjudul **The Green Table** yang dicatatnya secara penuh pada tahun 1938 kepada sebuah kompani yang baru di Chile. Kemudian pada tahun 1949 ketika **Ballet Theatre** menjumpai kesukaran untuk menghidupkan kembali ballet **Billy the Kid**, Zachary Solov yang bertanggung jawab pada latihan min ta tolong kepada Ann Hutchinson untuk membaca notasinya dan berhasil. Hanya Holm juga sangat puas dengan hasil kerjanya melalui notasi Laban ketika ia menggarap karyanya yang berjudul **Kiss Me, Kate**. Karya-karya lain yang penting yang juga dicatat dengan notasi Laban antara lain karya-karya **Balanchine** *Symphony in C*, *Orpheus*, *Theme and Variation*, *Bou rée* *Fantastique* dan lain-lainnya. Dan untuk tari modern juga pernah dicatat karya-karya Doris Humphrey dan Charles Weidman.²⁰ Bahkan kemudian banyak sekali tari-tarian rakyat Barat yang dicatat dan diajarkan dengan notasi Laban.

Percobaan pertama untuk mengkaji notasi Laban terjadi di Jerman pada tahun 1936 ketika diselenggarakan sebuah Kongres Tari (**Dance Congress**). Sebelum kongres diselenggarakan diadakan persiapan untuk mementaskan sebuah program tari secara besar-besaran. Seribu penari yang tersebar di 40 kota yang berjauhan dikirim *score* hanya melalui *score* tari tanpa dihadiri koreografer-nya, dan masing-masing penari berlatih bagiannya sendiri. Setelah kongres dimulai dan seribu penari yang berserakan di 40 kota berkumpul, mulailah diadakan latihan beberapa kali secara bersama untuk mengkordinir dan memperhalus koreografi, dan berhasil produksi itu dinaikkan di atas pentas hanya dengan sekali *gladi resik* (*dress rehearsal*).

Dance Notation Bureau yang merupakan pusat pencatatan tari yang didirikan di New York pada tahun 1940 nampaknya merupakan lembaga yang paling gigih dalam berusaha menyebarluaskan dan menyempurnakan notasi Laban. Tokoh dari lembaga ini yaitu Ann Hutchinson telah berhasil menyempurnakan dan memperluas notasi Laban yang dituangkan dalam bukunya *Labanotation or Kinetography Laban* edisi tahun 1970. Pada **The International Council of Kinetography Laban (I.C.K.L.)** yang diadakan pada tahun 1959 telah disepakati keseragaman dalam penggunaan **Labanotation** untuk seluruh dunia. **Dance Notation Bureau** di New York mengambil peranan utama dalam kerja ini.

²⁰ Ann Hutchinson, "Preservatin of the Dance Score Thorough Notation", pl 154-155.

Dalam mempelajari notasi Laban sebenarnya tidak sukar asal ditempuh jalan seperti pada waktu kita mulai belajar penulis dan membaca dengan huruf Latin. Waktu kita pertama kali belajar membaca dan menulis, pertama kita kenal terlebih dahulu huruf-huruf penting seperti a, b, c, d, e, i, k, q, p, dan sebagainya. Dari huruf-huruf yang masih terbatas itu kemudian kita belajar membaca dan menulis kata-kata yang sederhana sekali. Setelah tahap ini kita baru mulai belajar huruf-huruf secara lengkap dari a sampai z, dan tahap demi tahap dengan latihan secara kontinyu kita mulai menuju membuat kalimat pendek, sampai akhirnya ke kalimat yang panjang dan sukar.²¹

Kalau dibandingkan jumlah huruf Latin dengan huruf (simbul) notasi Laban, sebenarnya huruf Latin yang jumlahnya 26 lebih banyak dari simbul notasi Laban yang hanya 9. Bentuknya-pun, simbul Laban lebih sederhana dari bentuk huruf Latin. Simbul-simbul pada notasi Laban hanya berbentuk piktoral dan hanya menunjukkan direksi atau arah gerak. Namun demikian, apabila kita menulis dengan huruf Latin kita cukup menggunakan satu baris saja untuk menampung pengertian dari yang sederhana sampai ke yang kompleks, sedangkan dengan notasi Laban terpaksa diperlukan baris-baris yang banyak, tergantung pada kompleksitas yang dicatat. Bila gerak yang dicatat sederhana, cukup digunakan garis yang jumlahnya sampai 17 atau mungkin bisa lebih. Tetapi bila sudah mahir dalam menggunakan notasi Laban, tidak perlu menggunakan baris-baris yang banyak jumlahnya, namun cukup dengan tiga saja yang merupakan garis pokok, yaitu garis tengah yang merupakan batas untuk mencatat anggota-anggota badan sebelah kiri dan sebelah kanan, garis sebelah kiri untuk membatasi gerak tungkai kiri, dan garis sebelah kanan untuk membatasi gerak tungkai sebelah kanan.

Beberapa hal penting yang harus diketahui dalam mempelajari notasi Laban ialah :

- 1). Simbul-simbul yang merupakan huruf-huruf dari bahasa gerak menunjukkan arah dan level dari bagian dan yang digerakkan.
- 2). Pencatatan gerak dititik beratkan pada arah atau tujuan dari gerak. Misalnya maju, mundur, kanan, kiri, serong maju kiri, serong maju kanan, atas, tengah, bawah, berputar ke kanan, berputar ke kiri, dan sebagainya.

²¹ Soedarsono, *op. cit.*, p. 152-153.

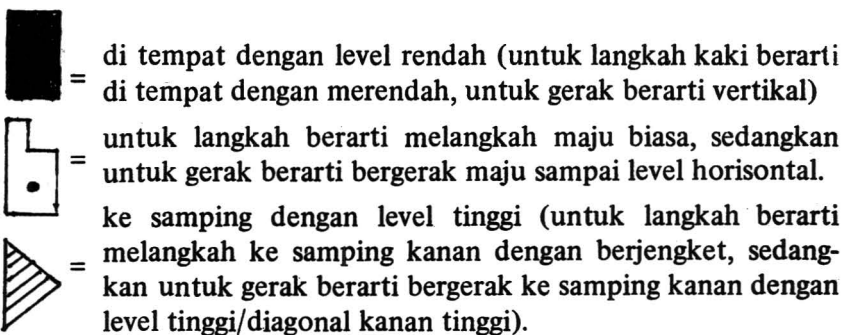
- 3). Tubuh manusia secara garis besar dibagi menjadi dua, yaitu bagian kanan dan bagian kiri, yang masing-masing dibagi lagi menjadi bagian-bagian dari anggota badan seperti kaki, tungkai, pinggang, dada, lengan, tangan, kepala, dan sebagainya.
- 4). Pencatatan notasi Laban dilakukan dan dibaca dari arah hadap penari.
- 5). Notasi Laban ditulis dan dibaca dari bawah ke atas, kemudian dilanjutkan ke kanan.

Simbul-simbul pokok dari sembilan arah bagi semua anggota badan (Kaki, tungkai, pinggang, dada, torso, lengan, tangan, kepala dan sebagainya):



Simbul-simbul pokok itu bisa dibedakan menjadi tiga level, yaitu level rendah dengan memberi warna (hitam) penuh pada simbul, dan level tinggi dengan memberi garis-garis miring pada simbul.

Contoh :



Meskipun setiap kolom atau baris untuk mencatat bagi bagian-bagian badan telah jelas tempatnya, tetapi duduk bagian-bagian yang kecil atau mendetail perlu dipergunakan prasimbol yang menunjukkan bagian badan tertentu yang dalam pencatatan ditempatkan sebelum simbol arah. Contoh-contoh prasimbol :

	= pangkal paha (kiri atau kanan)		
	= paha atau lutut (kiri atau kanan)		
	= tungkai bawah (lower leg) atau pergelangan kaki (kiri atau kanan).		
	= kaki/foot (kiri atau kanan)		
	= lengan atas atau siku kiri dan kanan		
	= lengan bawah atau pergelangan tangan kiri dan kanan		
	= tangan kiri dan kanan		
	= ibu jari tangan kiri dan kanan		
	= jari telunjuk tangan kiri dan kanan		
	= jari tengah tangan kiri dan kanan		
	= jari manis tangan kiri dan kanan		
	= jari kelingking tangan kiri dan kanan		
	= torso		= kepala
	= dada		= muka
	= bahu		= mata
	= pinggul		= mulut
	= pinggang		= hidung

Untuk mencatat **timing** juga ada cara-cara yang khusus yang bisa dipergunakan. Contoh-contoh :

	= simbol pendek untuk timing yang cepat
	= simbol panjang untuk timing yang lambat

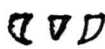


= kombinasi simbol panjang dan pendek untuk timing accelerando



= kombinasi simbol pendek dan panjang untuk timing ritardando

Adapun untuk tanda-tanda dinamika antara lain dicatat sebagai berikut :

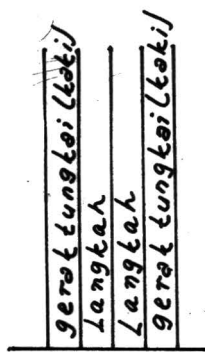
 = aksen lunak

 = vibrato

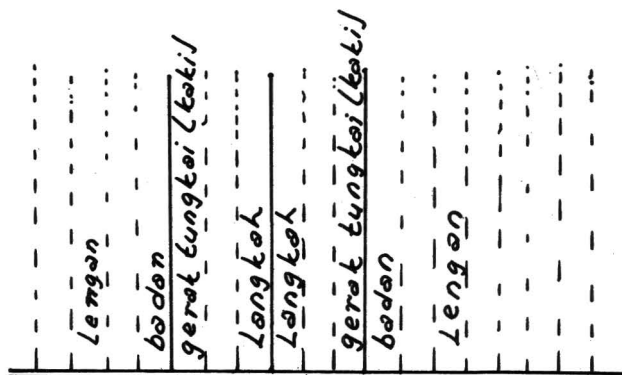
 = aksen keras

Jika akan mencatat sampai detail sekali, notasi Laban yang sudah disempurnakan oleh Ann Hutchinson dapat mengatasi dengan tanda-tanda atas simbol-simbol tambahan lainnya yang tidak perlu saya kemukakan di sini semua. Meskipun tampaknya sulit sekali dalam mencatat dan membaca notasi Laban untuk tari-tarian yang penuh gerak ornamental, tetapi kunci-kunci bisa dibuat sendiri untuk menyederhanakan.

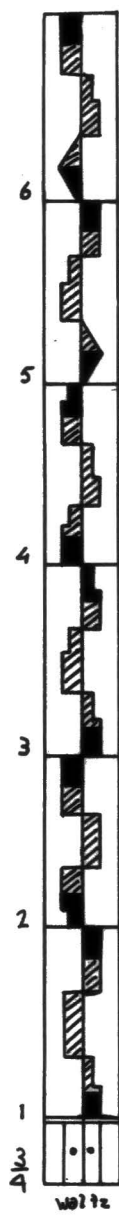
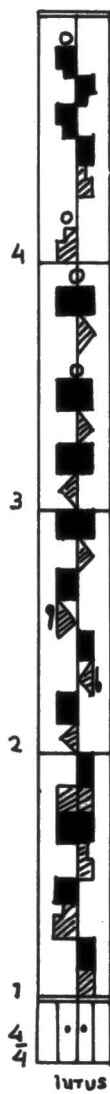
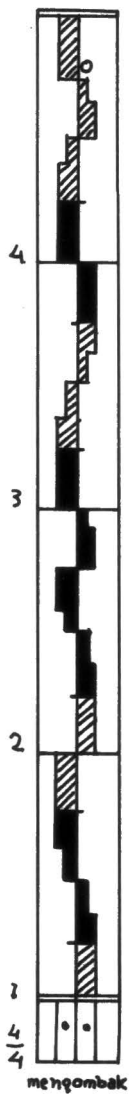
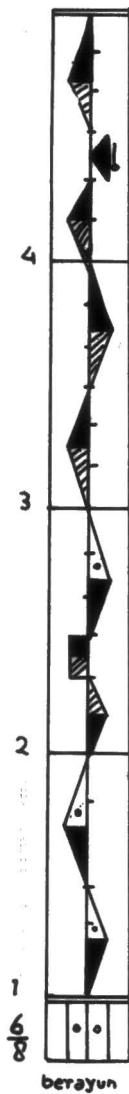
Beberapa contoh pencatatan tari dengan notasi Laban :

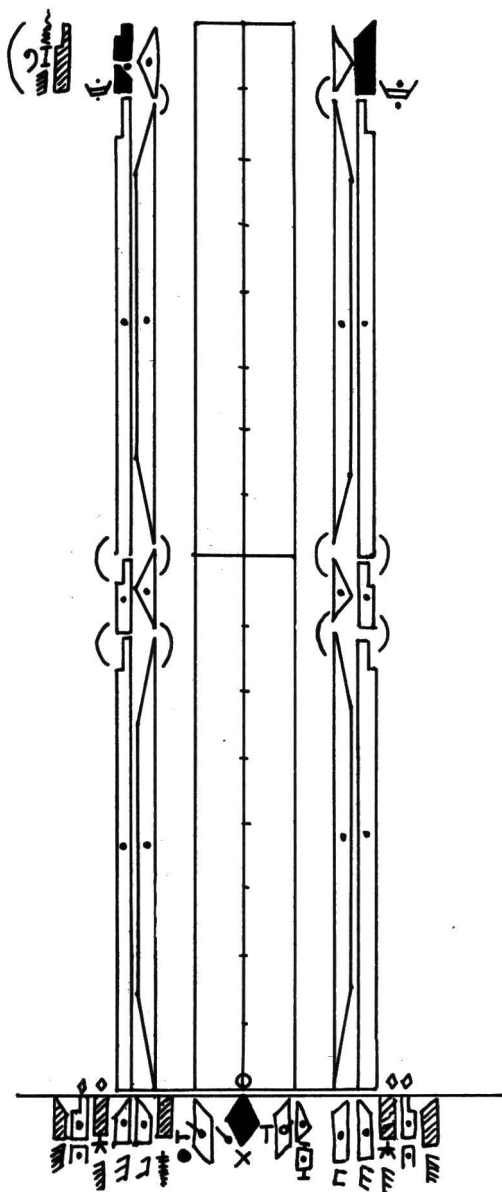


Kolom sederhana



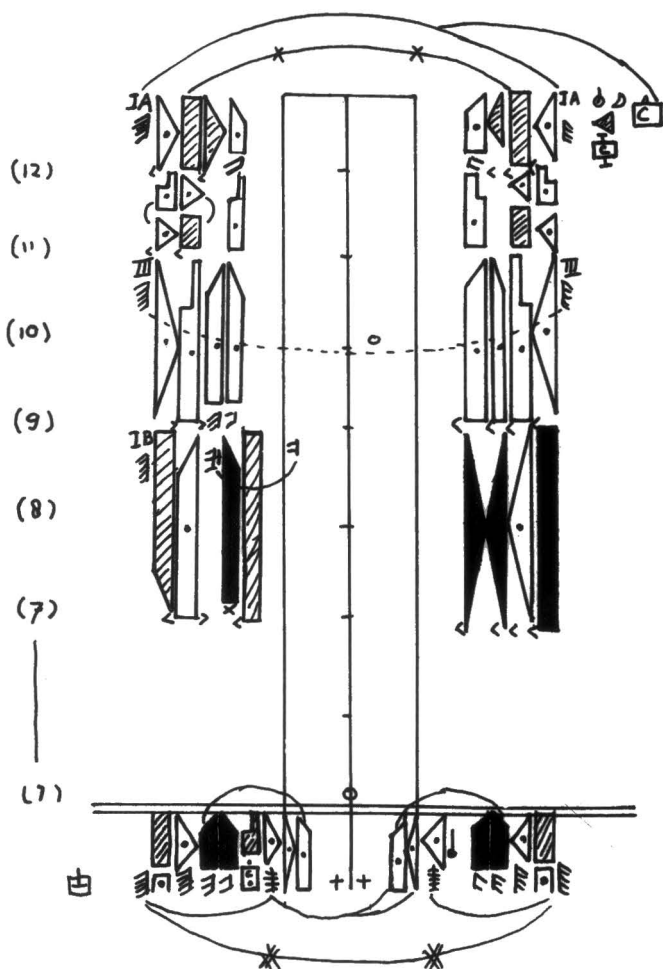
Kolom lengkap



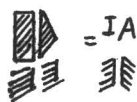


Gerak Mungkah lawang pada Panji, Gambuh Bali²²

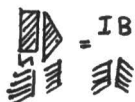
²²I Made Bandem, Panji Characterization in the Gambuh Dance, sebuah Master thesis pada University of California at Los Angeles, 1972, tak diterbitkan, p. 87.



Gerak sembah pada Gatutkaca Gandrung²³
gaya Surakarta



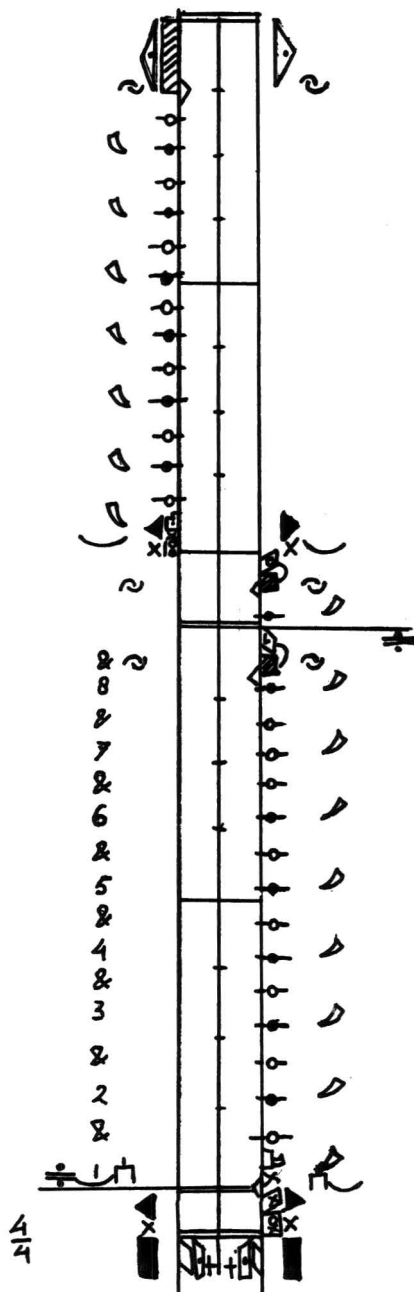
Kunci untuk
wulan tunggal



Kunci untuk
nyempurit



²³Sal Murgiyanto, Notasi Tari Gatutkaca Gandrung, sebuah kertas kerja untuk tugas dalam mata kuliah Notasi Tari pada Akademi Seni Tari Indonesia diYogyakarta, 1973, p. 1, ii, dan iii.



Gerak pada Tari Modern²⁴

²⁴Nona Schurman dan Sharon Leigh Clark, *Modern Dance Fundamentals*, (New York: The Macmillan Company, 1972), p. 123.

IV. KESIMPULAN DAN SARAN-SARAN

Dari pengamatan yang saya lakukan terutama dengan mempertimbangkan sejarah penciptaan notasi tari yang beraneka-garam itu serta perbandingan antara dua sistim yang sekarang lazim dipergunakan oleh kalangan tari, maka dapat ditarik kesimpulan-kesimpulan sebagai berikut.

Pertama, kita tidak atau belum perlu untuk menciptakan notasi tari sendiri, sebab mencipta sesuatu sistim yang baru memerlukan pertimbangan kelebihan-kelebihannya dari yang sudah ada serta pengkajian yang cukup lama dan meluas. Dengan pertimbangan-pertimbangan ini, untuk sekarang ini kita lebih baik meminjam salah satu sistim yang kita anggap paling cocok, yaitu sistim notasi Laban atau **Labanotation**.

Kedua, mengapa justru sistim notasi Laban yang kita pinjam tetapi bukan sistim notasi Benesh? Di muka telah saya jelaskan dengan dasarnya. Notasi Laban merupakan sistim notasi yang lengkap atau **longhand** seperti halnya sistim tulisan Latin yang lengkap. Karena prinsip yang lengkap ini memungkinkan sekali pemakaian notasi Laban untuk mencatat gerak sampai ke detailnya. Gerak yang sederhana bisa dengan mudah dicatat secara sederhana, sedangkan gerak yang kompleks memerlukan pula pencatatan yang kompleks. Sistim notasi Laban telah mengalami pematapan selama 50 tahun, bahkan pada **The International Council of Kinetography Laban** yang diselenggarakan pada tahun 1950, telah ditetapkan pula keseragaman pemakaiannya di seluruh dunia. Notasi Benesh yang lebih merupakan stenografi atau **shorthand** memang jauh lebih sederhana dari pada notasi Laban, baik mengenai bentuk simbulnya maupun kolom atau **stave** tempat pencatatannya. Untuk gerak-gerak yang sederhana sistim ini mudah sekali penggunaannya. Tetapi untuk tari yang menggunakan gerak-gerak ornamental sistim Benesh tidak mampu mencatat.

Ketiga, kesukaran dalam menggunakan notasi Laban sebenarnya sama saja dengan kesukaran dalam menggunakan tulisan Latin. Jika salah satu bahasa telah dikuasai maka penggunaan tulisan Latin baik untuk mencatat maupun membaca akan dikuasai pula. Hal ini sama saja dengan notasi Laban. Jika salah satu gaya sudah dikuasai bahasa geraknya, maka penggunaan notasi Laban sebagai media pencatatan dan pembacaannya kembali juga tidak akan terlalu sulit. **Keempat**, karena notasi Laban merupakan abstraksi dari gerak yang diwujudkan dalam bentuk simbul-simbul piktoral atau direksional, maka pembacaan notasi ini memerlukan

interpretasi. Ke lima, kesulitan dari setiap sistim notasi tari mesti selalu ada, karena begitu kompleksnya gerak yang dituangkan dalam tari. Gerak kaki, tungkai, pinggang, dada, bahu, lengan, tangan, jari-jari, kepala dan sebagainya memerlukan pencatatan sendiri-sendiri. Hingga sebuah tari tunggal saja nampak sebagai satu konsert **ensemble** dari gerak-gerak bagian badan yang terorganisir. Apalagi bila yang dicatat merupakan drama tari. **Score** notasi Laban untuk drama tari akan rumit dan kompleks sekali. Namun demikian kunci-kunci bisa dibuat sebanyak yang diperlukan untuk lebih memudahkan cara pencatatan dan pembacaannya kembali.

Ada beberapa saran yang bisa saya sampaikan kepada sidang. Untuk lebih mempermudah interpretasi, sebaiknya pencatatan tari dengan notasi Laban dibarengi dengan film. Dan untuk gaya-gaya tertentu sebaiknya dibuat kunci-kunci yang seragam. Dan terakhir, untuk tahap pertama perlu mendidik tenaga-tenaga pencatat yang benar-benar akan mampu bertugas sebagai pencatat dan pembaca notasi Laban yang baik. Penyebarluasan lebih lanjut sudah barang tentu tergantung kepada kebutuhan.

Sebagai penutup baikkah saya utarakan sebuah contoh dari usaha merekonstruksi tari tanpa adanya notasi tarinya. Di kraton Yogyakarta ada usaha untuk merekonstruksi sebuah tari sakral yaitu **Bedaya Semang** yang sudah berusia hampir dua abad. Notasi karawitannya, ada, tetapi notasi tarinya tak ada. Maka sampai sekarang, meskipun usaha merekonstruksi ini sudah dirintis lebih dari tiga tahun, namun belum berhasil. Jelas kesukaran yang dihadapi ialah tiadanya notasi tari atau media lainnya yang membantu sekali di dalam merekonstruksi tari tersebut. Sedangkan tradisi yang sering diandaikan sudah terputus oleh masa yang terlalu lama. Maka sekali lagi, memang notasi tari sangat kita perlukan.

KEPUSTAKAAN

- Arbeau, Thoinot. *Orchesographie*. Diterjemahkan oleh Ceryl W. Beauont. New York: Dance Korisons, 1968.
- Bandem, I Made. *Pandji Charaoterization in the Gambuh Dance*. Master thesis yang tidak diterbitkan. University of California at Los Angeles, 1972.
- Burtner, Elizabeth. "Dance Notation Makes Legend into History", **The Dance Experience**. Edisi Myron Howard Nadel dan Constance Gwen Nadel. New York: Praeger Publishers, 1970. p. 127-134.
- Causley, Marguerite. *An Introduction to Benesh Movement Notation*. London: Max Parrish, 1967.
- Hadisuseno, Prasmadji. "Masalah Notasi Tari dan Pendidikan", *Musika*. (1972: no. 1 . p. 43-55.
- Hall, Fernau. "Benesh Notation and Choreology", *The Dance Experience*. p. 135-144.
- Hutchinson, Ann. *Labanotation or Kinetography Laban*. Revised and expended edition. New York: Theatre Arts Books, 1970.
- . "The Preservation of the Dance Score Through Notation", *The Dance Has Many Faces*. Edisi Walter Sorell, edisi ke dua. New York: Columbia University Press, 1966. p. 151-164.
- Laban, Rudolf. *Choreutios*. London: Macdonald and Evans, 1966.
- . *Principles of Dance and Movement*. New York: Dance Horizons, 1956.
- Murgiyanto, Sal. *Notasi Tari Gatutkaca Gandrung*. Sebuah kertas kerja untuk tugas dalam mata-kuliah Notasi Tari pada Akademi Seni Tari Indonesia di Yogyakarta, 1973.
- Nikolais, Alwin. "A New Method of Dance Notation", *The Dance Experience*. p. 145-150.
- Schurman, Nora dan Sharon Leigh Clark. *Modern Dance Fundamentals*. New York: The Macmillan Company, 1972.
- Soedarsono. "Teknik Pengumpulan Dan Pencatatan Tari Tradisional Indonesia." Kertas kerja untuk Seminar Inventarisasi Dan Dokumentasi Folklore Indonesia, Jakarta, 28-31 Mei 1973, termuat dalam *Living Traditional Theaters in Indonesia*. Yogyakarta: Akademi Seni Tari Indonesia, 1974.
- Stevens, Franklin. "From Ritual to Ballet", *Dialogue*. vol. 10 (1977: no. 4). p. 25-36.

**KEMUNGKINAN
SISTIM NOTASI TARI KITA**

Oleh : Sal Murgiyanto

KEMUNGKINAN SISTIM NOTASI TARI KITA

I. PERLUNYA ADA NOTASI TARI

Sampai detik ini, orang tidak pernah mempunyai pengetahuan yang pasti akan wujud tari tarian kita dimasa lalu, oleh karena tak pernah ada "rekaman," tak ada literatur, tak ada usaha usaha pengawetan.

"Sejarah tari adalah tradisi. (8 Hal. 145) Sebuah pertunjukan tak peduli bagaimanapun berhasilnya, ibarat sebuah "nyanyian angsa," yang cepat atau lambat akan berangsur-angsur lenyap, kecuali dalam ingatan orang-orang yang melihat atau kebetulan ikut ambil bagian dalam pertunjukan yang bersangkutan — yang biasanya sulit dipercaya ketepatannya.

Pada lembar terakhir kertas kerjanya, Drs. Soedarsono menyebutkan usaha rekonstruksi tari **Bedaya Semang** di kraton Yogyakarta yang sudah berusia dua abad. Pekerjaan ini dilakukan tanpa notasi, hanya dengan mengingat-ingat semata-mata. Usaha yang jelas akan banyak menelan biaya dan tenaga.

Kesulitan semacam ini sebenarnya tak usah terjadi jika seandainya kita mempunyai sebuah sistim notasi tari. Ada beberapa alasan kenapa kita butuh notasi tari.

Pertama, dengan adanya notasi tari kita akan mampu merekam, mendokumentasikan atau mengawetkan tarian kita saat ini. Sehingga generasi mendatang tak perlu bersusah payah jika hendak merekonstruksikannya, seperti yang sekarang kita hadapi dalam merekonstruksi **Bedaya Semang**.

Kedua, notasi tari dapat pula berfungsi sebagai komunikasi. Sebab dengan adanya notasi niscaya penyebaran suatu jenis tari dalam dan antar daerah, dalam dan bahkan keluar negeri akan dapat dilakukan dengan lebih cepat dan efisien.

Sekalipun demikian berbeda dengan notasi musik, agaknya masih terlampau sulit untuk membayangkan sebuah notasi tari dapat dipakai langsung untuk penyajian di atas pentas pada saat pertunjukan. Oleh sebab di atas pentas, notasi tari di depan penari, jelas akan mengganggu kenikmatan pandang penonton.

II. DESKRIPSI DAN CATATAN PRIBADI

Barangkali ada yang merasa keberatan jika tadi disebutkan bahwa tak pernah ada usaha untuk me rekam' dan mencatat tari di masa lampau. Memang, usaha ala kadarnya bukan sama sekali tidak ada. Misalnya beberapa contoh berikut ini.

Yang pertama adalah sebuah catatan tari dari almarhum R.M. Ng. Wignyahambeksa, seorang tokoh tari Jawa gaya Surakarta. (13, hal. 18-19)

Keterangan makaryanipun suku kiwa-tengen, jumbuhipun kaliyan iramaning gending.

1. Dawah gong, ing ngriku lajeng tanjak tengen, wondene menggh ingkang dipun wastani **tanjak** punika tegesipun idak, patrapipun: suku kiwa dipun mendakkaken nyanggi wawrating badan ugi ingkang iring kiwa, kados ingkang sampun katerangkaken ing ninggil; lajeng bab adeg, patripipun **adeg** punika, sukunipun ingkang tengen dipun tuma-pakekn kalayan ka-egaraken manengen.
2. Dawah kempyang; ing ngriku lajeng **leyot manengen** dene leyot punidipun mendakkaken sesarengan manawi leyot manengen kados punikoa, wiwit dengkulipun suku tangan saha bangkekanipun, ing ngriku kasolahna kados ndeseg manengen.
3. Dawah ketuk, ing ngriku lajeng mangsulaken patraping leyot wau; kala wau leyot manengen, lajeng kawangsulaken dados **leyot mangiwa** gentos, patrapipun mendak mangiwa, sinartan narik suku ingkang tengen kanti kajin-jintaken dumunung sacelakipun poloking suku kiwa ingkang bageyan nglebet, (kados makaten punika sapiturutipun, saben kula ngaturaken suku katarik, saha dumunung wonten ing polok, punika ingkang kula pikajengaken sampun tamtu bageyan utawi arahing nglebet). Dst. dst.

Contoh kedua diambil dari catatan almarhum R.T. Kusumokesowo. Sebagian kecil saja dari Beksan Lawung Alit, yayasan Dalem P.B. IV. (5, hal.)

Beksan Laras Prapatan

1. Tanjak tengen kebyok sampur tengen G
2. Junjung suku tengen. Kt
3. Napak suku tengen, dados ungkur-ungkuran
mubengipun manengen :
 B dados majeng mangetan
 BT dados majeng mangilen Ps
4. Suku kiwa nututi napak (dados kados tanjak kiwa,
 polatan nengen) Kt
5. Ngleyek manengen, ngebyak sampur tengen N₁

Sedang contoh yang agak lebih cermat dapat ditemui dalam catatan Beksan Panji Kembar bapak S. Ngaliman berikut ini: (7, hal.)

- Miwir sampur kiri, mentang kanan, ndundut suku kiri G
- 1 – 2 Junjung kiri
 - 3 – 4 Seleh kiri, nanggung asta kanan
 - 5 – 8 Leyek mangering N₁
 - 1 – 4 Nanggung asta kanan
 - 5 – 8 Mentang kanan, suku kiri njujut N₂
 - 1 – 4 Seleh suku kiri, asta kiri mingkis asta kanan
 sangga nampa
 - 5 – 8 Junjung kanan N₃
 - 1 – 4 Seleh suku kanan
 - 5 – 8 Miwir sampur kiri, mentang kanan, suku kiri
 ndudut G₁

Seorang tokoh tari tradisi lain dari Yogyakarta R.B. Sasmita mardawa, menambahkan gambaran pola lantai atau **gawang** – yang sering juga disebut **rakit** di dalam bedaya. Contoh ini diambilkan dari catatan beliau Bedaya "Angronsekar." (10, hal.)

No.	Gending/Beksa	I r a m a Gong Jml.		G a m b a r
1.	Buka Gending Gati Ketarta (Raja) Kendang Sabrangan	1	0	
	Trisig maju ketengah, singget menghadap	1	1	
	Kapang-kapang maju	1	2	
	Sila Panggung. Nyembah	1	3	
4.	Ndawah Gending Purwagilang Kend. Lala Gendrung-gendrung			
	Seleh asta – Panggel	1	1	
	Ngenceng Encot, Mayuk jinjit	1	2	
	Ngenceng Encot (Apit nyolong kengser), sendi berhadapan	1	3	

Kita lihat bahwa keempat tokoh tari tradisi di atas mencatat menurut caranya sendiri-sendiri. Boleh jadi contoh-contoh catatan tersebut cukup dapat dipahami bagi yang pernah mendalami tari Jawa Gaya Yogya atau Solo. Tetapi bagi yang tidak kenal, bagi yang bukan Jawa, jelas akan sangat sulit.

Catatan semacam ini, hanya dapat dipakai untuk kalangan terbatas, demikian pula jenis tari yang dapat dicatat terbatas pada satu gaya. Catatan demikian lebih berguna untuk mengingat-ingat dari pada untuk komunikasi.

Mengenai pencatatan tari daerah (Jawa, Sunda dan Bali) lebih tuntas akan dibahas dalam sidang-sidang berikutnya. Baiklah kita kembali kepada pokok persoalan mengenai kemungkinan sistim notasi tari kita.

Sebuah sistim notasi tari yang memadai, haruslah dapat menjadi pegangan setiap penari, penata tari dan guru tari, tanpa memandang gaya tari atau aliran tertentu.

Jika demikian, perlukah kita menciptakan sendiri sistim notasi kita yang khusus? Sebelum menjawab pertanyaan tersebut, baiklah terlebih dulu kita amati dua sistim notasi yang ditawarkan oleh Drs. Soedarsono, yakni notasi Laban dan notasi Benesh.

III. NOTASI BENESH DAN NOTASI LABAN

Sebuah notasi tari yang baik, harus benar-benar cermat, tepat, universal dan mampu merekam detail-detail posisi dan gerak yang lembut dari setiap bagian tubuh. Tetapi sekaligus ia harus juga efisien: dapat dilakukan dengan cepat dan ekonomis (hanya menggunakan sedikit waktu dan sedikit kertas, sederhana sedemikian rupa sehingga sebuah karya dengan penari yang cukup banyak dengan gerak yang rumit, masih dapat ditulis. Sistem pencatatan semacam ini tentu saja hanya dapat dilakukan dengan menggunakan simbol – simbol-simbol. (3, hal. 136).

Sepintas lintas pernyataan di atas memang bertentangan: sederhana tetapi harus dapat mencatat detail-detail yang lembut. Oleh karenanya sesungguhnya tak ada sistem notasi tari yang sempurna tanpa cacat.

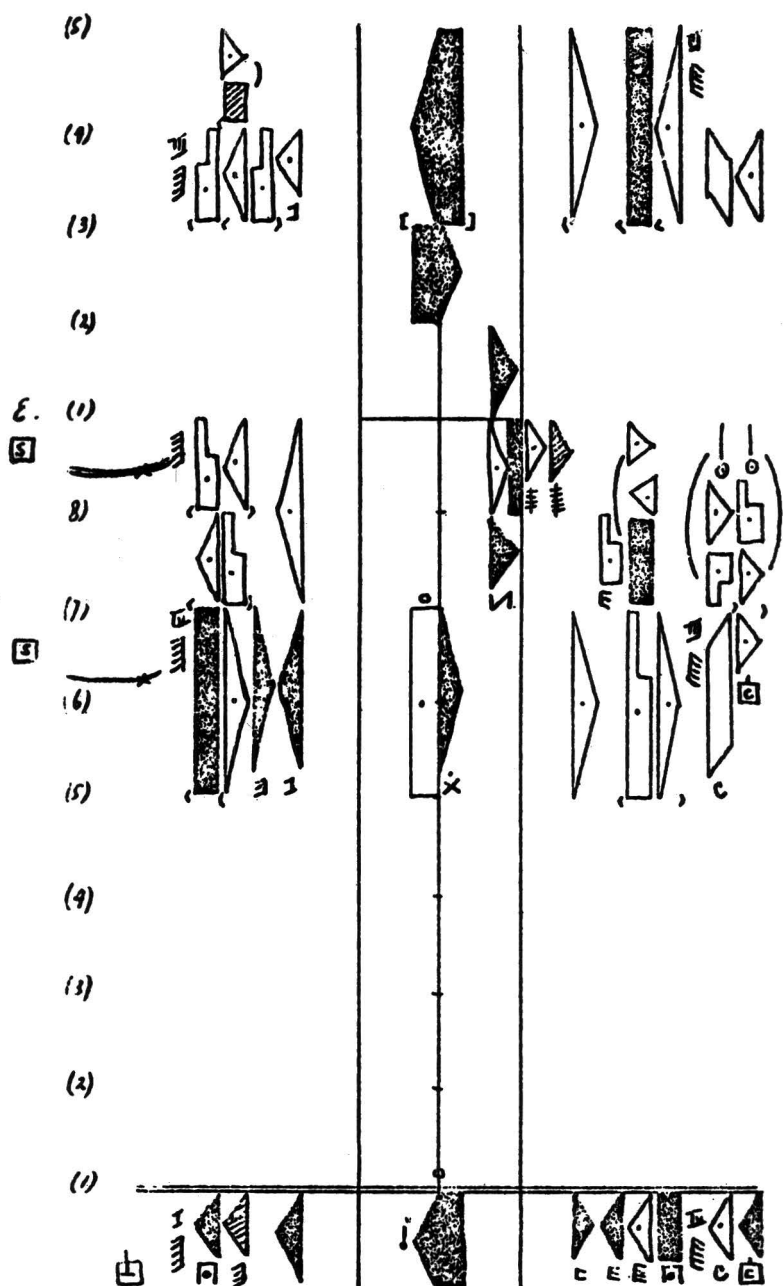
Setelah mempelajari *An Introduction to Benesh Movement Notation* karangan Marguerite Causley, kami mencoba menotasikan "sabetan" gagah gaya Surakarta. Kesulitan ditemui, ketika sampai pada posisi-pososi jari-jemari seperti *nyempurit*, *ngrayung* dan sebagainya. Sayang sekali tidak berhasil ditemukan buku-buku Benesh yang lebih lengkap, oleh karena buku Causley memang hanya sebuah pengantar, dalam mana disebutkan bahwa tentang pencatatan tangan, kaki, ekspresi muka serta gerak-gerak jari tidak tercakup di dalamnya.

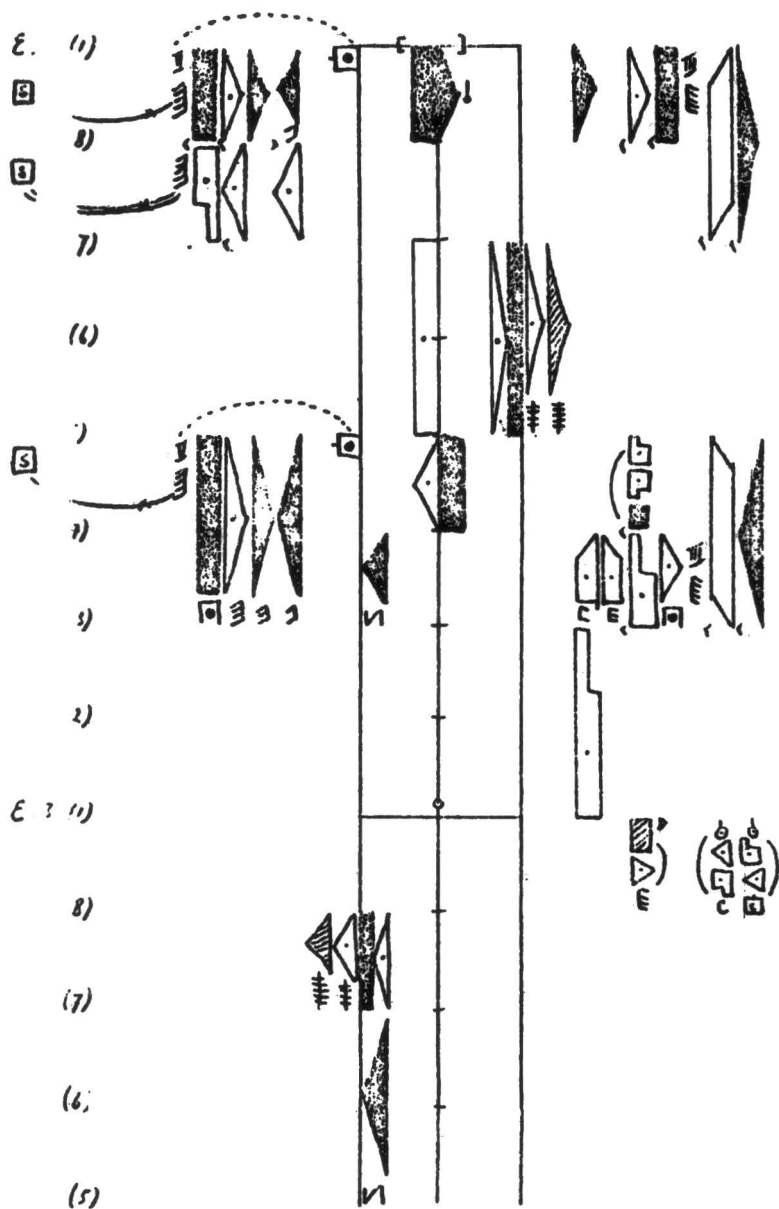
Sebaliknya, walaupun dengan usaha yang menelan waktu dan tenaga, dengan notasi Laban, penulis telah dapat menotasikan sebagian dari tari "Gatutkaca Gandrung." Berikut ini sekedar contoh notasi "sabetan" gagah gaya Surakarta dengan iringan Bendrong Jugag.

Notasi yang menghabiskan dua halaman penuh ini, secara tradisi hanya dicatat sebagai berikut :

"Sabetan utuh, dimulai dari tanjak tancep kiri dan terakhir pada tanjak tancep kanan."

Para pendukung notasi Benesh selalu berbangga oleh sebab notasinya relatif dapat dilakukan dengan cepat, sedang pendukung Laban selalu berbesar hati dengan kecermatan dan ketepatan sistimnya. Bagi mereka, sebuah notasi yang mengutamakan "kecepatan", tidak dapat tidak akan kehilangan ketepatan akan detail. (3 hal. 135).





Dengan pertimbangan-pertimbangan di atas, dari kedua notasi tersebut kami sependapat dengan pemrasaran yang lebih cenderung memilih notasi Laban. Sebab disamping mampu mencatat segala jenis gerak manusia, segala arah gerak dalam ruang, pola lantai, tempo, irama, matra dan dinamika semuanya dapat dicatat menggunakan Laban dengan baik. Sehingga dengan demikian Laban memenuhi syarat, baik untuk mencatat tarian Barat maupun tari Oriental.

Satu-satunya kelemahan sistim Laban bahwa untuk menjadi seorang penotasi dibutuhkan ketekunan, kemampuan dan kecakapan yang lebih tinggi. Disamping itu untuk pekerjaan ini cukup banyak memakan waktu. Pada hal pencatat-pencatat khusus semacam ini masih langka adanya. (1, hal. 127). Tenaga-tenaga khusus dibutuhkan tidak hanya untuk menotasi, tetapi juga untuk membaca kembali sebuah notasi tari bila hendak direkonstruksikan.

IV. PERLUKAH NOTASI TARI TERSENDIRI UNTUK KITA?

Pada hemat kami, sama sekali tidak perlu menciptakan notasi tari tersendiri. Jika hendak memakai yang ilmiah, cermat serta universal kita dapat meminjam notasi Laban. Sedang untuk kepentingan yang lebih praktis, kita dapat memperbaiki apa yang telah dimiliki. Tambahan lagi walaupun sudah semenjak lama bangsa kita mengenal tari-tarian, tetapi mencatat tari, agaknya belum merupakan suatu kebiasaan.

Jadi yang lebih patut diusahakan adalah merangsang kegiatan pencatatan tari sambil menyempurnakan sistim pencatatan yang ada, sehingga dari pencatatan pribadi bisa dikembangkan menjadi catatan yang walaupun terbatas dapat dibaca oleh orang lain.

Catata-catatan semacam ini dimasa mendatang jelas akan merupakan dokumentasi yang sangat berharga, yang akan lebih memudahkan usaha-usaha merekonstruksi tari. Tentu saja ini dilakukan sambil menunggu munculnya para ahli-ahli notasi Laban yang dengan ketekunan dan kemampuan tinggi serta dedikasi penuh bersedia mengorbankan waktunya untuk kepentingan pencatatan tari.

Di Amerikapun, saat ini notasi tari baru dipakai untuk kebutuhan-kebutuhan tertentu, dan hanya oleh mereka yang memilih

notasi tari sebagai profesinya. Sedang distudio-studio tak sedikit penari-penari dan penata tari yang tidak mengenalnya, seperti dinyatakan oleh Alwin Nikolais, "walaupun sistim ini (Labanotation) lebih banyak diterima dari pada sistim notasi lain, tetapi karena beberapa alasan pemakaiannya relatif tidak banyak." (8, hal. 146).

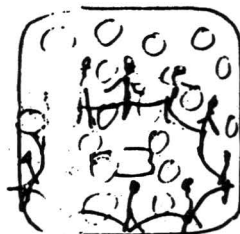
Usaha-usaha rekonstruksi sebuah karya tari lewat notasi, masih dilakukah lebih sebagai pembuktian bahwa gerakan manusia pada saat ini sudah dapat dinotasikan, sehingga dengan demikian tari bergerak dari legenda ke sejarah. (8. hal 146).

Yang lebih banyak dilakukan oleh para penata tari beserta penari-penarinya adalah mengusahakan penulisan praktis. Nikolais sendiri yang disebutkan pemrasaran pernah mencoba "Choreologi," masih juga membuat catatan-catatan sederhana ini.

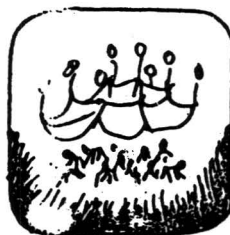
Pada halaman 9 adalah sketsa-sketsa yang dibuat oleh Alwin Nikolais untuk karyanya "Tent" yang khusus dimainkan untuk televisi. Pada halaman 10 dan 11 adalah sketsa Mary Wigman untuk karyanya "Alcestis."

Contoh-contoh sketsa tersebut di atas, tentu saja tidak bisa disebut notasi, dan tidak bisa berdiri sendiri. Tetapi setidaknya akan dapat melengkapi "deskripsi" tari yang biasa dibuat oleh para tokoh tari tradisi kita. pencatatan praktis semacam ini akan jauh lebih baik dari pada mencoba-coba untuk menciptakan notasi tari tersendiri. Dan lagi pencatatan semacam ini, niscaya akan sangat membantu para pencatat "profesional" dalam merekam gerakan-gerakan kedalam notasi Laban yang lebih komunikatif dan universal.

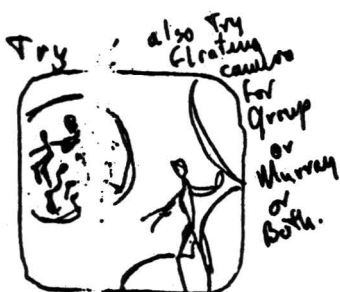
Disain disain proyeksi "Tent" karya Alwin
Nikolais untuk televisi



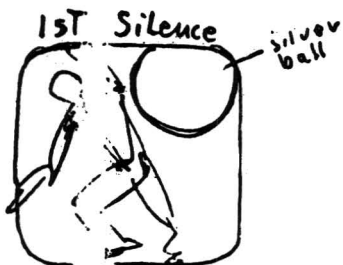
Genius



? Green Floor



phylles



proj
netw
mupi

designs for zdt-tv
roduction of tent,

Choreographie

grosser Kreis

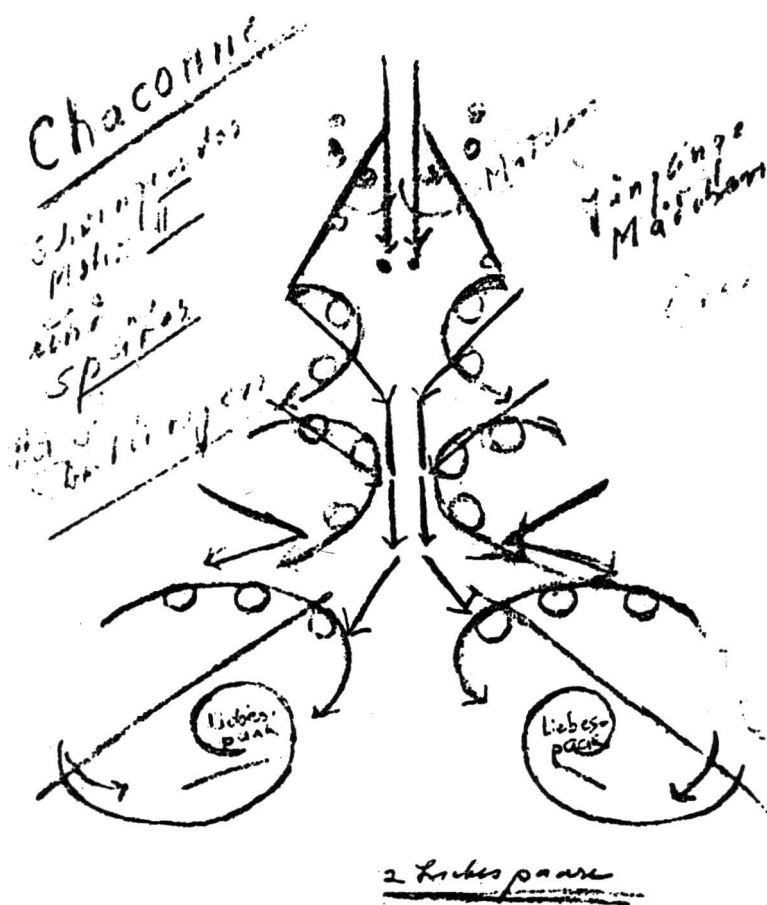
den Süßigkeiten
werden Küsse —

Liebes Schaukel
Waltz 2.

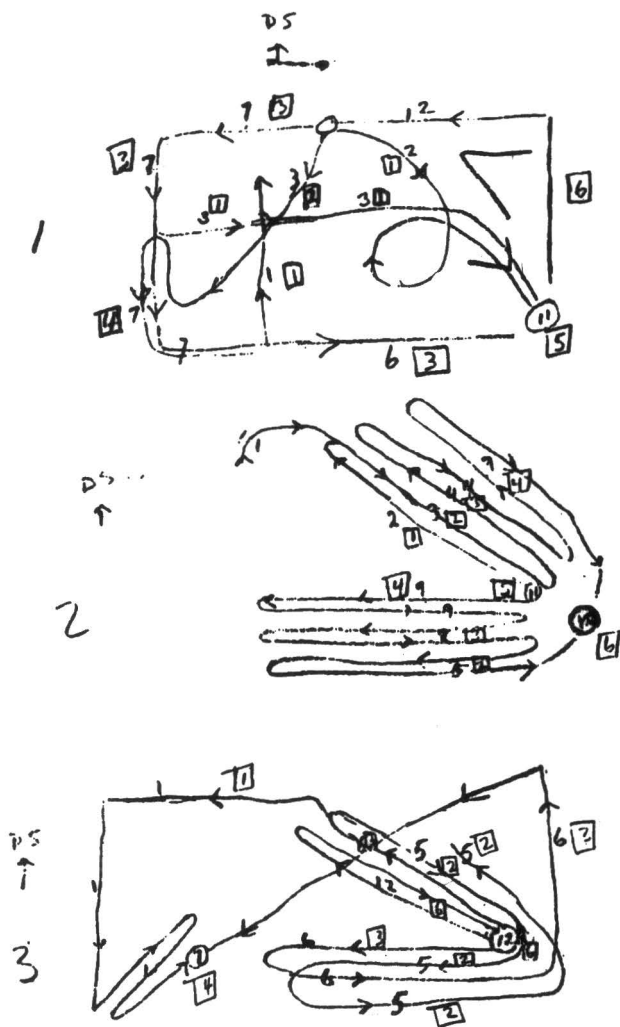


hütsch —
als nicht
genügend Tänzer
Parade
dafür —

Sketsa "Alcectic" karya Mary Wigman



Sketsa pola lantai "We Shall Run"
oleh Yvonne Rainer



V. DAPATKAH FILM MENGGANTIKAN NOTASI TARI ?

Dalam kertas kerjanya, Drs. Soedarsono juga menyinggung tentang film tari. Banyak orang yang berpendapat bahwa film dapat menggantikan tugas notasi tari secara penuh. Sebenarnya anggapan ini terlalu dilebih-lebihkan.

Kalau kita mengamati sebuah film tari, yang kita lihat adalah sederetan sekwen-sekwen yang disusun dari potongan film. Sesaat dari depan, kemudian dari samping, dari depan lagi, dari atas dan seterusnya. Sebuah frase dapat saja dipotong-potong, sebagian ditempel di sini sedang bagiannya yang lain ditempel di bagian lain untuk mendapatkan kesan dramatis tertentu.

Menamakan film semacam ini sebuah "rekaman" tari, tidak masuk akal. Apalagi untuk menyamakannya dengan sebuah "tarian". Sebab sebuah tarian mau tidak mau, harus merupakan satu kesatuan yang utuh, jika tidak niscaya tidak dapat disebut tari. Dan sebuah rekaman harus apa adanya: tepat, teliti dan efisien, tanpa ada tambahan-tambahan.

Sebuah film yang sengaja dibuat sebagai "rekaman", harus tidak ditangani oleh seorang seniman sinematografi yang suka mempermainkan "angle shot" dan "close up." Dibutuhkan seorang kameramen teknis yang bersedia meletakkan kameranya pada satu titik dan membiarkannya beroperasi begitu saja.

Dengan demikian hasilnya jelas tak ada sangkut pautnya dengan "seni" sinematografi, melainkan sebuah "rekaman aktual dari sebuah tarian". Akan tetapi mustahil rasanya untuk dapat melakukan kerja semacam itu dinegeri kita. Film masih merupakan barang mewah, sehingga biayanya akan menjadi kelewat mahal.

Kamera sesungguhnya, hanya baik sebagai alat perekam pertunjukan secara keseluruhan dan bukan sebagai "rekaman" sebuah komposisi. Film tari dapat melengkapi notasi, tetapi tidak dapat menggantikannya. (4, hal. 7). Melihat sebuah film tari orang dapat memperoleh gambaran visual secara keseluruhan serta sugesti gaya dari sebuah produk tari yang selesai berikut wujud pemanggungan, pengaturan pentas dan sebagainya, tetapi film tidak pernah bisa menggantikan fungsi sebuah notasi tari.

Hal ini sejajar dengan peranan records di dalam musik. Orang tak bakal berani dengan suara lantang menganjurkan untuk mengganti sebuah score-musik dengan sebuah piringan hitam, juga dalam tari orang tak akan berani menyerukan bahwa film cukup menggantikan peranan notasi tari.

Tak terbayangkan jika misalnya ada sebuah orkes yang berusaha memainkan sebuah simphoni hanya dengan mendengarkan sebuah piringan hitam. Tiap-tiap pemain mendengarkan bunyi instrumen yang hendak dimainkan dan mengingat-ingatnya. Demikian dilakukan berulang-ulang.

VI. KESIMPULAN

Pada dasarnya tak banyak pendapat kami yang berbeda dengan pemrasaran. Untuk kepentingan tari sebagai disiplin studi, serta untuk kepentingan generasi mendatang serta komunikasi, sebuah sistim notasi tari akan dapat membantu memperkaya literatur, mengawetkan dan juga penyebaran yang lebih luas dan efisien. Oleh sebab itu adanya sebuah sistim notasi tari memang sangat dibutuhkan.

Kami berpendapat bahwa pengadaan sistim notasi tersendiri, akan terlampau banyak membuang tenaga dan biaya. Sebaliknya dari membuat sistim tersendiri, kita dapat meminjam sistim notasi Laban yang disamping memenuhi persyaratan kebutuhan pencatatan tari kita, juga telah dipakai di kalangan dunia secara luas.

Disamping itu, kebiasaan mencatat tari harus mulai dirangsang. Jika dalam waktu dekat notasi Laban belum dapat digunakan sistim-sistim pencatatan tari yang ada, agar dapat dibaca oleh kalangan yang lebih luas. Sistim pencatatan tari yang ada dan dikembangkan ini akan mampu memenuhi kebutuhan praktis kita akan adanya notasi tari.

Film tari, memang dapat melengkapi sebuah notasi, tetapi sesungguhnya film yang bagaimanapun tak dapat menggantikan peranan sebuah notasi. Mengamati sebuah film tari untuk memainkan kembali sebuah tarian, akan jauh lebih sulit dari pada membaca sebuah notasi tari.

DAFTAR PUSTAKA

1. Burtner, Elisabeth,: "Dance Notation Makes Legend in History," **The Dance Experience**, Eds Myron Howard Nadel & Constance Owen Nadel, New York: Preager Publisher, 1970. pp. 127-34.
2. Causley, Marguerite,: **An Introduction to Benesh Movement Notation**. London: Max Parrish, 1967.
3. Hall, Fernan,:"Benesh Notation and Choreology, "**The Dance Experience**. pp. 135-44.
4. Hutchinson, Ann.: **Labanotation or Kinetography Laban**. Reised and expanded edition. New York: Theatre Arts Boos, 1970.
5. Kusumokesowo, R.T.: **Catatan Beksan "Lawung Alit."** Yayasan Dalem P.B. IV Tulisan tangan. Solo, 1968.
6. Murgiyanto, Sal.: **Notasi Tari Gatutkaca Gandrung**. Sebuah kertas kerja untuk tugas dalam mata-kuliah Notasi Tari pada Akademi Seni Tari Indonesia di Yogyakarta, 1973.
7. Ngalaman, S : **Catatan Beksan "Panji.Kembar."** Yayasan Senopaten (Mataram). Tulisan tangan, Solo, 1971.
8. Nikolais, Alwin. "A New Method of Dance Notation," **The Dance Experience**, pp. 145-50.
9. Rainer, Ivonne, **Work 1961-73**. "New York: New York University Press, 1974.
10. Sasmintawardawa, R.B.: **Catatan Beksan "Bedaya Angron-sekar"**, Tulisan tangan, 1970.
11. Siegel, Marcia B. "Nik: A Documentary, "Dance Perspective 48," Winter, 1971.
12. Sorell. Walter. ed. & trans. **Mary Wigman, :The Language of The Dance**. Middletown, Conn.: Wesleyen University Press. 1966.
13. Wignyahambegsa, R.M.: **Kagunan Jawi Bab Beks**. Solo: Sadu Budi (2602).

**PENUNTUN BELAJAR
NOTASI LABAN**

Oleh : Soedarsono

PRAKATA

Satu pekerjaan yang sangat sulit menuangkan pengertian-pengertian secara lengkap tentang Notasi Laban kedalam sebuah buku kecil setebal 40 halaman yang penulis sajikan ini. Buku berjudul *Labanotation or Kinetography Laban* yang ditulis oleh Dr. Ann Hutchinson edisi 1970 setebal 528 halaman merupakan buku pelajaran Notasi Laban secara lengkap; selain penjelasan secara verbal dengan panjang lebar, diberikan pula contoh-contoh pencatatan. Tanpa guru pun, asal kita bisa berbahasa Inggris, kita dapat mempelajari Notasi Laban dari buku yang tunggal itu. Penulis pada waktu belajar Notasi Laban yang pertama kali juga hanya lewat buku itu tanpa guru, terus langsung mengajarkannya kepada para mahasiswa Akademi Seni Tari Indonesia di Yogyakarta. Hal ini penulis lakukan karena terpaksa, sebab pada saat itu penulis belum mendapat kesempatan untuk belajar secara langsung dari seorang guru. Baru pada tahun 1968 penulis mendapat kesempatan mengkaji apa yang telah dipelajari sendiri dengan seorang guru yang memang ahli dalam bidang ini yaitu Profesor Carl Wolz dari Universitas Hawaii.

Buku kecil berjudul *Penuntun Belajar Notasi Laban* ini merupakan buku petunjuk praktis tentang Notasi Laban, yang bahan-bahannya sebagian besar merupakan perasan dari buku *Labanotation or Kinetography Laban* tulisan Dr. Hutchinson. Sudah barang tentu buku yang tidak ada sepersepuluh tebalnya dari buku Dr. Hutchinson ini tidak bisa selengkap buku yang tebalnya 528 halaman. Tetapi ini tidak berarti bahwa untuk kebutuhan pertama buku ini tidak memenuhi syarat. Bagi seorang yang baru pertama kali belajar Notasi Laban, yang belum masanya mencatat gerak-gerak yang rumit, buku ini sudah bisa menjadi pegangan. Dan apabila sudah mulai agak mahir, pelajaran bisa dilanjutkan dengan secara langsung lewat buku Dr. Ann Hutchinson.

Buku *Penuntun Belajar Notasi Laban* ini penulis kerjakan sebagai tindak lanjut dari hasil Seminar Notasi Tari yang diselenggarakan oleh Direktorat Pembinaan Kesenian di Bandung dari tanggal 22 sampai dengan 26 Februari 1978 yang telah memutuskan, bahwa kita akan memakai Notasi Laban sebagai wahana pencatatan tari di Indonesia. Penulis yang pada seminar itu mendapat tugas menyajikan kertas kerja tentang Notasi Laban, akhirnya mendapat tugas menyajikan kertas kerja tentang Notasi Laban, akhirnya mendapat tugas lanjutan untuk menyusun sebuah buku petunjuk belajar Notasi Laban ini.

Atas prakarsa Direktorat Pembinaan Kesenian di Jakarta untuk mulai menyebar-luaskan Notasi Laban lewat buku ini, penulis menyampaikan terima kasih yang tak terhingga. Mudah-mudahan saja para pemakai buku ini bisa memanfaatkan sebaik-baiknya. Belajar Notasi Laban tidak sukar, tetapi memerlukan ketekunan. Sekali lagi, buku kecil ini hanya bagi para pemula. Sedangkan bagi mereka yang sudah agak mahir, dipersilakan untuk langsung memperdalam lewat buku Dr. Ann Hutchinson.

Soedarsono

BAB I

SEJARAH SINGKAT NOTASI LABAN

Sebenarnya sejarah notasi tari di Barat telah mulai dirintis sejak abad ke XV yang dibuktikan dengan adanya dua buah manuskrip tari yang sekarang masih tersimpan secara baik di *Municipal Archives* di Cervera Spanyol. Tetapi sampai sekarang para ahli tari masih tetap mencari dan mencoba untuk mendapatkan notasi tari yang paling memenuhi syarat, yaitu notasi tari yang dapat mencatat segala jenis dan bentuk gerak, serta mudah dibaca oleh siapa saja. Selain itu di Timur bentuk-bentuk catatan tari juga telah ada, tetapi semuanya lebih merupakan catatan penolong untuk mengingat frase-frase gerak yang hanya dapat dibaca oleh pewaris tradisi tari yang bersangkutan. Dan jika pewaris tradisi tersebut telah terputus beberapa generasi, sukar pula bagi pewaris tersebut untuk membacanya kembali. Contoh semacam ini terdapat misalnya di kraton Yogyakarta. Di kraton Yogyakarta banyak manuskrip tari dari akhir abad ke XVIII dan permulaan abad ke XIX yang semuanya merupakan catatan verbal, artinya catatan tersebut hanya menyebutkan nama-nama dari frase gerak, jenis gerak, hitungan, tempo, dan sebagainya. Catatan semacam ini bagi para ahli dan penari dari akhir abad ke XVIII dan permulaan abad ke XIX sangat menolong dan dapat terbaca. Tetapi bagi para ahli dan penari jaman sekarang pembacaan catatan semacam itu sangat sukar. Jika bisa, hasilnya lebih merupakan interpretasi pribadi.¹

Kenyataan selalu membuktikan, bahwa jika dikaji secara cermat, memang tidak ada satu pun di antara sistim notasi tari yang sempurna tanpa cacat. Jika dibuat terlalu sederhana, akibatnya tak akan mampu mencatat gerak sampai yang sekecil-kecilnya. Dan apabila dibuat terlalu panjang dan pelik, meskipun dikatakan dapat mencatat semua gerak, cara pencatatan dan pembacaannya kembali menjadi terlalu sukar dan makan banyak waktu. Sejarah telah membuktikan, bahwa sistim-sistim yang telah pernah dicipta dan direka oleh para ahli, tidak ada yang dipergunakan dalam jangka waktu yang cukup lama dan dipakai oleh banyak orang, ke-

¹Sekarang di Indonesia sudah masanya memikirkan secara sungguh masalah notasi tari ini, karena tradisi-tradisi tari yang sekarang masih hidup atau akan mati, akan bisa diabadikan. Selain itu notasi tari akan sangat berguna bagi penyebar luasan bentuk-bentuk tari dari satu daerah ke daerah yang lain, dan juga sangat berguna untuk pengajaran tari.

cuali Notasi Laban yang dicipta oleh Rudolf von Laban pada tahun 1928 yang dituangkan dalam bukunya yang berjudul *Schrift-tanz*. Memang, jaman modern sekarang ini film dan video tape merupakan alat perekam yang nampaknya paling sempurna. Tetapi karena yang dapat direkam oleh film dan video tape hanyalah gambaran luar saja dari sebuah tari, maka rekaman ini tetap mempunyai kelemahan. Film hanya dapat dilihat dari satu sisi saja, dan bagian badan yang mana yang memerlukan enersi serta bagian badan yang mana yang lebih merupakan penyangga (support) dan sebagainya, juga tidak bisa diketahui secara jelas. Tetapi harus diakui bahwa film dan video tape secara umum dapat memberikan gambaran secara menyeluruh. Namun demikian film bukanlah notasi, sebab notasi merupakan abstraksi yang mempunyai ciri dengan adanya pemakaian simbol-simbol piktoral, linear, atau stik.

Ann Hutchinson dalam bukunya yang berjudul *Labanotation or Kinetography Laban* edisi yang diperbaiki dan diperluas (1970) mengatakan, bahwa Labanotation atau Notasi Laban adalah satu pelengkap bagi film, yang berfungsi sebagai sarana untuk menganalisa gerak dan pengawetan koreografi. Yang satu tak dapat mengganti yang lain.² Dengan berpijak pada pengamatan Ann Hutchinson ini jelas, bahwa bila kita ingin membuat catatan yang lengkap tentang tari, diperlukan pula perekaman dengan film atau video tape.

Belum lama berselang, di Universitas Hawaii diselenggarakan sebuah Konperensi Tari Internasional yang berlangsung selama delapan hari pada permulaan bulan Agustus 1978. Pertemuan besar yang membahas masalah-masalah tari ini antara lain juga membahas masalah notasi tari; penulis juga mengikuti pembahasan ini. Diskusi panel tentang notasi tari yang diikuti oleh sebagian besar dari peserta dipimpin oleh Ann Hutchinson, seorang tokoh besar dalam dunia notasi tari. Di antara sekian pembicara, hanya seorang saja yang mendukung Notasi Benesh, sedangkan yang lain mendukung Notasi Laban. Meskipun Notasi Benesh dapat mencatat semua jenis gerak, tetapi ternyata Notasi Laban lebih memenuhi persyaratan. Maka tidak mengherankan apabila sebagian

²Ann Hutchinson, *Labanotation or Kinetography Laban* (New York Theatre Arts Books, 1970), revised and expanded edition, p. 7.

besar dari peserta konperensi tetap menganjurkan pemakaian Notasi Laban.³

Rudolf von Laban adalah seorang penari dan koreografor berdarah Austro-Hungaria yang berusaha sepenuh hati mencurahkan sebagian besar dari hidupnya untuk menciptakan sebuah sistim notasi gerak yang bisa mencatat sembarang gerak manusia. Semula ia memikirkan masalah teori dan bentuk gerak di dalam ruang yang disebutnya *choreutics* dan kwalitas dari gerak yaitu *eukinetios*⁴ Kemudian ia lebih menaruh perhatian pada notasi tari yang akhirnya betul-betul berhasil dengan diterbitkannya bukunya yang pertama pada tahun 1928.

Setelah penerbitan pertama dari sistim Notasi Laban ini, ahli-ahli tari di Eropa dan Anerika mulai banyak yang memperhatikan penemuan baru ini. Karena praktisnya Notasi Laban ini, penerbitan kembali dengan perbaikan-perbaikan seperlunya terjadi dimana-mana, bukan oleh Laban sendiri saja, tetapi juga oleh para ahli lainnya. Notasi Laban tersebar ke seluruh penjuru jagad Barat. Pusat-pusat yang berusaha meneliti, mengkaji, serta menyempurnakan notasi tari ini bermunculan di mana-mana, antara lain *Dance Notation Bureau* di New York, Ohio, Philadelphia, London, dan Israel, *Kinetographische Institute* di Jerman, *Laban Art of Movement Centre* di Inggeris, *Beechmont Movement Study Centre* di Inggeris, *Language of Dance Centre* di Inggeris, dan sebagainya. Selain itu Notasi Laban masuk pula sebagai mata-pelajaran resmi di universitas-universitaas di seluruh Amerika yang mempunyai jurusan tari, dan juga di sekolah-sekolah tari di negara-negara Eropa. Di Indonesia sendiri Notasi Laban juga diajarkan di akademi-akademi tari.

Pada tahun tiga-puluhan Notasi Laban bukan saja dipakai untuk mendokumentasikan karya-karya tari, tetapi mulai dipakai secara praktis untuk merekonstruksi tari. Usaha yang berhasil dalam merekonstruksi tari dengan wahana Notasi Laban ialah yang dilakukan oleh Kurt Jooss ketika ia mengajarkan baletnya yang berjudul *The Green Table* yang dicatatnya secara penuh pada tahun 1938 untuk sebuah perkumpulan balet yang baru di Chile. Kemudian pada tahun 1949 ketika Ballet Theatre menjumpai ke-

³Konperensi Tari Internasional ini diselenggarakan oleh *American Dance Guild* dan *Committee on Research in Dance* dari tanggal 1 sampai 7 Agustus 1978 di Universitas Hawaii yang dihadiri oleh 230 peserta dari segala penjuru dunia. Dari Indonesia diundang dan hadir pada konperensi ini Sal Murgiyanto, Ben Suharto, I Made Bandem, Hardjo Susilo, dan Soedarsono.

⁴Rudolf Laban, *Choreutics* (London: Macdonald and Evans, 1966).

sukaran untuk menghidupkan kembali balet *Billy the Kid*, Zachary Solov yang bertanggung jawab pada latihan minta tolong kepada Ann Hutchinson untuk membaca notasinya dan berhasil. Hanya Holm juga sangat puas dengan hasil kerjanya melalui Notasi Laban ketika ia menggarap karyanya yang berjudul *Kiss Me, Kate*. Karya-karya lain yang penting yang juga dicatat dengan Notasi Laban antara lain karya-karya Balanchine yang berjudul *Symphony in C*, *Orpheus*, *Theme and Variation*, *Bourree Fantasque* dan sebagainya. Dalam dunia tari modern juga pernah dicatat karya-karya Doris Humphrey dan Charles Weidman.⁵ Bahkan kemudian banyak sekali tari-tarian rakyat Barat yang dicatat dan diajarkan kembali lewat Notasi Laban.

Percobaan pertama untuk mengkaji Notasi Laban terjadi di Jerman pada tahun 1936, ketika diselenggarakan sebuah Kongres Tari. Sebelum kongres diselenggarakan, diadakan persiapan untuk mementaskan sebuah program tari secara besar-besaran. Seribu penari yang tersebar 40 kota yang berjauhan letaknya dikirim catatan tari lengkap (*cance score*) dengan Notasi Laban. Latihan-latihan pertama di kota-kota tersebut hanya dengan pertolongan Notasi Laban, tanpa dihadiri oleh koreografernya, dan masing-masing penari berlatih bagiannya sendiri. Setelah kongres dimulai dan seribu penari yang berserakan di 40 kota berkumpul, mulailah diadakan latihan beberapa kali secara bersama untuk mengkoordinasikan gerak dan memperhalus koreografi. Dengan cara yang sangat praktis ini, berhasillah produksi tari itu dinaikkan di atas pentas hanya dengan sekali *gladhi resik* (*dress rehearsal*) saja.

Dance Notation Bureau yang merupakan pusat pencatatan tari yang didirikan di New York pada tahun 1940 merupakan lembaga yang paling gigih dalam berusaha menyebar-luaskan dan menyempurnakan Notasi Laban. Pada *The International Council of Kinetography Laban* (I.C.K.L.) yang diselenggarakan pada tahun 1959, telah dicapai kata sepakat perlunya keseragaman dalam penggunaan Notasi Laban untuk seluruh dunia. Dan *Dance Notation Bureau* di New York mengambil peranan utama dalam kerja ini. Ann Hutchinson, seorang tokoh Notasi Laban telah berhasil menyempurnakan dan memperlengkap Notasi Laban yang dituangkannya dalam bukunya *Labanotation or Kinetography Laban* edisi tahun 1970

⁵Ann Hutchinson, "Preservation of the Dance Score Through Notation", *The Dance Has Many Faces*, edisi Walter Sorell (New York: Columbia University Press, 1966), p. 154-155.

Mempelajari Notasi Laban sebenarnya tidak sukar, asal ditempuh jalan yang wajar, yaitu seperti pada waktu kita belajar menulis dan membaca dengan huruf Latin. Waktu kita pertama kali belajar membaca dan menulis, pertama kita kuasai terlebih dahulu huruf-huruf penting yang biasa kita pergunakan sehari-hari seperti a, b, c, d, e, i, k, o, p, u, dan sebagainya. Dari huruf-huruf yang masih terbatas ini kemudian kita belajar menulis dan membaca kata-kata yang sederhana seperti padi, ibu, kupu, dan sebagainya. Setelah tahap ini, barulah kita belajar huruf-huruf secara lengkap dari a sampai z, dan tahap demi tahap dengan latihan secara kontinyu kita mulai membuat kalimat pendek, sampai akhirnya ke kalimat yang panjang dan sukar.⁶

Kalau dibandingkan jumlah huruf Latin dengan huruf atau simbol Notasi Laban, sebenarnya huruf Latin yang jumlahnya 26 lebih banyak dari simbol Notasi Laban yang hanya berjumlah 9. Bentuknya pun simbol Notasi Laban lebih sederhana dari bentuk huruf-huruf Latin. Simbol-simbol Notasi Laban hanya berbentuk piktoral dan hanya menunjukkan direksi atau arah gerak. Namun demikian, apabila kita dalam menulis dengan huruf Latin kita cukup menggunakan satu baris saja untuk menampung pengertian dari yang sangat sederhana sampai ke yang sangat kompleks, sedangkan dengan Notasi Laban kita terpaksa memerlukan baris-baris yang banyak, tergantung kepada banyaknya anggota badan yang digerakkan. Bila gerak yang dicatat sederhana, cukup dibadan yang digerakkan. Bila gerak yang dicatat sederhana, cukup digunakan baris yang hanya empat jumlahnya, misalnya bila kita mencatat gerak berjalan biasa. Tetapi bila yang dicatat gerak yang kompleks yang meliputi seluruh bagian tubuh, harus digunakan baris-baris yang jumlahnya sampai 17 atau mungkin bisa lebih. Dan jika sudah mahir dalam menggunakan Notasi Laban, baris-baris yang banyak jumlahnya itu cukup bisa dicatat di antara tiga garis pokok, yaitu garis tengah yang merupakan batas untuk mencatat anggota badan sebelah kiri dan sebelah kanan, garis sebelah kiri untuk membatasi gerak tungkai dan kaki kiri, dan garis sebelah kanan garis tengah untuk membatasi gerak tungkai dan kaki kanan. Sedangkan untuk gerak lengan, badan, tangan, jari tangan dan kepala dicatat di luar garis kiri dan garis kanan.

⁶Soedarsono, "Teknik Pengumpulan dan Pencatatan Tari Tradisionil Indonesia", kertas kerja pada Seminar Inventarisasi dan Dokumentasi Folklore Indonesia, di Jakarta, 28-31 Mei 1973, termuat dalam *Living Traditional Theatres in Indonesia* Yogyakarta: Akademi Seni Tari Indonesia, 1974, p. 152-153.

Beberapa hal penting yang harus diketahui dalam mempelajari Notasi Laban ialah :

- (1). Simbol-simbol yang merupakan huruf-huruf dari bahasa gerak menunjukkan arah dan level dari bagian badan yang digerakkan .
- (2). Pencatatan gerak dititik-beratkan pada arah atau tujuan dari gerak. Misalnya maju, mundur, kanan, kiri, serong maju kiri, serong maju kanan, atas, tengah, bawah, berputar ke kanan, berputar ke kiri, dan sebagainya.
- (3). Tubuh manusia secara garis besar dibagi menjadi dua, yaitu bagian kanan dan bagian kiri, yang masing-masing masih dibagi lagi menjadi bagian-bagian dari anggota badan seperti kepala, bahu, lengan, tangan, jari tangan, dada, pinggang, tungkai, kaki, dan sebagainya.
- (4). Pencatatan Notasi Laban dilakukan dan dibaca dari arah hadap penari.
- (5). Notasi Laban dicatat dan dibaca dari bawah ke atas, kemudian dilanjutkan ke kanan.

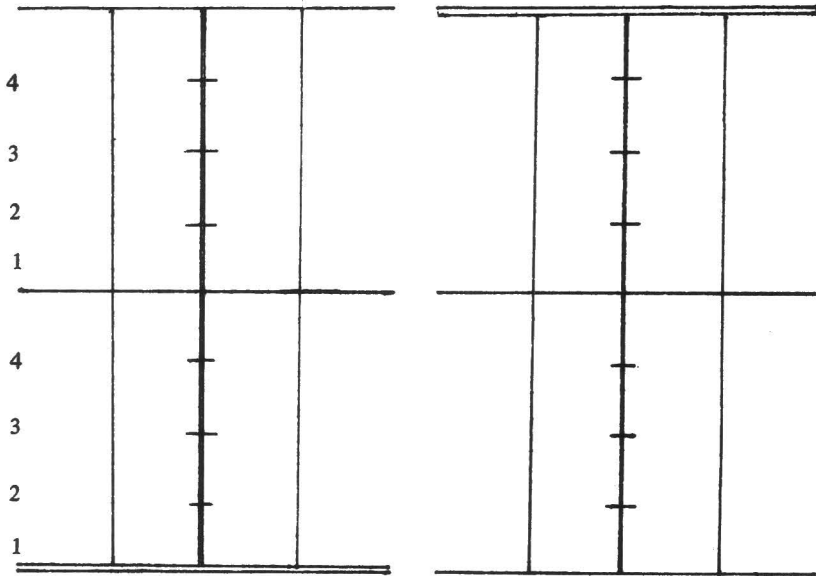
BAB II

DASAR-DASAR NOTASI LABAN

GARIS GERAK

Garis vertikal memanjang dari bawah ke atas merupakan garis gerak (*action stroke*). Pemakaian garis vertikal ini tergantung pada pencatat, yang kemudian harus diinterpretasikan oleh pembaca. Jika pencatat menghendaki gerak-gerak yang khas, maka pencatatannya harus dibuat secara mendetail.

Cara membaca Notasi Laban dilakukan dari bawah ke atas, dengan posisi arah hadap pembaca atau penari, kemudian diteruskan ke kanan. Dua garis horisontal merupakan tanda bagi permulaan gerak, dan juga akhir dari gerak atau tari. Satu garis horisontal merupakan tanda bagi permulaan atau: berakhirnya satu unit ritme gerak atau satu kesatuan hitungan. (Lihat gambar 1).



Gambar 1.

GARIS TENGAH

Pada Notasi Laban garis-garis vertikal dibagi menjadi dua, yaitu garis-garis yang berada disebelah kiri dan garis tengah (dibuat agak tebal) dipakai untuk mencatat gerak dari bagian-bagian badan sebelah kiri, dan garis-garis yang berada di sebelah kanan dari garis tengah untuk mencatat gerak dari bagian-bagian badan sebelah

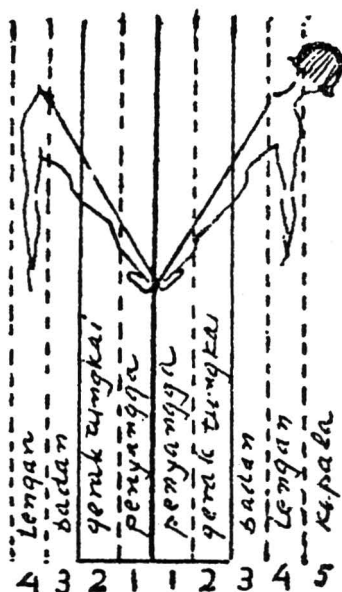
tengah untuk mencatat gerak dari bagian-bagian badan sebelah kanan. (Lihat gambar 1)

KOLOM-KOLOM (STAFF)

Notasi Laban menggunakan kolom-kolom (*staff*) yang dibatasi oleh tiga garis vertikal. Garis tengah yang agak tebal yang membujur dari bawah ke atas membagi gerak-gerak dari bagian badan sebelah kiri dan kanan. Kolom vertikal sebelah kiri antara garis tengah vertikal dengan garis kiri vertikal untuk mencatat tungkai dan kaki sebelah kiri, sedangkan kolom vertikal sebelah kanan antara garis tengah vertikal dengan garis kanan vertikal untuk mencatat tungkai dan kaki sebelah kanan. Gerak torso, bahu, lengan, tangan, dan kepala dicatat di luar ketiga garis vertikal tersebut, yaitu yang sebelah kiri dicatat di kiri garis kiri, dan yang sebelah kanan dicatat di kanan garis kanan. Kepala selalu dicatat di sebelah kanan. (Lihat gambar 1).

PENGUNAAN KOLOM-KOLOM

Secara garis besar kolom-kolom pencatatan (*staff*) Notasi Laban dibagi menjadi 9 dengan perincian 4 di sebelah kiri garis tengah, dan 5 di sebelah kanan garis tengah. (Lihat gambar 2)



Gambar 2

Kolom pertama :

Kolom pertama sebelah kiri dan kanan untuk mencatat penyangga badan (*support*) yang biasanya dilakukan dengan kaki; tetapi kadang kala ada gerak yang penyangganya bukan kaki melainkan lutut pada posisi berjongkok, pantat pada posisi duduk, dan sebagainya.

Kolom kedua :

Kolom kedua sebelah kiri dan kanan untuk gerak tungkai termasuk kaki secara keseluruhan. Yang dimaksud dengan gerak tungkai ialah gerak tungkai termasuk kaki yang tidak berfungsi sebagai penyangga badan (*leg gesture*). Gerak tungkai ini masih bisa diperinci menjadi gerak paha, tungkai bawah, kaki, dan jari-jari kaki.

Kolom ketiga :

Kolom ketiga kiri dan kanan untuk mencatat gerak atau posisi badan. Untuk lebih memperjelas bagian badan yang mana yang digerakkan, perlu adanya pra-simbol yang diletakkan sebelum simbol arah, misalnya pra-simbol untuk seluruh torso, dada, pinggul, bahu, dan sebagainya. (Lihat gambar 3)

Kolom keempat :

Kolom keempat yang berada di luar atau di kiri dan kanan kolom badan ialah kolom untuk mencatat gerak lengan. Kolom ini selain untuk mencatat gerak seluruh lengan, juga untuk mencatat bagian-bagian lengan yaitu lengan atas dan lengan bawah. Bila akan mencatat yang lebih mendetail lagi bagian-bagian dari tangan seperti pergelangan tangan, telapak tangan, dan jari-jari tangan, diperlukan pra-simbol yang dicatat mendahului simbol arah. Selain itu karena kolom keempat tidak akan mungkin menampung gerak-gerak yang detail dari tangan, maka diperlukan tambahan kolom lagi.

Kolom kelima :

Kolom kelima hanya terdapat di sebelah kanan yang hanya khusus untuk mencatat gerak kepala. Pra-simbol yang merupakan tanda-tanda khusus dari bagian-bagian kepala perlu dicatat sebelum simbol arah gerak, misalnya untuk seluruh kepala, muka, kening, mata, telinga, dan sebagainya. (Lihat gambar 3)

2	tangan
3	lengan
4	badan bawah torso
5	gerak kaki
6	gerak tungkai
7	sentuhan kaki di lantai
8	penyangga
9	penyangga
10	sentuhan kaki di lantai
11	gerak tungkai
12	gerak kaki
13	badan atas
14	lengan
15	tangan
16	kepala

Gambar 3

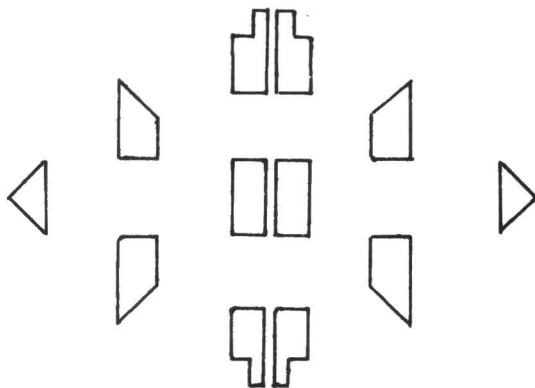
Kolom-kolom tambahan :

Kolom-kolom tambahan dapat dibuat jika diperlukan, terutama apabila kita ingin mencatat tari secara detail. (Lihat gambar 3). Kolom tambahan yang terletak antara kolom pertama (kolom penyangga) dengan kolom kedua (kolom gerak tungkai) adalah kolom untuk kaki yang tidak berfungsi sebagai penyangga, tetapi menyentuh pada lantai (kolom sentuhan kaki). Kolom tambahan yang terletak antara kolom kedua (kolom gerak tungkai) dengan kolom ketiga (kolom badan) adalah kolom untuk kaki atau gerak kaki yang tidak berfungsi sebagai penyangga; kolom ini hanya ditambahkan apabila memang betul-betul diperlukan adanya pencatatan gerak kaki secara detail. Kolom tambahan yang terletak di luar kolom empat dipergunakan untuk mencatat gerak tangan. Di samping itu, anggota-anggota badan seperti tungkai, kaki, lengan, dan tangan masih bisa dibagi-bagi lagi menjadi bagian yang lebih kecil apabila diperlukan karena adanya gerak yang khas. Tungkai bisa dibagi menjadi tungkai atas (paha) dan tungkai bawah, kaki masih bisa dibagi menjadi kaki secara keseluruhan dan jari-jari kaki, badan masih bisa dibagi menjadi torso secara keseluruhan, pinggul, dada dan bau, lengan bisa dibagi menjadi lengan atas dan lengan bawah, tangan masih bisa

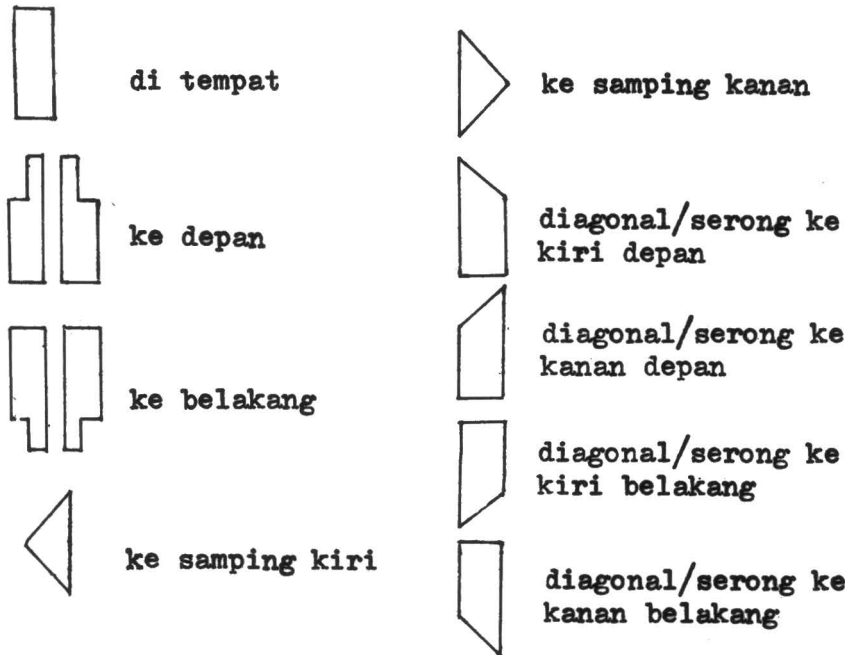
dibagi menjadi telapak tangan dan jari-jari dan sebagainya. Apabila pencatatan dari anggota-anggota badan memang betul-betul dikehendaki secara detail, maka kolom-kolom itu masing-masing masih bisa dibagi menjadi dua (diparo).

SIMBOL-SIMBOL ARAH

Dalam Notasi Laban ada 9 arah gerak yang dicatat dengan simbol-simbol pokok di bawah ini. (Lihat gambar 4)



Gambar 4.



Gambar 5

TIGA LEVEL

Level gerak ke atas, ke bawah, dan horisontal ditandai dengan garis-garis miring, warna penuh, dan titik tengah pada simbol-simbol arah. Gerak dari anggota badan ke arah mana saja dapat dengan level tinggi, rendah, dan horisontal. Apabila level-level ini dikenakan pada penyangga, level tinggi berarti berjengket, level rendah berarti merendah dengan cara menekuk lutut, dan level horisontal berarti biasa. (Lihat gambar6)



tinggi atau lurus ke atas untuk gerak, sedangkan untuk penyangga berarti berjengket di tempat



tengah atau di tempat untuk gerak, sedangkan untuk penyangga berarti menyangga dengan seluruh telapak kaki di tempat.



rendah atau lurus ke bawah untuk gerak, sedangkan untuk penyangga berarti merendah di tempat dengan menekuk lutut



ke depan tinggi atau menjulang ke atas bagi anggota badan sebelah kiri yang bergerak, sedang untuk langkah berarti melangkah maju dengan berjengket



ke depan rendah atau horisontal bagi anggota badan sebelah kiri yang bergerak, sedang untuk langkah berarti melangkah maju dengan seluruh telapak kaki



ke depan rendah atau melandai ke bawah bagi anggota badan sebelah kiri yang bergerak, sedang untuk langkah berarti melangkah maju dengan merendah.



ke depan tinggi atau menjulang ke atas bagi anggota badan sebelah kanan yang bergerak, sedang untuk langkah berarti melangkah maju dengan berjengket.



ke depan tengah atau horisontal bagi anggota badan sebelah kanan yang bergerak, sedang untuk langkah berarti melangkah maju dengan seluruh telapak kaki



ke depan rendah atau melandai ke bawah bagi anggota badan sebelah kanan yang bergerak, sedang untuk langkah berarti melangkah maju dengan merendah



ke samping kanan tinggi atau menjulang ke atas untuk gerak, sedang untuk langkah melangkah kesamping kanan dengan berjengket



ke samping kanan rendah atau melandai ke bawah untuk gerak, sedang untuk langkah melangkah kesamping kanan dengan merendah



ke samping kanan tengah atau horisontal untuk gerak, sedang untuk langkah melangkah kesamping kanan dengan seluruh telapan kaki



diagonal ke kiri depan dengan level tinggi untuk gerak, sedang untuk langkah melangkah diagonal kiri depan dengan berjengket



diagonal ke kiri depan dengan level horisontal/tengah untuk gerak, sedang untuk langkah melangkah diagonal kiri depan dengan seluruh telapan kaki

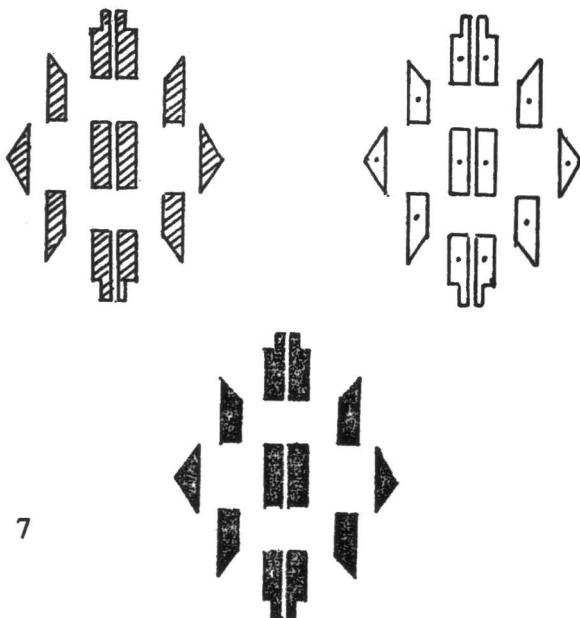


diagonal ke kiri depan dengan level rendah untuk gerak, sedang untuk langkah melangkah diagonal kiri depan dengan merendah

Gambar 6

DUA PULUH TUJUH ARAH POKOK

Untuk mencatat gerak-gerak yang biasa, dua puluh tujuh simbol pokok sudah cukup. (Lihat gambar 7)



Gambar 7

KETERANGAN UMUM DARI GERAK;

Simbol-simbol arah hanya menunjukkan arah saja. Untuk mengetahui bagian badan yang mana yang bergerak, simbol itu harus ditempatkan di kolom yang benar yang menunjukkan bagian badan yang mana yang bergerak. Dan apabila bagian-bagian badan yang digerakkan adalah bagian-bagian yang khas, misalnya kaki, tangan, jari-jari tangan, telapak tangan, dada, bahu, muka, hidung dan sebagainya, pra-simbol yang menunjukkan bagian badan itu harus dicatat sebelum simbol arah. (Lihat gambar 8)



tangan kanan bergerak ke bawah



kaki kiri atau kanan bergerak ke atas



muka bergerak tunduk ke bawah



torso digerakkan maju condong ke depan



lengan atas kanan bergerak ke samping bersama-sama dengan lengan bawah kanan bergerak ke bawah



telapak tangan kiri mengarah ke samping kiri bersama-sama dengan gerak tangan kiri ke atas



Gambar 8

ANALISA ARAH DAN LEVEL GERAK SERTA PENYANGGA

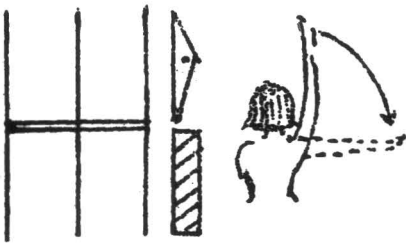
Dalam menganalisa arah gerak dan level harus dibedakan, apakah yang dianalisa itu gerak atau penyangga. Gerak (*gesture*) biasanya digambarkan sebagai gerak yang menuju ke satu tempat atau tujuan. Sedangkan langkah adalah gerak yang meninggalkan satu tempat penyangga ke tempat penyangga yang lain.

MENCATAT GERAK ATAU TUJUAN GERAK

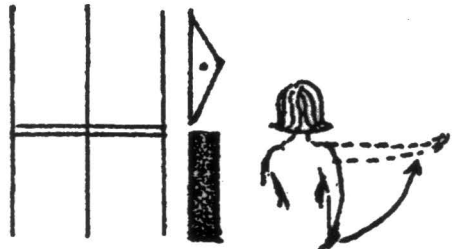
Notasi Laban adalah sebuah notasi gerak, karena simbol-simbolnya menunjukkan perubahan. Tiadanya simbol pada kolom pencatatan berarti tidak ada gerak. Dalam membuat sebuah deskripsi gerak dapat dipilih salah satu cara :

- (1). Transisi ke sebuah tempat/tujuan tertentu di dalam ruang. Yang dipentingkan tujuannya.
- (2). Gerak ke sebuah tempat. Yang dipentingkan geraknya.

Dalam mencatat gerak kita kerap kali perlu untuk mengetahui arah dari jalan yang ditempuh oleh gerak, tetapi pada umumnya lebih praktis dengan mengetahui tujuannya saja. Contoh pencatatan gerak dengan mementingkan tujuan seperti di bawah ini. (Lihat gambar 9)



Gambar 9 a

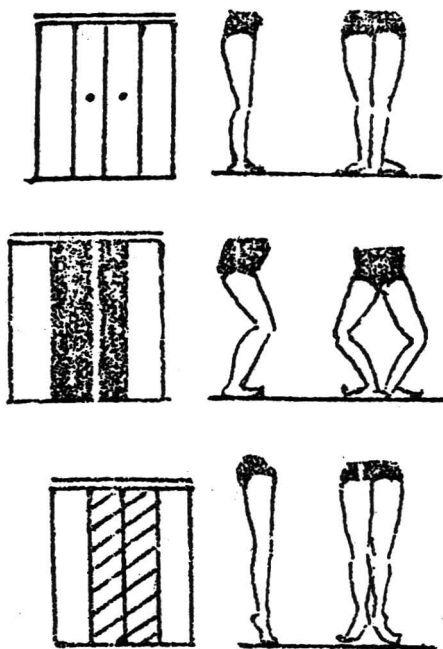


Gambar 9 b

Gambar 9a menunjukkan gerak dari posisi lengan kanan lurus ke atas, kemudian digerakkan menuju ke samping kanan. Gambar panah menunjukkan jalannya gerak. Gambar b menunjukkan gerak dari posisi lengan kanan lurus ke bawah, kemudian digerakkan ke samping kanan. Gambar panah menunjukkan jalannya gerak.

POSISI-POSISI KAKI PENYANGGA

Secara normal, tungkai beserta kaki adalah penyangga badan. Untuk tujuan-tujuan yang umum, Notasi Laban membedakan tiga level penyangga, yaitu tengah, rendah, dan tinggi. Level tengah adalah level kaki penyangga dalam keadaan biasa, yaitu tungkai lurus, dan kaki menapak seluruhnya. Level rendah ialah level kaki penyangga dengan posisi merendah (*mendhak*), yaitu tungkai ditekuk pada lutut, dan kaki menapak seluruhnya. Level tinggi ialah level kaki penyangga dengan posisi berjengket, yaitu tungkai lurus, sedangkan kaki berjengket. (Lihat gambar 10).



Gambar 10

POSISI-POSISI UNTUK GERAK

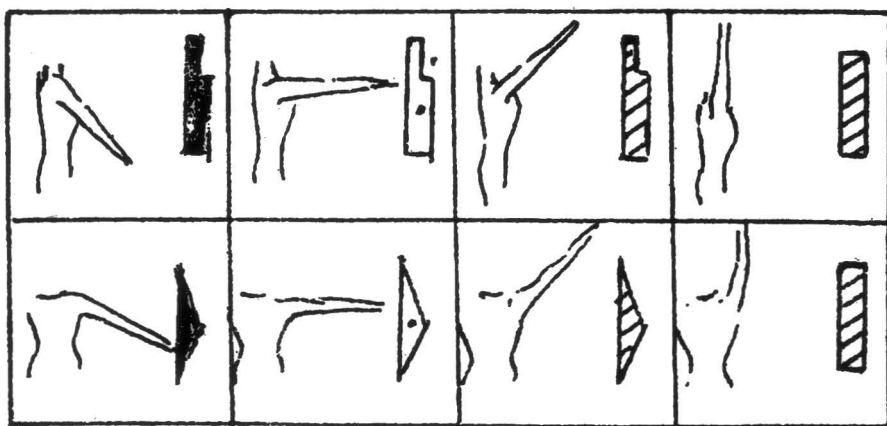
Bagi gerak-gerak anggota badan, badan dan kepala, arah dan level ditentukan oleh hubungan ruang antara ujung dengan pangkal.

Level dari gerak lengan.

Seluruh lengan bergerak dari bahu. Hubungan antara tangan dengan bahu menentukan arah dan level bagi seluruh lengan. Pada

posisi berdiri yang normal, lengan tergantung lurus ke bawah dari bahu di samping badan. Karena tangan berada di bawah bahu, seluruh lengan ini berada dalam posisi di tempat rendah. Posisi atau gerak tengah dari lengan, lengan berada setinggi bahu dalam keadaan horisontal, dan sejajar dengan lantai. Posisi atau gerak tinggi dari lengan, lengan menjulang ke atas di atas bahu. Sedangkan gerak lengan rendah apabila lengan bergerak di bawah bahu. Contoh-contoh level gerak lengan adalah sebagai berikut. (lihat gambar 11)

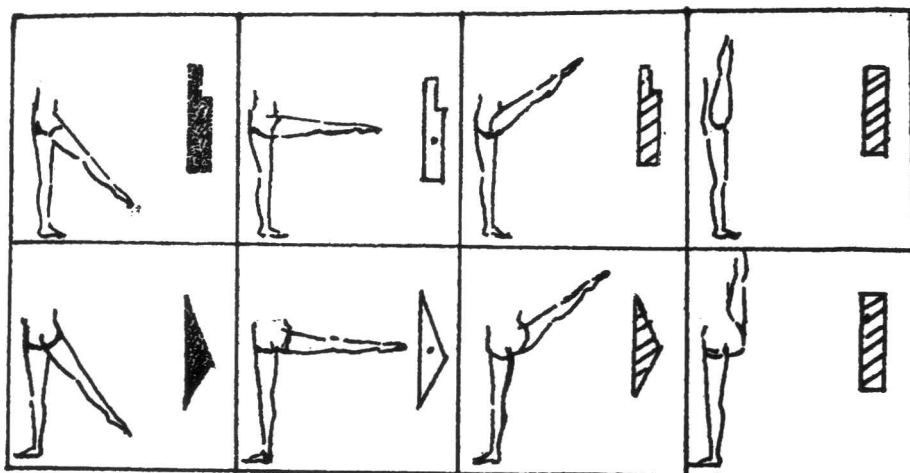
Gambar 11.



Level dari gerak tungkai:

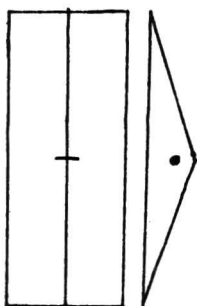
Seluruh tungkai bergerak dari pinggul atau pangkal paha. Arah dan level gerak ditentukan oleh hubungan antara kaki dengan pinggul. (Lihat gambar 12).

Gambar 12

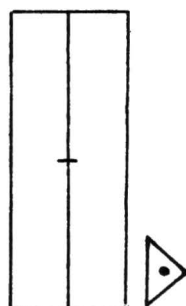


TIMING

Garis tengah pada staff atau kolom juga merupakan garis waktu. Gerak dari anggota badan yang berada di luar garis tengah dilakukan bersamaan waktu dengan waktu yang ditunjukkan pada garis tengah. Makin panjang simbol gerak berarti makin panjang waktu dari gerak itu, dan makin pendek simbol gerak berarti makin pendek pula waktu dari gerak tersebut. (Lihat gambar 13)



Gambar 13 a



Gambar 13 b

Gambar 13a menunjukkan gerak lengan kanan ke samping kanan dengan level tengah dilakukan dalam dua hitungan, sedangkan gambar 13b menunjukkan gerak lengan yang sama tetapi dilakukan $1/2$ hitungan. Simbol penuh panjangnya dua kali simbol setengah hitungan dan sebagainya.

Dalam Notasi Laban **timing** merupakan bagian yang integral dari simbol. Maka dari itu **score** tari dengan Notasi Laban tidak menuntut iringan musik dituliskan bersamaan dengan tarinya sepanjang **staff** atau kolom, sebab bentuk atau panjang pendeknya simbol sudah menunjukkan **timing**.

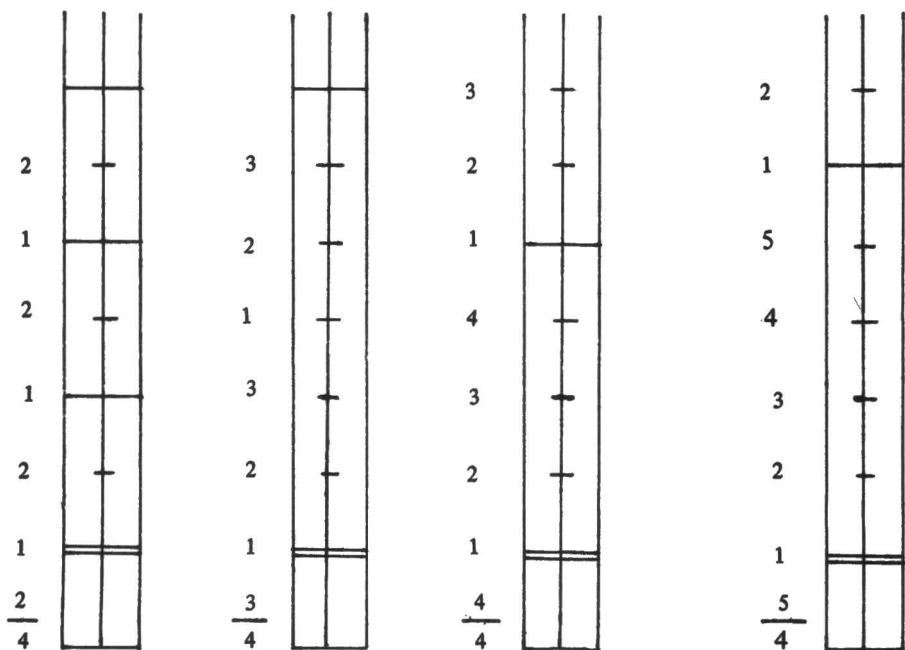
CARA MENGHITUNG

Di Barat dan di Indonesia terdapat sedikit perbedaan cara menghitung. Jika satu hitungan dibagi dua, di Barat dilakukan dengan kata-kata **one** untuk hitungan tengah pertama dan **and** untuk hitungan tengah kedua. Di Indonesia sedikit berbeda, yaitu **sa** untuk hitungan tengah pertama dan **tu** untuk hitungan tengah kedua dan seterusnya.

Hal ini perlu diketahui, sebab jika tidak, sering terjadi salah tafsir. Selain itu pada kesatuan hitungan juga terdapat sedikit

☐ } and ☐ } tu.
☐ } one ☐ } sa.

CARA PENCATATAN DENGAN BERBAGAI METRUM



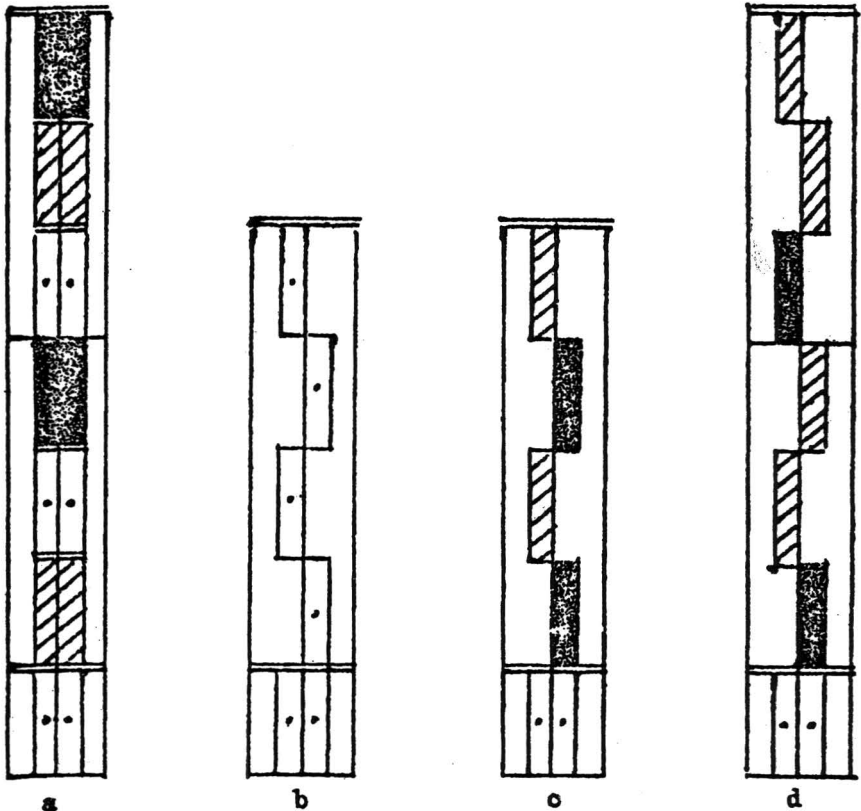
377

BAB III

MACAM-MACAM LANGKAH

PENYANGGA DAN LANGKAH DENGAN BERBAGAI LEVEL

(Lihat gambar 16)



Gambar : 16

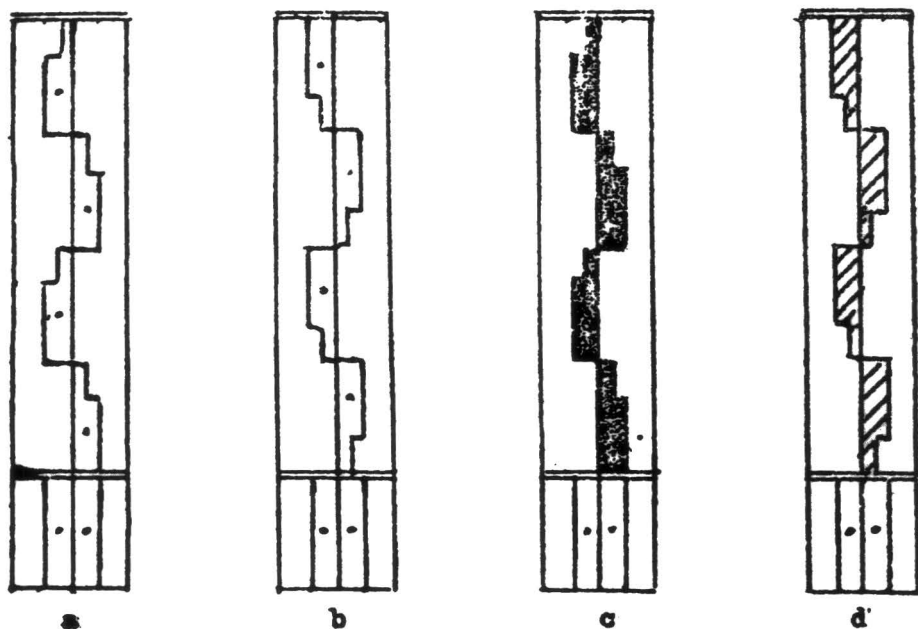
Gambar 16a adalah perubahan level dari biasa/tengah ke tinggi, tengah, rendah, tengah, tinggi, dan kemudian rendah, dengan berat badan berada di kedua kaki kiri dan kanan. Gambar 16b adalah berjalan di tempat.

Gambar 16c adalah berjalan di tempat dengan perubahan level yaitu rendah, tinggi, rendah, dan tinggi. Gambar 16d juga berjalan di tempat dengan perubahan level, dan ini merupakan dasar dari langkah pada Waltz.

Perlu diketahui, bahwa jika pada kolom penyangga tidak ada tanda-tanda atau simbol-simbol khusus, atau bila berat badan atau penyangga berada pada satu kaki, kaki yang lain yang tidak dicatat berada di atas tanah dengan posisi seperti angkatan kaki dari tanah pada berjalan biasa. Selain itu, pada waktu akan melangkah atau mengangkat kaki, kaki itu diangkat terlebih dahulu sebelum hitungan (mendahului hitungan), dan berat badan harus dipindah dari kaki yang satu ke kaki yang lain yang menapak.

LANGKAH MAJU DAN MUNDUR

Sebuah simbol arah yang berada pada kolom penyangga menunjukkan bahwa pusat berat badan bergerak/berpindah dari posisi berdiri sebelumnya ke arah yang tertera pada simbol yang menunjukkan langkah berikutnya. Setiap langkah berarti satu perubahan seluruh langkah berikutnya. Setiap langkah berarti satu perubahan seluruh tubuh, berat badan dipindah sampai menjadi vertikal di atas kaki penyangga yang baru. (lihat gambar 17)



Gambar 17

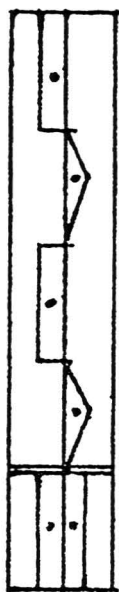
Gambar 17a menunjukkan langkah maju seperti pada berjalan biasa dengan level tengah. Gambar 17b adalah berjalan mundur

dengan level tengah. Gambar 17c adalah berjalan maju dengan level rendah, Gambar 17d adalah berjalan mundur dengan level tinggi atau berjengket.

Perlu diperhatikan, bahwa langkah biasa atau normal ke setiap arah atau jurusan dilakukan dengan cara dan jarak yang lazim. Langkah yang panjang atau pendek ada tanda-tandanya sendiri, dan diterangkan di bagian lain. Selain itu semua arah hadap adalah arah hadap penari.

LANGKAH KE SAMPING

Langkah ke samping berarti ke samping dari arah hadap badan. Tanda yang berupa jarum hitam menunjukkan hubungan antara dua tungkai yang melangkah, yaitu apabila langkah silang. Jarum yang menunjuk ke atas (!) berarti di depan, sedangkan jarum yang menunjuk ke bawah (i) berarti di belakang. (lihat gambar 18).



a



b

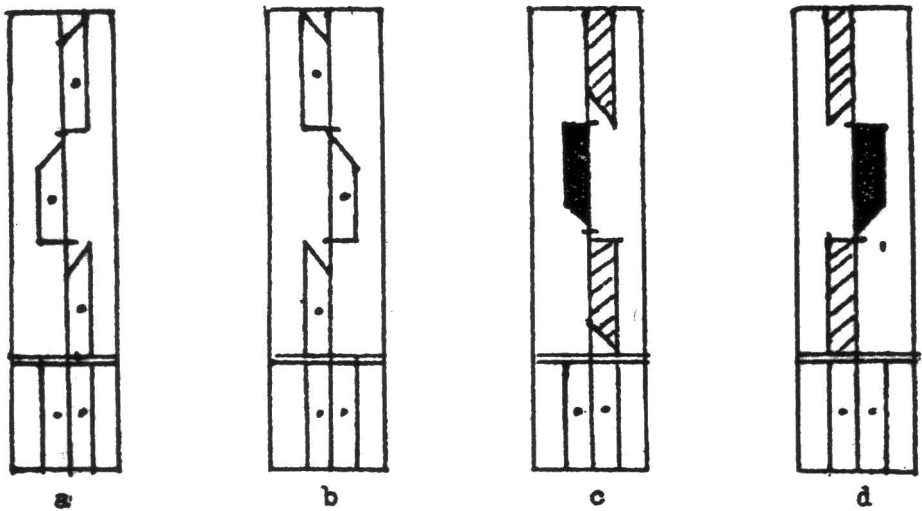
Gambar 18

Gambar 18a menunjukkan kaki kanan melangkah ke samping kanan, kaki kiri menutup dengan diakhiri berat badan dipindah ke kaki kiri, kemudian diulang lagi gerak yang sama. Gambar 18b menunjukkan kaki kanan melangkah ke samping kanan,

kaki kiri menyilang ke kanan di depan kaki kanan, kaki kanan melangkah ke samping kanan lagi, kemudian kaki kiri menyilang ke kanan di belakang kaki kanan.

LANGKAH DIAGONAL/SERONG

Langkah diagonal adalah langkah serong yang dilakukan dengan dasar arah hadap badan. (Lihat gambar 19)

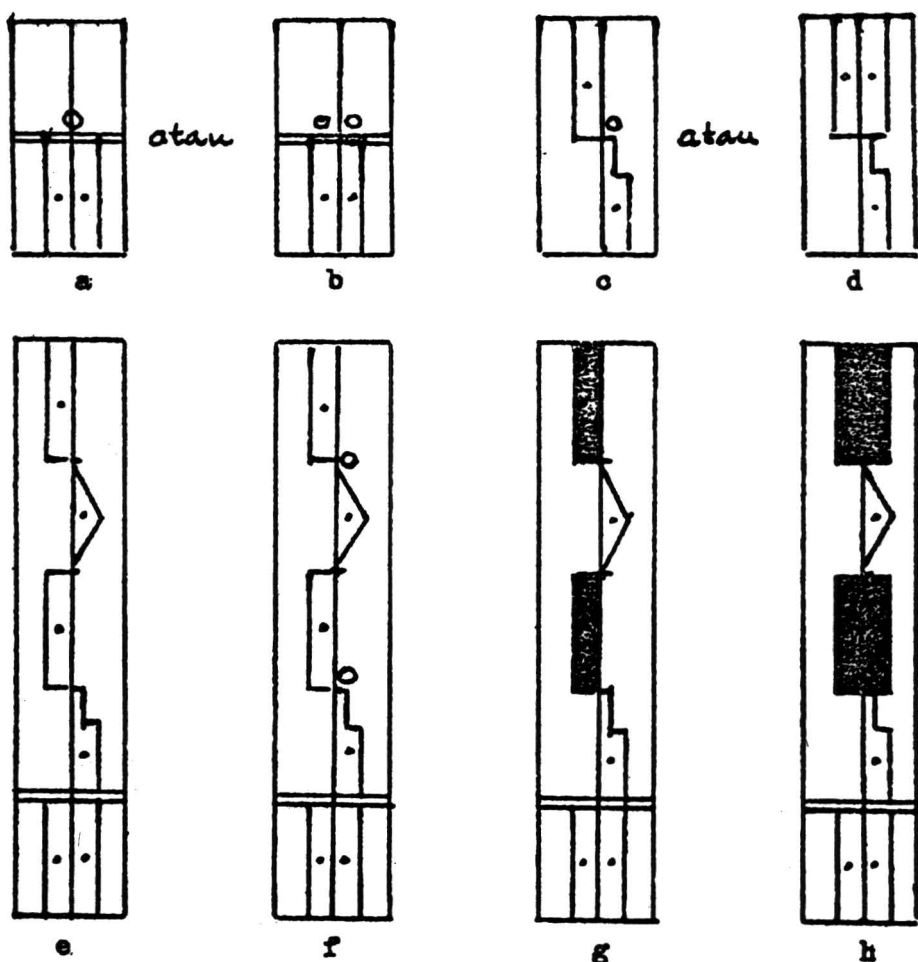


Gambar 19

Gambar 19a kaki kanan melangkah diagonal kanan, kaki kiri diagonal kanan, dan kemudian kanan melangkah diagonal kanan lagi. Gambar 19b kaki kiri melangkah diagonal kiri, kaki kanan diagonal kiri, dan kemudian kaki kiri melangkah diagonal kiri lagi. Gambar 19c kaki kanan melangkah diagonal mundur kanan dengan berjengket, kaki kiri diagonal mundur kanan dengan merendah, kemudian kaki kanan melangkah diagonal mundur kanan lagi. Gambar 19d kaki kiri di tempat dengan level tinggi, kaki kanan melangkah diagonal mundur kanan lagi. Gambar 19d kaki kiri di tempat dengan level tinggi, kaki kanan melangkah diagonal mundur kiri dengan berjengket.

TANDA BERHENTI PADA LANGKAH

Tanda berhenti pada langkah ialah bundaran kecil yang berlobang (o) yang diletakkan pada kolom yang menunjukkan gerak dari langkah (penyangga) itu berhenti. (lihat gambar 20)



Gambar 20

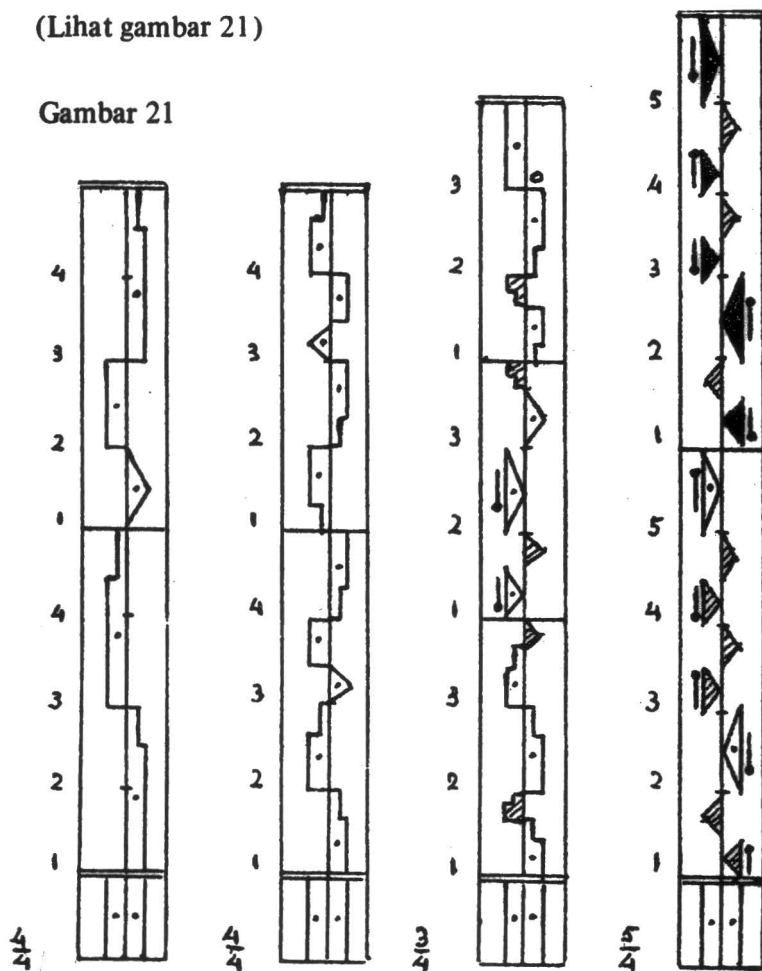
Gambar 20 a dan b menunjukkan posisi kaki berhenti. Gambar menunjukkan kaki kanan maju ke depan, kaki kanan masih tetap menahan berat badan yang ditandai dengan bundaran kecil yang berlobang, kaki kiri menutup. Gerak pada gambar 20c ini bisa pula dicatat dengan cara seperti pada gambar 20d. Gambar kaki kanan melangkah ke depan, kaki kiri menutup dengan perpindah-

an berat badan pada kaki kiri dan seterusnya. Gambar 20f kaki kanan melangkah maju, berat badan masih ditahan dengan kaki kanan, kaki kiri menutup dengan posisi berat badan ada di kedua belah kaki, kaki kanan melangkah ke samping kanan, berat badan masih ditahan dengan kaki kanan, kaki kiri menutup dengan posisi berat badan ada di kedua belah kaki. Gambar 20g kaki kanan maju ke depan, kaki kiri menutup dengan level rendah dengan perpindahan berat badan ke kaki kiri, dan seterusnya. Gambar 20h kaki kanan maju ke depan, kaki kanan masih menahan berat badan, kaki kiri menutup dengan level rendah, kaki kanan melangkah ke samping kanan, kaki kanan masih menahan berat badan, kaki kiri menutup dengan level rendah.

MELANGKAH DENGAN RITME—RITME YANG BERBEDA

(Lihat gambar 21)

Gambar 21



DETAIL DARI LANGKAH

Langkah kaki merupakan perpindahan berat badan secara total dari satu kaki ke kaki yang lain. Persiapan bagi sebuah langkah merupakan pengedoran tungkai yang aktif dari lantai agar tungkai ini dapat melangkah ke depan atau ke arah yang telah ditentukan. Persiapan ini tidak dicatat dalam Notasi Laban. Dan permulaan simbol arah sudah menunjukkan momen ini. Sebuah langkah berakhir jika berat badan berada secara penuh pada kaki penyangga yang baru.

Berjalan biasa.

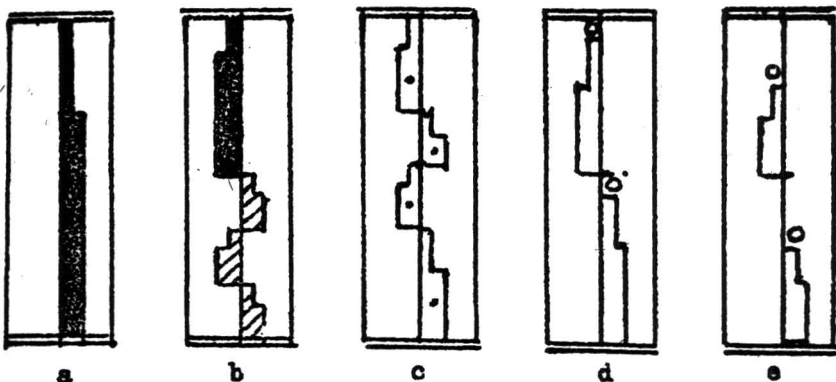
Simbol pada kolom penyangga menunjukkan cara berjalan biasa. Apabila stilisasi langkah kita kehendaki, kita harus menambahkan detailnya yang khusus. Bila tambahan-tambahan atau detail ini bersifat konstan (ajeg), sebuah tanda kunci bisa dipakai untuk mengganti dan diletakkan pada permulaan, dan tidak perlu diulang-ulang.

Rotasi tungkai :

Jika cara berjalan menggunakan posisi kaki yang tidak paralel melainkan terbuka, tanda terbuka bagi kaki yang menyebabkan adanya rotasi tungkai harus dicatat.

Macam-macam langkah :

Langkah bisa dilakukan dengan berbagai cara, antara lain langkah cepat, lambat, *legato*, *staccato* dan lain-lainnya. (Lihat gambar 22)



Gambar 22

Gambar 22a adalah langkah lambat dalam tiga hitungan yang harus dilakukan dengan perpindahan berat badan yang lambat pula. Gambar 22b adalah langkah cepat yang dilakukan tiga langkah dalam satu hitungan; langkah ini menyebabkan sentuhan kaki di atas lantai dengan perpindahan berat badan ke penyangga yang baru terjadi hampir bersamaan.

Gambar 22c adalah langkah **legato**. **Legato** berarti diikat bersama. Jenis langkah ini ialah langkah yang satu mengikuti yang lain secara lembut tanpa ada waktu mengaso. Tipe gerak ini dalam Notasi Laban ditunjukkan dengan simbol yang segera diikuti oleh simbol yang lain. Gambar 22d dan 22e adalah langkah **staccato** (terpisah) yaitu langkah yang satu dengan yang langkah yang lain ada saat berhenti.

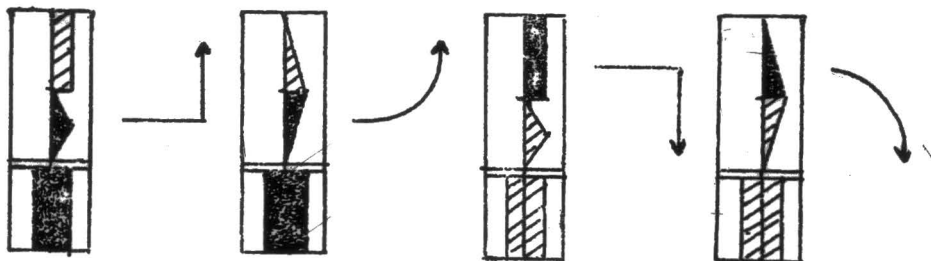
PEMBATALAN TANDA BERHENTI

Tanda berhenti yang berupa bundaran kecil berlubang yang terletak di kolom penyangga akan terus berfungsi sampai ada pembatalan. Adapun pembatalannya terjadi apabila ada langkah baru dari salah satu kaki atau apabila kaki yang ditahan/berhenti itu kemudian bergerak (*gesture*).

JALAN YANG BERSUDUT DAN JALAN YANG LENGKUNG

Perubahan level yang terjadi antara satu simbol dengan simbol yang lain menyebabkan perubahan yang tajam atau sering bersudut.

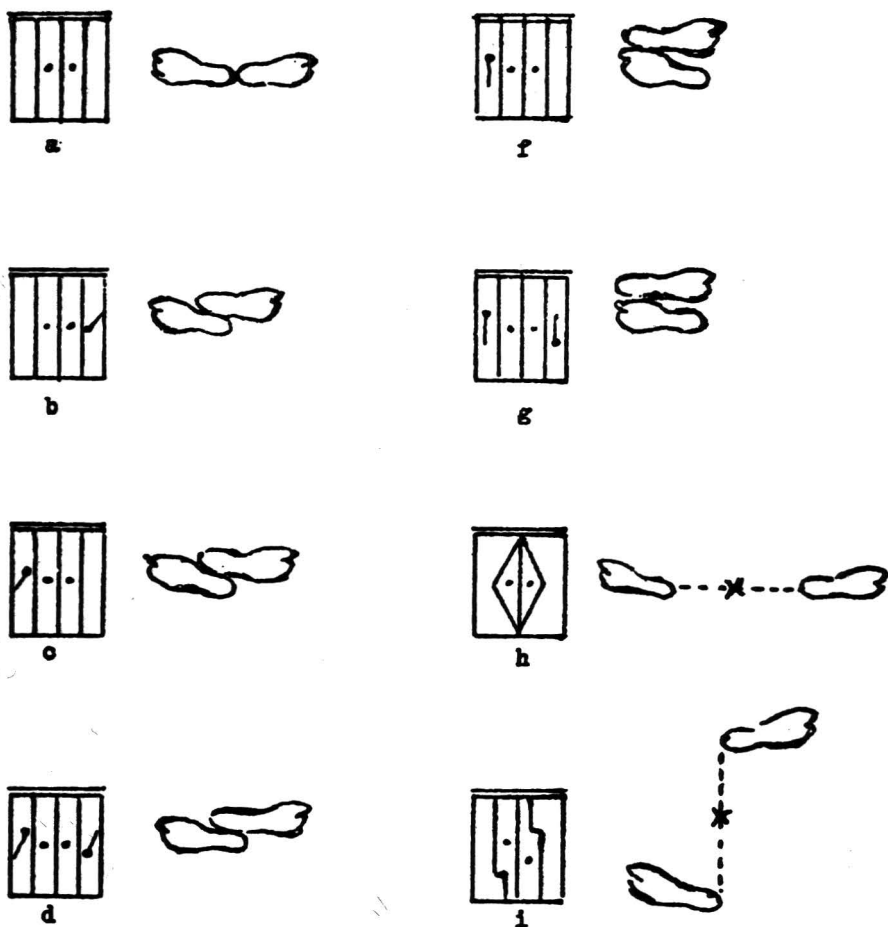
Sedangkan perubahan level yang terjadi selama proses perubahan berat badan menghasilkan jalan yang lengkung bagi pusat berat badan. (lihat gambar 23).

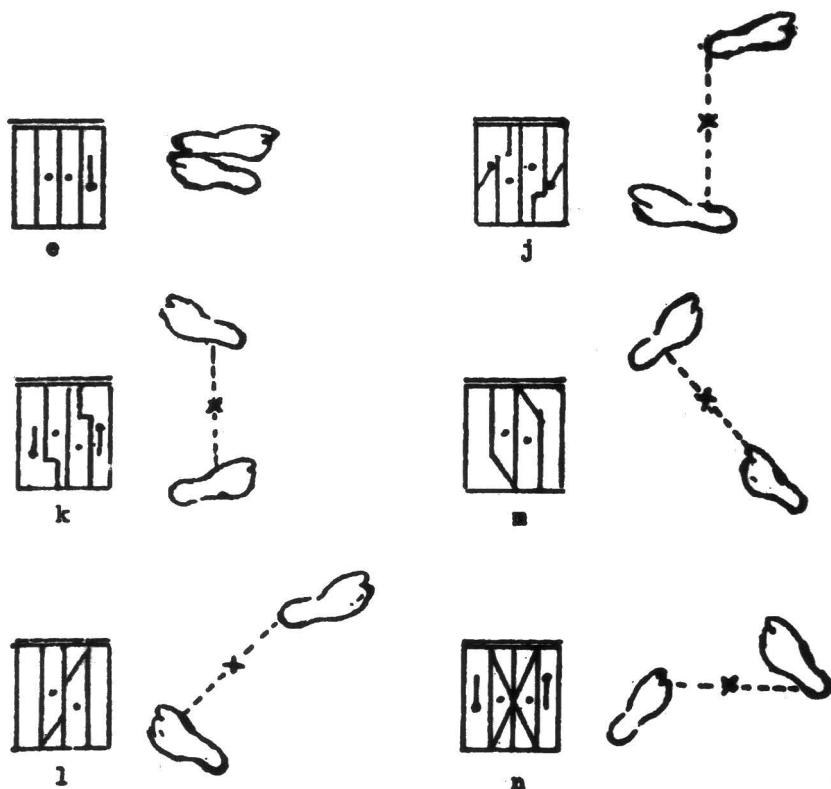


Gambar 23

POSISI-POSISI KAKI

Posisi kaki untuk berjenis-jenis tari sering banyak perbedaan. Misalnya saja balet menghendaki posisi kaki dengan putaran keluar 90° , tari Jawa menghendaki putaran antara 45° dengan 90° , tari Bali dan Sunda hampir serupa dengan tari Jawa, sedangkan tari Sumatra, Kalimantan, Sulawesi, Irian Jaya dan lain-lain memakai posisi kaki seperti kaki penyangga sehari-hari atau boleh dikatakan hampir paralel. Karena adanya bermacam-macam tuntutan bagi kaki, maka perlu ada keterangan khusus yang menjelaskan bahwa tari yang sedang dicatat menggunakan putaran tertentu, atau lebih praktisnya dituliskan pada permulaan posisi berdiri. Di bawah ini contoh dari lima macam posisi kaki terdapat pada balet. (Lihat gambar 24).





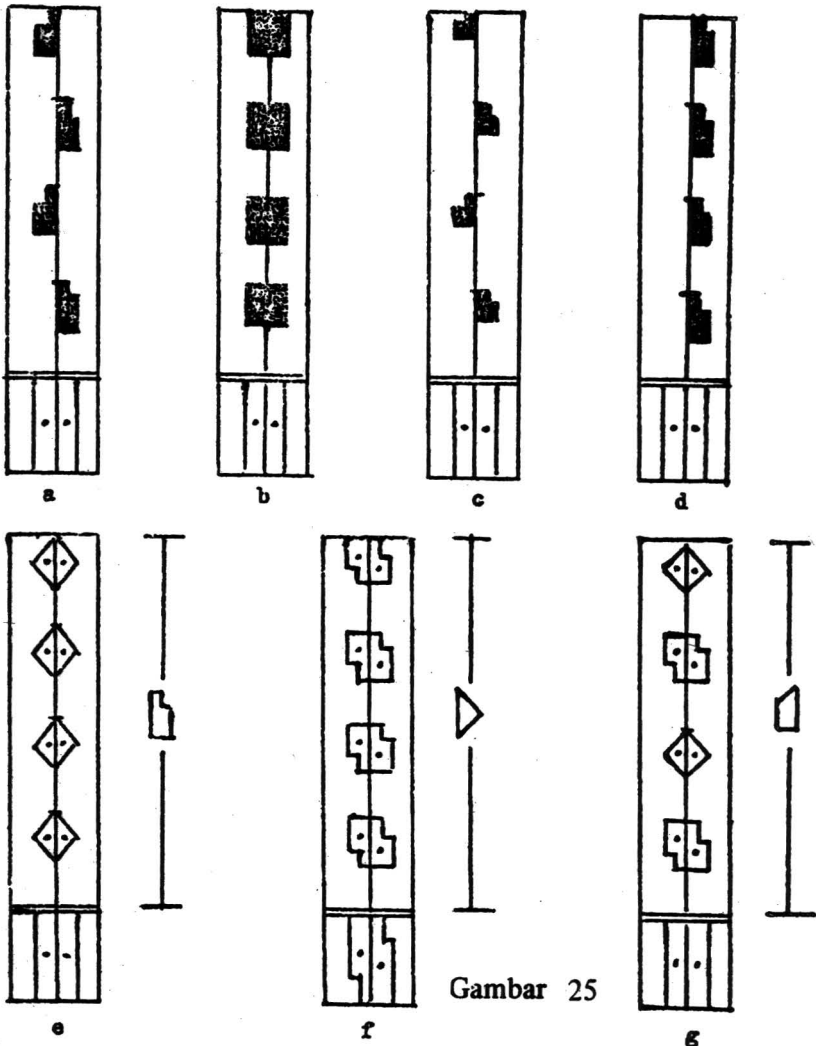
Gambar 24

Gambar 24a adalah posisi kaki pertama, yang pada balet banyak dipakai untuk posisi berdiri biasa. Karena tidak ada tanda khas yang menunjukkan bahwa kaki diputar terbuka sampai 90° , maka posisi ini bisa pula dibaca sebagai posisi satu/pertama dengan kaki diputar terbuka serong 45° seperti pada posisi berdiri untuk tari puteri Jawa. Gambar 24b, c, dan d adalah posisi kaki ketiga. Posisi kaki ketiga ini bisa dilakukan dengan berbagai cara pencatatan, yaitu dengan meletakkan jarum penunjuk di sebelah kanan, sebelah kiri, atau di sebelah kanan dan kiri. Jarum penunjuk itu yang dibuat serong menunjukkan kaki yang sebelah mana yang ada di depan atau belakang, dan juga sampai seberapa jauh tumit kaki yang satu berada di depan kaki yang lain. Gambar 24e, f, dan g adalah posisi kaki kelima. Cara pencatatan posisi kaki kelima ini bisa pula dilakukan dengan tiga cara seperti halnya pencatatan posisi kaki ketiga. Jarum penunjuk yang lurus menandai bahwa kaki yang satu berada seluruhnya di depan kaki yang lain. Gambar 24h adalah posisi kaki kedua, jarak tumit kiri dengan tumit kanan kira-kira satu

langkah biasa. Gambar 24i, j, dan k adalah posisi kaki keempat dengan perbedaan sedikit letak kaki kanan yang berada di depan hubungannya dengan kaki kiri yang ada di belakang. Gambar 24 sering disebut posisi kaki keempat terbuka. Gambar 24m adalah posisi kaki diagonal bersilangan. Gambar 24n adalah posisi kaki kedua bersilangan.

LANGKAH DI UDARA ATAU LONCATAN

Ti adanya simbol gerak pada kolom penyangga berarti tidak adanya penyangga pada kolom itu. Ini berarti bahwa kaki berada di udara, atau dengan lain perkataan terjadi loncatan. (Lihat gambar 25).



Gambar 25a menunjukkan langkah berlari; setiap satu hitungan diperinci menjadi dua, tengah pertama atau se kaki berada di udara, dan tengah kedua atau tu kaki mendarat dengan level rendah. Gambar 25b menunjukkan meloncat-loncat di tempat dengan kedua belah kaki; setiap satu hitungan diperinci menjadi dua, pada hitungan tengah kedua atau tu kedua belah kaki mendarat di lantai dengan level rendah. Gambar 25c menunjukkan langkah berlari yang agak berbeda dengan gambar 25a; setiap satu hitungan diperinci menjadi tiga, dua pertiga hitungan kaki berada di udara, dan pada hitungan pertiga terakhir kaki mendarat di lantai dengan level rendah. Gambar 25d menunjukkan langkah berlari di atas satu kaki kanan (Jawa: *engklek*); setiap satu hitungan diperinci menjadi dua, pada hitungan tengah pertama atau sa kaki kanan meloncat maju, dan pada hitungan tengah kedua kaki tersebut mendarat di lantai dengan level rendah dan seterusnya. Gambar 25e menunjukkan gerak meloncat-loncat di tempat dengan kedua belah kaki yang menggunakan posisi kaki kedua; adapun tanda di samping kanannya yang berupa garis memanjang yang ditengahnya ada simbol maju ke depan menunjukkan bahwa gerak meloncat-loncat dengan posisi kaki kedua itu dilakukan bukan di tempat, tetapi maju ke depan sepanjang garis. Gambar 25f menunjukkan gerak meloncat-loncat dengan menggunakan posisi kaki keempat, dan lompatan dengan kedua kaki itu dilakukan mengarah ke samping kanan. Gambar 25g menunjukkan gerak meloncat-loncat dengan kedua belah kaki mengarah serong ke kanan, pada hitungan posisi kaki kedua, hitungan ketiga menggunakan posisi kaki keempat, dan pada hitungan keempat menggunakan posisi kaki kedua lagi.

PUTARAN-PUTARAN

Putaran atau rotasi merupakan salah satu gerakan yang sangat penting pada tari, dapat dilakukan oleh salah sebuah anggota badan dan dapat pula oleh seluruh tubuh. Putaran pada aksis atau poros dapat dilakukan mengarah ke jarum jam atau sebaliknya. Simbol putaran aksis adalah sebuah paralelogram, yang ujungnya yang menjulang menunjukkan arah putaran. Putaran dapat dilakukan pada permulaan gerak, tetapi dapat pula dilakukan pada akhir dari gerak, tergantung pada cara meletakkan simbol putaran tersebut. (Lihat gambar 26).

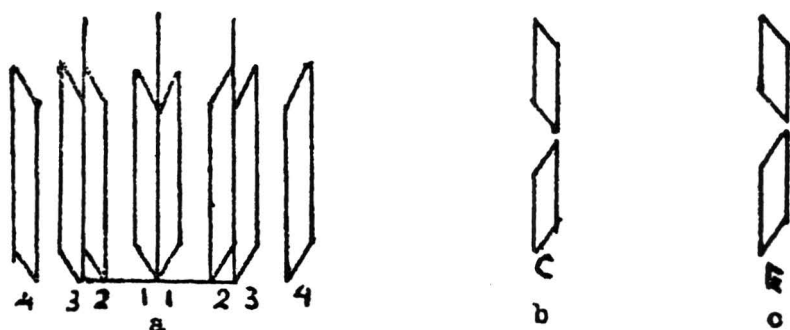


Gambar 26

Gambar 26a adalah simbol putaran ke kanan atau ke arah jarum jam. Gambar 26b adalah simbol putaran ke kiri atau ke arah lawan jarum jam. Gambar 26c adalah gambar untuk simbol putaran ke kanan ke kiri.

PENEMPATAN SIMBOL PUTARAN PADA KOLOM-KOLOM

Simbol putaran dipakai untuk putaran-putaran tubuh maupun untuk bagian-bagian dari anggota badan tertentu. Dengan menempatkan simbol putaran pada kolom tertentu pada **staff** menunjukkan putaran pada anggota badan yang dicatat pada kolom tersebut. Jika simbol putaran diletakkan pada kolom penyangga, ini berarti putaran bagi seluruh tubuh. Jika diletakkan pada kolom gerak tungkai, ini berarti putaran tungkai pada aksisnya. Bila simbol itu diletakkan pada kolom kedua, berarti putaran pada torso saja. Dan apabila simbol itu diletakkan pada kolom lengan, maka yang berputar pada aksis hanya lengan yang bersangkutan saja. Selain itu untuk bagian-bagian badan atau anggota badan yang khas juga bisa dilaksanakan putaran, yaitu dengan meletakkan simbol putaran di depan tanda atau simbol anggota badan tertentu. (Lihat gambar 27).



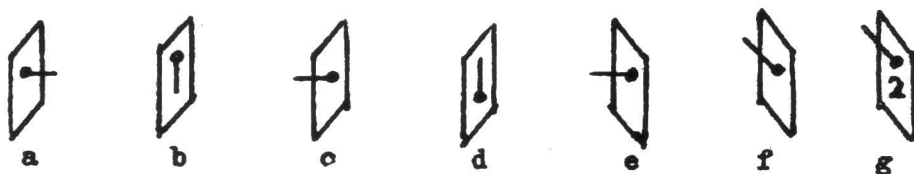
Gambar 27

Gambar 27a menunjukkan putaran anggota-anggota badan yang dicatat pada kolom masing-masing, yaitu kolom 1 untuk putaran penyangga yang berarti putaran untuk seluruh tubuh, kolom 2 untuk putaran tungkai, kolom 3 untuk putaran badan atau torso, dan kolom 4 untuk putaran lengan. Gambar 27b menunjukkan putaran kepada sebanyak dua kali, yaitu ke kanan dan kemudian ke

kiri. Gambar 27c menunjukkan putaran lengan bawah dua kali, yaitu ke kanan dan kemudian ke kiri.

UKURAN PUTARAN

Jumlah putaran diterangkan di dalam simbol putaran yang ditandai dengan jarum hitam. Besar-kecilnya putaran dapat dilihat pada arah jarum serta hubungannya dengan arah putaran. Misalnya, arah putaran ke kanan dengan arah jarum ke samping kanan berarti seperempat putaran. Arah putaran ke kanan dengan arah jarum ke belakang berarti berputar lingkaran. Arah putaran ke kanan dengan arah jarum ke samping kiri berarti putaran tiga-perempat putaran. Arah putaran ke kanan dengan arah jarum ke depan berarti berputar penuh satu lingkaran. Arah putaran ke kiri dengan arah jarum ke kiri berarti berputar seperempat lingkaran, dan sebagainya. Dan apabila putaran tersebut lebih dari satu kali, maka jumlah putarannya dapat ditunjukkan dengan angka. (lihat gambar 28)



Gambar 28

Gambar 28a berputar ke kanan seperempat; gambar 28b berputar ke kanan setengah; gambar 28c berputar ke kanan tiga perempat; gambar 28d berputar ke kanan penuh. Gambar 28e berputar ke kiri seperempat; gambar 28f berputar ke kiri seperdelapan. Gambar 28g berputar ke kiri dua seperdelapan lingkaran.

BAB IV

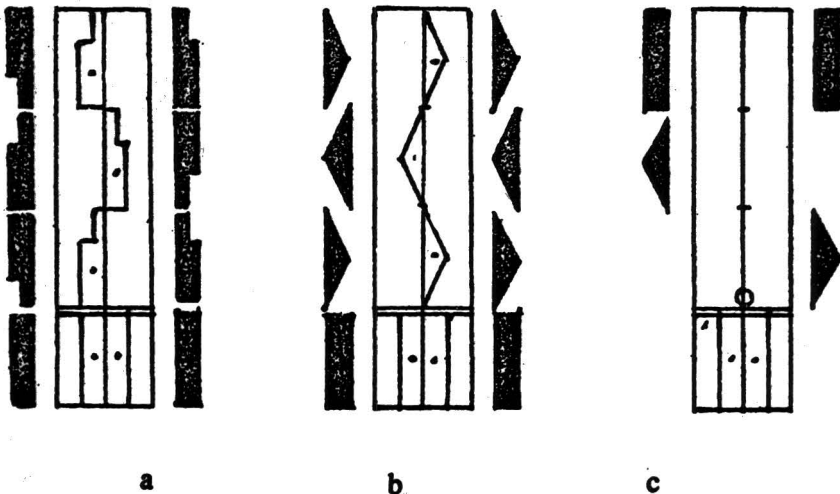
GERAK ANGGOTA BADAN

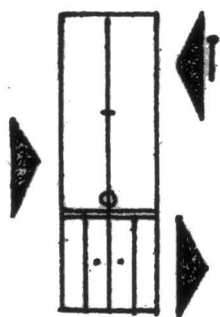
GERAK LENGAN

Gerak lengan dapat sangat sederhana, tetapi dapat pula sangat kompleks. Setiap gaya tari memiliki cara menggerakkan lengan tersendiri. Selain itu lengan memiliki kebebasan dalam bergerak, hanya dibatasi oleh anggota badan yang lain dan oleh konstruksinya secara fisik. Lengan dapat bergerak di dalam ruang ke mana saja dari pangkal lengan, hanya kalau bergerak ke belakang menjadi sangat terbatas karena konstruksi atau letaknya.

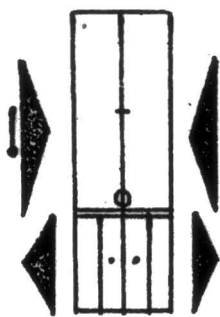
GERAK SELURUH LENGAN

Seluruh lengan bergerak dari bahu. Gerak lengan adalah gerak dari ujung lengan di tempat yang satu ke tempat yang lain. Simbol arah yang dicatat pada kolom gerak lengan menunjukkan tujuan dari gerak. Tiadanya simbol arah pada kolom gerak lengan berarti bahwa lengan yang bersangkutan tidak bergerak atau diam. (Lihat gambar 29) Selain itu perlu diperhatikan, dalam sistim Notasi gerak lengan yang normal dilakukan dengan santai tanpa tegangan, seperti terlihat pada lengan waktu berdiri dengan lengan tergantung ke bawah telapak tangan menghadap ke dalam.

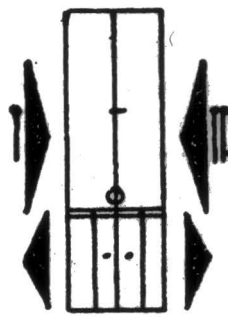




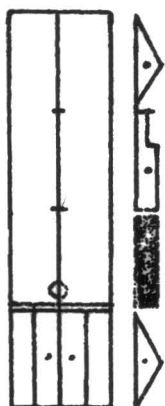
d



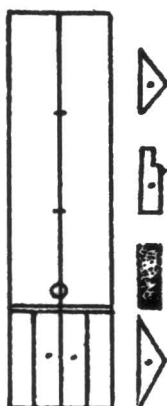
e



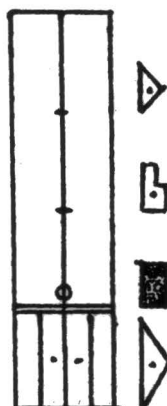
f



g



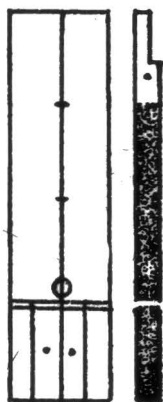
h



i



j



k



l

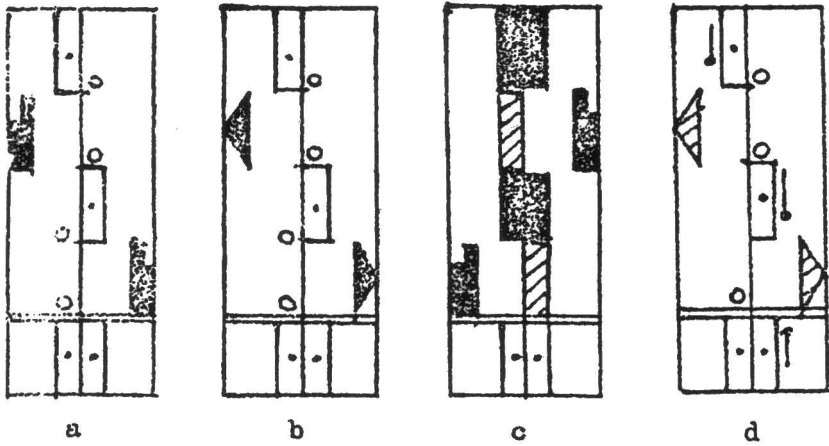
Gambar 29

Gambar 29a gerak lengan pada berjalan biasa, yang selalu berlawanan arah dengan arah dari langkah kaki. Gambar 29b adalah langkah kaki samping yang diikuti oleh gerak kedua lengan ke samping dengan level rendah. Gambar 29c lengan kanan bergerak ke samping kanan dengan level rendah, kemudian disusul dengan lengan kiri bergerak ke samping kiri dengan level rendah, dan diakhiri oleh gerak kedua lengan bersama-sama ke bawah. Gambar 29d adalah posisi berdiri dengan lengan kanan samping kanan rendah, lengan kiri bergerak ke samping kanan dengan level rendah, kemudian diakhiri dengan gerak lengan kanan ke samping kiri menyilang di belakang badan dengan level rendah. Gambar 29e menunjukkan posisi berdiri dengan kedua lengan direntangkan ke samping dengan level rendah, lengan kanan bergerak ke samping kiri bersamaan dengan lengan kiri bergerak ke samping kanan bersilangan, lengan kiri berada di depan lengan kanan. Gambar 29f menunjukkan posisi berdiri dengan kedua lengan direntangkan ke samping dengan level rendah, lengan kanan bergerak ke samping kiri bersilangan dengan lengan kiri yang bergerak ke samping kanan di belakang badan, lengan kanan berada di belakang lengan kiri. Gambar 29g menunjukkan gerak **legato** dari lengan kanan, dimulai dari lengan kanan ke samping kanan dengan level tengah, kebawah, ke depan dengan level tengah, dan diakhiri dengan ke samping kanan tengah. Gambar 29h menunjukkan gerak lengan kanan **demi-legato**, setiap gerak diakhiri sebelum hitungan selesai (sedikit). Gambar 29i menunjukkan gerak lengan kanan **staccato**, setiap gerak hanya dilakukan setengah hitungan, berhenti, kemudian bergerak lagi dan seterusnya. Gambar 29j menunjukkan gerak lengan kanan maju ke depan dengan perubahan level pada simbol gerak yang panjang, ini berarti bahwa pada hitungan pertama lengan bergerak ke depan dengan level rendah, lalu diteruskan ke level tengah. Gambar 29k menunjukkan gerak lengan kanan ke depan dengan level rendah yang dilakukan lambat dalam dua hitungan, kemudian disusul ke level tengah dalam satu hitungan. Gambar 29l menunjukkan gerak lengan kanan ke depan, tengah pertama ke level rendah, tengah kedua ke level tengah, dan dalam dua hitungan terakhir ke level tinggi.

GERAK TUNGKAI

Gerak seluruh lengan dapat dibandingkan dengan gerak seluruh tungkai, meskipun tungkai lebih terbatas gerakannya. Selain

itu, tungkai bisa pula tidak menjadi penyangga, melainkan hanya menyentuh lantai. Apabila kita sudah memikirkan gerak tungkai dengan sentuhan di lantai, maka kolom untuk sentuhan adalah kolom tambahan yang terletak di antara kolom penyangga kolom gerak tungkai. (lihat gambar 30)



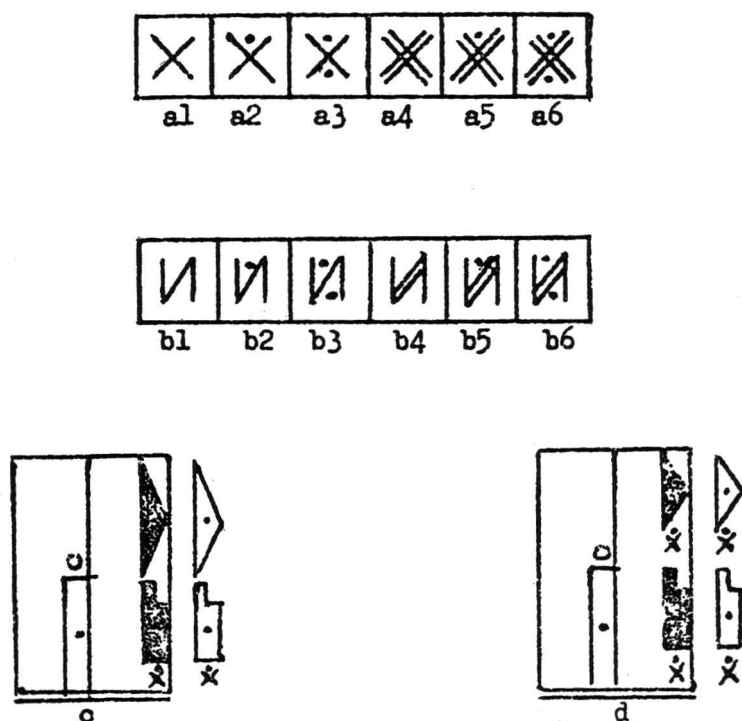
Gambar 30

Gambar 30a dari posisi berdiri (posisi kaki pertama) kaki kanan diangkat ke depan dengan level rendah dan ditempatkan kembali, kaki kiri diangkat ke dapan dengan level rendah lalu ditapakkan kembali. Gambar 30b dari posisi kaki pertama, kaki kanan diangkat ke samping kanan dengan level rendah lalu ditapakkan kembali, kaki kiri diangkat ke samping kiri dengan level rendah lalu ditapakkan kembali.

Gambar 30c dari posisi kaki pertama kaki kanan berjengket dibarengi oleh gerak kaki (tungkai) kiti ke depan rendah, kaki kiri menapak kembali ke posisi kaki pertama dengan level rendah, kaki kiri berjengket dibarengi oleh gerak kaki (tungkai) kanan ke depan rendah, kemudian kaki kanan menapak kembali ke posisi kaki pertama dengan level rendah. Gambar 30d dari posisi kaki kelima kaki kanan diangkat ke samping kanan tinggi lalu ditapakkan kembali di depan kaki kiri menjadi posisi kaki kelima lagi, kemudian kaki kiri diangkat ke samping kiri tinggi dan ditetapkan kembali di depan kaki kanan menjadi posisi kaki kelima lagi.

JARAK ATAU UKURAN LANGKAH DAN GERAK

Simbol arah yang tidak diberi tanda ukuran apa-apa menunjukkan jarak yang normal, baik untuk langkah maupun gerak. Apabila dikehendaki jarak yang tidak normal, yaitu pendek sekali, pendek, panjang, panjang sekali perlu ada tanda-tanda khusus yang diletakkan di belakang atau sebelum simbol arah. (Lihat gambar 31).



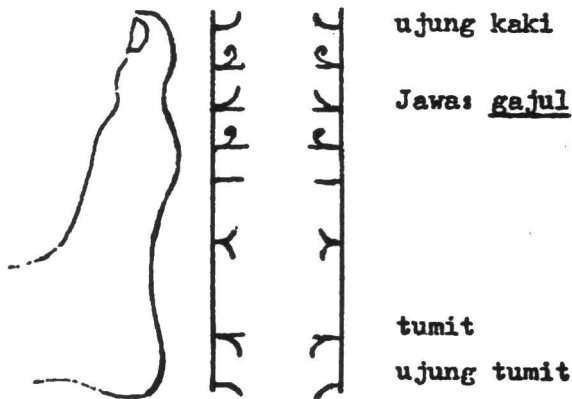
Gambar 31

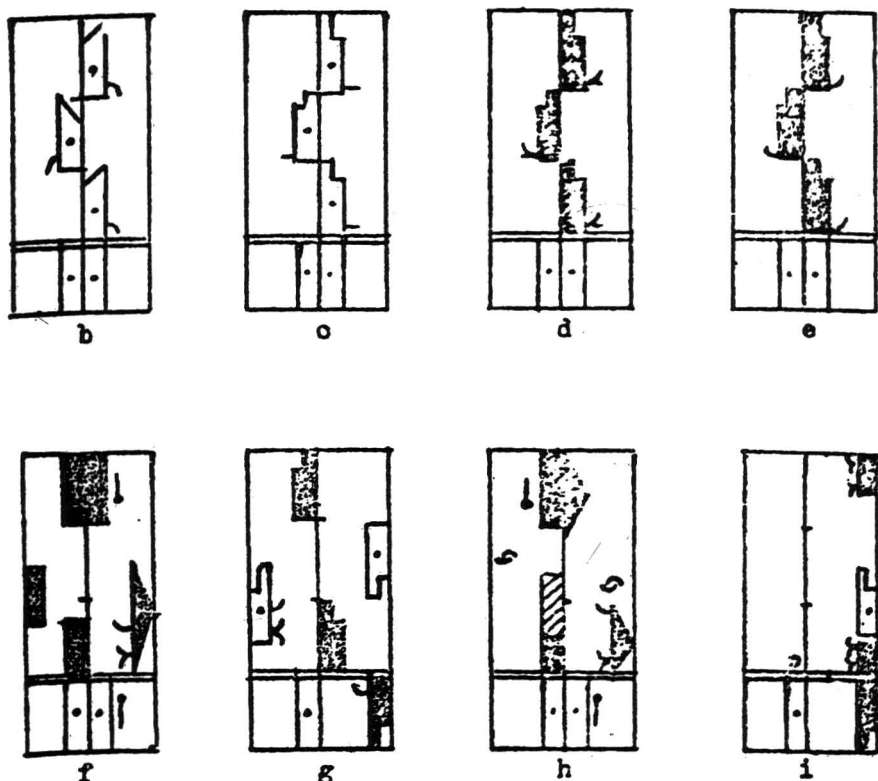
Gambar 31 adalah tanda pendek derajat pertama, a2 pendek derajat kedua, a3 pendek derajat ketiga, a4 pendek derajat keempat, a5 pendek derajat kelima, dan a6 pendek derajat keenam. Untuk langkah, tanda ini menunjukkan pendeknya langkah, sedangkan untuk gerak menunjukkan jarak antara ujung dengan pangkal bagian badan yang bergerak. Maka tanda pendek ini untuk gerak atau bagian badan yang bergerak berarti pula pengerutan atau pengecilan. Tungkai dengan tanda pendek berarti tungkai tersebut dikerutkan pada bagian lutut, hingga ujung tungkai dengan

pangkal tungkai qaraknya menjadi pendek. Gambar 31 b1 adalah tanda panjang derajat pertama, b2 panjang derajat kedua, b3 panjang derajat ketiga, b4 panjang derajat keempat, b5 panjang derajat kelima, b6 panjang derajat keenam. Untuk langkah, tanda ini menunjukkan panjangnya langkah, sedangkan untuk bagian badan yang bergerak menunjukkan pemanjangan jarak antara ujung dengan pangkal dari bagian badan yang bergerak. Pemanjangan bagian badan yang bergerak berarti pula perentangan. gambar 31c menunjukkan tungkai kanan dengan level rendah bergerak maju ke depan dan ditekuk derajat kedua bersama-sama dengan gerak lengan kanan ke depan dengan level tengah dan ditekuk derajat kedua pada hitungan pertama, dan pada hitungan kedua tungkai ke samping kanan dengan level rendah bersamaan dengan lenan ke samping kanan dengan level tengah. Pada gambar 31d gerak sama dengan gambar 31c, tetapi pada hitungan kedua baik tungku maupun lengan ditekuk derajat kedua.

SENTUHAN KAKI PADA LANTAI

Ternyata bahwa kaki masih bisa dibagi menjadi beberapa bagian yang lebih kecil, apabila kita memang menghendaknya, terutama untuk mencatat sentuhan-sentuhan kaki pada lantai, dan juga apabila gerak berjalan dilakukan di atas tumit, pangkal jari, dan sebagainya. Tanda-tanda bagian kaki ini apabila diletakkan pada simbol gerak tungkai berarti ada sentuhan kaki di atas lantai, dan apabila diletakkan pada simbol penyangga atau langkah berarti menyangga atau melangkah dengan bagian dari kaki itu. (lihat gambar 32).





Gambar 32

Gambar 32 adalah bagian-bagian dari kaki yang dalam tari-tarian tertentu banyak dipakai. Hanya sayang istilah-istilah dalam bahasa Indonesianya tidak lengkap, sebab hanya terdapat kata-kata seperti ujung kaki (ujung jari), tumit, ujung tumit, dan seluruh telapak kaki yang merupakan perpaduan secara menyeluruh antara ujung kaki dengan ujung tumit. Gambar 32b adalah gerak berjalan serong dengan menggunakan ujung tumit sebagai penyangga. Gambar 32c gerak melangkah maju dengan menggunakan bagian telapak kaki sebelah muka sebagai penyangga. Gambar 32d gerak melangkah maju dengan level rendah serta menggunakan bagian pangkal jari (jawa : *gajul*) sebagai penyangga. Gambar 32e ialah gerak melangkah ke depan dengan level rendah serta menggunakan ujung kaki sebagai penyangga. Gambar 32f adalah gerak dalam balet yang disebut *assemble*, 32g *jete en avant*, 32h *glissade*, 32i sebagian dari gerak *battement cloche*.

BAGIAN-BAGIAN DARI ANGGOTA BADAN

Apabila kita ingin mencatat gerak secara detail, maka kita perlu memakai pra-simbol dari bagian-bagaian tersebut, agar kita tau bagaian badan yang mana yang kita gerakkan. Pra-simbol diletakkan di belakang atau sebelum simbol arah. (lihat gambar 33)

+

pangkal paha

⦏

paha atau lutut

≡

tungkai bawah atau pergelangan kaki

≡

kaki

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12



∩∩

bahu

∩∩

lengan atas atau siku

∩∩

lengan bawah atau pergelangan tangan

∩∩

tangan

∩∩

ibu jari

∩∩

jari telunjuk

∩∩

jari tengah

∩∩

jari manis

∩∩

jari kelingking

□○

torso

□○

dada

□○

pinggul

□X

pinggang

⌒

kepala

□C

muka

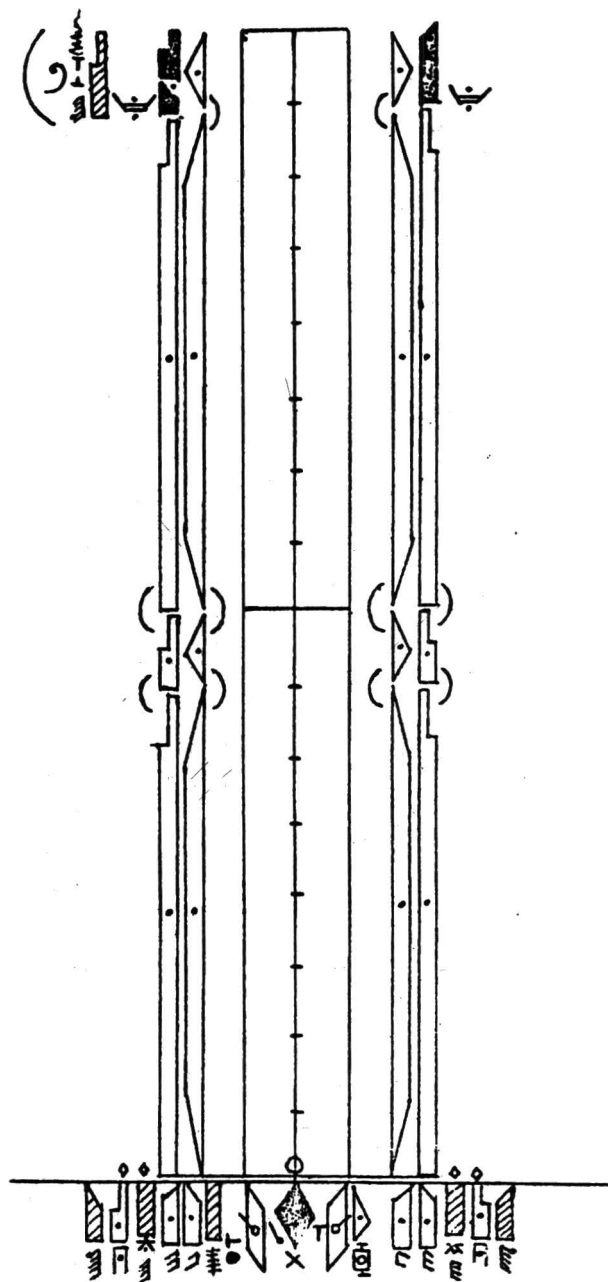
□C

hidung

□C

mata

Gambar 33



Gambar 34[†]

[†]Gerak Mungkah Lawang pada tari Panji, Lihat I Made Bandem, Panji Characterization in the Gambuh Dance, sebuah Master Thesis pada University of California at Los Angeles, 1972, tidak diterbitkan, p.87.

TANDA-TANDA MUBUNGAN

Lamanya	menun- juk	dukak	dolak/ saling	menun- duk	menun- gang	menyang gel	menyang dari m- nyang
sementer							
berpapasan sementer							
dibahan lama/ terus							
berpapasan dibahan terus							
penetrasi							

TANDA-TANDA ANALOGI

= ~ atau } idenlik sama terus
* persis
|| paralel

TANDA-TANDA ULANGAN

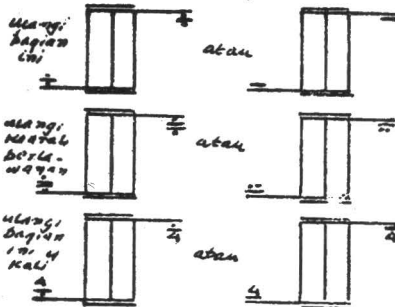
% atau ÷ idenlik
% atau ≡ simetris
arah yang
berlawanan

ulang.
dari 1/4

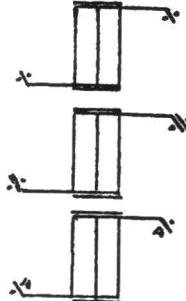
kayakan
seperti
A

kayakan
seperti
A pada huruf H

ULANGAN-ULANGAN PONDOK

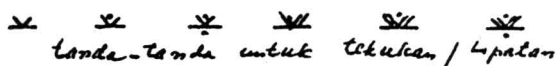


ULANGAN PANJANG



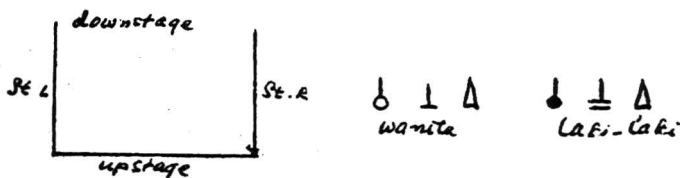
LAMPIRAN 2

-)(busur penghubung yang menunjukkan
 gerak yang harus dilakukan bersama
 > < tanda pengikat yang menunjukkan
 bagian badan yang sama
] [tanda yang menunjukkan bagian badan
 tetap pada tempat semula


 tanda-tanda untuk tikukan / lipatan

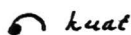

 tanda-tanda untuk menutup


 tanda-tanda untuk membuka




 tekanan lemah


 tekanan kuat


 kuat


 lembut


 rileks


 dengan
 tekanan


 tanpa tekanan

KEPUSTAKAAN

Bandem, I Made, Panji Characterization in the Gambuh Dance, Master Thesis yang tidak diterbitkan. University of California at Los Angeles, 1972.

Burtner, Elizabeth. "Dance Notation Makes Legend into History", **The Dance Experience**. Edisi Myron Howard Nadel dan Constance Gwen Nadel. New York: Praeger Publishers, 1970. P. 127-134.

Gausley, Marguerite. **An Introduction to Benesh Movement Notation**. London : Max Parrish, 1967.

Hutchinson, Ann. **Labanotation or Kinetography Laban**. Revised and expanded second edition. New York : Theatre Arts Books 1970.

——— "The Preservation of the Dance Score Through Notation", **The Dance Has Many Faces**. Eisi Walter Sorell, edisi kedua. Niw York: Columbia University Press, 1966. P. 151-164.

Laban, Rudolf. **Choreutics**. London : Macdonald and Evans, 1966.

——— **Principles of Dance and Movement**. New York: Dance Horizons, 1956.

Soedarsono. "Tehnik Pengumpulan Dan Pencatatan Tari Tradisional Indonesia". Kertas kerja untuk Seminar Inventarisasi Dan Dokumentasi Folklore Indonesia, Jakarta, 28-31 Mei 1973, termuat dalam **Living Traditional Theatres in Indonesia**, edisi Soedarsono. Yogyakarta: Akademi Seni Tari Indonesia, 1974.

Notasi Laban: Satu Kemungkinan Sistim Notasi Tari Bagi Indonesia. Kertas kerja pada Seminar Notasi Tari, Proyek Direktorat Pembinaan Kesenian, Ditjen. Kebudayaan, Departemen P dan K, di Bandung, 22-26 Februari 1978.

005125.3

E4.2

Tri Saring