



BRIN
BANDAR RISET
DAN INOVASI NASIONAL

Panakajaya Hidayatullah

Dangdut Madura *Situbondoan*

Buku ini tidak untuk diperjualbelikan

Panakajaya Hidayatullah

Dangdut Madura

Situbondoan

Diterbitkan pertama pada 2025 oleh Penerbit BRIN

Tersedia untuk diunduh secara gratis: penerbit.brin.go.id



Buku ini dibawah lisensi Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0).

Lisensi ini mengizinkan Anda untuk berbagi, mengopi, mendistribusikan, dan mentransmisi karya untuk penggunaan personal dan bukan tujuan komersial, dengan memberikan atribusi sesuai ketentuan. Karya turunan dan modifikasi harus menggunakan lisensi yang sama.

Informasi detail terkait lisensi CC BY-NC-SA 4.0 tersedia melalui tautan:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Panakajaya Hidayatullah

Dangdut Madura *Situbondoan*

Penerbit BRIN

© 2025 Panakajaya Hidayatullah

Katalog dalam Terbitan (KDT)

Dangdut Madura *Situbondoan*/Panakajaya Hidayatullah–Jakarta: Penerbit BRIN, 2025.

xxx + 260 hlm.; 14,8 x 21 cm

ISBN 978-602-6303-76-9 (PDF)

1. Dangdut
3. *Situbondoan*

2. Madura
4. Musik

784.4

Editor Akuisisi : Risma Wahyu Hartiningsih
Copy editor : Sarah Fairuz
Proofreader : Risma Wahyu Hartiningsih
Penata isi : Hilda Yunita
Desainer Sampul : Hilda Yunita

Edisi Pertama : September 2025

Diterbitkan oleh:

Penerbit BRIN, anggota Ikapi

Direktorat Repozitori, Multimedia, dan Penerbitan Ilmiah

Gedung B.J. Habibie Lt. 8, Jl. M.H. Thamrin No. 8,

Kb. Sirih, Kec. Menteng, Kota Jakarta Pusat,

Daerah Khusus Ibukota Jakarta 10340

WhatsApp: +62 811-1064-6770

E-mail: penerbit@brin.go.id

Website: penerbit.brin.go.id

 Penerbit BRIN

 @penerbit_brin

 @penerbit.brin



DAFTAR ISI

Daftar Gambar.....	vii
Daftar Tabel.....	xi
Pengantar Penerbit.....	xiii
Kata Pengantar	xv
Prakata	xxiii
Sistem Ejaan Bahasa Madura.....	xxvii
BAB 1 MENYOAL DANGDUT LOKAL	1
A. Lanskap Musik Dangdut di Skena Nasional.....	1
B. Dangdut Lokal	2
C. Mengalami Dangdut Madura: Dari Panggung Hajatan, Studio Hingga Lapak Kaki Lima	7
D. Strukturisasi Buku.....	9
BAB 2 KOMUNITAS MADURA DI SITUBONDO	11
A. Catatan Umum Tentang Situbondo	11
B. Migrasi Penduduk Madura Ke Situbondo	12
C. Dialek dan Stereotip Komunitas Madura di Situbondo....	17
D. Bahasa <i>Situbondoan</i>	21
BAB 3 CIKAL BAKAL MUSIK DANGDUT MADURA SITUBONDOAN.....	33
A. Perkembangan Musik Dangdut Madura di Situbondo.....	33
B. Sekilas Tentang Tokoh Dangdut Madura <i>Situbondoan</i>	61
C. Dinamika Industri Rekaman Lokal di Situbondo	79

BAB 4	ASPEK MUSIKAL-PERFORMATIF DANGDUT MADURA SITUBONDOAN.....	101
	A. Bentuk Musik.....	101
	B. Struktur Musik.....	113
	C. Gaya Aransemem	116
	D. Idiom Musik Tradisional Madura	119
	E. Model Pementasan.....	125
BAB 5	ARTIKULASI IDENTITAS KOMUNITAS MADURA DI SITUBONDO.....	139
	A. Siaran Radio Dangdut Madura di Situbondo	139
BAB 6	ANALISIS LINGUISTIS DAN MUSIKOLOGIS	163
	A. Analisis Lirik.....	163
	B. Analisis Melodi Vokal	174
	C. Identitas Musikal Dangdut Madura	193
BAB 7	RELASI MUSIK DANGDUT MADURA DENGAN IDENTITAS KOMUNITAS MADURA DI SITUBONDO... ..	197
	A. Persepsi Dan Pengalaman Komunitas Madura di Situbondo Terhadap Identitasnya Melalui Musik Dangdut Madura Situbondoan	197
	B. Konstruksi Dan Refleksi Identitas Pelaku Musik Dangdut Madura	198
	C. Refleksi Identitas dan Pengalaman Penggemar Radio Melalui Musik Dangdut Madura.....	208
	D. Skema Konsepsi Pemikiran Komunitas Madura	230
BAB 8	MELODI AKHIR: DANGDUT SITUBONDO MENGALUN DI TENGAH TRADISI DAN MODERNITAS	235
	Daftar Singkatan.....	241
	Glosarium.....	243
	Daftar Pustaka	247
	Diskografi	252
	Indeks.....	255
	Tentang Penulis	259

DAFTAR GAMBAR

Gambar 1.1	Sampul Kaset Produksi AMC Group, direproduksi tahun 2016.....	3
Gambar 1.2	Cover VCD di Lapak Kaki Lima.....	5
Gambar 2.1	Peta Migrasi Orang Madura.....	14
Gambar 3.1	Tokoh Mukri	37
Gambar 3.2	Tokoh Rasuk.....	41
Gambar 3.3	Pemain Musik Al Badar Mahajaya.....	44
Gambar 3.4	Pemain Musik Al Badar Mahajaya.....	46
Gambar 3.5	Orkes Melodi Ria (<i>Strékan/Pengiring Tamu</i>)	50
Gambar 3.6	Melodi Ria (<i>Panggungan</i> di Singaraja 1980)	52
Gambar 3.7	Melodi Ria Rekaman di Ria Record Era 1970-an	53
Gambar 3.8	Personel Orkes Melayu Sandes	54
Gambar 3.9	Kelana Indah ketika Bermain <i>Panggungan</i>	56
Gambar 3.10	Sampul Kaset O.M. Kelana Indah.....	57
Gambar 3.11	Skema Perkembangan Dangdut Madura di Situbondo ..	60
Gambar 3.12	Tokoh Rasuk Al Kumar	64
Gambar 3.13	Tokoh As'ad Musahra	65
Gambar 3.14	Tokoh Asmuri Rafi.....	67
Gambar 3.15	Tokoh Agus Rajana.....	68
Gambar 3.16	Tokoh S. Pandi.....	70
Gambar 3.17	Tokoh Edi	71
Gambar 3.18	Tokoh Ira Faramesti.....	73
Gambar 3.19	Tokoh Yuli Asiska.....	74
Gambar 3.20	Tokoh Badik S.....	77

Gambar 3.21	Sampul Kaset Orkes Melayu Roseta	81
Gambar 3.22	Sampul Kaset Produksi Diamond Record 1975.....	82
Gambar 3.23	Sampul Kaset Produksi Pelangi Sutera Record 1990	84
Gambar 3.24	Sampul Kaset Produksi RIF Studio 2002.....	85
Gambar 3.25	Kompilasi Sampul Kaset	87
Gambar 3.26	Sampul VCD Produksi YA Production 2012	88
Gambar 3.27	Sampul VCD dengan tampilan yang lebih menarik.....	89
Gambar 3.28	Sampul VCD yang menampilkan foto artis lokal.....	91
Gambar 3.29	Sampul Kemasan Salah Satu Perusahaan Rekaman Lokal	92
Gambar 4.1	Transkripsi Notasi Potongan Lagu <i>Purnama</i> dan <i>Lè' Salma</i>	110
Gambar 4.2	Transkripsi Notasi Potongan Lagu <i>Sri Minggat</i> dan <i>Maèlang</i>	111
Gambar 4.3	Skema Proses Adaptasi Dangdut Madura.....	113
Gambar 4.4	Foto Area Pertunjukan <i>Tobong/Gedhong</i>	129
Gambar 4.5	Musik Format <i>Strékan</i> Kwarted O. M. Diana	133
Gambar 4.6	Musik Fomat <i>Panggungan</i> O. M. Sandes	135
Gambar 4.7	Foto Pertunjukan Drama Al Badar Mahajaya.....	136
Gambar 5.1	Studio Siaran Nada Suara FM.....	143
Gambar 5.2	Bang Rolis Siaran Radio	147
Gambar 5.4	Para Penggemar sedang Menyiapkan Makanan	152
Gambar 5.5	Studio SBI FM	158
Gambar 6.1	Transkripsi Notasi Potongan Lagu <i>Coca Cola</i>	176
Gambar 6.2	Transkripsi Notasi Potongan Lagu <i>Rèng Madhurâh</i>	176
Gambar 6.3	Transkripsi Notasi Potongan Lagu <i>Sello' Soca Mèra</i>	177
Gambar 6.4	Transkripsi Notasi Potongan Lagu <i>Ta' Nyangka</i>	177
Gambar 6.5	Transkripsi Notasi Potongan Lagu <i>Alakéh Artis</i>	180
Gambar 6.6	Transkripsi Notasi Potongan Lagu <i>Sèrkèséran</i>	181
Gambar 6.7	T. Notasi Potongan Lagu <i>Asapo' Robâna Dhikâ</i>	182
Gambar 6.8	Transkripsi Notasi Potongan lagu <i>Lè' Marni</i>	183
Gambar 6.9	Transkripsi Notasi Potongan Lagu <i>Facebook</i>	184
Gambar 6.10	Transkripsi Notasi Potongan Lagu <i>Ngakona Lancèng</i> ..	185
Gambar 6.11	Transkripsi Notasi Potongan Lagu <i>Asapo' Robânâ Dhika</i>	186
Gambar 6.22	Notasi Potongan Lagu <i>Jha' Dhina</i>	186
Gambar 6.13	Transkripsi Notasi Potongan Lagu <i>Cinta Sè Nyong Konyong Koter</i>	188
Gambar 6.14	Transkripsi Notasi Potongan Lagu <i>Hitam Manis</i>	188

Gambar 6.15	Transkripsi Notasi Potongan Lagu <i>Rèng Dhisah</i>	191
Gambar 6.16	Transkripsi Notasi Potongan Lagu <i>Lè' Salma</i>	191
Gambar 6.17	Transkripsi Notasi Potongan Lagu <i>Abit Ta' Atemmo</i> ..	191
Gambar 6.18	Transkripsi Notasi Potongan Lagu <i>Salingkuh</i>	192
Gambar 6.19	Transkripsi Notasi Potongan Lagu <i>Alakèh Artis</i>	192
Gambar 6.20	Transkripsi Notasi Potongan Lagu <i>Ta' Aromasa</i>	193
Gambar 7.1	Joko "Bakso" Jumpa Penggemar di Radio Suara Situbondo, 8 Juni 2011	209

DAFTAR TABEL

Tabel 4.1	Potongan Lirik Lagu <i>Kabhi Saam Dhale</i> dan <i>San Misan</i>	105
Tabel 4.2	Potongan Lirik Lagu <i>Dhoom-Dhoom</i> dan <i>Karè Ngandung</i> ...	106
Tabel 4.3	Potongan Lirik Lagu <i>Camkanlah</i> dan <i>Ta' Aromasa</i>	107
Tabel 4.4	Potongan Lirik Lagu <i>Laksmana Raja Di Laut</i> dan <i>Rato Saghârâ</i>	108
Tabel 4.5	Potongan Lirik <i>Cucak Rowo</i> dan <i>Mano' Bellug</i>	109
Tabel 4.6	Struktur Lagu <i>Le' Marni</i>	114
Tabel 4.7	Daftar Lagu yang Menggunakan Idiom Musik <i>Klènèngan</i> ...	121
Tabel 6.1	Perba ndingan kosakata dialek <i>Tèmor</i> dan <i>Bârâ'</i> dalam lagu dangdut Madura.....	164
Tabel 6.2	<i>Paragog</i> dalam dialek <i>Bârâ'</i>	166
Tabel 6.3	Daftar Lagu Berkonten Lirik Humor.....	168
Tabel 6.4	Potongan Lirik Lagu Berkonten Humor	169
Tabel 6.5	Potongan Lirik Menggunakan Pola Pantun.....	170
Tabel 6.6	Daftar Lagu Berkonten Lirik <i>Ngennes</i>	173
Tabel 6.7	Potongan Lirik Berkonten <i>Ngennes</i>	174
Tabel 7.1	Konsepsi Komunitas Madura Dialek <i>Tèmor</i>	232
Tabel 7.2	Konsepsi komunitas Madura Dialek <i>Bârâ'</i>	232

PENGANTAR PENERBIT

Sebagai penerbit ilmiah, Penerbit BRIN mempunyai tanggung jawab untuk terus berupaya menyediakan terbitan ilmiah yang berkualitas. Upaya tersebut merupakan salah satu perwujudan tugas Penerbit BRIN untuk turut serta membangun sumber daya manusia unggul dan mencerdaskan kehidupan bangsa sebagaimana yang diamanatkan dalam pembukaan UUD 1945.

Dangdut adalah ekspresi rakyat pada umumnya. Ketika dangdut diputar atau dipentaskan, dapat memicu ekspresi tertentu, apalagi lagunya cocok dengan selera. Ekspresinya bisa bermacam-macam, minimal tersenyum atau menggoyangkan kaki sambil bersenandung mengikuti irama. Lebih dari itu mereka akan berjoget ria, bisa sampai lupa diri, yang kemudian bisa-bisa berkelahi.

Buku *Dangdut Madura Situbondoan* hadir untuk membuka, menginformasikan, dan memberikan wawasan masyarakat mengenai musik dangdut dari konteks nasional sampai daerah. Melacak asal usul perkembangan masyarakat dan tradisi di Situbondo dari migrasi orang-orang Madura. Melihat pengaruh bahasa dan kesenian yang membentuk selera sekaligus ekspresi masyarakat. Memperkenalkan kembali tokoh-tokoh dan karyanya dari masa keemasan sampai sekarang. Buku ini berupaya untuk memotret realitas dangdut Madura dari hulu hingga hilirnya, dari sejarah, proses perkembangan, industri, komunitas Madura, distribusinya di radio, hingga bagaimana musik ini dialami dan diinterpretasi oleh komunitas Madura di Situbondo.

Kami berharap hadirnya buku ini dapat menjadi referensi bacaan untuk menambah wawasan dan pengetahuan bagi seluruh pembaca. Akhir kata, kami mengucapkan terima kasih kepada semua pihak yang telah membantu proses penerbitan buku ini.

Penerbit BRIN

KATA PENGANTAR

Membangkitkan Narasi Musik Daerah: Sebuah Upaya Mengantarkan

Niscaya masyarakat sudah terlanjur terpikat atas genre musik yang pada awalnya hanyalah salah satu corak dari musik pop Indonesia tahun 1950-an dengan dominan alunan kemelayuan dan keindiaan (Panen, 1975). Telinga masyarakat sudah terlanjur akrab dengan istilah yang kerap dipandang ‘pinggiran’, ‘kampungan’, atau berbagai terma ejekan lainnya (Banoe, 2003). Musik dangdut sudah terlanjur menyatu dengan masyarakat, merujuk sifat orkes melayu yang organik¹ di masyarakat. Usut punya usut, ihal tersebut tidak terjadi begitu saja, melainkan mengalami fase pembentukan dengan rentang waktu yang tidak singkat, bahkan tidak pernah usai—berkembang sesuai dengan konteks masyarakat² dan kekinian (temporal).

Atas keberadaannya, dangdut tidak hanya dinikmati secara musical, melainkan menjadi material yang sudah kerap dibahas dalam beragam literatur. Berbagai perspektif telah mengurai dengan pendekatannya masing-masing. Sebut saja jurnalistik, di mana para

-
- 1 Keorganikan dari dangdut membuat musik ini mempunyai eksistensi yang cukup kuat di tengah-tengah masyarakat. Posisi genre ini di masyarakat menciptakan iklim produksi, distribusi, dan konsumsi yang dimiliki secara bersama-sama.
 - 2 Oleh karena itulah dangdut terbilang adaptif, dan tidak tepat jika terma musik yang musiman (baca: timbul dan tenggelam dengan cepat) disematkan. Pasalnya fase adaptasinya dari dangdut tertaut dengan berbagai budaya lain yang berkembang di zamannya, yakni: Melayu, Arab, India, Barat, hingga Korea—saya sempat mencatat bahwa ketika fenomena K-pop melonjak, musik dangdut turut menyesuaikan dengan gelombang tersebut tetapi tetapi lagu-lagu bernuansa K-pop(-dut) tidak mendapat antusias yang ‘hangat’ dari pendengar dangdut tanah air.

pewarta telah mengabadikan cikal bakal dan perjalanan dari musik dangdut sejak tahun 1950-an hingga kini, bahkan di era 90-an turut dibuat tabloid dangdut. Tidak hanya jurnalistik, dangdut turut menjadi bahan kajian bagi para akademisi, baik dalam negeri, seperti Mona Lohanda (1991), Budi Susanto (1992), G.R. Lono Lastoro Simatupang (1996), PM. Laksono (1997), saya sendiri (2013), dan masih banyak *scholar* dalam negeri lainnya; ataupun luar negeri, di antaranya William H. Frederick (1982), Craig A. Lockard (1998), Phillip Yampolsky (2006), Andrew N. Weintraub (2012), dan sebagainya. Kontribusi tulisan para *scholar* tersebut tidak melulu berbentuk buku, melainkan juga dipublikasikan dalam bentuk tugas akhir, tesis, disertasi, ataupun artikel jurnal.

Dari berbagai nama di atas, kuantitas *scholar* yang membahas dangdut sudah cukup signifikan ketimbang penilikan Mona Lohanda (Lohanda, 1991) ketika empat hingga tujuh dekade lalu. Di mana telaah musik populer di Indonesia—dangdut di antaranya—belum tersentuh, padahal ketika itu musik dangdut telah mengkristal sebagai sebuah genre musik. Setelahnya, pengkristalan tersebut membuat kecenderungan para *scholar* lebih terfokus pada ihwal, di antaranya proses pembentukan dangdut; penyanyi yang dominan pada musik dangdut; pemaknaan tekstual, seperti teks dan alunan musik; dan kontekstual, yakni keadaan masyarakat. Alih-alih nir-sentris, kecenderungan pembahasan kerap terikat pada lokus tertentu, yakni ibu kota, Jakarta. Dalam hal ini, dapat kita tilik bahwa ketika itu kecenderungan tema dan lokasi penelitian bukan menjadi soal. Tentu itu sebuah pencapaian besar sebagai upaya dalam menelaah musik populer Indonesia, namun dalam konteks kini, ketunggalan—dalam hal ini Jakarta—pada musik dangdut perlu diseimbangkan dengan wacana lain. Tidak perlu diawali dengan suatu pertanyaan yang rumit, hanya pantikan sederhana, seperti mempertanyakan apakah makna *country* dalam lagu Project Pop yang bertajuk "*Dangdut is the music of my country*", adalah Jakarta? Apakah hanya Jakarta yang mampu menjadi *melting pot* kebudayaan? Lantas bagaimana dengan daerah lain?

Bertolak dari pertanyaan tersebutlah pencarian dan penggalian narasi yang berbeda perlu dilakukan, yang dalam ihwal ini adalah dangdut di tempat lain, di luar Jakarta. Tidak dapat dipungkiri bahwa beberapa *scholar* yang saya sempat tautkan di atas turut menunjukkan dangdut di daerah, salah satunya adalah Andrew N. Weintraub. Bahkan, ia turut mengkategorikan satu bab khusus di dalam bukunya, dan menamainya dengan istilah “Dangdut Daerah” atau “Dangdut Etnik”, —selanjutnya Panakajaya tulis sebagai “Dangdut Lokal.” Atas dangdut daerahnya, Weintraub menautkan beberapa dangdut yang ada di beberapa daerah, seperti: Minang dengan Saluang Dangdut, Jawa Tengah dan Jawa Timur dengan *Koplo*, dan Dangdut Melayu di beberapa daerah. Tulisan Andrew atas dangdut daerah yang cukup *general* ini lantas dapat ditempatkan sebagai stimulan bagi para peneliti lain untuk meneliti lebih mendalam sesuai dengan daerahnya masing-masing. Secara implisit, di sinilah posisi buku Panakajaya dalam lanskap kajian dan literasi atas musik dangdut.

Secara lebih lanjut, Panakajaya telah memberikan lanskap yang cukup lengkap dari dangdut Madura yang berada di *Situbondo*, baik secara historis, antropologis, serta etnomusikologis. Catatan historis atas musik dangdut Madura, dan musik dangdut Madura di Situbondo ini memberikan narasi yang berbeda dengan narasi dangdut *mainstream*, ibu kota. Sesederhana apakah Anda pernah mendengar musik dangdut Madura? Apakah Anda pernah mendengar Al Badar Mahajaya? Melodi Ria dan Sandes? Kelana Indah? Alih-alih pada orkes semata, Panakajaya turut menautkan nama-nama seperti Mukri, Rasuk Al Kumar, As'ad Musahra, Asmuri Rafi, Agus Rajana, S. Pandi, dan sebagainya dalam pergerakan musik dangdut di Madura. Narasi ini meyakinkan kita bahwa setiap daerah memiliki kelompok dan selera atas musiknya yang dikonstruksi secara kultural. Tentu hal ini menjadi landasan penting dalam menempatkan dangdut Madura dalam lanskap dangdut Indonesia.

Tidak hanya secara historis, penelitian Panakajaya turut disinyalir merupakan penelitian etnomusikologi. Konsekuensi dari penelitian etnomusikologi tidak hanya tekstual musik semata, tetapi turut

membicarakan kontekstual musik itu terjalin (baca: masyarakat). Secara artikulatif Panakajaya menautkan sisi musicalitas musik dangdut Madura dengan cukup cakap, mulai dari lirik, nada—berserta notasinya—, aransemen, kultur yang terappropriasi, hingga pola pementasan atasnya. Pada soal kontekstual, persoalan produksi, distribusi, dan konsumsi turut dibahas, seperti industri rekaman lokal di Situbondo dari era kaset pita hingga VCD, juga peran radio sebagai corong atas distribusi musik tersebut, serta dialog atas pendengar musik tersebut. Ihalb ini memberikan gambaran dengan kausalitas yang ketat atas posisi musik di dalam masyarakat.

Tentu hal ini penting, pasalnya posisi telaah dalam konteks masyarakat, yang selanjutnya saya tautkan pada ihalb keetnisitasan dengan modus seperti ini belum tersentuh. Pembacaan atas literatur Madura yang saya lakukan belakangan menunjukkan bahwa musik populer di sana belum terlalu dapat dilacak. Lazimnya jika menautkan terma Madura, dimensi sosial dan kultural yang lebih cenderung dikerjakan, antara lain carok, persebaran tukang sate, literasi, konflik Sampang, keislaman, mitos, seperti Joko TolÈ, kesehatan, sistem kekerabatan, mata pencaharian, dan unsur-unsur kebudayaan lainnya. Seperti ihalbnya tulisan Anke Niehoff (1985), tulisan etnografi tentang masyarakat Madura, khususnya pada kesehatan reproduksi perempuan Madura; Kuntowijoyo dalam bukunya *Perubahan Sosial dalam Madura 1850–1940* (Yogyakarta: Mata Bangsa, Yaysan Dikarya IKAPI dan The Ford Foundation, 1980/2002) yang selanjutnya disarikan menjadi buku *Radikalisisasi Petani: Esei-Esei Sejarah* (Yogyakarta, Bentang Intervisi Utama, 1993) mengungkap tentang perubahan masyarakat dari segi historis-sosial mereka. Itu dua di antaranya.

Beberapa pembahasan kesenian daerah tidak luput terbahas, seperti *Sandur Madura*, teater tradisional; kèjhungan, gaya nyanyian orang Madura Barat; pertunjukan BÁjÁng KolÈ Pamekasan, wayang kulit Madura, dan beberapa kesenian daerah Madura lainnya, yang sarat dengan terma ‘eksotis’. Beberapa orang yang membahas musik Madura, di antaranya: *Pertama*, J. S. Brandts Buys dan A. Van Zijp dengan artikel bertajuk “De Toonkunst bij De Madoereezzen” dalam

majalah Djawa 8 telah membahas musik Madura dengan perspektif kolonial, dalam arti kecenderungan membandingkan kebudayaan lainnya. Kedua, Hélène Bouvier (2002) dengan buku *Lebur*-nya yang melakukan pemetaan musik Madura dengan penelitian lapangan untuk doctoralnya pada tahun 1986 hingga 1987, dan berbuah disertasi pada 1990. Bertolak dari dua penulis Barat yang memetakan Madura dari segi musik, tulisan Panakajaya tidak hanya melakukan pemetaan, melainkan turut menunjukkan kompleksitas yang lebih bertingkat. Di mana, Panakajaya mencoba menyingkap beberapa ihwal, seperti musik dangdut Madura dan keberadaannya; dangdut Madura di kota lain, yakni Situbondo—dampak kultural; dan relasi musik tersebut dengan identitas komunitas Madura di kota Situbondo. Sekiranya kedalaman inilah yang lantas diartikulasikan secara jelas oleh Panakajaya di halaman demi halamannya.

MENGARTIKULASIKAN PERSOALAN

Kesadaran dangdut yang tidak tunggal, melainkan beragam menjadi poin penting dalam menyingkap konstelasi musik dangdut di Indonesia secara utuh. Dangdut bukan soal di mana ia dipertontonkan di televisi, juga bukan semata-mata soal di mana ia diputar oleh bus antarkota Pantura, melainkan adanya rasa kepemilikan musik dari pendengarnya. Secara lebih lanjut, kepemilikan berkorelasi pada ihwal personal, yang barang tentu telah tumbuh baik secara konseptual ataupun praktikal dari berbagai unsur, yakni kultural, sosial, dan sebagainya. Pembacaan di atas setidaknya dapat mengakomodasi berbagai jenis masyarakat, termasuk mereka yang melakukan perpindahan, baik migrasi ataupun diaspora.

Dalam buku ini, Panakajaya menyingkap musik Madura di Situbondo melalui kelompok yang telah bermigrasi. Sebuah upaya merunut yang diperlukan dalam melihat sejauh mana seorang individu atau kelompok beradaptasi—juga melakukan apropiasi dengan kultur di tempat baru di mana ia tinggal. Lantas yang cukup menarik adalah upaya menelaah individu-kelompok yang bermigrasi tersebut. Pasalnya, perpindahan dan adaptasi budaya kerap membuat

sekelompok manusia tidak lagi senada serta serupa dengan sifat dan kebiasaan lamanya. Berbagai pengaruh, baik ekologi, pola kehidupan, pola mata pencarian, kultural, dan sebagainya ikut serta membentuk sekelompok atau seorang individu berubah menjadi orang yang ‘baru’, namun mereka tetap berbeda atau sengaja ‘dibedakan’ dengan kelompok setempat yang tinggal lebih lama di tempat baru tersebut. Dan dalam buku ini, Panakajaya menautkan adanya kelompok masyarakat dialek Bara’, Temor, dan juga masyarakat Situbondo.

Di dalam mengartikulasikan dua dialek dan dua kelompok tersebut, yang lebih mengasyikkan adalah Panakajaya memberikan cara lain dalam melihat kedinian kelompok Madura di Situbondo. Musik sebagai jalan yang dipercaya Panakajaya dalam membuktikan ihwal tersebut. Tidak hanya pemetaan musik masyarakat layaknya yang dilakukan penulis sebelumnya, Panakajaya turut menghubungkan dengan identitas ‘mereka’. Bermula dengan analisis musical yang spesifik merujuk pada lagu-lagu Madura, ia turut menguraikannya secara detil, baik dari linguistik, nada, ritme, gaya *silabis* dan *melismatis*, *frasering* (penggalan), pengaruh fonetis terhadap melodi lokal, *epentesis* (penambahan bunyi di tengah kata), dan *paragog* (penambahan bunyi di akhir kata). Dengan modal dua mode analisis, ialah linguistik dan musikologis maka relasi atas catatan historis dengan data lapangan yang ‘segar’ membuat identitas atas masyarakat Madura di Situbondo dapat diungkap.

Tidak hanya itu, dari buku ini saya turut percaya bahwa identitas tidak hanya diformulasikan dari ihwal-ihwal yang konseptual dengan ragam interaksi dan aktivitas yang ‘dingin’, melainkan turut terbaca dari ihwal yang kerap tidak diindahkan, salah satunya adalah seni—dalam ihwal ini musik. Terkait ihwal ini, saya jadi teringat Keith Negus yang menjelaskan bahwa, “*A Sense of identity is created out of and across the processes whereby people are connected together through and with music*” (Negus, 1996). Identitas kerap kali mengkristal pada ihwal yang praktis, dan secara tidak sadar acap kali manusia lebih lazim menggunakan kaca mata praktik untuk memandang, bahkan menyematkan identitas pada individu atau sekelompok manusia lain.

Dengan merunut identitas dari musik, wacana bahwa musik dapat mempunyai daya dapat terbayangkan dari buku ini. Musik berdaya di sini merujuk pada ihwal musik yang menjadi pisau analisis dalam menelaah ihwal *general* di masyarakat. Sederhananya, menjadi sebab dalam hukum kausalitas. Tidak melulu sebaliknya, di mana musik hanya dampak atau akibat dari ihwal lain di dalam kehidupan.

Lantas paparan dan penemuan Panakajaya ini ia dudukkan dengan menggunakan telaah Thomas Turino, seorang etnomusikolog Amerika yang kini *wira wiri* di University of Illinois, Amerika Serikat. Latar belakang kebudayaan yang Turino kuasai adalah masyarakat Andean, Amerika Latin, serta Afrika Selatan, dan Turino kerap menerapkan semiotika Peircian (baca Charles Sanders Peirce) dalam telaah musiknya. Alih-alih Turino hanya mengkooptasi teori Peirce, secara teoretis Turino justru membuat telaah semiotika berelasi erat dengan musik, kejelasan dari telaah Turino ini menjadi pangkal Panakajaya mengartikulasikan masyarakat Madura di Situbondo dengan musik dangdutnya. Ihwal yang disayangkan Panakajaya tidak menjelaskan telaah Turino yang ia gunakan dengan gamblang, yang dalam konteks ini saya rasa perlu.

Telaah teoretis Turino yang diacu Panakajaya ini lantas berkelindan dengan data—yang didapatkan dari wawancara dan observasinya—teramu menjadi sebuah bacaan tentang identitas yang dicermati melalui musik. Niscaya belum banyak yang melakukan telaah Turino ini, karena kebanyakan *scholar* kembali mengacu pada telaah teoretis *antropolog-etnomusikolog* lama, seperti Allan P. Merriam atau Bruno Nettl saja. Namun, gaya pencarian data dan penulisan yang dilakukan Panakajaya tetap terinspirasi dari dua nama yang saya sebut barusan. Data yang didapatkan Panakajaya bagi pembaca yang tidak mempunyai akar kemaduraan atau kesitubondoan akan terasa asing, atau tidak nyambung. Namun, ihwal ini justru menunjukkan bahwa data yang didapatkan Panakajaya menyimpan keotentikan tersendiri dalam menyusun narasi ‘baru’ atas dangdut daerah. Ini menjadi modal yang baik untuk penelitian Panakajaya selanjutnya di tempat yang sama, dengan kelompok masyarakat yang lebih luas dan tak terbatas.

Bertolak dari itu semua, tulisan Panakajaya telah memberikan *ulak-alik* mengenai musik dan masyarakat yang menarik. Atas dasar itulah, saya mewakili LARAS – *Studies of Music in Society* (atau Yayasan Kajian Musik Laras), sebuah kelompok studi yang mengkaji topik-topik terkait dengan keberadaan musik dalam masyarakat, dengan kecenderungan mempertunjukkan musik sebagai fenomena kultural yang dinamis dalam proses produksi, distribusi, juga konsumsi (lihat laras.or.id), menulis kata demi kata, terma demi terma, paragraf demi paragraf untuk mengantarkan Anda dalam membaca buku ini.

Atas segala yang Panakajaya curahkan untuk penelitiannya, saya optimis buku ini dapat menjadi stimulasi untuk membangun kesadaran akan pentingnya pembahasan narasi lokal khususnya pada bidang musik. Seturut Panakajaya melakukan penelitian ini yang turut saya amati penggerjaannya maka atas penantian yang panjang ini, pohon yang ia tanam kini berbuah, dan ini adalah buah yang dapat dipetik, mari kita coba memakannya perlahan demi perlahan, hingga halaman terbelakang dalam buku ini Anda buka. Niscaya buah pikir Panakajaya ini bergizi untuk Anda para pembaca literasi musik pada khususnya, serta pembaca literasi seni dan budaya pada umumnya.

Akhir kata, saya ucapan selamat membaca alunan musik dan selamat mendengarkan rangkaian aksara!

Agustus 2017, Yogyakarta

Michael HB Raditya
LARAS – *Studies of Music in Society*
(Yayasan Kajian Musik Laras)



PRAKATA

Buku Dangdut Madura *Situbondoan*, adalah “anak ideologis” pertama saya yang sebelumnya pernah diterbitkan pada 2017, dan saat ini diterbitkan ulang oleh Penerbit BRIN dengan beberapa perbaikan. Buku ini merupakan buah dari proses panjang penelitian tesis S2 di Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa (PSPSR), Universitas Gadjah Mada Yogyakarta tahun 2016 dengan judul “Musik dan Identitas: Kajian Tentang Musik Dangdut Madura di Situbondo”.

Ada beberapa alasan mendasar yang mendorong saya melakukan penelitian dan penulisan buku ini di antaranya yaitu, pertama, langkanya sumber referensi akademis yang membahas tentang musik dan seni pertunjukan Madura, lebih lagi di wilayah migrasinya di Tapal Kuda Jawa Timur. Sebagian besar penelitian tentang Madura hanya berfokus pada studi kebudayaan, bahasa, politik, dan sosial. Beberapa penelitian tentang seni Madura yang cukup komprehensif pernah dilakukan oleh Helene Bouvier (2002) dan Brandts Buys (1928). Keduanya melakukan penelitian musik dan seni pertunjukan secara makro di Madura, sedangkan studi musik pada masyarakat Madura di wilayah migrasinya belum banyak dilakukan.

Kedua, minimnya literatur dan studi tentang musik dangdut di daerah/lokal. Musik dangdut telah bertumbuh dari musik kampung menjadi produk budaya populer yang digandrungi masyarakat Indonesia. Berawal dari cemoohan musik kampungan kini merangkak mendominasi skena musik nasional. Popularitas musik dangdut

kemudian turut memberikan pengaruh pada berbagai genre musik populer di daerah-daerah, salah satunya di Situbondo, yang kemudian melahirkan musik dangdut Madura. Studi tentang musik dangdut di Indonesia sebagian besar hanya memfokuskan sorotannya pada dinamika skena nasional. Padahal, di daerah-daerah, musik dangdut juga telah mengalami hibridasi dengan berbagai idiom budaya lokal setempat. Proses ini menjadi penting untuk dibaca, dan diamati, karena musik merupakan ejawantah dari proses dinamika sosial-budaya masyarakat.

Buku ini mengambil sudut pandang lain dari studi tentang musik dangdut nasional. Melalui riset etnografi, buku ini menyoroti relasi antara musik dangdut dengan identitas masyarakat Madura migran di Situbondo. Buku ini berupaya untuk memotret realitas dangdut Madura dari hulu hingga hilirnya, dari sejarah, proses perkembangan, industri, komunitas Madura, distribusinya di radio, hingga bagaimana musik ini dialami dan diinterpretasi oleh komunitas Madura di Situbondo.

Buku ini ditulis dengan berbagai pertimbangan limitasi baik secara lokus maupun temporal. Lokus penelitiannya dibatasi pada kawasan Kabupaten Situbondo, buku ini tidak membahas dinamika dangdut Madura yang berkembang di luar Situbondo. Secara temporal penelitian ini dilakukan dari tahun 2015 dan berakhir pada tahun 2017, di mana pada saat itu industri rekaman lokal dan produksi VCD sudah meredup dan mulai ditinggalkan oleh masyarakat. Secara konten, buku ini merupakan hasil penelitian etnomusikologi, maka pembahasannya dibatasi seputar musik dan kebudayaan. Buku ini tidak mengulas tentang kaitan musik dengan politik, ekonomi, dan sudut pandang lainnya.

Selama penelitian, saya telah meminta izin kepada para informan untuk menggunakan dokumentasi foto dan data wawancara untuk kepentingan publikasi. Beberapa foto lawas yang dilampirkan dalam buku ini merupakan hasil reproduksi tahun 2016 dari koleksi (cetakan foto asli) beberapa informan. Pada sub-bab diskografi, saya juga melampirkan data mengenai informasi lagu dan *publisher*-nya

sebagai referensi dan wawasan pembaca, mengingat sebagian besar lagu dangdut Madura belum banyak diketahui masyarakat Indonesia secara luas. Buku dangdut Madura *Situbondoan* dapat dibaca oleh semua kalangan, baik dosen, peneliti, seniman, budayawan, pelaku industri, guru, pelajar, pemangku kebijakan, maupun masyarakat umum.

Saya ingin mengucapkan terima kasih kepada keluarga kecil saya, istri dan anak semata wayang yang saya cintai. Berikutnya, kepada rekan-rekan di Penerbit BRIN karena telah diberi kesempatan untuk menerbitkan kembali buku ini. Saya juga berterima kasih kepada keluarga besar Prodi PSPSR UGM, Mas Dr. G.R. Lono Lastoro Simatupang dan Bapak Dr. Wisma Nugraha selaku dosen pembimbing tesis, saya ucapkan beribu terima kasih, atas inspirasi, masukan, kritik, dan sarannya yang sangat membangun.

Kemudian yang terakhir, saya ucapkan terima kasih serta penghargaan dan apresiasi setinggi-tingginya untuk para informan, pelaku seni Al Badar dan dangdut Madura di Situbondo yang tak bisa saya sebutkan satu per satu. Buku ini merupakan usaha kecil saya, yang saya persembahkan untuk para pelaku seni Al Badar dan dangdut Madura *Situbondoan*. Akhir kata, penulis mengucapkan terima kasih yang mendalam atas apapun yang diberikan baik waktu, tenaga, maupun semua bentuk dukungan dari pihak yang tidak bisa disebutkan satu persatu.

Salam Budaya!
Situbondo, September 2024
Penulis

SISTEM EJAAN BAHASA MADURA

Dalam buku ini digunakan sistem ejaan Bahasa Madura berdasarkan “Ejaan Bahasa Madura Yang Disempurnakan” hasil konsinyiasi di Hotel Utami Sumenep oleh Tim Tujuh pada tanggal 10–12 Juni 2011. Adapun penjelasannya adalah sebagai berikut:

1. /e/ *taleng* dan /e/ *pepet* dibedakan ejaannya, yakni,
/e/ *taleng* -> /è/ : *pèrèng, tèmor*
/e/ *petpet* ->/e/ : *celleng, embu'*
2. /a/ bersuara halus dan /a/ bersuara tajam ejaannya juga dibedakan, yakni,
/a/ halus -> /â/ : *bhâlâ, bulâ*
/a/ tajam -> /a/ : *sapo', abit*
3. Konsonan halus tajam /b, d, g, j, ð/ tidak bersimbol, tetapi konsonan halus berat menggunakan /h/ aspira /bh, dh, gh, jh, ðh/ seperti contoh:
B : *bâbâ, bâbi, bâbu*
d : *dâdâ, budi, dâdu*
g : *rogi, gubis, gâgâ'*
j : *jâgâ, bânjir, juju'*
d : *dâdâr, duhur, gudir*
bh : *bhâbhât, bhibbhi', bhubhut*

dh : *dhâmmang, dhukon, dhingdhing*

gh : *ghâggâr, ghîhir, ghulung*

jh : *jhâjhân, jhindul, jhujhur*

dh : *dhâddhi, dhudhing, dhuḍhul*

4. Aksara Pelancar /w/, /y/, glotal /bisat/...../ atau lainnya yang timbul karena proses perimbuhan (afiksasi), ditulis seperti:

- *a + sapo + an* → *asapowan*

è + sapo + aghi → *èsapowaghi*

ka + lessô + en → *kalessowen*

è + pa + tao + a → *èpataowa*

- *è + pa + molè + a* → *èpamolèya*

è + sarè + anghi → *èsarèyaghi*

a + potè + an → *apotèyan*

è + molè + ana → *èmolèyana*

- *è + tolès + aghi* → *ètolessaghi*

tabâng + aghi → *tabângngaghi*

talam + èpon → *talammèpon*

pajung + èpon → *pajungngèpon*

Tapi, jika memperoleh akhiran /na/, akan mengalami penyesuaian seperti pada kata

- *Sampan + na* → *sampaṇṇa*

Sronèn + na → *sronènna*

- *Rojhâk + na* → *rojhâkka* → *rojhâggâ*

Sellop + na → *selloppa* → *sellobbhâ*

Sorat + na → *soratta* → *soraddhâ*

Bherrâs + na → *bhârrâssa* → *bhârrâssâ*

Aksara pelancar /w/, /y/, glotal /..../ yang timbul pada kata asal, ditulis seperti:

/w/ : *rowa, towa, kowa, ghuwâ, buwi, kowèr,*

/y/ : *sèyang, kèyong, rèya, biyâ, biyasa, ghiyâr*

/..../ : *kala' roóm, lèër, si'ir, koól, bâta', cèlo'*



BAB 1

MENYOAL DANGDUT LOKAL

A. LANSKAP MUSIK DANGDUT DI SKENA NASIONAL

Dangdut is the Music of My Country
(Project Pop)

Sebuah keniscayaan bahwa Indonesia kaya oleh keberagaman. Salah satu cara untuk merayakan keberagaman itu ialah melalui dangdut. Sebagaimana lirik pada judul lagu Project Pop di atas, ada semacam refleksi tentang identitas “yang berbeda-beda, tetapi tetap satu juga”. Bersatu dalam arti solidaritas yang masif sebagai sama-sama penikmat musik dangdut di Indonesia.

Pada era 1950an, orang Indonesia masih belum mengenal istilah dangdut. Waktu itu, orang-orang kerap menyebut jenis musik tersebut dengan sebutan Orkes Melayu (OM). Kemudian pada sekitar 1972–1973, baru muncul istilah dangdut yang diinspirasi dari tiruan bunyi (onomatope) suara gendang, *dang* dan *dut* (Frederich, 1997, 257). Hingga hari ini dangdut menjadi musik populer di kalangan masyarakat Indonesia.

Karakteristik dangdut tidak jauh berbeda dengan orkes melayu, terdapat beberapa pengaruh unsur musical dari Melayu, India, Arab,

dan Barat. Pengaruh tersebut dilatarbelakangi oleh proses pertemuan dan dialog budaya yang intens terjadi. Hal ini membuat dangdut kemudian dikategorikan sebagai musik hibrid karena keberagaman unsur musicalnya hasil dari proses apropiasi budaya. Sebagaimana pernyataan Takari bahwa:

Dangdut adalah suatu ragam seni musik Nusantara yang berasal dari seni etnis Melayu; di dalamnya mengandung unsur-unsur musik India, Arab, dan Melayu. Kemudian berkembang dengan mengadopsi musik Barat, *Rock n'roll*, *Reggae*, dan *Rap* (Takari, 2001, 103).

Senada dengan pernyataan Takari, Andrew Weintraub melihat asal-usul dangdut sebagai dialog antarbudaya global. Peramuan musik populer India, Timur-Tengah, Eropa, dan Amerika Serikat yang diapropriasi, diterjemahkan, ditransformasi, dan diaduk dengan sensibilitas lokal Indonesia di pusat urban Jakarta dan Surabaya dekade 1950–1960-an (Weintraub, 2012, 64).

Kemudian, pada era 1970-an, dangdut mengalami proses metamorfosis berkat kreasi dan inovasi Rhoma Irama. Ia mengemas dangdut menjadi sajian yang menarik sehingga dapat diterima masyarakat luas. Pasca itu dangdut makin populer, penikmatnya tidak hanya kalangan kelas bawah dan menengah saja, tetapi juga kelas atas. Menjadi musik primadona yang memiliki peran penting, salah satunya untuk memobilisasi massa saat kampanye politik. Selain itu, karena popularitasnya, hampir semua stasiun televisi nasional memiliki program acara khusus dangdut (Rianto, 2004, 1).

B. DANGDUT LOKAL

Seiring waktu, pada dekade 1990–2000-an, muncul fenomena dangdut lokal, daerah, atau etnik. Jenis dangdut yang memiliki karakter berbeda dengan dangdut murni (*dangdut piur*), karena bernuansa etnik (Weintraub, 2012, 234). Karakteristik dangdut etnik (seterusnya disebut dangdut lokal) biasanya memakai bahasa, tangga nada, melodi,

irama, dan instrumentasi musik yang berasosiasi dengan salah satu komunitas etnik. Beberapa dangdut lokal yang berkembang di masa itu di antaranya, *Saluang Dangdut Minang* (Sumatera Barat), *Pongdut Sunda* (Jawa Barat), *Tarling Cirebon* (Cirebon), *Koplo Jawa* (Jawa Timur) dan *Dangdut Banjar* (Banjarmasin).

Di era yang sama, di Situbondo – Jawa Timur, juga muncul fenomena dangdut lokal dengan istilah “Dangdut Madura *Situbondoan*”. Karakteristik musicalnya sama seperti dangdut lokal lainnya, menggunakan bahasa dan instrumen musik etnik Madura dalam karyanya. Sebagian besar penikmatnya pun berasal dari kalangan etnik Madura.



Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 1.1 Sampul Kaset Produksi AMC Group, direproduksi tahun 2016.

Hélén Bouvier dalam penelitiannya mencatat salah satu kelompok musik dangdut Madura *Situbondoan*, Melodi Ria (berasal dari

Asembagus) yang sudah masuk industri rekaman sehingga dikenal luas di Surabaya sampai Sumenep.

Madura O.M. Melody Ria dari Asembagus dan Banyuwangi, disebut versi *kendang kempul*: semua syair lagu dalam bahasa Madura. Dua gaya selalu bertumpang tindih: pada gaya Melayu biasa ditambah ledakan-ledakan pendek dari tambur yang menirukan *ghendhang* dan *kempul* Madura. Pada beberapa lagu ditambah *kerca*, *ghendhang*, dan *kempul* (misalnya *Pak Tani*). Kesan umumnya adalah komposisi adaptasi yang hasilnya bagus atau kurang bagus, tergantung pada komposisinya: gaya melayu yang dimadurakan atau lagu *Madura* yang dimelayukan (Bouvier, 2002, 92).

Gaya musik orkes melayu Melodi Ria banyak dipengaruhi oleh musik tradisi Madura, seperti *klènèngan*, *tètèt*, dan *kendang kempul*. Hal ini terjadi karena sebelum orkes Melodi Ria berdiri, para pelakunya sudah berkecimpung lama dalam beberapa *rombongan*/kelompok seni tradisi Madura dan mengakrabinya secara turun-temurun.

Bentuk pertunjukan orkes melayu Melodi Ria, selain fokus pada pertunjukan langsung (*live*), juga produktif membuat rekaman pita kaset (lihat gambar 1.1). Rekaman pertama dilakukan pada era 1970-an di Ria Record (Banyuwangi). Kemudian menyusul di beberapa perusahaan rekaman lainnya, seperti Jayabaya Record (Malang), Lasika Record (Surabaya), CHGB Record (Surabaya), dan Pinokio Record (Jember) (Sakdijah, Komunikasi Pribadi, 8 April 2016). Dari produksi rekaman inilah, musik dangdut Madura *Situbondoan* menjadi terkenal dan berkembang di antero Jawa Timur dan Madura.

Produksi lagu dangdut Madura di Situbondo mengalami masa puncaknya pada era 2000-an. Banyak beredar di pasaran berbentuk video klip maupun dari hasil rekaman panggung pertunjukan yang dikemas dalam kepingan VCD. Produksi dan distribusinya dikelola secara mandiri oleh masing-masing pelaku industri musik lokal. Produk ini dijual secara eceran di lapak-lapak kaki lima (lihat Gambar 1.2).



Keterangan: Foto VCD Dangdut Madura *Situbondoan* (2016)

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 1.2 Cover VCD di Lapak Kaki Lima

Sasaran konsumen lagu dangdut Madura *Situbondoan* kala itu, tidak hanya berkutat di Situbondo. Sudah merambah ke daerah-daerah sekitar yang penduduknya bertutur bahasa Madura. Angga, selaku ketua komite musik Dewan Kesenian Situbondo 2012–2017, mengatakan bahwa:

Dulu pemasaran dangdut Madura Situbondo, ke arah barat sampai Kabupaten Pasuruan, ke arah selatan sampai Kabupaten Lumajang, ke arah timur sampai Kabupaten Banyuwangi, dan ke arah utara sampai Kabupaten Sumenep-Madura (Angga, Komunikasi Pribadi, 3 April 2015).

Setiap acara publik di Situbondo, pun tak bisa lepas dari hiburan musik dangdut Madura *Situbondoan*. Termasuk di beberapa stasiun radio dan televisi lokal juga memiliki program khusus dangdut Madura *Situbondoan*. Bahkan ada radio amatir, Suara Pasar Mimbaan (SPM), yang terletak di pasar Mimbaan Baru, didirikan khusus oleh anggota komunitas pencinta dangdut Situbondo sebagai wadah mengaktualisasikan ekspresi mereka. Dapat dikatakan bahwa dangdut

Madura di Situbondo telah menjadi bagian dari masyarakat yang tak terpisahkan.

Adapun mengenai penyebutan istilah “Dangdut Madura” oleh masyarakat Situbondo, tidak terlepas dari adanya ikatan budaya dengan masyarakat Madura (pulau) yang sudah berlangsung sejak lama. Bahkan kebudayaan Madura dianggap sangat dominan dalam membentuk identitas budaya mereka, meskipun tidak sepenuhnya sebagai identitas asli masyarakat Situbondo. Jika ditelisik kembali, identitas kemaduraan masyarakat Situbondo sudah mengalami metamorfosis yang kian beragam dan kompleks.

Salah satunya dapat dilihat dari pengaruh persebaran migrasi masyarakat Madura ke Situbondo. Umumnya tujuan migrasi orang-orang Madura ke Situbondo tersebar di dua wilayah, yaitu bagian Barat dan Timur. Wilayah Situbondo bagian Barat, meliputi Banyuglugur, Besuki, sampai Mlandingan merupakan destinasi migrasi komunitas Madura Pamekasan. Sedangkan wilayah Timur, meliputi Bungatan, Panarukan, Situbondo, sampai Banyuputih merupakan destinasi migrasi komunitas Madura Sumenep.

Pengaruh migrasi tersebut turut membawa unsur kebudayaan asalnya, seperti bahasa, kesenian, dan adat istiadat lainnya. Salah satu unsur kebudayaan yang menonjol ialah bahasa. Komunitas Madura di Situbondo bagian Barat menggunakan bahasa Madura dialek *Bârâ'*, sedangkan di bagian Timur menggunakan bahasa Madura dialek *Têmor*. Dari perbedaan dialek tersebut, apabila dihubungkan dengan karakteristik musicalnya, ada indikasi perbedaan persepsi dalam mengekspresikan dangdut Madura antara penutur dialek *Bârâ'* dan *Têmor*.

Terkait penjabaran tersebut, buku ini dimaksudkan untuk membahas beberapa hal. Pertama, mengenai perbedaan penutur dialek *Bârâ'* dan *Têmor* di wilayah Situbondo melalui karya musik dangdut Madura *Situbondoan*. Pembahasannya seputar migrasi sebagai cikal-bakal perbedaan dialek, praktik eksklusi (pembedaan) antarkomunitas yang berbeda dialek dan strategi pemertahanan identitas budaya masing-masing komunitas penutur yang berbeda

dialek. Kedua, mengenai sejarah perkembangan musik Madura *Situbondoan*, tokoh-tokohnya serta dinamika industri rekaman lokal yang memiliki peran besar untuk mempopuleritaskan dangdut lokal. Ketiga, mengenai bentuk musical dangdut Madura *Situbondoan*, idiom-idiom musik tradisi Madura yang memengaruhi serta model pementasan dalam kemasan seni pertunjukannya. Keempat, mengenai hubungan komunikasi antara karya dangdut Madura *Situbondoan*, pelakunya, dan penikmatnya melalui medium siaran radio. Kelima, analisis dangdut Madura *Situbondoan* dari unsur lirik (bahasa), melodi vokal (musikal), dan karakteristik yang membentuk identitas musical dangdut Madura *Situbondoan*. Keenam, mengenai relasi antara identitas dangdut Madura *Situbondoan* dan identitas komunitas masyarakat Madura di Situbondo.

C. MENGALAMI DANGDUT MADURA: DARI PANGGUNG HAJATAN, STUDIO HINGGA LAPAK KAKI LIMA

Masih terngiang jelas dalam ingatan penulis, sepenggal demi sepenggal melodi dan lirik lagu-lagu dangdut Madura *Situbondoan*. Waktu itu tidak ada niat sedikitpun untuk menghafal lagu tersebut, bahkan mungkin bagi sebagian orang di Situbondo yang pernah ditemui. Ketika penulis putar lagu dangdut Madura mereka langsung merespon dengan ikut menyanyikan lagunya.

Bagaimana tidak, sejak duduk di bangku sekolah dasar, penulis berada di lingkungan yang sedang ‘gila dangdut Madura’. Tumbuh di suatu zaman di mana musik masih dinikmati secara komunal dan belum terprivatisasi seperti sekarang. Dengan gawai, kini seseorang mudah memilih lagu dan menikmatinya sendiri dengan seperangkat *headset*, tanpa diketahui orang lain dan tidak mencampuri selera musik orang lain.

Berbeda dengan penulis, ketika itu musik masih dinikmati secara bersama dan komunal, baik di rumah, di kompleks perumahan, di kantor kelurahan, di balai desa, di sekolah, di hajatan, di pasar, di alun-

alun, di terminal, di bus-bus antarkota, di pertandingan bola, di acara tujuh belasan tingkat RT, dan di pos ronda malam. Penulis tidak bisa menolak selera musik orang-orang di zaman itu. Semuanya memutar dangdut Madura. Kemudian, lambat laun penulis pun menerimanya secara tidak sadar. Lalu mulai menyanyikannya ketika patrol di bulan Ramadhan bersama kawan-kawan. Sesederhana itulah perkenalan penulis dengan dangdut Madura.

Semenjak menekuni ilmu di bidang etnomusikologi secara formal di perguruan tinggi, penulis kemudian tertarik untuk mengkaji dangdut Madura *Situbondoan* secara serius dan mendalam. Dimulai dari observasi yang sifatnya reflektif, karena penulis penduduk asli Situbondo yang akrab dengan karya, pelaku, dan pertunjukan musik dangdut Madura *Situbondoan*. Hingga kemudian memiliki kesempatan untuk melakukan penelitian yang lebih fokus dan intens.

Buku Dangdut Madura *Situbondoan* ini ditulis berdasarkan hasil penelitian etnografi selama kurang lebih 3 tahun dari 2015 hingga 2017 di Situbondo. Langkah-langkah pengumpulan datanya secara garis besar mengikuti kerangka penelitian etnografi baru, James P. Spradley (Spradley, 2006), meliputi observasi partisipatoris (pengamatan terlibat); wawancara mendalam dengan pelaku musik dan industri dangdut Madura *Situbondoan* (seniman panggung, pemusik, penyanyi, pencipta lagu, arranger, sound engineer, produser, sales, distributor, pedagang kaset dan VCD kaki lima) dan penggemar (komunitas dangdut Madura, fans radio, dan penyiar radio).

Observasi partisipatoris memberikan penulis pengalaman empiris guna menafsirkan berbagai kelindan makna yang telah dikonstruksi secara simbolis dalam sebuah wilayah kebudayaan spesifik. Wawancara mendalam sangat membantu untuk memahami kompleksitas dangdut Madura *Situbondoan*. Menarasikan makna-makna perihal dangdut Madura *Situbondoan* dari informan yang penulis wawancara berdasarkan cerita versinya sendiri.

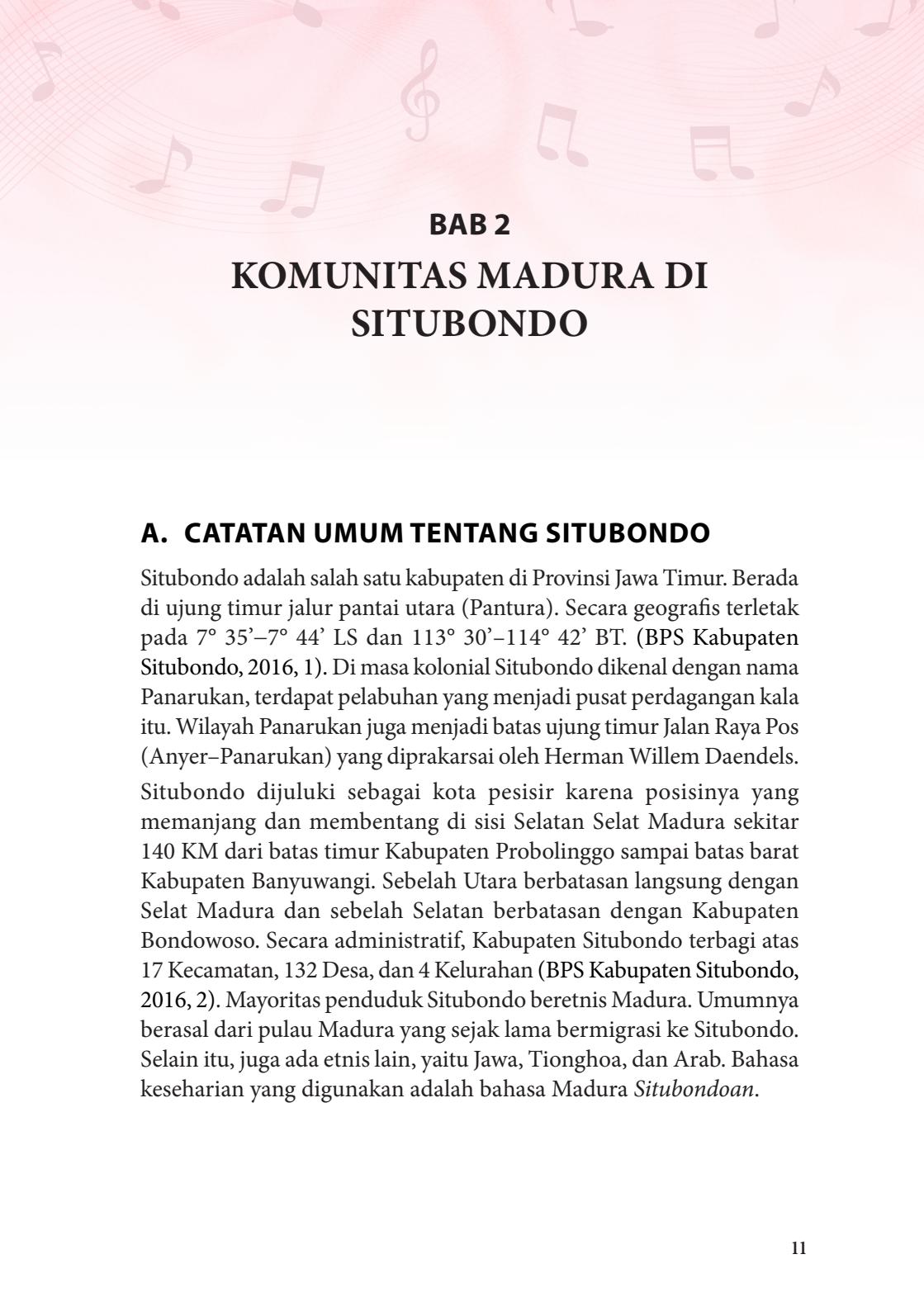
Penulis menggunakan analisis textual (musikologis dan linguistik) guna memahami bentuk dan struktur musical, idiom musical, gaya musical, karakteristik musical, konten lirik, wacana, dan

model pementasan. Analisis musik ditujukan untuk melihat hubungan antara musik dengan identitas komunitas Madura di Situbondo serta untuk membaca kontradiksi, paradoks, serta kemungkinan lainnya.

Selain analisis tekstual penulis juga menggunakan analisis kontekstual guna memahami seluk beluk musik dangdut Madura *Situbondoan*. Berdasarkan aspek historis, budaya, simbolik, dinamika industrial, pemikiran, serta makna. Beberapa hal tersebut sifatnya non-empiris, oleh karena itu perlu dipahami secara utuh melalui fenomena sosial yang ada. Ruang lingkup pembahasannya meliputi nilai-nilai estetika, ajaran moral, budaya, dan religiusitas. Nilai-nilai tersebut diinterpretasi untuk dapat mengungkapkan, menuturkan, dan mengatakan sesuatu yang dapat merepresentasikan realitas berdasarkan fakta dan data yang dapat penulis kumpulkan. Dengan itu semua, buku ini dapat tersaji di hadapan pembaca.

D. STRUKTURISASI BUKU

Buku ini terdiri atas delapan bab pembahasan yang disusun secara deduktif—dari pembahasan umum ke khusus—and dikategorisasi berdasarkan berbagai topik pembahasan. Bab satu mengurai secara singkat tentang lanskap perkembangan musik dangdut di Indonesia hingga ragam evolusinya di daerah-daerah (lokal). Bab dua memaparkan tentang kompleksitas dan dinamika masyarakat Madura di Situbono, mulai dari perjalanan migrasinya di masa lalu, dialek dan bahasanya, serta praktik-praktik budayanya. Bab tiga mengurai tentang aspek historis dari musik dangdut Madura di Situbondo, mulai dari era orde lama hingga era industrialisasinya di tahun 2000-an, mengenal tokoh-tokoh kuncinya, dan peran serta industri rekaman lokalnya. Bab empat hingga bab tujuh adalah pembahasan analitis tentang musik dangdut Madura, baik secara bentuk musik, performativitas, artikulasi identitas, linguistik-musikologis, serta relasinya antara dangdut Madura dengan identitas komunitas Madura di Situbondo. Terakhir, bab delapan berisi tentang simpulan dan refleksi dari berbagai temuan di bab-bab sebelumnya.



BAB 2

KOMUNITAS MADURA DI SITUBONDO

A. CATATAN UMUM TENTANG SITUBONDO

Situbondo adalah salah satu kabupaten di Provinsi Jawa Timur. Berada di ujung timur jalur pantai utara (Pantura). Secara geografis terletak pada $7^{\circ} 35' - 7^{\circ} 44'$ LS dan $113^{\circ} 30' - 114^{\circ} 42'$ BT. (BPS Kabupaten Situbondo, 2016, 1). Di masa kolonial Situbondo dikenal dengan nama Panarukan, terdapat pelabuhan yang menjadi pusat perdagangan kala itu. Wilayah Panarukan juga menjadi batas ujung timur Jalan Raya Pos (Ayer–Panarukan) yang diprakarsai oleh Herman Willem Daendels. Situbondo dijuluki sebagai kota pesisir karena posisinya yang memanjang dan membentang di sisi Selatan Selat Madura sekitar 140 KM dari batas timur Kabupaten Probolinggo sampai batas barat Kabupaten Banyuwangi. Sebelah Utara berbatasan langsung dengan Selat Madura dan sebelah Selatan berbatasan dengan Kabupaten Bondowoso. Secara administratif, Kabupaten Situbondo terbagi atas 17 Kecamatan, 132 Desa, dan 4 Kelurahan (BPS Kabupaten Situbondo, 2016, 2). Mayoritas penduduk Situbondo beretnis Madura. Umumnya berasal dari pulau Madura yang sejak lama bermigrasi ke Situbondo. Selain itu, juga ada etnis lain, yaitu Jawa, Tionghoa, dan Arab. Bahasa keseharian yang digunakan adalah bahasa Madura *Situbondoan*.

Berdasarkan data BPS tahun 2015, jumlah penduduk Situbondo yang aktif bekerja adalah sebanyak 68% dari keseluruhan jumlah penduduk dengan usia siap kerja (15 tahun ke atas) sebanyak 529.490 jiwa (BPS Kabupaten Situbondo, 2016, 7). Penduduknya mayoritas bermata pencaharian sebagai petani dan nelayan, sebagian yang lain PNS, buruh pabrik, wirausaha, karyawan swasta, dan lainnya.

Sebagian besar penduduk Situbondo memeluk agama Islam yang tercatat sebanyak 628.629 jiwa, Kristen Protestan sebanyak 5.449 jiwa, Katolik sebanyak 2.384 jiwa, Hindu sebanyak 207 jiwa dan Budha sebanyak 351 Jiwa (BPS Kabupaten Situbondo, 2016, 107). Besarnya jumlah penduduk beragama Islam ditunjang dengan banyaknya pondok pesantren yang tersebar di setiap penjuru kabupaten. Secara formal pemerintah melakukan *city branding* dengan menyematkan slogan ‘Bumi Shalawat Nariyah’ dan ‘Kota Santri’.

Dari sisi kebudayaan masyarakatnya, Situbondo umumnya bercorak kemaduraan. Corak yang dominan, yang paling nampak ialah dalam khasanah kebahasaan dan kesenian. Secara historis keduanya berakar dari proses migrasi penduduk Madura ke Situbondo, yang turut serta membawa dan mengembangkan kebudayaannya di daerah perantauan.

B. MIGRASI PENDUDUK MADURA KE SITUBONDO

Komunitas Madura di Situbondo sudah ada sejak lama, seiring gencarnya proses migrasi penduduk Madura. Menurut Husson migrasi penduduk Madura ke pesisir utara Jawa Timur telah berlangsung sebelum abad ke 19. Husson mengatakan bahwa *Madurese migration is partly the result of geographical factors such as aridity, scarcity of good soil, deforestation and erosion* (Husson, 1997). Faktor geografis, seperti kegersangan, tidak adanya lahan yang baik, deforestasi, dan erosi menjadi alasan kuat mengapa penduduk Madura memilih keluar dari pulau Madura untuk mencari pekerjaan dan penghidupan yang layak.

Faktor lain perihal migrasi penduduk Madura adalah kedekatan geografis pulau Madura dengan pesisir utara Jawa Timur, keduanya hanya dipisahkan oleh selat Madura. Hal ini kemudian memicu adanya kerjasama dalam bidang ekonomi, sosial, dan budaya. Denys Lombard menambahkan bahwa:

Laut yang tampaknya memisahkan, sebenarnya juga mempersatukan. Hubungan ekonomi dan kebudayaan lebih sering terjalin di antara pantai yang satu dan pantai yang lain daripada di antara suatu daerah dan daerah lain di pulau yang sama (Lombard, 2008, 14).

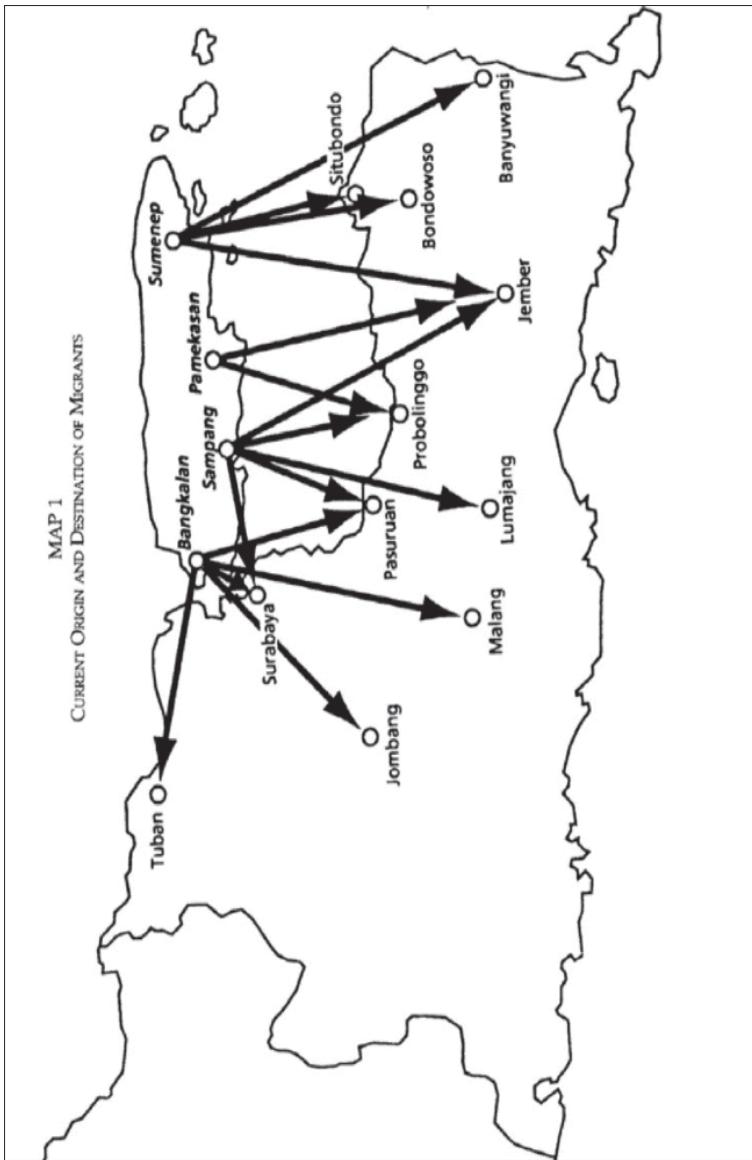
Mengenai pola migrasi penduduk Madura dan wilayah tujuan migrasinya, dijelaskan oleh Husson dengan mengutip Lublink Weddik sebagai berikut:

Lublink Weddik records that the inhabitants of Sumenep migrated principally to Besuki, those from Sampang choose Probolinggo or Pasuruan, those Pamekasan preferred Probolinggo, while those from Bangkalan went to Pasuruan and Surabaya. This regular pattern of travel was influenced mainly by kinship network (Husson, 1997, 86).

Daerah tujuan migrasi dipilih karena kecenderungan tertentu, salah satunya dipengaruhi oleh faktor kekerabatan. Ada pola rantai migrasi yang dilakukan oleh kerabat sebelumnya, kemudian mengajak kerabat dan saudara lainnya untuk bermigrasi ke tempat yang sama. Husson menggambarkan pola perjalanan migrasi penduduk Madura ke tujuan migrasinya sebagai berikut (lihat Gambar 2.1).

Berdasarkan peta persebaran migrasi di atas, Kabupaten Situbondo dijadikan tujuan migrasi penduduk Madura yang berasal dari Kabupaten Sumenep. Sesuai dengan pernyataan Lublink Weddik, bahwa penduduk Sumenep cenderung menuju Besuki (nama lama dari Kabupaten Situbondo) sebagai tempat tujuan migrasinya. Huub de Jonge juga memberikan pernyataan bahwa pada umumnya migrasi penduduk Madura dilakukan ke daerah-daerah yang berhadapan dengan daerah asalnya (Husson, 1997, 93).

MAP 1
CURRENT ORIGIN AND DESTINATION OF MIGRANTS



Keterangan: Peta Migrasi Orang Madura di Jawa Timur
Sumber: Husson (1997, 93)

Gambar 2.1 Peta Migrasi Orang Madura

Namun, berdasarkan hasil observasi yang dilakukan oleh penulis. Pernyataan Husson, Lublink Weddik, dan Huub de Jonge mengenai wilayah persebaran migrasi komunitas Madura ke Situbondo perlu ditambahkan beberapa aspek lagi. Setelah dilakukan pengamatan pada aspek dialek kebahasaan dan cerita sejarah (babad), ternyata di wilayah Situbondo tidak hanya dihuni oleh migran Madura-Sumenep.

Berdasarkan dialek kebahasaannya, dibagi atas wilayah Situbondo Timur (dari Mlandingan Timur sampai Banyuputih) dikenal dengan komunitas Madura yang menggunakan dialek Sumenep (dialek *Tèmor*). Wilayah Situbondo Barat (dari Mlandingan Barat sampai Banyuglugur) dikenal dengan komunitas Madura yang menggunakan dialek Pamekasan dan sebagian Bangkalan (dialek *Bârd'*). Perbedaan dialek tersebut terus berlanjut secara turun-temurun sampai saat ini dan dapat diamati secara langsung.

Selain itu, cerita sejarah dalam *Babad Besuki* disebutkan bahwa tanah Besuki dibuka pertama kali oleh Abdurrahman Wirodikromo (Kyai Wirobroto), putra keempat dari Raden Abdullah (putra Raden Zainal Abidin-Raja Surakarta yang bergelar Pakubuwono II) yang berasal dari Desa Tanjung-Pamekasan (Arifin, 2008, 95). Dalam cerita babad disebutkan bahwa wilayah Pamekasan sebagian besar merupakan wilayah dengan kondisi tanah kapur dan tidak subur untuk pertanian. Kyai Wirobroto beserta keluarga dan saudaranya bertekad untuk bermigrasi ke tanah Jawa guna mencari penghidupan baru. Pada awalnya Kyai Wirobroto hanya bermukim untuk sementara waktu, kemudian setelah daerahnya menjadi makmur dan ramai, ia memilih untuk menetap di daerah migrasinya.

Dari cerita sejarah tersebut dapat dipahami pola migrasi yang dilakukan penduduk Madura ke Jawa, yaitu migrasi musiman (*seasonal migration*) dan migrasi permanen (*permanent migration*). Dalam migrasi musiman digunakan istilah *ongghâ* dan *toron* yang masih digunakan oleh penduduk Madura perantau sampai sekarang. Kuntowijoyo menjelaskan istilah *ongghâ* dan *toron* sebagai berikut:

Selama musim kemarau, ketika air sungai jarang, pekerja-pekerja migran meninggalkan pulau (*ongghâ*) dan kembali (*toron*) lagi setelah masa panen, atau pada akhir Ramadhan, untuk berpesta bersama keluarga mereka. Mereka biasanya tinggal di Jawa selama tiga sampai enam bulan atau dua minggu sampai satu bulan. Para pedagang biasanya tinggal lebih lama, enam bulan atau lebih (Kuntowijoyo, 2000).

Berbeda halnya dengan migrasi musiman yang hanya bermukim dalam waktu terbatas, migrasi permanen dilakukan dalam waktu yang tak terbatas dengan menetap dan tinggal di luar Pulau Madura. Sebagaimana cerita sejarah *Babad Besuki*, Kyai Wirobroto bersama keluarga dan saudaranya kemudian menetap dan tinggal di daerah Demung. Sampai di kemudian hari, keluarga Kyai Wirobroto dikenal sebagai tokoh yang menentukan cikal-bakal lahirnya daerah Besuki.

Dari pengamatan dialek kebahasaan dan cerita sejarah tersebut dapat dipahami tentang persebaran wilayah migrasi penduduk Madura ke Situbondo. Tidaklah tepat apabila hanya menggunakan perspektif letak geografis yang berdekatan atau berhadap-hadapan. Namun, juga tidak berarti dengan menggunakan pengamatan berdasarkan dialek dan cerita sejarah dapat ditentukan secara tepat persebaran migrasi tersebut. Menurut hemat penulis, pemilihan ini tentunya tidak berlaku secara umum, karena masih banyak aspek yang belum diamati. Salah satunya mengenai silang budaya, berupa perkawinan campur dan perpindahan penduduk.

Dasar pengamatan tentang persebaran migrasi penduduk Madura ke Situbondo dalam buku ini lebih ditekankan pada aspek dialek kebahasaan dan budaya bawaan yang berkembang di komunitas Madura-Situbondo. Hal ini dikarenakan penelitian tentang dangdut Madura di Situbondo erat kaitannya dengan perbedaan dialek kebahasaan dan unsur budaya yang melekat dalam diri para migran Madura.

C. DIALEK DAN STEREOTIP KOMUNITAS MADURA DI SITUBONDO

Dialek adalah variasi dalam bahasa yang muncul karena disebabkan oleh faktor geografis (Sofyan, 2009). Beberapa penelitian terkait dialek Bahasa Madura, sampai saat ini, masih belum menemukan kesepahaman mengenai jumlah dan jenis dialeknya. Perbedaan sudut pandang dalam menentukan dialek berakibat pada terjadinya kesimpangsiuran informasi. Di satu pihak menggunakan sudut pandang linguistik, sedangkan di pihak lain menggunakan sudut pandang sosiolinguistik. Sudut pandang linguistik menentukan bahasa dan dialek berdasarkan faktor-faktor linguistik murni.

Apabila di antara para penutur terjadi kesalingmengertian (*mutual intelligible*), para penutur itu merupakan masyarakat bahasa yang sama sehingga bahasa yang digunakan tidak dapat dikatakan sebagai bahasa yang berbeda. Dalam hal penentuan dialek, apabila dua kelompok penutur menunjukkan ciri-ciri intonasi yang berbeda, bahasa yang digunakan oleh kedua kelompok penutur itu merupakan dua dialek yang berbeda (Sofyan, 2009).

Berbeda dengan sudut pandang sosiolinguistik yang menentukan bahasa dan dialek masyarakat berdasarkan faktor sejarah, politik dan identifikasi kelompok. Hymes (dalam Wardhaugh, 1998) menjelaskan perihal tersebut.

... speech communities cannot be defined solely through the use of linguistic criteria: the way in which people view the language they speak is also important, that is, how they evaluate accents; how they establish the fact that they speak one language rather than another; and how they maintain language boundaries (Wardhaugh, 1998).

Penjelasan di atas menerangkan bahwa masyarakat bahasa tidak dapat ditentukan hanya menggunakan kriteria linguistik saja, tetapi juga perlu memperhatikan bagaimana cara orang memandang bahasa.

Sebuah masyarakat menjadi bagian dari masyarakat bahasa yang lain atau merupakan masyarakat bahasa tersendiri, ditentukan oleh diri mereka sendiri.

Dalam konteks komunitas Madura, praktik eksklusi tersebut dikenal dengan istilah *sangghit*. Hal yang paling penting dalam penentuan bahasa atau dialek adalah bagaimana kelompok penutur menyikapi bahasa atau dialek yang digunakannya (Sofyan, 2009).

Apabila dilihat dari sudut pandang linguistik murni, bahasa Madura memiliki empat dialek, yaitu 1) dialek Sumenep, 2) dialek Pemekasan, 3) dialek Bangkalan, dan 4) dialek Kangean. Perbedaan yang paling menonjol di antara masing-masing dialek adalah dalam hal pengucapan, terutama yang berkenaan dengan prosodi dan intonasi, sedangkan pemakaian kata (leksikon) sangat terbatas (Sofyan, 2009). Sudut pandang sosiolinguistik membedakan dialek bahasa Madura menjadi dua, yaitu 1) dialek *Madhurâ Bârâ'* (Madura Barat), dan 2) dialek *Madhurâ Tèmor* (Madura Timur). Dialek Madura Barat umumnya digunakan di wilayah Kabupaten Bangkalan, Sampang, Pamekasan, dan beberapa kecamatan di Kabupaten Sumenep yang berbatasan dengan Kabupaten Pamekasan, seperti Parenjuan (di wilayah Selatan), Kecamatan Gulukguluk (di wilayah Tengah), dan Kecamatan Pasongsongan (di wilayah Utara); sedangkan di luar Pulau Madura, dialek Madura Barat digunakan di Kabupaten Gresik, Surabaya, Pasuruan, Probolinggo, Jember, dan Bondowoso. Dialek bahasa Madura Timur hanya digunakan di wilayah Kabupaten Sumenep, sedangkan di luar Pulau Madura, digunakan di Kabupaten Situbondo dan sebagian Kabupaten Banyuwangi (Sofyan, 2009). Mengenai penentuan dialek, penelitian ini didasarkan pada perspektif sosiolinguistik.

Berdasarkan pengamatan di lapangan, Situbondo terbagi atas dua wilayah pembagian dialek bahasa Madura. Di wilayah Barat yang mencakup Kecamatan Banyuglugur, Besuki, Sumbermalang, Jatibanteng, Suboh, dan Mlandingan barat umumnya menggunakan dialek Madura Barat, sedangkan wilayah Situbondo yang lain

menggunakan dialek Madura Timur. Hal tersebut sesuai dengan konteks sejarah migrasi orang Madura ke Situbondo di masa lalu.

Wilayah yang menggunakan dialek Madura Barat dulunya merupakan destinasi orang Madura dari Pamekasan yang notabene menggunakan dialek Madura Barat, sedangkan wilayah Situbondo lainnya adalah destinasi orang Madura dari Sumenep yang menggunakan dialek Madura Timur.

Seperti yang telah dijelaskan sebelumnya, terdapat praktik eksklusi dalam komunitas Madura terkait dengan penggunaan dialek bahasanya. Sofyan menjelaskan terminologi *sangghit* sebagai berikut:

Masing-masing penutur bahasa Madura dari kedua dialek tersebut menyebut penutur dari dialek lain sebagai *sangghit* yang berarti ‘aneh atau tidak sempurna mengucapkan kata’ (lihat Safioedin, 1997). Artinya bahasa Madura dialek Barat menyebut penutur dialek Madura Timur *sangghit*, sebaliknya penutur bahasa Madura dialek Madura Timur menyebut penutur dialek Madura Baratlah yang *sangghit* (Sofyan, 2009).

Praktik eksklusi di atas juga berkaitan dengan politik identitas dalam komunitas Madura. Munculnya stereotip, persepsi, anggapan, atau wacana antarkomunitas Madura yang berbeda dialek, bisa diartikan sebagai upaya pemertahanan budaya, supaya nilai-nilai tersebut tidak luntur dan punah. Konsekuensi logis dari upaya tersebut adalah dijalankannya praktik kekuasaan yang berakibat pada pemarjinalan kelompok lain.

Kekuasaan tidak dimaknai sebagai sesuatu yang dimiliki, tetapi menyebar dan bersifat produktif, sebagaimana pendapat Foucault, “*power is everywhere; not because it embraces everything, but it comes from everywhere*” (Foucault, 1978). Sifatnya yang menyebar, memungkinkan kekuasaan untuk digunakan demi kepentingan tertentu, termasuk dalam praktik eksklusi sebagai upaya pemertahanan hegemoni kelompok dominan. Praktik eksklusi berjalan secara halus

tidak dengan kekerasan fisik dan bekerja layaknya sesuatu yang normal, karena dijustifikasi oleh wacana dan sistem.

Merujuk pada penelitian Konstantinos Retsikas di Alas Niser Probolinggo berjudul “*The Power of The Senses Ethnicity*”, Retsikas melihat etnisitas secara *embodiment*. Ia menemukan teman “halus” dan “kasar” dalam etnisitas “orang campuran”. Teman halus dan kasar mengacu kepada haluan spesifik dari tindakan dan perilaku yang ditentukan oleh temperamen seseorang (Retsikas, 2007b).

Retsikas memberi penjelasan bahwa pengalaman “kasar” dan “halus” juga berinteraksi dengan material sensori lainnya, seperti preferensi warna, penggunaan produk kecantikan dan perhiasan, rasa makanan, bahasa, auditori (modalitas musik), dan gerakan/gestur tubuh dalam sebuah tarian. Etnisitas merupakan sesuatu yang *perform*, baik itu dalam kebiasaan, *sense*, dan tingkah laku. Orang Madura diidentikkan dengan “kasar” karena memiliki preferensi warna yang mencolok, makanan yang berbahan kasar, musik yang keras, dan lainnya. Sebaliknya orang Jawa diidentikkan dengan “halus” karena memiliki material sensori yang berlawanan dengan Madura.

Jika ditinjau dari aspek sensori (Retsikas), komunitas Madura dialek *Bârâ’* memberikan persepsi atas dirinya dengan karakteristik sifat *tegghâs* (tegas) dan memandang komunitas Madura dialek *Tèmor* dengan karakteristik sifat *lèca’* (tidak tegas). Berbeda dengan persepsi di atas, komunitas Madura dialek *Tèmor* memiliki persepsi atas dirinya dengan karakteristik sifat *alos* (halus) dan memandang komunitas Madura dialek *Bârâ* dengan karakteristik sifat *kasar* (kasar).

Berdasarkan hasil observasi penulis, teman “*tegghâs* dan *lèca’*” serta “*alos* dan *kasar*” dalam konteks komunitas Madura di Situbondo, tampak pada gaya wicaranya atau bahasa tuturnya. Secara eksplisit orang Madura dialek *Bârâ’* mempersepsikan gaya wicara orang Madura dialek *Tèmor* dengan istilah *èpèrèt* (ditarik-tarik), *lèca’/lemmes* (lembut dan lemas), sedangkan dirinya dipersepsikan sebagai penutur yang *tegghâs* (tegas).

Orang madura dialek *Tèmor* memberikan persepsi *kako* (kaku), *kasar* (kasar), dan *ceppet* (cepat dan terburu-buru) terhadap penutur

dialek *Bârâ'*, sedangkan dirinya dipersepsi sebagai penutur yang *alos* (halus).

Terma “halus” dan pandangan superioritas komunitas Madura dialek *Tèmor* juga bisa dijelaskan melalui aspek historis masyarakatnya. Masyarakat penutur dialek *Tèmor* di Situbondo merupakan migran Madura yang berasal dari Sumenep, di mana terdapat keraton sebagai tempat pusat kebudayaan Madura. Sebagaimana yang dijelaskan oleh Retsikas, semakin dekat kedudukannya dengan keraton dan sultan maka semakin tinggi derajatnya serta derajat “ke-halus-an” yang dicapai seseorang (Retsikas, 2007b). Penutur dialek *Bârâ'* di Situbondo khususnya di Besuki secara historis merupakan migran dari daerah Pamekasan yang notabene di luar daerah keraton Sumenep sehingga secara hirarkis mereka dianggap lebih rendah derajatnya.

Dari pemaparan tentang dialek dan stereotip sebagai identitas kultural, dapat ditelisik pengaruhnya terhadap pembentukan persepsi dan selera suatu individu atau komunitas. Salah satunya mengenai persepsi dan selera musik dalam budaya masyarakat Madura. Sebagaimana pendapat Retsikas mengenai tanda *indeksikal* (bahasa, pakaian, pola hidup) bukanlah semata simbol atau yang hanya berfungsi sebagai tampilan, melainkan sebagai sesuatu yang mengejawantah secara jasmaniah (menubuh).

These sign (language, dress, diet) are not located simply on the surface of the body, having solely a symbolic or emblematic function. We would do much better if we were to understand them as being co-extensive with the body, inherently connected to it for they instigate, instantiate, and reveal it, all at the same time (Retsikas, 2007b).

D. BAHASA SITUBONDOAN

Bahasa keseharian yang umum dipakai oleh masyarakat Situbondo adalah bahasa Madura. Secara garis besar komunitas Madura di Situbondo terbagi atas dua penutur dialek yang berbeda. Penutur dialek *Bârâ'* di wilayah Situbondo Barat dan penutur dialek *Tèmor* di Wilayah

Situbondo Timur. Selain memiliki dua dialek yang khas, di Situbondo juga terdapat keunikan bahasa yang lain. Berikut ini karakteristik bahasa *Situbondoan* yang terdiri atas 1) Bahasa Campuran; 2) *Pusingan* atau *Cak Lâbhik*; 3) *Ondhâgghâ Bhâsa* (Tingkatan Bahasa).

1. Bahasa Campuran

Komunitas Madura di Situbondo sudah sejak lama berbaur dengan masyarakat Jawa, Tionghoa, Arab dan etnis lainnya. Di masa kolonial, Situbondo (termasuk Besuki dan Panarukan) termasuk daerah strategis, sebagai pusat perdagangan di daerah Timur Jawa. Dimulai dari kedatangan bangsa Portugis pada 1580, yang kemudian membangun benteng pertahanan untuk menimbun rempah-rempah yang dibawa dari Maluku, sampai masuknya kolonial Belanda pada 1743 melalui VOC (Arifin, 2008). Hal ini menunjukkan bahwa sejak zaman kolonial, Situbondo telah diproyeksikan menjadi kota industrial. Dengan dibangunnya jalan raya pos Anyer – Panarukan oleh Gubernur Deandels (1808–1811) adalah sebuah upaya untuk menopang kebutuhan itu. Sebagai daerah industrial yang menjadi tempat bertemunya masyarakat dari setiap daerah, suku etnik, dan bangsa bukanlah sesuatu yang janggal jika Situbondo memiliki bahasa keseharian yang unik karena bercampur-campur.

Tidak hanya di Situbondo, di wilayah Tapal Kuda (Situbondo, Bondowoso, Jember, Banyuwangi, Probolinggo, dan Lumajang), bahasa campuran telah menjadi bagian dari kebudayaan masyarakatnya. Menurut Zoebazary, dalam berkomunikasi masyarakat Tapal Kuda memiliki kecenderungan bilingualitas/multilingualitas yang cukup tinggi (Zoebazary, 2017). Lebih lanjut Zoebazary mengatakan bahwa kontak intensif antara dua bahasa atau lebih pada masyarakat Tapal Kuda menimbulkan gejala alih kode (*code-switching*), campur kode (*code-mixing*), dan interferensi (*interference*) (Zoebazary, 2017). Alih kode berarti bahwa terjadi penggunaan dua bahasa atau variasi bahasa secara berganti-gantian dalam satu wacana yang sama. Penutur bilingual memiliki kemampuan untuk beralih dari sistem perangkat bahasa yang satu ke sistem perangkat bahasa yang lain, hal

ini terjadi karena pengaruh dorongan psikologis serta faktor sosial dan situasional.

Campur kode merupakan pengambilan elemen secara tetap dari bahasa lain ke dalam bahasa (asli) penutur untuk menjelaskan sesuatu hal yang tidak bisa dijelaskan menggunakan bahasa (asli) penutur (Zoebazary, 2017). Elemen yang diambil dari bahasa lain tersebut memiliki sistem yang berbeda, pencampuran kode dilakukan untuk mencapai motivasi linguistik semata, artinya hanya sebagai pemenuhan hasrat untuk menjelaskan/interpretasi; dan tidak dipengaruhi oleh faktor situasional (Zoebazary, 2017).

Interferensi merupakan gejala pengacauan yang ditimbulkan dari kontak intensif antara dua bahasa atau lebih di dalam situasi yang bilingual/multilingual (Zoebazary, 2017). Interferensi akan menimbulkan perubahan bentuk bahasa sebagai konsekuensi dari penerapan dua buah sistem bahasa yang berbeda secara serempak pada diri seorang penutur bilingual/multilingual (Zoebazary, 2017).

Bahasa campuran yang berkembang di Situbondo merupakan bentuk pengejawantahan dari ketiga gejala bahasa di atas. Unsurnya terdiri dari berbagai bahasa, yaitu kombinasi dari Madura-Indonesia (Melayu) dan Madura-Jawa atau bahkan muncul beberapa kosakata baru yang tidak teridentifikasi asal bahasanya. Penggunaan bahasa campuran tersebut umumnya digunakan oleh masyarakat komunitas Madura di wilayah kota. Contohnya adalah sebagai berikut.

a. Madura-Indonesia

Dalam konteks komunitas Madura di Situbondo, bahasa campuran Madura-Indonesia biasanya digunakan sebagai alat komunikasi bagi orang yang tidak memiliki kedekatan secara emosional. Seorang penutur Madura akan berbicara menggunakan bahasa campuran jika lawan bicaranya dianggap belum terlalu akrab dengan dirinya. Penggunaan ini juga bisa dimaknai sebagai rasa penghormatan si penutur kepada lawan bicaranya. Sebab bagi sebagian besar orang, bahasa campuran masih dianggap sebagai bahasa yang lebih sopan dibanding menggunakan bahasa Madura tingkatan kasar (*iyâ-enjâ*).

Berikut ini percakapan antara penulis dengan Anto (pelaku dangdut Madura) yang menggunakan bahasa campuran Madura-Indonesia:

.... Barometernya dangdut *Madhurâ* itu ya Situbondo, *Madhurâ rowa akaca dâ'enna'*. Arapa saya *ngoca' nga'* itu, *Madhurâ* itu kan banyak *macemma* ya, *logatta* kan *ta'* sama ya, *sè* kita itu *sè bhâgus* ...

... Barometernya dangdut Madura itu ya Situbondo, Madura itu berkaca ke sini. Mengapa saya mengatakan seperti itu, Madura itu kan banyak macamnya ya, logatnya kan tidak sama ya, yang kita itu yang bagus ...

Transkripsi di atas menunjukkan contoh penggunaan bahasa campuran Madura-Indonesia di Situbondo. Secara tidak teratur penutur mencampur kosa kata bahasa Madura dengan kosakata bahasa Indonesia. Bahasa Madura yang digunakan oleh Anto adalah bahasa Madura dengan tingkatan rendah/kasar (*iyâ-enjâ'*). Bahasa Madura tingkat rendah/kasar biasa digunakan dalam pergaulan sehari-hari. Anto sebagai bagian dari komunitas Madura yang tinggal wilayah kota, biasa menggunakan bahasa Madura tingkat rendah/kasar untuk berkomunikasi dalam pergaulan sesamanya.

Bahasa campuran yang digunakan Anto menandakan bahwa kualitas kedekatan dengan penulis secara emosional masih belum terbangun dengan baik. Anto tidak sepenuhnya menggunakan bahasa Madura murni (bukan campuran) dengan tingkatan rendah/kasar, tetapi ia lebih memilih menggunakan bahasa campuran Madura-Indonesia. Ketika wawancara dilakukan, penulis baru saja mengenal Anto dan baru beberapa kali melakukan pertemuan untuk berbincang-bincang santai sehingga kedekatannya secara emosional masih belum terbangun dengan baik.

Ada juga contoh penutur yang menggunakan bahasa campuran Madura-Indonesia dengan tingkatan bahasa Madura halus (*èngghi bhunten*). Berikut contoh percakapan penulis dengan Asmuri Rafi:

... *Mangkana kaulâ* (oleh karena itu saya) sangat menyenangi lagu *Mera Pyar Wo Hai Ki Markar Bhi Tumko Juda Apni Baahon Se Hone Na Dega, Kasibeki bân Sawan Ka Mahina ...*

... Oleh karena itu saya sangat menyenangi lagu *Mera Pyar Wo Hai Ki Markar Bhi Tumko Juda Apni Baahon Se Hone Na Dega, Kasibeki bân Sawan Ka Mahina.*

Berdasarkan transkrip percakapan di atas, terlihat bahwa Asmuri Rafi menggunakan bahasa campuran Madura (halus) dan Indonesia. Perlu diketahui bahwa komunikasi bahasa Madura yang digunakan oleh masyarakat desa di Situbondo umumnya memakai Bahasa Madura tingkat menengah dan halus. Asmuri Rafi sebagai penutur yang berada di lingkungan desa dan saat ini aktif mengabdikan diri sebagai guru ngaji di desanya, melegitimasi identitasnya dengan menggunakan bahasa campuran Madura (halus)-Indonesia.

Selain itu juga ada variasi penggunaan bahasa campuran Madura -Indonesia yang memakai kosakata-kosakata baru seperti *situ* (kamu) dan pemberian imbuhan akhiran (sufiks) pada kosakata bahasa Indonesia dengan gaya bahasa Madura, seperti kata ‘mau pulang’ menjadi ‘*pulanga*’, kata ‘mau minum’ menjadi ‘*minuma*’ atau ‘*mimi'a*’. Perubahan seperti itu terjadi karena banyak dipengaruhi oleh struktur bahasa Madura. Kata ‘*pulanga*’ yang memiliki kata dasar ‘pulang’ mendapatkan imbuhan akhiran “-a” menjadi *pulang-a*, struktur tersebut mirip dengan struktur bahasa Madura. Kata pulang dalam bahasa Madura adalah *molè* kemudian mendapat imbuhan akhiran “-a” menjadi *molèa* yang berarti “mau pulang”. Kemunculan variasi bahasa ini merupakan dampak dari adanya interferensi bahasa dalam konteks budaya Madura di Situbondo. Konsep kebahasaan inilah yang melatarbelakangi munculnya bahasa campuran di Situbondo. Berikut contoh kalimat dengan penggunaan bahasa campuran Madura-Indonesia yang muncul dari adanya interferensi bahasa seperti contoh di atas:

Situ ka dimma'a? Saya èntara ka bengkona situ marèna! Situ ta' pulanga?

Kamu mau kemana? Saya mau ke rumahmu sebentar lagi!
Kamu tidak mau pulang?

b. Madura-Jawa

Konsep bahasa campuran Madura-Jawa sama seperti konsep bahasa campuran Madura-Indonesia, yakni menyisipkan kosakata yang berbeda bahasa dalam satu rangkaian kalimat percakapan. Di Situbondo, bahasa campuran Madura-Jawa jarang ditemukan, beberapa yang sering ditemukan ialah di wilayah Situbondo kota, yakni di sekitar terminal dan pasar Mimbaan Baru. Umumnya penutur yang menggunakan bahasa campuran ini adalah para pendatang dari Jember, Bondowoso, dan Probolinggo.

Beberapa keturunan hasil perkawinan silang antara etnis Jawa dan Madura juga kerap kali menggunakan bahasa ini. Guna lebih memahami bentuk dan gaya bahasa campuran Madura-Jawa, berikut contoh percakapan seorang sopir dan kondektur bus di terminal Situbondo:

Sopir : Din, *Ibuk mau sik ghorong mlebu yo?* (B. Jawa)

Kondektur : *ta' tao kiya engko'* (B. Madura), *mau wis tak kandani kok!* (B. Jawa)

Sopir : *buh dak iso dikandani* (B. Jawa) *èbok ro!* (B. Madura)

Sopir : Din, ibu yang tadi belum masuk ya?

Kondektur : tidak tau saya, tadi sudah saya beri tahu kok!

Sopir : duh, tidak bisa diberi tahu ibu itu!

Dalam transkrip percakapan di atas, terlihat jelas bagaimana bahasa Madura dan Jawa saling tumpang tindih satu sama lain. Perlu diketahui bahwa sang sopir dan kondektur mengucapkan kalimat dalam bahasa Jawa, namun logat yang dilontarkan adalah logat dalam dialek Madura *Bârâ'*. Hal ini menunjukkan bahwa secara

kultural mereka telah menghidupi dua bahasa secara bersamaan sehingga kedua bahasa tersebut mengejawantah dalam diri mereka dan teraplikasikan ke dalam bahasa campuran sebagai gejala alih kode (*code switching*) bahasa.

2. Bahasa Pusingan atau Cak Lâbhik

Bahasa *Pusingan* atau *Cak Lâbhik* (seterusnya ditulis P/CL) merupakan ragam keunikan budaya yang dimiliki oleh masyarakat Situbondo. Gaya bahasa P/CL dapat dikategorikan sebagai bahasa *slang*. Menurut Kridalaksana, *slang* adalah bahasa khusus yang diciptakan oleh kelompok masyarakat tertentu, remaja, atau kelompok “profesi” (yang lazimnya kurang terhormat di masyarakat, seperti preman dan pekerja kelas bawah) untuk berbicara di antara mereka atau dengan orang lain, atau untuk membingungkan lawan bicaranya (Kridalaksana, 2008). Bahasa *pusingan* atau *Cak Lâbhik* (caca èbhalik) memiliki arti ‘kata yang dibolak-balik’ (Yoandinas, 2012). Kata yang dibolak-balik berasal dari bahasa campuran Madura dan Indonesia, contohnya seperti kata ‘rambut’ dalam bahasa Madura adalah *obu*, kemudian menjadi *bou* dalam bahasa P/CL. Kata ‘saya’ dan ‘situ’ (kamu) dalam bahasa Indonesia berubah menjadi ‘*ayas*’ dan ‘*tis*’ dalam bahasa P/CL. Sejauh ini belum ada penjelasan kapan munculnya bahasa P/CL. Berdasarkan pengamatan lapangan, penutur P/CL berasal dari kalangan usia remaja, dewasa, dan orang tua yang tersebar di wilayah Situbondo kota. Terutama di sekitar terminal, pasar Mimbaan Baru, pasar Senggol, serta di beberapa lingkungan dalam wilayah kota, Mimbaan, Panji, Dawuhan dan Patokan.

Penggunaan bahasa P/CL dalam konteks komunitas Madura di Situbondo, memiliki makna yang bermacam-macam. Bahasa P/CL kerap kali digunakan sebagai kata sandi (kode rahasia) sebagaimana kata *slang*. Digunakan oleh para pembeli dan pedagang di lingkungan pasar. Pembeli yang menggunakan bahasa P/CL menandakan bahwa dirinya merupakan pelanggan tetap, atau memiliki kedekatan secara emosional dengan si pedagang. Dalam konteks masyarakat remaja usia sekolah, biasanya bahasa P/CL digunakan ketika seorang penutur P/

CL memberikan isyarat kepada sesama teman penutur P/CL untuk membicarakan keburukan (*ngerasani*) temannya yang lain atau untuk membicarakan kecantikan seorang perempuan.

Dalam konteks yang lain P/CL juga digunakan sebagai penghalusan kata yang dianggap tabu. Menurut Kridalaksana kata tabu mempunyai arti 1) yang dilarang, baik karena kekuatan yang membahayakan (tabu positif) maupun karena kekuatan hidup seseorang (tabu negatif) sehingga suatu ungkapan dihindari dengan mempergunakan *eufemisme*; 2) Larangan memakai kata-kata tertentu, karena takut atau demi sopan santun. Sebagai contoh, dalam bahasa P/CL terdapat beberapa kata, seperti *lub* (berasal dari kata bulu, mengarah pada makna bulu kelamin), *kupang* (berasal dari kata *pokang* dalam bahasa Madura, memiliki arti paha), *rubit* (berasal dari kata *buri*' dalam bahasa madura, memiliki arti pantat), *lap* (berasal dari kata '*pala*' dalam bahasa Madura, memiliki arti alat kelamin laki-laki), *kop* (berasal dari kata *pokè* dalam bahasa Madura, memiliki arti alat kelamin perempuan). Dalam konteks masyarakat Situbondo, bahasa P/CL digunakan sebagai *eufimisme* (penghalusan kata/sopan santun) dengan merubah struktur kata dari bahasa asalnya. Penggunaan kata yang mempunyai muatan seksual seperti contoh di atas akan diganti dengan bahasa P/CL untuk merahasiakan kata tabu tersebut.

Penggunaan bahasa P/CL juga digunakan sebagai bahasa 'pertemanan'. Artinya, bahasa P/CL akan digunakan jika kualitas pertemanan seseorang sudah dianggap sangat dekat. Guna memudahkan pemahaman tentang penggunaan bahasa P/CL secara kontekstual, berikut contoh percakapan penulis dengan Angga, (penggemar dangdut Madura) salah seorang informan yang juga merupakan teman penulis semasa sekolah:

*Sabbhân bapakna ayas sè segghut gabungan ka radio bro,
ngangghuy nama Toti. Nama Toti rowa singkatan dari nama
bapak dan ibukna ayas.*

Dulu bapak **saya** yang sering gabungan ke radio bro, memakai nama Toti. Nama Toti itu singkatan dari nama Bapak dan Ibu **saya**.

Dari transkrip percakapan di atas, terlihat bahwa Angga menggunakan bahasa campuran Madura – Indonesia, namun ketika menyebut kata ‘saya’ dia menggantinya dengan kata ‘*ayas*’. Kata *ayas* merupakan pembalikan dari kata *saya*, ia menggunakan kata *ayas* untuk menunjukkan kedekatannya pada penulis secara personal melalui bahasa P/CL.

3. *Ondhâgghâ Bhâsa* (Tingkatan Bahasa)

Sebagaimana halnya pada bahasa Sunda, Jawa dan Bali, bahasa Madura juga mempunyai beberapa tingkatan bahasa. Pada dasarnya tingkatan bahasa Madura terbagi atas lima tingkat bahasa, namun pembagian tersebut bisa disederhanakan menjadi tiga tingkat saja. Pada konteks masyarakat komunitas Madura di Situbondo umum digunakan tiga tingkatan bahasa, namun untuk menambah pemahaman tentang tingkatan bahasa Madura maka akan dijelaskan secara singkat tentang pembagian lima tingkatan bahasa Madura terlebih dahulu.

Menurut Ma’arif (2015), bahasa Madura memiliki lima tingkatan berdasarkan fungsi dalam strata sosial tertentu, yakni bahasa keraton, bahasa tinggi, bahasa halus, bahasa menengah, dan bahasa rendah. Pertama, bahasa keraton biasa digunakan di lingkungan keluarga keraton (priyayi), misalnya pemakaian kata *abdhi dhâlem* untuk menyebut kata ‘saya’ dan *ajunan dhâlem* untuk menyebut kata ‘Anda’. Kedua, bahasa tinggi biasanya digunakan dalam lingkungan keraton dan para priyayi, misalnya pemakaian kata *abdhina* untuk menyebut kata ‘saya’ dan *panjhenengan* untuk menyebut kata ‘Anda’. Ketiga, bahasa halus umum dipakai oleh para *pongghâbâ* (pegawai), terkadang juga dipakai oleh pemuda/seseorang kepada seseorang yang dianggap lebih tua dan dihormati, misalnya pemakaian kata *kaulâ* untuk menyebut kata ‘saya’ dan pemakaian kata *sampèyan* untuk menyebut kata ‘Anda’. Keempat, bahasa menengah biasanya digunakan

oleh *orèng kéné*' (orang kecil), misalnya pemakaian kata *bulâ* untuk menyebut kata 'saya' dan pemakaian kata *dhika* untuk menyebut kata 'Anda'. Kelima, bahasa rendah atau kasar, sering disebut bahasa *mapas*, umumnya dipakai oleh sesama *orèng kéné*' (orang kecil) juga dipakai oleh sesama orang yang saling mengenal dan sudah akrab, misalnya pemakaian kata *sèngko'* untuk menyebut kata 'saya' dan pemakaian *bâ'na*, *kakèh* dan *sèdâh* untuk menyebut kata 'Anda'.

Penggunaan tingkatan bahasa tinggi saat ini sudah jarang ditemukan di lingkungan Situbondo. Dalam konteks Situbondo, penggunaan tingkatan bahasa keraton dan tinggi biasanya digunakan oleh santri kepada Kiai. Tingkatan bahasa yang umum digunakan di Situbondo terbagi atas tiga tingkatan, yaitu tingkat bahasa kasar (*iyâ-enjâ'*), tingkat bahasa tengah (*èngghi-enten*), dan tingkat bahasa halus (*èngghi-bhunten*) (Pawitra, 2009).

a. Tingkat Bahasa *Mapas* (*iyâ-enjâ'*)

Secara struktural, tingkatan bahasa *mapas* adalah tingkatan bahasa yang paling lengkap dibanding tingkatan bahasa yang lain dalam bahasa Madura (Pawitra, 2009). Di Situbondo, umum digunakan oleh anak-anak, remaja, dan orang tua di wilayah kota. Walaupun tingkat bahasa ini dikenal sebagai tingkat yang paling rendah dan kasar, namun bisa menjadi penanda kualitas kedekatan emosional seseorang. Penutur yang menggunakan tingkat bahasa ini umumnya memiliki kualitas kedekatan emosional yang sangat baik. Guna memberikan pemahaman tentang tingkatan *mapas* dalam bahasa Madura, berikut contoh percakapan penulis dengan Joko (penggemar dangdut Madura) yang menggunakan bahasa tingkat *mapas*. Joko merupakan bagian dari masyarakat Situbondo yang tinggal di wilayah Situbondo kota sehingga ia biasa menggunakan tingkatan bahasa *mapas* dalam komunikasi sehari-harinya. Adapun transkripsinya adalah sebagai berikut:

Arèya lagu Madhurâ asli rèya. Ta' nyaman laguna gherrâ.
Mon sè ghellâ' rowa menusuk ka atè ...

Ini lagu Madura asli. Tidak enak lagunya kaku. Kalau yang tadi itu menusuk hati ...

b. Tingkat Bahasa Menengah (*èngghi – enten*)

Tingkat bahasa menengah di Situbondo biasa digunakan oleh masyarakat komunitas Madura di daerah pinggiran atau di desa-desa. Umumnya digunakan oleh anak-anak kepada orang tuanya, paman bibinya dan kepada orang yang lebih tua darinya (Pawitra, 2009). Tingkatan bahasa ini juga digunakan oleh mertua kepada menantunya, suami kepada istrinya, juga bahasa pergaulan remaja di pedesaan. Di Situbondo tingkatan bahasa menengah merupakan tingkatan bahasa yang paling banyak digunakan, baik dalam ranah pergaulan, komunikasi kultural yang formal dan informal, komunikasi penyiaran di acara radio, serta interaksi antara penyiar radio dan pemirsa radio. Tingkatan bahasa menengah juga dijadikan sebagai pakem/pedoman dalam penciptaan lirik dangdut Madura. Terbukti bahwa hampir seluruh lagu dangdut Madura di Situbondo memakai tingkatan bahasa menengah. Berikut contoh potongan lirik dangdut Madura berjudul *Ta' Aromasa* yang menggunakan tingkatan bahasa menengah:

*Ta' kellar bulâ mèkkèrè bilâ ènga' dâ' ka dhika,
Arassa ancor è dâlem atè,
(tak kuat pikiranku bila ingat dirimu)
(terasa hancur di dalam hati)*

c. Tingkat Bahasa Halus (*èngghi – bhunten*)

Tingkat bahasa halus merupakan tingkatan bahasa yang dianggap paling sopan, umumnya digunakan oleh masyarakat komunitas Madura sebagai pengantar, dalam pertemuan-pertemuan, rapat-rapat, musyawarah tanpa pengecualian yang hadir juga ada orang muda dan anak-anak (Pawitra, 2009). Tingkatan bahasa ini juga dipakai oleh orang dewasa kepada orang yang baru dikenal baik yang lebih tua maupun yang lebih muda sebagai bahasa pergaulan yang sopan, anak-anak kepada orang tuanya sendiri maupun kepada orang yang lebih tua lainnya serta murid-murid kepada gurunya (Pawitra, 2009).

Di Situbondo, tingkatan bahasa halus juga dipakai oleh penggemar radio (pemirsa radio) untuk berinteraksi dengan penyiar di beberapa radio lokal Situbondo. Para *fans* perlu mencitrakan diri mereka dalam komunitas radio sehingga pemilihan bahasa dengan tingkatan halus akan membentuk identitas sebagai "*fans* yang baik, ramah, dan sopan". Selain itu, dalam konteks lain, penggunaan bahasa halus juga digunakan oleh para *fans* baru untuk memulai perkenalan dan percakapan kepada komunitas. Dengan demikian, penggunaan bahasa halus tidak hanya menunjukkan rasa hormat, namun juga menunjukkan kualitas hubungan seseorang. *Fans* yang tidak begitu akrab cenderung menggunakan bahasa ini sebagai bahasa yang semi formal, sedangkan *fans* yang sudah akrab cenderung menggunakan bahasa menengah bahkan mapas/kasar untuk menunjukkan kedekatan emosionalnya dengan penyiar dan fans yang lain.

Salah satu contoh penggunaan bahasa halus dapat dilihat dalam percakapan salah satu penggemar radio dengan penyiar radio Nada Suara sebagai berikut:

- | | | |
|-----------|---|--|
| Penyiar | : | "Assalamualaikum." |
| Penggemar | : | "Waalaikumsalam Bang." |
| Penyiar | : | "Mas Redik!" |
| Penggemar | : | "Èngghi bhender Bang." (ya benar Bang). |
| Penyiar | : | "Atennang nah mas Redik, torè laguna napa mas Redik?" (tenang dong mas Redik, ayo lagunya apa mas Redik?). |
| Penggemar | : | "Empiyan samangkèn alabung napa akalambhi?" (kamu sekarang sedang telanjang atau pakai baju?). |
| Penyiar | : | "Mboh èngghi akalambhi samangkèn." (ya pakai baju lah sekarang). |
| Penggemar | : | "Kaulâ mènta kalambhi mèrah pon." (saya minta lagu baju merah kalau begitu). |

BAB 3

CIKAL BAKAL MUSIK DANGDUT MADURA SITUBONDOAN

A. PERKEMBANGAN MUSIK DANGDUT MADURA DI SITUBONDO

Kehadiran penduduk Madura, yang diawali dari perjalanan migrasi masa lampau, turut serta mewarnai ragam kesenian di Situbondo. Kesenian di Situbondo memiliki relasi dengan identitas sosial masyarakatnya, yakni komunitas Madura. Sebagaimana pernyataan Benjamin, bahwa dalam sejarah seni, karya seni tidak pernah independen sebab ia merupakan bagian integral dari proses sosial (Sutarto, 2004a). Lebih lanjut, Wilbur S. Scott juga melayangkan pernyataan yang sama bahwa seni tidak diciptakan dalam suatu kevakuman; ia adalah suatu karya yang bukan hanya terkait dengan ruang dan waktu tertentu; ia adalah sosok yang berbicara tentang komunitasnya (Sutarto, 2004a).

Kesenian di Situbondo memiliki corak kemaduraan yang kuat. Salah satunya adalah wayang topeng *kertè*, yang diberi nama berdasarkan nama seorang *dhâlâng* dari Madura, Kertisuwignyo. Kesenian ini didirikan sejak era 1930an di Panarukan–Situbondo (Bouvier, 2002). Bentuk pertunjukan topeng *kertè* tidak jauh berbeda dengan pertunjukan topeng di Madura.

Seperti halnya topeng *kertè*, seni musik di Situbondo khususnya musik dangdut Madura juga turut dipengaruhi oleh kebudayaan Madura, baik dari unsur bahasanya, wacananya maupun idiom musicalnya. Dalam perjalanan sejarahnya, musik dangdut Madura di Situbondo mengalami beberapa perkembangan dan perubahan. Berikut ini adalah sejarah dangdut Madura di Situbondo berdasarkan era perkembangannya.

1. Al Badar Lesbumi

Pada era 1960an di Situbondo terdapat beberapa kelompok seni pertunjukan di bawah naungan Lesbumi-NU (Lembaga Seniman Budawayan Muslimin Indonesia – Nahdlatul Ulama). Sebelum membahas kesenian tersebut, perlu kiranya untuk memberikan sedikit gambaran tentang Lesbumi.

Sesuai kondisi politik di era 1960an, ketika itu partai NU baru saja menarik diri dari partai Masyumi pada 1952. Kemudian mendirikan badan-badan otonom yang memfokuskan pada masalah pendidikan, dakwah, sosial, ekonomi, pertanian, pemuda, Perempuan, dan buruh (Chisaan, 2008). Salah satu badan otonom yang didirikan oleh partai NU adalah Lesbumi, yang bergerak di bidang seni dan budaya. Didirikan pada 1962 dengan tujuan untuk menaungi beberapa kelompok seniman dan budawayan (Chisaan, 2008).

Pada dekade 1950–1960-an, perkembangan politik di tanah air memberi dampak besar terhadap perkembangan seni pertunjukan (Soedarsono, 2010). Beberapa partai seperti NU, PNI, dan PKI memanfaatkan seni pertunjukan sebagai media propaganda untuk menarik massa dan menyebarkan ideologi partai. Seni ludruk dan ketoprak di Jawa adalah di antaranya. Brandon mencatat bahwa kedua seni tersebut mampu meraih banyak massa dan menjadi rebutan antara dua partai yang bersaing, yakni Partai Nasional Indonesia (PNI) dan Partai Komunis Indonesia (PKI) (Soedarsono, 2010).

Pentingnya peran kesenian dalam kancan politik juga berimbang di Situbondo. Situbondo sebagai daerah basis NU turut menjadikan Lesbumi sebagai alat perjuangan ideologi politik. Pada 1960, Lesbumi

yang diketuai oleh Mukri membawahi beberapa kelompok seni pertunjukan, di antaranya drama Al Badar Lesbumi, samroh, hadrah, dan *drum band* (Komariyah, Komunikasi Pribadi, 8 April 2016).

Drama Al Badar Lesbumi termasuk kategori seni pertunjukan berbentuk drama musikal. Al Badar adalah nama *rombongan* (kelompok) pertunjukan, yang kemudian oleh masyarakat dipakai untuk menamai jenis dramanya. Nama Al Badar sendiri diambil dari peristiwa perang yang dikenal oleh umat muslim dengan nama Perang Badar.

Sumber lain mengatakan bahwa kata badar dalam bahasa Arab memiliki padanan kata *kemala* dalam bahasa Sansekerta yang digunakan oleh beberapa *rombongan loddrok* (Rukun Kemala, Sinar Kemala, Jata Kemala, dan lainnya) (Bouvier, 2002). Sedangkan menurut pengertian dalam kamus bahasa Madura Kilian, kata badar berarti batu mulia. Di dalam bahasa Indonesia juga berarti batu badar atau yang lebih populer batu jimat. Pemilihan nama Al Badar menempatkan kelompok kesenian tersebut dalam konteks Islami.

Semua tokoh drama Al Badar diperankan oleh *panjhâk* (pemain drama) laki-laki, karena pada masa itu, wanita naik ke atas pentas masih dipandang sebagai sesuatu yang tabu. Oleh karenanya, setiap peran wanita selalu diperankan oleh laki-laki yang berdandan wanita, karena mengikuti sistem aturan budaya dan agama yang ketat.

Pertunjukan Al Badar Lesbumi bersifat syiar dan dakwah Islami, pertunjukannya diadakan untuk menarik minat masyarakat agar mengikuti *pangajhiân* (pengajian) (Imam Kutunuk, Komunikasi Pribadi, 3 April 2016). Drama dimainkan setelah selesai acara *pangajhiân* yang dilaksanakan rutin setiap bulan berdasarkan penanggalan Islam. *Pangajhiân* juga identik dengan kegiatan *salamettan* (selamatan) untuk memperingati bulan-bulan tertentu dalam Islam, seperti *sora*, *sappar*, *molod*, *rejjheb*, *pasa*, dan seterusnya (Geertz, 1960).

Bentuk pertunjukan Al Badar berbeda dengan *loddrok*, ketoprak, topeng *kertè*, dan sebagainya. Pembedanya terletak pada musik dan cerita yang dibawakan. Musik yang dimainkan sebagai pengiring drama adalah musik dangdut (orkes Melayu). Adapun instrumennya

terdiri dari *bass onta* (kontra bass), *kendhang malang* (kendang Madura), gitar akustik, akordeon, dan *cèk kècèk* (tamborin) (Imam Kutunuk, Komunikasi Pribadi, 3 April 2016). Sebagaimana sebuah drama musical, musik memiliki peran penting sebagai pengiring cerita dalam drama.

Cerita yang ditampilkan bernuansa Islami, diambil dari kisah 25 nabi dan rasul serta para sahabat. Pertunjukan drama Al Badar sama seperti film India, para *panjhâk* tidak hanya bermain drama, tetapi juga menyanyi di sela-sela jalannya cerita. Lagu-lagu yang dibawakan umumnya menggunakan lagu dari film India dan Melayu yang diadaptasi menjadi lagu berbahasa Madura, ada juga sebagian yang original (tidak berbentuk diadaptasi).

Fenomena tersebut bersamaan dengan munculnya orkes melayu di tingkat nasional. Ellya Khadam, seorang penyanyi top nasional yang memiliki karakteristik suara “Hindustan”, dengan mengadaptasi lagu dari film-film India, kemudian mulai mencitrakan dirinya sebagai penyanyi dangdut bergaya India (Weintraub, 2012). Sebagaimana pendapat Lockard:

Top performers like Ellya blended orkes melayu with aspects of the highly popular Indian film music to create a dynamic – even sensous – and distinctly Asian sound known as irama hindustan (Indian melody) (Lockard, 1998).

Di sisi lain, politik anti imperialis Soekarno di era 1960an, yang mengecam pengaruh budaya Amerika dan Eropa, membuka pintu masuk bagi musik populer dari India dan Timur Tengah (Weintraub, 2012. Soekarno hanya mengizinkan impor film (musikal) dari India pada 1950–1964. Menurut beberapa sejarawan film Indonesia, film-film India merupakan sumber inspirasi dan menjadi model penting bagi industri perfilman Indonesia pada era 1950an (David, 2008).

Di era yang sama, di Situbondo berdiri gedung bioskop bernama Dahlia dan Nirwana. Tempat ini adalah satu-satunya hiburan rakyat di masa itu, sedangkan televisi masih sangat langka dan hanya orang kaya yang memilikinya (Imam Kutunuk, Komunikasi Pribadi, 3 April 2016).

Film India merupakan sumber inspirasi dari bentuk pertunjukan Al Badar Lesbumi, kemudian dikemas dan diaduk dengan sensibilitas lokal budaya Islami dan Madura di Situbondo. Bisa dikatakan jika pengaruh film India di level nasional menjadi orkes Melayu (dangdut), di Situbondo pengaruh itu diapropriasi menjadi pertunjukan drama Al Badar Lesbumi.

Al Badar Lesbumi dikembangkan oleh Mukri (lihat Gambar 3.1). Mukri yang mengawali pertunjukan ini sehingga terkenal di seantero kawasan Tapal Kuda (Banyuwangi, Situbondo, Bondowoso, Probolinggo dan Jember) (Nur Huda, Komunikasi Pribadi, 8 April 2016). Al Badar Lesbumi memainkan cerita sesuai dengan skrip atau narasi cerita yang tertulis. Penulis skripnya adalah Ading Rhapsody, kemudian yang melatih dan bertugas sebagai penanggung jawab adalah Mukri dan Bakri (Nur Huda, Komunikasi Pribadi, 8 April 2016).



Keterangan: Foto Mukri (kiri) Ketua Lesbumi Era 1960an, koleksi Komariyah
Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 3.1 Tokoh Mukri

Penata musik dan pimpinan orkes musik Al Badar Lesbumi adalah Asmuri Rafi. Sampai saat ini, ia dikenal sebagai penulis lagu dangdut Madura legendaris oleh pelaku dangdut Madura di Situbondo. Sudah banyak lagu ciptaananya, yang sejak era Al Badar, menjadi lagu legendaris di kalangan komunitas Madura, seperti lagu *Sello' Soca Mera* dan *Ta' Aromasa* (Nur Huda, Komunikasi Pribadi, 8 April 2016). Dari sinilah cikal bakal lagu dangdut Madura lahir dan mulai dikenal di kalangan komunitas Madura.

Pertunjukan Al Badar merupakan pertunjukan yang baru dan populer di masanya, karena bentuk pertunjukannya yang modern dan menarik. Sebagaimana pernyataan Komariyah:

Pertunjukan ini dulunya sangat diminati oleh masyarakat karena bentuknya yang baru (dibandingkan pertunjukan drama yang lain, seperti *loddrok* dan *kertè*), Al Badar Lesbumi pernah bermain sampai kawasan Jember dan seputaran kawasan Situbondo khususnya (Komariyah, Komunikasi Pribadi, 8 April 2016).

Mukri lahir dan dibesarkan di desa Kapongan Situbondo. Sejak kecil menempuh pendidikan di pondok pesantren. Berbekal pengalaman dan ilmu agama yang pernah dipelajarinya, kemudian ia berani mengangkat kisah-kisah Islami yang dikemas dalam bentuk pertunjukan Al Badar Lesbumi.

Mengangkat kisah-kisah Nabi dan Rasul kala itu tidak bisa sembarangan, harus merujuk pada kitab agar ceritanya sesuai dan tidak menimbulkan konflik sosial (Komariyah, Komunikasi Pribadi, 8 April 2016). Al Badar Lesbumi kemudian melahirkan beberapa *panjhâk* dan musisi (penulis lagu) terkenal, yang nantinya meneruskan perjalanan Al Badar, seperti Rasuk, Karim, dan Asmuri Rafi. Mereka adalah pemeran penting dalam drama Al Badar Lesbumi. Rasuk biasanya berperan sebagai raja, Karim berperan sebagai *séri* (tokoh utama) dan Asmuri Rafi yang berperan sebagai penata musik.³

3 Istilah “seri” dalam masyarakat digunakan untuk menandai/merujuk pada *panjhâk* yang berperan sebagai tokoh utama (protagonis), dalam drama Al BADar biasanya seri diperankan oleh *panjhâk* yang memiliki wajah menarik (ganteng/tampan).

Drama Al Badar Lesbumi mengalami masa kemunduran sekitar 1966. Seiring waktu, semakin tidak terurus dan resmi bubar ketika Mukri menjabat sebagai anggota DPRD Situbondo pada 1977.

2. Al Badar Mahajaya

Pada 1966, ketika drama Al Badar Lesbumi mulai lesu, Rasuk (salah satu *panjhâk* Al Badar Lesbumi) mendirikan drama serupa di daerah *Bhâlitto* (Bungatan) bersama sebagian pemain drama Lesbumi; Khosnin, Samsul, Sukarto, dan Sutipyo (Asmuri Rafi, Komunikasi Pribadi, 25 Juni 2016). Rasuk menamai rombongan dramanya dengan nama yang sama seperti milik Lesbumi, yakni Al Badar.

Setelah berjalan beberapa lama, Al Badar semakin dikenal dan populer, namanya berubah menjadi Al Badar Jaya. Kemudian Rasuk merekrut beberapa *panjhâk* senior, seperti Karim, Jakfar, Ernadi, dan beberapa *panjhâk* lainnya dari Bungatan dan Mlandingan (Martono, Komunikasi Pribadi, 8 April 2016). Bentuk pertunjukan Al Badar Jaya tidak jauh berbeda dengan Al Badar Lesbumi, hanya saja ada beberapa pengembangan. Cerita yang ditampilkan masih seputar kisah-kisah Islami, di antaranya yang populer adalah kisah Bilal dan Umar Bin Khattab.

Perbedaan Al Badar Lesbumi dan Al Badar Jaya terletak pada fungsi pertunjukannya. Al Badar Jaya sudah berbentuk pertunjukan komersial dan lebih bersifat populer, sedangkan Lesbumi masih memiliki fungsi syiar dan dakwah Islami. Bentuk pertunjukan Al Badar Jaya berkembang menjadi lebih dinamis dibanding sebelumnya, dengan tidak menggunakan skrip atau naskah cerita (improvisasi).

Menurut Hauser, hal yang mendasari lahirnya seni populer adalah kebosanan (*boredom*), dari kebosanan itu kemudian menimbulkan kegelisahan (*restlessness*) (Hauser, 1982). Perubahan fungsi pertunjukan dalam Al Badar merupakan konsekuensi logis dari bentuk komersialisasi seni. Al Badar Jaya tidak bertahan lama, kemudian pecah menjadi dua kelompok. Jakfar dan Ernadi mendirikan rombongan Al Badar Muda di daerah Jangkar dengan pimpinannya Haji Yasim. Rasuk

dan Karim mendirikan Al Badar Mahajaya (Martono, Komunikasi Pribadi, 8 April 2016).

Kedua rombongan ini menjadi kelompok dominan di Situbondo. Al Badar Mahajaya menjadi barometer pertunjukan drama di daerah kota, sedangkan Al Badar Muda di kawasan Asembagus dan Jangkar (Situbondo wilayah Timur). Selang berjalan beberapa waktu, Al Badar Muda mengalami perpecahan dan kemudian bubar. Beberapa senimannya ada yang membentuk rombongan drama lain di Jangkar, sebagian lainnya direkrut untuk bergabung dengan drama baru di Kraksaan (Probolinggo) bernama Al Badar Putra.

“Setelah Al Badar Muda bubar, banyak *panjhâk* yang menganggur termasuk saya, Parwoto, Sunahdi, Asir, dan Niman, kemudian beberapa *panjhâk* diundang untuk bermain drama baru di Kraksaan, yang ikut bergabung di antaranya saya, Parwoto, Dadang, Pitoyo, Karim, dan Sunahdi. Drama itu didirikan oleh Kapten Jasmono (polisi) pada 1973 dengan nama Al Badar Putra karena pemainnya putra semua” (Martono, Komunikasi Pribadi, 8 April 2016).

Al Badar Putra kurang diminati oleh masyarakat setempat karena pertunjukannya tidak lebih baik dari pertunjukan Al Badar sebelumnya. Kurangnya pemain profesional yang mampu bermain drama Al Badar menjadi alasan utamanya. Kemudian Al Badar Putra memanfaatkan teknologi rekaman dalam bentuk pita kaset sebagai strategi promosinya.

Menjelang akhir era 1960-an, industri musik di Indonesia memang telah mulai menggunakan pita kaset sebagai media produksi musik sebagai pengganti piringan hitam. Pada era itu pita kaset mulai dikenal dan menjadi pilihan masyarakat (Theodore, 2013).

Kami pernah rekaman Al Badar untuk pertama kalinya, dengan mengangkat drama berjudul Nabi Yusuf. Saat itu tidak ada lagi *panjhâk* yang bisa diajak bermain secara profesional. Hanya tersisa saya dan Mahmud sebagai *panjhâk* profesional, sisanya terpaksa kami menyuruh tukang becak untuk mengisi suara rekamannya. Kami berani menyuruh tukang becak karena ini hanya rekaman pita, jadi orang-orang tidak akan tahu siapa yang mengisi suaranya (Martono, Komunikasi Pribadi, 8 April 2016).

Hasil produksi rekaman tersebut laku di pasaran. Drama Al Badar kemudian dikenal oleh masyarakat luas di sekitar Probolinggo, Situbondo, Jember, Bondowoso, Banyuwangi, Madura, dan Bali. Di Probolinggo muncul beberapa rombongan drama Al Badar lain, salah satunya yang terkenal adalah Selendang Mustika.



Keterangan: Rasuk (kiri) dan Pemain Al Badar Mahajaya,
koleksi Lilik dan Sajadi

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 3.2 Tokoh Rasuk

Kesuksesan melalui produksi rekaman, ternyata tidak sejalan dengan kesuksesan rombongannya. Tidak lama setelah sukses rekaman, rombongan Al Badar Putra bubar dan beberapa panjhâk-nya kembali bergabung dengan Al Badar Mahajaya milik Rasuk, termasuk Asmuri Rafi. Al Badar Mahajaya mengalami perkembangan pesat di

era 1980an (lihat dokumentasi Al Badar Mahajaya pada gambar 3.2). Kepopuleran rombongan Al Badar Mahajaya dikarenakan bentuk pertunjukannya yang segar (*fresh*), modern, dan atraktif. Al Badar Mahajaya menjadi pelopor musik modernis di Situbondo, dari segi musik Al Badar Mahajaya mengawali perubahan instrumentasi musik akustik menjadi elektrik di era 1970-an (Agus Rajana, Komunikasi Pribadi, 7 April 2016). Perubahan instrumen tersebut sejalan dengan periode perkembangan musik dangdut nasional yang juga mulai menggunakan instrumen elektrik pada awal era 1970-an (Sasongko, 2006).

Pementasan drama Al Badar dibagi dua, yaitu pementasan hajatan dan pementasan berkarcis (*ageddong*). Pementasan hajatan berarti rombongan tersebut mengadakan pentas untuk menghibur warga, tuan rumah, tamu, dan undangan dalam rangka acara hajatan pernikahan, khitanan, selametan desa, dan lain-lain. Pada acara hajatan, rombongan menerima bayaran (upah pertunjukan) dari pengundang (tuan rumah atau pemilik hajat). Pementasan berkarcis (*ageddong*) berarti rombongan menyelenggarakan pementasan mandiri dengan sistem karcis (tiket masuk).

Al Badar Mahajaya menjadi sangat populer dan terkenal di kalangan masyarakat karena seringnya tampil dalam pementasan hajatan dan *ageddong* (Martono, Komunikasi Pribadi, 8 April 2016). *Ageddong* berasal dari bahasa Madura yang berarti “bergedung”. Terma ini sering dipakai oleh pelaku seni untuk membedakan jenis pertunjukan undangan (hajatan) dan berkarcis. *Ageddong* berarti mengadakan pentas mandiri, biasanya menggunakan lapangan atau lahan kosong sebagai tempat pertunjukannya. Sisi pinggir lapangan ditutup menggunakan *bidhik* (rajutan bambu untuk pembatas) sebagai pembatas area pertunjukan. Penonton diwajibkan membeli karcis untuk masuk dan menonton.

Promosi dan informasi terkait pertunjukan dilakukan sehari sebelum pertunjukan dilaksanakan, dengan menggunakan *jikar kasar* (transportasi mirip delman atau dokar menggunakan tenaga sapi) dan *rong-corong* atau *corongan* (pengeras suara). Hasil dan upah

pertunjukan tersebut didapatkan dari penjualan karcis penonton. Jadi semakin banyak penonton yang datang maka pertunjukan tersebut mendapat untung besar. Begitu pun sebaliknya jika penonton yang datang dan hadir sedikit maka pertunjukan tersebut akan rugi karena modal pertunjukan yang dikeluarkan dan hasil yang didapatkan tidak seimbang.

Ketika *ageddong* di Situbondo, Al Badar Mahajaya mampu bertahan dua sampai empat minggu. Lama dan tidaknya *rombongan* tersebut bermain di suatu tempat, tergantung dari jumlah permintaan penonton dan penggemarnya. Sugiono, salah satu penggemar Al Badar Mahajaya mengisahkan pengalamannya ketika menonton:

Dulu ketika mendengar siaran Al Badar Mahajaya (promosi), orang-orang langsung keluar rumah dan berlarian ke jalan raya untuk melihat siarannya. Ketika saya tidak punya uang untuk menonton, bahkan saya rela menjual beras untuk membeli tiket (Sugiono, Komunikasi Pribadi, 8 April 2016).

Pengalaman lain juga disampaikan oleh Imam Kutunuk:

Ada pengalaman menarik ketika Al Badar Mahajaya diundang di sebuah pernikahan. Ketika Rasuk mulai memasuki panggung dan menyanyi, spontan mempelai wanita langsung histeris turun dari *kuade*, kemudian lari menaiki panggung pentas. Melihat peristiwa itu mempelai pria marah lalu pergi dari tempat pernikahan, dan acaranya pun jadi kacau (Imam Kutunuk, Komunikasi Pribadi, 3 April 2016).

Pada 1983 setelah sukses di kawasan Karesidenan Besuki, Al Badar Mahajaya melebarkan sayap hingga ke kawasan Madura. Beberapa *panjhâk* yang ikut bermain di antaranya Rasuk, Martono, Kus, Sahnan, Tomin, dan lainnya. *Panhâk* didominasi oleh laki-laki, hingga akhir era 1980-an *panjhâk* wanita mulai diterima oleh masyarakat.

Penata musik dan penulis lagu dangdut Madura di Al Badar Mahajaya masih tetap sama seperti Al Badar Lesbumi, yakni Asmuri Rafi. Sedangkan pemain musiknya, yaitu Suroso (*pangibotan* atau *keyboard*), Asan (*paghendhâgan* atau gendang), Kadir (*pasolèngan*

atau suling), Kenong (*pagitaran* atau gitar), dan beberapa pemain lainnya. Penyanyi dangdut Imam S. Arifin juga termasuk salah satu penyanyi di rombongan Al Badar Mahajaya, sebelum menjadi penyanyi top nasional (Martono, Komunikasi Pribadi, 8 April 2016). Salah satu dokumentasi pemain musik Al Badar Mahajaya dapat dilihat pada Gambar 3.3.



Keterangan: Pemain Musik Al Badar Mahajaya, koleksi Rasuk
Sumber : Hidayatullah (2017a)

Gambar 3.3 Pemain Musik Al Badar Mahajaya

Al Badar Mahajaya adalah rombongan drama yang paling terkenal di Madura, khususnya di Sumenep. Hélèn Bouvier dalam bukunya *Lèbur* mencatat kejayaan rombongan Al Badar Mahajaya pada satu subbab khusus serta mendokumentasikan beberapa foto pertunjukannya (Bouvier, 2002).

Di Sumenep dan terutama di Batuputih, istilah umum untuk jenis teater itu adalah Al Badar, yang sesungguhnya mengacu pada sebuah rombongan yang paling terkenal dan paling sering berpentas di daerah yang bersangkutan: Al Badar Mahajaya (Bouvier, 2002).

Kesuksesan Al Badar Mahajaya di Sumenep Madura, membawa rombongan tersebut ke dapur industri rekaman lokal di sana. Cerita

Nabi Yusuf kemudian direkam oleh Semar Record (Sumenep) untuk dijual dan dipasarkan ke wilayah Madura dan sekitarnya. Al Badar Mahajaya juga eksis di radio-radio Sumenep untuk mengisi acara drama di radio. Tidak hanya eksis di Semar Record, Al Badar Mahajaya juga sempat mengisi rekaman di beberapa perusahaan rekaman lokal di Situbondo, seperti Sampurna Record dan Diamond Record.

Di Sumenep Madura, Al Badar Mahajaya mampu bertahan sampai satu bulan lebih hanya di satu tempat saja. Di masa itu, pertunjukan drama lain tidak mampu bertahan selama itu (Martono, Komunikasi Pribadi, 8 April 2016). Cerita yang paling populer di Madura adalah *Si Bongkok Jadi Raja* dan *Nabi Yusuf*, tetapi terkadang juga membawakan cerita-cerita dari India, seperti *Sakuntala* dan cerita seputar kerajaan-kerajaan Persia.

Konteks latar cerita yang ditampilkan kebanyakan berasal dari Arab dan India. Beberapa *panjhâk* banyak yang mengganti namanya menjadi nama-nama khas Arab dan India guna menyesuaikan dengan konsep pertunjukannya.

Al Badar itu identik dengan Arab dan India, kami pun punya nama panggung yang berciri Arab dan India. Seperti Rasuk Al Kumar, Karim Dev Anan, dan Kus Syeikh Kumar (Martono, Komunikasi Pribadi, 8 April 2016).

Lagu yang sering dibawakan ketika pertunjukan bermacam-macam, beberapa di antaranya berbentuk lagu adaptasi dari film India, seperti *Sawan Ka Mahina* dan *Aye Nargise Mastana* diadaptasi menjadi *Bâḍâ bâḍhâna beddhâk* (Lilik, Komunikasi Pribadi, 10 April 2016). Selain itu, ada juga yang menyanyikan lagu berbahasa Indonesia, seperti *Seiya Sekata* dan lagu original Madura seperti *Sello' Soca Mèra*, *Napè Salah Bulâ*, *Ta' Nyangka*, dan *Taḍâ' Arepan Polè*. Lagu tersebut dinyanyikan di sela-sela adegan drama. Misalnya ketika adegan perpisahan, *panjhâk* menyanyikan lagu *Tak Nyangka* (tidak menyangka) kepada pasangannya sembari melakukan dialog (Martono, Komunikasi Pribadi, 8 April 2016). Beberapa lagu tersebut ditulis dan diaransemen oleh Asmuri Rafi.



Keterangan: Koleksi Lilik dan Sajadi

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 3.4 Pemain Musik Al Badar Mahajaya

Ciri khas musik pengiring dalam drama Al Badar selalu menggunakan musik dangdut Madura. Beberapa lagu ada yang menggunakan gaya musik dangdut koplo, jauh sebelum istilah dangdut koplo dikenal. Istilah lokal untuk menyebut musik jenis ini adalah *keplaan*. Salah satu dokumentasi pementasan musik Al Badar Mahajaya dapat dilihat pada Gambar 3.4.

Pertunjukan Al Badar Mahajaya dikenal dengan pertunjukan ekstrimnya. Sering kali ketika melakukan adegan *carok*⁴ (pertengkaran)

4 Menurut A. Latief Wiyata (Wiyata, 2002), carok merupakan media penyelesaian konflik dengan menggunakan kekerasan, dilakukan oleh dua pihak yang sedang berselisih dan

properti yang digunakan adalah batu asli dan anehnya pemeran yang dipukul dengan batu tersebut tidak luka. Orang Madura menyebut itu dengan istilah *jázâ*⁵ (memakai ilmu kebal) (Lilik, Komunikasi Pribadi, 10 April 2016). Hal ini sengaja dilakukan untuk membuat pertunjukan lebih menarik dan terlihat nyata, karena hubungan interaksi antara penonton dan pemain di masa itu juga ekstrim. Jika pertunjukan yang disajikan buruk dan tidak menarik, tidak sedikit lemparan batu ke atas panggung.

Sebagaimana pengalaman yang pernah dialami langsung oleh Martono (salah satu pemain drama Al Badar Mahajaya):

Ada kejadian yang menarik ketika saya main, saat itu ada salah satu *panjhâk* yang bermain jelek, alhasil kami dilempari anjing dan batu oleh penonton. Sejak saat itulah kami mulai disiplin dan serius ketika manggung (Martono, Komunikasi Pribadi, 8 April 2016).

Al Badar Mahajaya mengalami kemunduran di era 1990-an. Permasalahan utamanya terletak pada manajemen pertunjukannya. Rasuk, seorang pimpinan sekaligus pemilik modal tidak pernah memperhitungkan kondisi keuangan rombongannya, dia tidak pandai mengelola keuangan (Sajadi, Komunikasi Pribadi, 10 April 2016).

Pada dekade 1980–1990-an, untuk sekali pentas, biaya mengundang (*nangghâ*) Al Badar Mahajaya sudah mencapai 10–15 juta, tetapi karena tidak dikelola dengan baik akhirnya tidak bisa mencukupi kebutuhan anggotanya. Seminggu sebelum pentas, biasanya para *panjhâk* berdatangan dan berkumpul di rumah Rasuk. Selama itu pula ia harus menanggung biaya makan dan lainnya. Seluruh anggota Al Badar Mahajaya berjumlah sekitar 50–70 pemain.

berujung pada kematian salah satu pihak yakni sè kala (yang kalah), dan sè menang (yang menang) diberi predikat sebagai jagoan. Motivasi carok berhubungan dengan persoalan harga diri dan malu (malu), atau dapat diungkapkan dengan istilah ango'an potéya tolang ètèmhbâng potéya mata, artinya lebih baik mati daripada menanggung rasa malu.

5 Istilah *jázâ* dalam buku “Mencari Madura” tulisan Latief Wiyata (Wiyata, 2013) merujuk pada penggunaan kekuatan supranatural berupa azimat-azimat untuk menangkal serangan fisik, orang Madura biasa menyebut dengan istilah apaghâr. Tindakan ini dapat diperoleh dari kiai dengan imbalan sejumlah uang.

Bisa dibayangkan berapa banyak biaya pengeluaran yang harus dihabiskan untuk keperluan persiapan acara, belum lagi untuk biaya transportasi, akomodasi, dan biaya ketika acara. Al Badar Mahajaya kemudian bubar pada 2005 bersamaan dengan meninggalnya Rasuk.

Umumnya, rombongan seni pertunjukan tradisional di daerah Jawa Timur juga sering mengalami kendala yang sama. Selama ini muncul kesan bahwa banyak kesenian tradisional yang kurang memperhatikan persoalan manajemen. Banyak kesenian yang hanya bertumpu pada juragan (pemilik kelompok) sehingga apabila sang juragan bangkrut atau meninggal, anak buahnya kurang sigap, dan kelompok tersebut dipastikan akan bubar atau bahkan mati (Sutarto, 2004a). Begitu pula yang terjadi pada nasib rombongan Al Badar Mahajaya yang pernah berjaya di era 1980-an. Saat ini rombongan tersebut sudah mati, hanya tersisa cerita dan namanya saja karena sudah tidak ada lagi pewarisnya.

Kondisi tersebut diperparah dengan kurangnya perhatian pemerintah daerah terhadap keberlangsungan seni tradisional di Kabupaten Situbondo. Kurangnya apresiasi dari pemerintah dan masyarakat membuat seni tersebut benar-benar punah dan dilupakan. Generasi muda yang lahir di era 1990-an jarang ada yang tahu keberadaan drama Al Badar, bahkan mungkin tidak mengenalnya sama sekali. Berdasarkan pengamatan di lapangan, kini kehidupan para mantan *panjhâk* tersebut jauh dari kecukupan. Umumnya mereka bekerja sebagai buruh kasar.

Terlihat sebuah rasa “bangga” dan “rindu” yang mendalam saat mengenang masa kejayaan drama Al Badar dalam benak para *panjhâk*. Ketika ditanya seputar Al Badar, mereka sangat antusias dalam menjawab pertanyaan, bahkan mereka siap jika diminta untuk kembali turun dalam gelanggang pentas dan membina para generasi muda. Setidaknya mereka berharap kesenian Al Badar tidak mati, atau sejelek-jeleknya masih bisa dikenal oleh generasi muda di masa mendatang.

3. Melodi Ria dan Sandes

Al Badar Mahajaya menjadi pelopor dan sumber inspirasi bagi para seniman drama dan musik di Situbondo (Agus Rajana, Komunikasi Pribadi, 7 April 2016). Keberadaan rombongan tersebut melahirkan rombongan-rombongan yang lain. Di Jangkar khususnya di daerah Palangan pernah berdiri beberapa rombongan drama Al Badar, di antaranya Al Badar Muda (pecahan dari Al Badar Jaya), dan Al Badar Gaya Baru. Sebelum ada drama Al Badar, di daerah ini pernah ada beberapa rombongan kesenian, seperti *jangèr*, pencak silat, dan orkes *strèkan*.

Orkes *strèkan* adalah kelompok musik pengiring dan penyambut tamu di acara *parlo* (hajatan pernikahan). Acara *parlo* di daerah Situbondo (khususnya Jangkar dan Asembagus) umumnya menggunakan musik *strèkan*. Di Asembagus musik *strèkan* ada tiga macam, yaitu musik *tètèt*, *tabbhuwân/klènèngan*, dan orkes *jidur/to' jher*.

Tetet adalah kelompok musik tiup khas Madura bernama saronen, di Situbondo lebih dikenal dengan nama *tètèt*. Asal nama *tètèt* diambil dari onomatope suara yang dihasilkan alat musik tersebut. Instrumen dalam kelompok *tètèt*, antara lain, *tètèt*, *kencèr* (mirip ceng-ceng Bali), *kennong tello'* (tiga buah kenong), kendang, dan gong.

Musik *klènèngan* adalah musik gamelan Madura yang digunakan untuk mengiringi lagu-lagu vokal dan *kèjhungan* (mirip campursari). Sedangkan orkes *jidur/to' jher* adalah kelompok musik *brass* mirip tanjidor Betawi, yang instrumennya terdiri dari *jidur* (bass drum), terompet, *snare drum* (menggunakan membran kulit), trombone, horn, dan suling bambu. Salah satu kelompok orkes *strèkan jidur* yang terkenal di Asembagus adalah Al Fajar (Agus Rajana, Komunikasi Pribadi, 7 April 2016).

Kepopuleran drama Al Badar di tempat ini, memberi pengaruh besar terhadap perkembangan musik *strèkan*. Orkes *strèkan* mengalami perubahan instrumentasi yang awalnya berupa *tètèt*, *klènèngan*, dan *jidur*, kemudian berganti menjadi instrumentasi orkes melayu, tetapi

masih disebut orkes *strèkan*. *Strèkan* kemudian dikenal sebagai istilah untuk menamai orkes musik yang berfungsi untuk menyambut tamu dalam acara *parlo* (lihat gambar 3.5).

Melodi Ria adalah *rombongan* musik pertama yang melakukan perubahan instrumentasi *strèkan* di Situbondo. Pimpinannya adalah As'ad Musahra. Sejak muda As'ad aktif dalam kegiatan seni di daerah Palangan Jangkar. As'ad sempat menjadi *panjhâk* drama Al Badar, pemain orkes *jidur*, dan *klènèngan*. Berkat pengalamannya di dunia kesenian, kemudian As'ad mendirikan kelompok musik sendiri.



Keterangan: Pertunjukan *strèkan*, koleksi Rasyid

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 3.5 Orkes Melodi Ria (*Strèkan/Pengiring Tamu*)

Melodi Ria didirikan pada 1974, As'ad merekrut adik kandungnya yang bernama Rasyid. Nama Melodi Ria sendiri diinspirasi dari kisah Rasyid, yang saat itu berhasil belajar memainkan gitar melodi (*lead guitar*). As'ad merasa senang melihat adiknya pandai bermain gitar, dari sinilah As'ad mengabadikan kisah adiknya pada nama rombongan yang didirikannya (Rasyid, Komunikasi Pribadi, 8 April 2016).

Selain menampilkan orkes *strèkan*, Melodi Ria juga menampilkan pertunjukan drama. Bentuk pertunjukan Melodi Ria tidak jauh berbeda dengan Al Badar Mahajaya, yakni menampilkan drama musikal dengan irungan musik orkes Melayu.

Melodi Ria dulu juga sama seperti yang lain mas (pakai drama Al Badar), zaman dulu kalau gak seperti itu ya gak laku mas, gak akan ditanggap!! (Rasyid, Komunikasi Pribadi, 8 April 2016).

Melodi Ria sudah tidak mengangkat kisah-kisah nabi dalam dramanya. Kisah yang diangkat kemudian berupa adaptasi dari film-film India. Istilah Al Badar juga sudah tidak lagi dipakai dalam penamaan rombongan-nya, walaupun isi dan kontennya masih sama seperti rombongan Al Badar lainnya. Sama halnya seperti Al Badar Mahajaya, selain *ageddong*, rombongan ini juga menerima tawaran manggung di acara *parlo*.

Bentuk pertunjukannya terdiri dari beberapa sesi. Pertama *nyetrèk*, bermain musik format orkes *strèkan* (orkes melayu) dengan posisi duduk, musik dimainkan untuk mengiringi dan menghibur tamu undangan yang datang. Biasanya dimulai dari pagi sampai menjelang Maghrib dengan dua kali istirahat, saat sholat Dzuhur dan Ashar. Kedua *panggungan*, bermain musik dangdut dengan posisi berdiri di panggung layaknya musik langsung (*live*) biasa. Ketiga drama Al Badar-an, bermain drama dengan diiringi musik dangdut. Letak rombongan orkes musik berada di sisi kanan bawah panggung, sedangkan panggung hanya difungsikan untuk bermain drama. Biasanya drama dimulai sekitar pukul 23.00 WIB dan berakhir menjelang Subuh (Agus Rajana, Komunikasi Pribadi, 7 April 2016).



Keterangan: Pementasan *Panggungan Melodi Ria*, koleksi Rasyid
Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 3.6 Melodi Ria (*Panggungan di Singaraja* 1980)

Melodi Ria terkenal pada era 1980an. Beberapa daerah yang menjadi “*langganan*” pentas di antaranya, Madura, Raas, Sepudi, Bawean, Banyuwangi, Situbondo, Bondowoso, Jember, Lumajang, Probolinggo, Negara, Tabanan, dan Singaraja Bali (lihat gambar 3.6) (Rasyid, Komunikasi Pribadi, 8 April 2016).

Pada 1982 Melodi Ria menjadi bintang tamu dalam acara musik di TVRI Surabaya. Beberapa artis nasional seperti Ana Sanjaya, Yuliatiin, Ayu Soraya, Ida Laila dan Iin Batara juga pernah bermain bersama Melodi Ria. Margianto (Rolis) selaku pemain dan pengamat Melodi Ria mengutarakan pengalamannya sebagai berikut:

Kalau ingat masa muda dulu, indah rasanya, saya pernah bermain di Singaraja Bali bersama Melodi Ria. Sebelum menyanyi saya diarak keliling kota menggunakan mobil bak terbuka. Saya masih ingat bunyi siarannya “inilah artis kita yang ditunggu-tunggu, inilah orangnya”, rasanya senang sekali. Kami disambut dengan ramai oleh penonton (Margianto, Komunikasi Pribadi, 8 April 2016).

Selain itu, Firman Pramadiansyah (salah satu praktisi dan pengamat musik di Asembagus) mengatakan:

Ketika Melodi Ria akan pentas, mereka diarak di jalanan Asembagus menggunakan *sound system* berukuran besar, dulu saya masih kecil dan masih ingat betul kejayaan Melodi Ria (Firman, Komunikasi Pribadi, 7 April 2016).

Melodi Ria juga dikenal sebagai grup yang produktif dalam berkarya, beberapa kali mereka dikontrak untuk melakukan rekaman dangdut Madura di beberapa label rekaman lokal. Salah satunya di Ria Record, Banyuwangi (lihat gambar 3.7).



Keterangan: Koleksi Rasyid

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 3.7 Melodi Ria Rekaman di Ria Record Era 1970-an

Sekitar pertengahan era 1980-an Melodi Ria pecah menjadi dua kelompok. Setengah personilnya membentuk rombongan musik baru bernama Sandes (Seni Anak Desa) (lihat Gambar 3.8), yang dipimpin oleh Warnoto (mantan gitaris Melodi Ria). Sandes kemudian turut mengikuti kesuksesan Melodi Ria dengan memproduksi beberapa



Keterangan: Koleksi Agus Rajana

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 3.8 Personel Orkes Melayu Sandes

Beberapa pencipta lagu dangdut Madura di Situbondo lahir dari rombongan musik Melodi Ria dan Sandes, seperti Agus Rajana, Rasyid, dan As'ad Musahra. Sampai akhir era 1980-an, dua rombongan musik tersebut merajai industri musik dangdut Madura di Situbondo dan sekitarnya (Agus Rajana, Komunikasi Pribadi, 7 April 2016). Pada akhir era 1990-an rombongan musik Sandes akhirnya bubar dan beberapa personilnya menjadi penulis lagu dangdut Madura secara mandiri.

Berbeda dengan Sandes, Melodi Ria masih tetap eksis sampai sekarang (2017), tetapi bentuk pertunjukannya sudah berubah. Melodi Ria saat ini dikelola oleh Rian Musahra, keponakan dari As'ad atau anak dari Rasyid. Setelah As'ad meninggal dunia pada 2015, Melodi Ria sudah tidak memainkan drama Al Badar lagi, saat ini hanya memainkan musik *strèkan* dan *panggungan* saja.

4. Kelana Indah

Kelana Indah merupakan salah satu rombongan musik yang turut memberikan pengaruh terhadap perkembangan musik dangdut

Madura di Situbondo. Didirikan oleh Haji Farid (dikenal dengan nama Al Ersat) pada 1972 di Kendit. Mulai dikenal oleh masyarakat luas sekitar era 1980-an, setelah periode Melodi Ria.

Ersat mendirikan Kelana Indah dengan menggunakan cara kerja arisan. Bouvier menjelaskan cara kerja arisan pada komunitas Madura di Sumenep sebagai berikut:

Arisan yang lain menghimpun uang kontan tanpa kaitan dengan pembelian barang, yaitu arisan *pesse*. Terakhir, beberapa arisan *pesse* merupakan kesempatan untuk kegiatan kesenian dan disebut *arisan kompolan* (arisan kumpulan) (Bouvier, 2002).

Arisan adalah kegiatan yang umum dilakukan oleh komunitas Madura di Situbondo. Dalam konteks ini arisan dilakukan dengan tujuan untuk mengumpulkan modal pendirian rombongan musik Kelana Indah. Arisan dilakukan secara bergiliran tiap minggu di setiap rumah anggota. Acara pokoknya adalah *silaturrahmi nyambhung tarètan* (mempererat hubungan silaturahmi dan persaudaraan) dan di akhir acara biasanya ada hiburan musik dangdut. Hasil dari uang arisan, kemudian digunakan untuk menyicil pembelian *pakakas* (peralatan) musik dan panggung, seperti *kalambu* (layar panggung), lampu, dan lain-lain (Sukran, Komunikasi Pribadi, 16 April 2016).

Rombongan musik Kelana Indah lahir dan berdiri dari modal yang sangat minim, di awal perjalannya masih menggunakan instrumen musik sederhana, buatan sendiri.

Saya ingat pada 1973, kami pernah diundang main dengan ongkos 30 ribu, itu hanya cukup untuk membeli *nyo'nyang* (bakso), transportasinya menggunakan *jikar kasar* (transportasi mirip delman atau dokar menggunakan tenaga sapi). Instrumen musiknya masih memakai gitar akustik, *kotak sabun* (bass berukuran kotak persegi panjang terbuat dari kayu dengan senar yang terbuat dari potongan ban bekas), *kendhang malang* (kendang Madura), dan *cèk kècèk* (Marakas yang terbuat dari tempurung kelapa dan diisi biji-bijian). Dulu masih belum ada listrik, jadi masih memakai

aki (*accu*), lampunya memakai *strongking* (sejenis damar/lentera menggunakan minyak), pengerasnya *rong-corong/corongan* (pengeras sejenis TOA), *mic* nya menggunakan *mik pèrèng* (*mic* berukuran besar berbentuk seperti piring) dan panggungnya *bidak* (panggung yang terbuat dari susunan papan kayu) (Sukran, Komunikasi Pribadi, 16 April 2016).

Seperti halnya beberapa *rombongan* musik sebelumnya, Kelana Indah juga menyajikan bentuk pertunjukan drama Al Badar. Pertunjukan drama yang dipelopori oleh Al Badar Mahajaya ini memang memberikan pengaruh yang sangat besar terhadap perkembangan seni pertunjukan di Situbondo. Di era yang sama saat berdirinya Kelana Indah, terdapat banyak *rombongan* Al Badar di Situbondo yang namanya mirip. Beberapa di antaranya adalah Al Fajar Mahajaya (Kendit) dan Al Badar Megajaya (Alasmalang).

Kelana Indah merupakan *rombongan* yang paling populer di zamannya, memiliki karakter yang unik dan berbeda dengan *rombongan* lainnya, serta produktifitasnya dalam menghasilkan karya rekaman. Drama Al Badar yang disajikan oleh Kelana Indah sudah menggunakan *panjhâk* wanita. Kelana Indah umumnya membawakan drama yang bercerita tentang kisah nabi dan beberapa cerita fantasi seperti kerajaan Persi, Arab, dan adaptasi dari film India (Sukran, Komunikasi Pribadi, 16 April 2016).



Keterangan: Koleksi Rossa
Sumber : Hidayatullah (2017a)

Gambar 3.9 Kelana Indah ketika Bermain Panggungan

Kelana Indah menawarkan beberapa format pertunjukan ketika menerima undangan *parlo* (hajatan). Di antaranya adalah *strekan*, pertunjukan musik pengiring dan penerima tamu di pagi sampai malam hari. *Panggungan*, pertunjukan *strekan* ditambah dengan musik langsung (*live*) atau format berdiri dan pertunjukan lawak (komedi) di malam harinya (lihat Gambar 3.9) (Rossa, Komunikasi Pribadi, 16 April 2016). Terakhir adalah *ghenna'arè*, pertunjukan komplit menggunakan drama Al Badar di malam harinya, kemudian besok paginya memainkan drama lagi dengan membawakan cerita pendek dan lawak (Sukran, Komunikasi Pribadi, 16 April 2016).

Selain bermain dalam acara undangan *parlo*, Kelana Indah juga sering melakukan pentas mandiri dan berkarcis (*ageddong*), di antaranya di daerah Banyuwangi, Jember, Probolinggo, dan sekitaran Madura (Sampang, Pamekasan, Sumenep, Raas, Talango dan lainnya). Di kawasan Madura, Kelana Indah dikenal dengan sebutan *orkes ghilâ* (orkes gila) karena musiknya unik dan serba bisa. Berbeda dengan *rombongan* musik Al Badar lainnya, Kelana Indah memadukan musik dangdut (orkes Melayu) dengan beberapa gaya dan unsur musik tradisi Madura seperti *kèjhungan*, *dhang-ghendhingan*, dan *klènèngan* (Sukran, Komunikasi Pribadi, 16 April 2016).



Keterangan: Koleksi Imam Kutunuk

Sumber : Hidayatullah (2017a)

Gambar 3.10 Sampul Kaset O.M. Kelana Indah

Seperti halnya Melodi Ria, Kelana Indah juga memproduksi karya lagu dangdut Madura dalam industri rekaman. Ciri khas dangdut Madura milik Kelana Indah adalah dangdut Madura versi *klènèngan* (Rossa, Komunikasi Pribadi, 16 April 2016). Salah satu lagu yang sempat *booming* pada era 1990-an berjudul *Tallang* dinyanyikan oleh Rossa (lihat gambar 3.10. Rossa berhasil memadukan teknik menyanyi *kèjhungan* dengan irama musik dangdut sehingga membuat musik ini menjadi unik dan menarik (Imam Kutunuk, Komunikasi Pribadi, 16 April 2016).

Pada akhir era 1990an, setelah periode Kelana Indah, kemudian banyak berdiri *rombongan* musik dangdut lain di Situbondo. Salah satu yang terbesar adalah Akbar Musik. Pada era ini jenis drama Al Badar sudah jarang diminati, kelompok-kelompok dangdut baru hanya menyajikan pertunjukan musik *strèkan* dan *panggungan* saja.

Pada era ini (akhir 1990an sampai 2000an) juga telah marak berdiri beberapa perusahaan rekaman lokal di Situbondo, yang khusus memproduksi lagu dangdut Madura, seperti Rahayu Inti Fantasi Record (MJM Record), Handayani Record, YA Record, Habibah Record, Giant Record, dan Multi Nada Record. Munculnya beberapa rekaman lokal merupakan titik balik dari lesunya industri dangdut Madura di era orde baru. Sejak tahun 1970-an sebenarnya di Situbondo sudah ada industri rekaman lokal hanya saja tidak seramai pasca orde baru. Fenomena ini juga muncul bersamaan dengan menjamurnya industri rekaman dangdut lokal (etnik) di seluruh Indonesia (Weintraub, 2012).

Salah satu faktor berkembang pesatnya industri rekaman lokal di Indonesia adalah efek dari krisis ekonomi (krisis moneter) yang mengguncang Asia Tenggara pada 1997 (Weintraub, 2012). Para pelaku seni mensiasati krisis moneter dengan memanfaatkan industri rekaman lokal, karena ongkos produksinya lebih murah. Sebagaimana pernyataan Anto, “kesulitan itu dikarenakan oleh biaya produksi yang sangat mahal, biaya untuk produksi satu lagu di perusahaan rekaman nasional sama seperti biaya produksi satu album produksi lokal” (Anto, Komunikasi Pribadi, 3 April 2015).

Industri rekaman lokal di Situbondo mengemas hasil karyanya dalam bentuk kaset pita dan kepingan VCD yang dijual atau diedarkan di toko kaset dan lapak-lapak kaki lima, serupa dengan fenomena yang terjadi di beberapa perusahaan rekaman lokal di Indonesia (Hidayatullah, 2015). Ketenaran artis Inul Daratista kala itu, juga memanfaatkan strategi penjualan serupa (Heryanto, 2012). Secara khusus fenomena industri rekaman lokal akan dibahas pada pembahasan dinamika industri rekaman lokal di Situbondo.

5. Skema Perkembangan Musik Dangdut Madura

Penjelasan mengenai drama Al Badar dan beberapa *rombongan* musik lainnya penting untuk dibahas, karena pada dasarnya musik dangdut Madura tidak dapat dipisahkan dari pertunjukan drama Al Badar. Suka Hardjana memberikan penjelasan perihal relasi integral musik dan seni pertunjukan:

Kesenian seperti itu tidak dibilang dengan sebutan khusus musik. Keberadaannya tidak selalu tunggal, tetapi lebih sering berkaitan dengan bentuk bahasa seni lainnya dalam satu konotasi fenomena budaya yang disebut seni yang bersifat fungsional (Hardjana, 2003).

Penjelasan tersebut memberikan gambaran bahwa kesenian tidak dapat dipisah-pisahkan dalam polarisasi seni. Lebih lanjut Harjana memberikan penegasan bahwa “musik” sebagai musik yang berdiri sendiri tidak begitu dikenal atau sedikit ternegaskan (tak tergubris/dianggap tidak begitu penting) (Hardjana, 2003).

Keberadaan lagu dangdut Madura juga di posisi yang sama dengan penjelasan tersebut. Dangdut Madura menjadi bagian integral dari drama Al Badar, tidak bisa berdiri sendiri. Beberapa karya musik dangdut Madura lahir dan tercipta dari pertunjukan tersebut, bahkan sampai sekarang lagu yang sering dibawakan dalam drama Al Badar seperti *Sello' Soca Mèra*, *Ta' Aromasa* dan *Ta' Nyangka* selalu direproduksi, diperbaharui, dan diaransemen ulang.

Beberapa penulis lagu dangdut Madura yang terkenal juga lahir dan dibesarkan oleh *rombongan* Al Badar. Kebanyakan bentuk penciptaan musik dangdut Madura saat ini masih menggunakan pola-pola penciptaan seperti dalam drama Al Badar, yaitu mengadaptasi lagu-lagu asing (film India, Arab, dan lainnya) (Hidayatullah, 2015, pp. 1–14). Berikut ini adalah skema perkembangan musik dangdu Madura berdasarkan eranya (lihat gambar 3.11).



Keterangan : Skema Perkembangan

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 3.11 Skema Perkembangan Dangdut Madura di Situbondo

B. SEKILAS TENTANG TOKOH DANGDUT MADURA SITUBONDOAN

Seperti halnya dangdut nasional yang telah melahirkan sederetan tokoh-tokoh berpengaruh di setiap generasinya, seperti A. Kadir, Ida Laila, Ellyya Khadam, Munif Bahasuan, A. Rafiq, Elvy Sukaesih, Oma Irama, Rita Sugiarto, Mansyur. S, Evie Tamala, Ike Nurjannah, hingga Inul Daratista. Dangdut Madura di Situbondo pun memiliki sederetan nama tokoh-tokoh yang memberikan peran dan kontribusi terhadap perkembangan dangdut Madura *Situbondoan* di kancah industri musik lokal. Berikut ini pemaparan singkat tentang profil tokoh-tokoh dangdut Madura *Situbondoan* sebagai wujud apresiasi penulis terhadap sepak terjang dan kontribusinya selama ini dalam jagad kesenian dan kesenimanian di Situbondo.

Adapun pemilihan tokoh ini merupakan hasil penilaian subjektif penulis berdasarkan data-data penelitian yang telah dikumpulkan. Penulis menyadari bahwa sebenarnya ada banyak tokoh dangdut Madura *Situbondoan* yang cukup berpengaruh dalam perkembangan dangdut Madura namun karena keterbatasan data penelitian maka penulis hanya menampilkan beberapa tokoh yang representatif (ikonik) dan menjadi *trendsetter* di zamannya.

1. Periode Al Badar

a. Mukri (Al Badar Lesbumi)

Mukri merupakan sosok ‘dalang utama’ (perintis) dibalik lahirnya seni drama Al Badar di Situbondo. Al Badar lahir berkat tangan dinginnya pada era 1960-an, ketika menjabat sebagai ketua Lesbumi Situbondo. Mukri lahir dan dibesarkan di desa Kapongan Situbondo, ia hidup di lingkungan keluarga yang memiliki latar belakang pendidikan pesantren. Sejak kecil ia menempuh pendidikan formal dan informal di salah satu pondok pesantren di Desa Sletreng, Situbondo.

Di pesantren, ia menimba ilmu agama islam secara ketat dan disiplin. Sejak remaja ia sudah terbiasa mengaji berbagai kitab-kitab. Dunia seni mulai dikenalnya semenjak belajar di pesantren. Lingkungan pesantren yang ketat tidak membuat kreativitas dan naluri kesenimanannya tumpul. Justru keterbatasan sarana di pesantren membuat daya sensitifitasnya semakin terasah. Ketika menempuh pendidikan di pesantren, Mukri sudah mengenal kesenian Islami, seperti hadrah, samroh, dan *drum band*. Ketika itu musik *drum band* dominan di kalangan NU Situbondo, karena di setiap cabang Anshar (tiap kecamatan) memiliki satu kelompok *drum band*.

Dalam konteks yang lain, selain seni musik, kala itu di Situbondo juga marak seni drama *Tonil* (*toneel*), *kertè*, *loddrok*, *katoprak*, dan *stambul*. Selain itu, pada awal 1950-an di Situbondo telah berdiri gedung bioskop Nirwana dan Dahlia, bertempat di pusat kota yang secara rutin memutar film-film India.

Di pesantren ia sering membuat kelompok drama kecil. Berbekal pengalaman estetisnya ketika menimba ilmu di pesantren kemudian ia didapuk menjadi ketua Lesbumi pada era 1960-an. Mukri dan rekannya Bakri kemudian membuat konsep drama baru di Situbondo yang dinamakannya sebagai drama Al Badar Lesbumi. Pada saat itu, Al Badar hanya difungsikan sebagai sarana dakwah dan syiar Islam. Secara kreatif, Mukri memadukan berbagai unsur idiom seni populer dengan budaya Madura ke dalam drama Al Badar, seperti musik melayu (prototipe dangdut), konsep dan latar cerita India – Arab, berbahasa Madura.

Di sinilah kontribusi besar Mukri yang di kemudian hari menginspirasi seniman musik untuk menciptakan dangdut Madura *Situbondoan*. Melalui drama Al Badar-lah lagu-lagu dangdut Madura lahir dan tercipta. Kemudian tersebar luas ke komunitas Madura di berbagai daerah.

b. Rasuk Al Kumar (Al Badar Mahajaya)

Rasuk dikenal dengan nama panggung Rasuk Al Kumar merupakan murid sekaligus penerus Mukri, yang saat itu juga tergabung dalam *rombongan* Al Badar Lesbumi (lihat gambar 3.12). Rasuk sama halnya dengan Mukri, memiliki latar belakang pendidikan pesantren sebagai santri di pondok pesantren Nurul Jadid, Paiton, Probolinggo.

Rasuk lahir dan dibesarkan di Situbondo, tepatnya di Desa Gebangan, Kecamatan Kapongan. Sejak kecil hingga remaja, ia hidup di pesantren. Di pesantren ia mulai mengenal dunia seni, baik seni musik, tari, hingga teater. Menurut penuturan rekan-rekannya di pesantren, sejak kecil ia memang terlihat memiliki bakat seni. Selain itu, ia juga tergolong anak yang cerdas dan pandai, terbukti dari penguasaan ilmu-ilmu agamanya (Lilik, Komunikasi Pribadi, 10 April 2016).

Setelah lulus dari pesantren, ia diajak oleh Mukri untuk bergabung dengan *rombongan* Al Badar Lesbumi. Dari sanalah Rasuk menggali kemampuan dan bakat seninya, hingga kemudian pada 1966, ia mendirikan *rombongan* Al Badar Mahajaya. Rasuk membawa perubahan pada pertunjukan Al Badar. Lebih populer dan komersial serta kemasan yang lebih spektakuler. Dari segi musik, Al Badar Mahajaya mengawali perubahan instrumentasi pada orkes Melayu di Situbondo, dari instrumen akustik menjadi instrumen elektrik. Al Badar Mahajaya kemudian makin terkenal di kalangan komunitas Madura di berbagai wilayah berkat produksi rekamannya dan sepak terjangnya di atas panggung. Melalui Al Badar Mahajaya, lagu dangdut Madura akhirnya berkembang dengan cepat dan tersebar ke berbagai wilayah di pulau Madura.

Di sinilah kontribusi terbesar Rasuk, yakni membawa Al Badar ke kancan yang lebih luas dan mampu mengembangkan pertunjukan Al Badar menjadi lebih populer. Al Badar Mahajaya kemudian menjadi cikal bakal lahirnya *rombongan* drama yang lain, seperti Melodi Ria dan Kelana Indah.



Keterangan: Foto Rasuk Al Kumar (kanan), koleksi

Lilik dan Sajadi

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 3.12 Tokoh Rasuk Al Kumar

c. As'ad Musahra (Melodi Ria)

As'ad Musahra adalah pimpinan rombongan Melodi Ria (lihat gambar 3.13). Ia lahir dan dibesarkan di Asembagus. Sejak muda aktif berkecimpung dalam dunia seni tradisional Madura di Desa Palangan, Kecamatan Jangkar. Ia berkecimpung dalam kegiatan musik *strékan jidur*, *klènèngan*, dan pemain drama Al Badar. Berbekal pengalamannya di dunia seni, kemudian pada 1974, ia mendirikan rombongan musik dan drama Al Badar bernama Melodi Ria.

Selain aktif di panggung pertunjukan, ia terkenal sebagai penulis lagu dangdut Madura yang handal. Sejak 1970-an sampai 1990-an, ia sangat produktif menghasilkan karya-karya dangdut Madura. Aktif rekaman di berbagai perusahaan rekaman lokal di Jawa Timur, seperti Sampurna Record (Situbondo), Ria Record (Banyuwangi), Joyoboyo Record (Malang), Pinokio Record (Jember), serta Lasika Record dan CHGB Record (Surabaya). Menurut catatan penelitian Bouvier, beberapa karya cipta As'ad Musahra dengan orkes Melodi Ria-nya



Keterangan: Koleksi As'ad Musahra

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 3.13 Tokoh As'ad Musahra

bahkan dikenal luas di Surabaya dan Sumenep. As'ad Musahra menjadi pelopor penulis lagu dangdut Madura *Situbondoan* yang mampu menembus pasar industri lokal Jawa Timur kala itu.

d. Asmuri Rafi (Penulis lagu *Sello' Soca Mèra*)

Asmuri Rafi adalah seorang musisi, penulis lagu, dan penata musik yang bertanggung jawab atas *rombongan* Al Badar Lesbumi dan Al Badar Mahajaya (lihat gambar 3.14). Ia memulai karirnya sebagai penulis lagu dangdut Madura di Al Badar Lesbumi dan mulai terkenal ketika melahirkan beberapa karya di Al Badar Mahajaya. Beberapa karya yang diciptakan oleh Asmuri Rafi banyak dipengaruhi oleh musik film India. Ia sendiri mengatakan bahwa dirinya sangat menyenangi lagu-lagu India bahkan nama Rafi yang dipakainya diambil dari nama salah satu penyanyi favoritnya.

Rafi ghârowa partnerra Lata Mangeskar, ghârowa penyanyi senior Internasional pon molaè jhâmanna Shakila bân Mahipal. Mangkana kaulâ sangat menyenangi lagu Mera Pyar

Wo Hai Ki Markar Bhi Tumko Juda Apni Baahon Se Hone Na Dega, Kasibeki bân Sawan Ka Mahina. Imam tacengnga' ka kaulâ polana è Al Badar ngibâ Sawan Ka Mahina è kadhibi'i. Jhâ' biđuanna ta' bisa, terpaksa kaulâ sè anyanyi tapè ngètek è drum, kaulâ aghendhângi sambi ngibâ lagu, imam ngebbass è adâk (Asmuri Rafi, Komunikasi Pribadi 25 Juni 2016).

(Rafi itu temannya Lata Mangeskar, dia penyanyi senior Internasional mulai zamannya Shakila dan Mahipal. Makanya saya sangat menyenangi lagu India seperti *Mera Pyar Wo Hai Ki Markar Bhi Tumko Juda Apni Baahon Se Hone Na Dega, Kasibeki* dan *Sawan Ka Mahina*. Imam dulu heran dengan saya sebab dulu di Al Badar saya menyanyi *Sawan Ka Mahina* (yang harusnya duet) dinyanyikan sendiri. Karena biduannya tidak ada yang bisa terpaksa saya nyanyi, tetapi bersembunyi di balik *drum*. Saya bernyanyi sambil menabuh gendang. Imam bermain bass di depan.)

Selain terinspirasi oleh lagu-lagu film India, karya-karya Asmuri Rafi juga banyak dipengaruhi oleh orkes Sinar Kemala pimpinan A. Kadir (Surabaya). Orkes Sinar Kemala adalah kelompok musik yang lahir pada 1952–1953 di kampung Arab, dekat kompleks ziarah sunan Ampel Surabaya. Orkes Sinar Kemala adalah orkestra terbesar di era 1960-an, dengan jumlah anggota mencapai 15–25 musisi pada era puncak kejayaannya 1969.

Salah satu lagu karya Asmuri Rafi yang terkenal di Al Badar Mahajaya berjudul *Ta' Aromasa* merupakan adaptasi dari lagu berjudul Camkanlah yang dinyanyikan oleh Ida laila bersama orkes Sinar Kemala. Asmuri Rafi juga mengatakan bahwa dirinya termotivasi untuk membuat lagu dangdut Madura ketika mendengar suara Ida Laila semasa masih di bangku sekolah, dari sanalah kemudian ia bercita-cita menjadi penulis lagu dangdut Madura (Asmuri Rafi, Komunikasi Pribadi 25 Juni 2016).

Ketika Al Badar Lesbumi bubar, ia sempat mendatangi A. Kadir dan orkes Sinar Kemala di Surabaya untuk bergabung, tetapi karena tidak bisa membaca notasi balok, ia tidak diterima dan kembali ke Situbondo. Ia kemudian berfokus menjadi penulis lagu dangdut Madura di Al Badar Mahajaya.



Keterangan: Didokumentasi tanggal 25 Juni 2016

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 3.14 Tokoh Asmuri Rafi

Tangan Asmuri Rafi-lah kemudian lahir beberapa lagu dangdut Madura yang monumental seperti lagu *Sello' Soca Mèra* yang menjadi lagu wajib untuk dinyanyikan oleh setiap pertunjukan seni tradisi Madura ketika pentas. Selain lagu *Sello' Soca Mèra* juga terdapat beberapa judul lagu ciptaan dan gubahan Asmuri Rafi, seperti lagu *Ta' Aromasa*, *Rosak Buđina*, *Tadâ' Arepan Polè*, dan *Ta' Nyangka* yang sampai saat ini masih sering diaransemen dan diproduksi ulang oleh beberapa perusahaan rekaman lokal.

2. Periode Industri Dangdut Madura

- a. Agus Rajana – Penulis Lagu Dangdut Madura
Situbondoan

Agus Rajana adalah salah satu penulis lagu dangdut Madura *Situbondoan* yang cukup produktif di zamannya (lihat gambar 3.15). Ia lama malang melintang di industri rekaman dangdut Madura. Beberapa studio rekaman telah menjadi saksi pendokumentasian karya ciptaannya. Ia memulai menggeluti dunia rekaman semenjak era kaset pita sampai produksi kepingan VCD. Dari perusahaan rekaman CHGB dan Perdana Record (Surabaya); Pinokio Record (Jember); dan Handayani Record (Situbondo) telah ia jalani sebagai proses pengkaryaannya.

Awal karir musiknya dimulai ketika ia tergabung dalam kelompok musik Sandes di Asembagus. Seiring berjalananya waktu, kemudian ia mencoba untuk menulis beberapa lagu dangdut Madura secara



Keterangan: Foto Agus Rajana (kanan) dan Firman (kiri), Dokumentasi 2016

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 3.15 Tokoh Agus Rajana

mandiri. Salah satu karyanya yang sempat *booming* di pasar industri musik lokal ialah berjudul *Akulot*. Selain itu, ia juga menulis beberapa judul lagu untuk dinyanyikan oleh beberapa penyanyi top dangdut Madura *Situbondoan*, seperti Ira Faramesti berjudul *Kasang Sang*, dan *Ta Kalèr*.

Sampai saat ini, Agus Rajana masih berfokus dengan karir profesionalnya sebagai seniman dan secara parsial masih menulis beberapa lagu dangdut Madura. Selain menulis lagu, ia juga mengajar musik di SD Negeri 1 Gudang Asembagus dan sesekali waktu menjadi pemain organ tunggal. Di 2012 Agus Rajana menjabat sebagai ketua Dewan Kesenian Situbondo, hingga selesai masa baktinya pada tahun 2017.

b. S. Pandi – Penulis dan Penyanyi Dangdut Madura
Bertema 'Melankolis'

Salah satu penulis lagu yang memiliki karakter dan menjadi ikon dangdut Madura *Situbondoan* adalah S. Pandi (lihat gambar 3.16). Pria berperawakan sederhana ini adalah seorang penyanyi dan penulis lagu yang aktif berkarya dalam industri dangdut Madura *Situbondoan* sejak era kaset pita hingga saat ini. Ia telah melahirkan 100 lebih karya dangdut Madura *Situbondoan*. S. Pandi dikenal sebagai spesialis pencipta lagu dangdut Madura *ngennes* (melankolis) di kalangan pelaku dangdut Madura. Ia memulai karirnya dengan menulis syair dangdut Madura yang mengadaptasi lagu-lagu India, kemudian atas ketekunannya ia diminta menulis lagu-lagu di beberapa perusahaan rekaman lokal, seperti Rahayu Inti Fantasi Record dan Handayani Record. Tidak hanya berpuas dengan perusahaan rekaman lokal di Situbondo, S. Pandi lalu melebarkan sayap dengan melakukan rekaman di beberapa perusahaan rekaman terkenal di Jawa Timur, seperti CHGB Record, SBS (Suara Bintang Sakti) Record, Jayabaya Record, Pinokio Record, Perdana Record, Sandi Record, dan Samudra Record. Sampai saat ini S. Pandi masih aktif menulis lagu di beberapa perusahaan rekaman di Madura, Situbondo, Jember, Banyuwangi, dan Surabaya.

S. Pandi memulai karir bermusiknya semenjak lulus SD, ia biasa diundang ke berbagai hajatan nikahan untuk menyanyi. Ia juga mengikuti beberapa lomba menyanyi baik tingkat desa, kecamatan, maupun di radio-radio lokal. Dari tangan S. Pandi kemudian banyak lahir lagu-lagu dangdut Madura *Situbondoan* yang sempat *booming* di pasaran, seperti lagu berjudul *Jhâ' Dhina*, *Abinè Duwâ'*, *Ajhâlân-Ajhâlân Abâli*, dan beberapa lainnya. Karakteristik lagu ciptaannya kemudian menjadi ikon dangdut Madura *Situbondoan* sampai saat ini, yakni musik dangdut bernuansa ‘*melankolis*’.



Keterangan: Foto S. Pandi (kiri) bersama penulis (kanan), Dokumentasi 23 Juni 2016

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 3.16 Tokoh S. Pandi

c. Edi - Penulis Lagu *San Misan*

Edi adalah seorang penulis lagu dangdut Madura yang terkenal di Situbondo (lihat gambar 3.17). Lahir dan dibesarkan di Situbondo 60 tahun lalu. Ia aktif menulis lagu dangdut Madura sejak 1997 bersama O. M. Akbar Musik, kemudian bersama Lentera Musik di tahun

berikutnya. Pada 2005, ia melahirkan karya yang *hits* dan *booming* di pasaran industri musik dangdut Madura berjudul *San Misan*. Lagu tersebut adalah lagu adaptasi dari *soundtrack* film India berjudul *Kabhi Shaam Dhale*, dinyanyikan oleh putrinya, Ayu Permatasari. Berdasarkan pengamatan di radio, sampai saat ini lagu tersebut masih menjadi lagu primadona yang selalu di-*request* oleh fans radio. Selain lagu tersebut, Edi juga sempat melahirkan satu album dangdut Madura berisi delapan lagu original bersama Lentera Musik. Salah satu judul lagu yang terkenal adalah *Bilâ Malem Dâteng*. Ia juga menulis lagu dangdut Madura yang berkoten humor seperti lagu *Parabân Pasèsèr*.



Keterangan: Foto Edi (Penulis Lagu *San Misan*),

Dokumentasi 2 Juli 2016

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 3.17 Tokoh Edi

Edi tidak pernah membayangkan menjadi seorang penulis lagu, ia mengawalinya dari sebuah keisengan, kemudian membuat hasil yang tidak pernah dipikirkannya. Ia tidak pernah belajar musik secara formal, hanya berbekal pengalamannya dalam menulis naskah teater

serta puisi dan cerpen di majalah, ia mencoba-coba untuk menulis lagu dangdut Madura. Menulis lagu juga bukan pekerjaan utamanya, ia adalah seorang guru. Kemampuan seninya diasah ketika 1989 pernah dipromosikan menjadi penilik kebudayaan Kabupaten Situbondo. Dari sanalah, ia memulai pergulatannya di dunia industri musik dangdut Madura.

Berbeda dari beberapa tokoh yang telah disebutkan sebelumnya, Edi bukanlah seorang seniman profesional (bukan profesi utamanya). Ia seorang PNS, kurang lebih 12 tahun mengabdikan diri menjadi guru Sekolah Dasar di Jangkar. Ketika dipromosikan menjadi penilik kebudayaan, beberapa kali ia ditunjuk oleh Dinas Kebudayaan untuk mewakili Situbondo berpentas di beberapa ajang Festival Kesenian di Jawa Timur.

d. Ira Faramesti - Penyanyi Berparas Cantik dan Bersuara Lembut

Membicarakan dangdut Madura tidak akan pernah sempurna tanpa melibatkan nama Ira Faramesti di dalamnya, seperti kata Inul Daratista ‘bagai sayur tanpa garam’. Penyanyi kelahiran 7 Agustus 1981 ini merupakan tokoh dangdut Madura yang paling familiar di mata dan telinga masyarakat Situbondo. Berdasarkan data lapangan, beberapa fans dangdut Madura *Situbondoan* menyebut dangdut Madura *Situbondoan* itu adalah Ira Faramesti (lihat gambar 3.18). Karakter suara yang lembut (terkadang sering dibumbui dengan desahan-desahan), serta cengkok ornamentik yang khas, dirasa mampu mewakili karakter dangdut Madura *Situbondoan*. Ira Faramesti bahkan mampu eksis di beberapa zaman.

Ia memulai rekaman sejak era kaset pita sampai era VCD. Suaranya yang khas telah membidik pasar lintas daerah, usia, zaman, etnis, bahkan kelas sosial. Hampir semua informan yang saya temui, semuanya menyukai Ira Faramesti. Terbukti berdasarkan data penjualan kaset dan VCD, nama Ira Faramesti selalu menjadi andalan para produser untuk meraup keuntungan pasar yang besar. Pada era 2000-an, Ira bahkan sempat menguasai pasar di pulau

Madura. Hampir semua perusahaan rekaman lokal di Jawa Timur yang memproduksi lagu dangdut Madura, pernah ia singgahi untuk merekam suara emasnya.



Keterangan: Foto Ira Faramesti dalam video klip dangdut Madura berjudul Tatanđung

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 3.18 Tokoh Ira Faramesti

Beberapa lagu yang populer di zamannya ialah lagu berjudul *Dâ'râmma*, *Abhântal Dâdâ*, *Kasang Sang*, *Panah Panèser*, *Taman Bedadung*, *Riwayat è Pasir Putih*, *Coma Sèttong Dhika*, *Ta' Bisa Mungkèr*, *Maèlang*, *Asapo' Robâna Dhika*, *Mano' Bellug*, *Bânni Jhudhuna*, serta banyak lagi sederetan lagu lainnya.

- e. Yuli Asiska-Si Rocker Dangdut Madura Jebolan KDI 2
- Berdasarkan pengakuan beberapa pelaku industri dangdut Madura di Situbondo, salah satu penyanyi wanita yang memiliki kontribusi besar terhadap industri dangdut Madura di Jawa Timur adalah Yuli Asiska. Sejak kecil Yuli Asiska telah menjuarai berbagai kompetisi menyanyi. Ia hidup di lingkungan seniman. Ayahnya Asis Akbar adalah seorang pimpinan sekaligus *sound engineer* di orkes Akbar Musik serta pemilik perusahaan rekaman YA Record. Sejak remaja, ia sudah dikenalkan dengan dunia panggung hiburan.

Penyanyi kelahiran Situbondo, 19 September 1983 ini memulai karirnya sebagai penyanyi profesional sejak 1995. Sejak saat itu pula ia berfokus pada musik dangdut Madura. Yuli Asiska memiliki karakteristik vokal yang khas, yakni dengan karakter vokal rock (lihat gambar 3.19). Dari 1990-an, Yuli sudah memasuki dunia rekaman, dari yang berbentuk kaset hingga VCD. Selama menggeluti dangdut Madura, ia telah melahirkan puluhan album rekaman, baik rekaman kolaborasi maupun solo.

Salah satu lagu fenomenal Yuli Asiska yang mampu membangkitkan gairah industri dangdut Madura *Situbondoan* adalah lagu berjudul *Abini Duwâ*. Lagu ini mampu meraup keuntungan yang sangat besar di kala itu. Penjualannya mencapai dua ratusan keping VCD untuk ukuran distribusi lokal dan belum termasuk versi bajakan. Kesuksesan lagu tersebut kemudian berlanjut ke beberapa lagu-lagu pada album selanjutnya. Bakat dan kemampuan vokal Yuli Asiska menjadi semakin terasah ketika 2004, ia mengikuti ajang pencarian bakat KDI 2 (Kontes Dangdut TPI) di TPI. Dalam kontes itu, Yuli meraih peringkat ke 5 dari 20 peserta yang lolos di babak final.



Keterangan: Koleksi Yuli Asiska

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 3.19 Tokoh Yuli Asiska

Torehan prestasi Yuli Asiska di kancah industri musik nasional membesarkan hati para pelaku dangdut Madura di Situbondo. Pasca Yuli di KDI 2, kemudian berdampak pada berkembangnya musik dangdut Madura *Situbondoan*. Banyak penulis lagu dangdut Madura yang memproduksi lagu-lagu baru, muncul penyanyi muda baru, hingga munculnya perusahaan rekaman lokal di Situbondo yang memproduksi VCD dangdut Madura *Situbondoan*.

f. Badik. S. – Penulis dan Penyanyi Dangdut Madura Bertema Sosial

Di tengah *mainstream* dangdut Madura *Situbondoan* yang identik dengan lagu-lagu bertema cinta dan melankolis. Muncul penulis dan penyanyi dangdut Madura pendatang baru dengan membawa warna baru dan unik. Badik. S., seorang penulis dan penyanyi dangdut Madura yang konsen membawa lagu bertema sosial. Nama Badik. S. menjadi populer di kancah industri dangdut Madura *Situbondoan* berkat lagunya *Banjir* di 2002 yang ‘meledak’ di pasaran. Badik cukup jeli membaca situasi pasar dangdut Madura *Situbondoan* kala itu. Ketika Situbondo baru saja dilanda bencana banjir bandang 2002, secara cermat ia abadikan momentum itu ke dalam sebuah lagu Madura.

Sukses di lagu perdannya, membuat Badik kembali meluncurkan album dangdut Madura berikutnya berjudul *Sakèra* di tahun 2003. Beberapa lagu di dalamnya menyuarakan tema-tema sosial perihal kehidupan sehari-hari masyarakat Madura, kritik politik, tragedi kecelakaan Paiton, dan beberapa lagu bertema sosial lainnya. Konsep musik yang diusung oleh Badik juga relatif berbeda dari dangdut Madura pada umumnya, ia menggunakan konsep musik *folk* dengan format akustik (lihat gambar 3.20). Secara kaidah musical, ia juga memberikan cukup banyak perbedaan dari musik dangdut Madura sebelumnya. Seluruh lagu Badik merupakan lagu original (bukan adaptasi) dan tata bahasanya menggunakan bahasa Madura tingkatan *mapas* (kasar). Hal itu diakuinya sebagai salah satu strategi *survive* di tengah persaingan industri musik lokal.

Lagu *nyeleneh* itu rumus saya dek Jaya, jadi bagaimana supaya saya tidak sama. Contoh ketika orang menyanyi cinta, saya menyanyi banjir. Ketika orang masih mengupas cinta, saya mengupas *Sakéra* yang terinspirasi dari peristiwa Sambas dan Sampit. Konsep lirik saya juga menabrak konsep lirik dangdut Madura *Situbondoan*. Itu teori dari pencipta lagu, yang saya dapat dari Jakarta (Badik S, Komunikasi Pribadi, 8 Juli 2017).

Badik mengawali karir bermusiknya sebagai seorang pengamen jalanan di Situbondo. Ia hidup dan dilahirkan di kampung seni Ardirejo, di mana sejak kecil ia telah mengenal seni Janger, musik *strekan*, dan orkes dangdut. Pada 1991, ia memilih mengadu nasib di Jakarta. Berawal dari mengamen di terminal, hingga kemudian bertemu dengan beberapa musisi jalanan dan membentuk sebuah grup musik *folk* bernama BARA (Batak Madura). Lalu pada 1995, ia bersama grupnya mengikuti ajang festival musik se-Jabotabek bernama Festival Musik Demono Fair yang diselenggarakan oleh Dewi Motik Pramono. Grup musiknya kemudian masuk final 6 besar, pada saat itu final diselenggarakan di hotel Sahid Jaya dan dihadiri oleh beberapa pejabat negara, seperti Hayono Isman (Menteri Olahraga), Abu Rizal Bakrie, Ciputra, dan Abdul Gafur. Tidak disangka, ternyata grupnya keluar sebagai juara pertama (Badik S, Komunikasi Pribadi, 8 Juli 2017). Dari sinilah karir musik Badik menjadi semakin baik dan jelas arahnya.

Selain memenangkan kompetisi Festival Musik Demono Fair, ia juga memenangkan beberapa kompetisi yang lain. Salah satunya festival musik di Universitas Trisakti, ia memenangkan kompetisi tersebut selama dua tahun berturut-turut hingga mendapat beasiswa kuliah di sana. Namun Badik tidak melanjutkannya karena terkendala oleh keluarganya (Badik S, Komunikasi Pribadi, 8 Juli 2017). Sejak tinggal di Jakarta, Badik banyak belajar dan berkumpul bersama seniman KPJ (Kelompok Penyanyi Jalanan) di Bulungan. Ia menyenangi lagu-lagu Jamal Mirdad, Sawung Jabo, dan Iwan Fals. Di tahun yang sama, Badik juga sempat menulis lagu dangdut nasional untuk penyanyi nasional Ine Sinthya berjudul Kecolongan dalam Album Mimpi.



Keterangan: Foto Ketika Tampil dalam Acara Dahsyat

RCTI, koleksi Badik S

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 3.20 Tokoh Badik S

Pada 2002, Badik akhirnya memutuskan untuk pulang kampung dan mencoba peruntungan di Situbondo. Kepulangannya dari Jakarta membawa angin segar bagi industri dangdut Madura *Situbondoan*, lagu-lagunya yang berkonten sosial akhirnya diterima oleh masyarakat Situbondo. Sampai saat ini, Badik masih produktif menciptakan lagu dangdut Madura. Tidak hanya mencipta lagu untuk kepentingan industri dangdut Madura, Badik juga mencipta lagu *jingle* produk-produk lokal, perusahaan swasta, jasa, dan instansi pemerintah seperti *jingle* Warung Barokah Kutub Utara, *jingle* Rumah Sakit Mitra Sehat, *jingle* Toko Tani Panen Makmur, dan lainnya. Selain itu secara konsisten Badik juga sering mendapat pesanan lagu untuk beberapa partai politik, calon legislatif, dan calon bupati yang akan melakukan kampanye jelang pemilihan umum.

g. Mereka yang Berperan di Balik Layar

Keberadaan dangdut Madura *Situbondoan* tidak bisa dilepaskan begitu saja dari pelaku-pelaku seni di balik layar atau mereka yang bekerja di luar panggung pertunjukan. Kesuksesan musik dangdut Madura *Situbondoan* tentunya ditopang oleh sumber daya manusia di balik layar yang juga mumpuni. Peran mereka yang bekerja di balik layar sama pentingnya dengan mereka yang berada di atas pentas, namun sering kali peran mereka disepakati begitu saja. Sub bagian ini ditulis guna memberikan apresiasi yang sama terhadap pelaku seni dan industri dangdut Madura *Situbondoan* yang berperan di balik layar serta mewacanakan kepada khalayak bahwa industri dangdut Madura tumbuh bukan hanya karena peran mereka yang berada di atas pentas, namun juga peran mereka yang ada di balik layar. Keterbatasan data memaksa tulisan ini untuk menyebut peran mereka secara general. Adapun mereka yang berada di balik layar sebagai berikut.

- 1) Mereka yang bekerja dalam tim produksi, yakni
 - a) Pemilik perusahaan rekaman;
 - b) *Songwriter* (penulis lagu);
 - c) *Arranger* (penata musik);
 - d) *Player* (musisi);
 - e) *Sound engineer* (operator);
 - f) *Cameraman* (juru kamera);
 - g) *Designer* (penata desain); dan
 - h) Konseptor.
- 2) Mereka yang bekerja dalam tim distribusi, yakni
 - a) Distributor;
 - b) *Dales* (penyalur kaset dan VCD);
 - c) Toko kaset & VCD; dan
 - d) PKL (Pedagang Kaki Lima);
- 3) Tim promosi, yakni
 - a) Penyiar Radio;
 - b) penyiar televisi lokal;
 - c) *Fans* radio;

- d) Komunitas dangdut Madura *Situbondoan*; dan
- e) Pencinta dangdut Madura *Situbondo-an*.

C. DINAMIKA INDUSTRI REKAMAN LOKAL DI SITUBONDO

1. Era Teknologi Analog - Kaset Pita (1970–2000-an)

Munculnya industri rekaman lokal di Situbondo terbilang cukup cepat dibanding daerah-daerah lain di Jawa Timur. Ketika Industri musik nasional mulai memasuki era kaset pita di akhir 1960-an (Theodore, 2013), di Situbondo juga muncul perusahaan rekaman lokal bernama Sampurna Record yang bertempat di jalan Madura Situbondo, (saat ini telah beralih fungsi menjadi toko pancing dan alat musik Edison).

Peralihan teknologi PH (piringan hitam) sebenarnya dimulai sejak 1963, ketika Philips memperkenalkan produksi audio-kaset pertama yang menggunakan polister 1/8 inci berkualitas tinggi, BASF (*Budische Anilin und Soda Fabrik*) buatan Jerman Barat. Philip juga memproduksi *tape recorder portable* (alat untuk memutar kaset pita) yang pertama kali beredar di Eropa, digerakkan oleh baterai dan masih menggunakan sistem mono (Theodore, 2013). Di Industri musik nasional, era kaset dikenal sebagai era yang serba *wow*. *Wow* dalam arti kuantitas produksi dan *wow* dalam arti pelanggaran hak cipta (Theodore, 2013). Kemudahan untuk memproduksi kaset pita membuat banyak pihak ikut-ikutan memproduksinya, baik produksi resmi ataupun ‘gelap’ (istilah produksi bajakan di masa itu).

Kemudian di Situbondo juga banyak toko kaset yang menjual bajakan. Waktu itu, kaset pita menunjukkan penanda kelas sosial di Situbondo. Kaset identik dengan segmentasi pasar kelas menengah ke bawah, sedangkan piringan hitam identik dengan kelas atas karena yang mampu membeli hanya bisa dihitung jari. Walaupun di Situbondo pernah ada toko Warna yang menjual piringan hitam, namun hanya sedikit orang yang berminat membeli. “Karena untuk mereproduksi ulang (membajak) itu sangat sulit, mungkin harus ke Jakarta” (Arif, Komunikasi Pribadi, 23 Juli 2017).

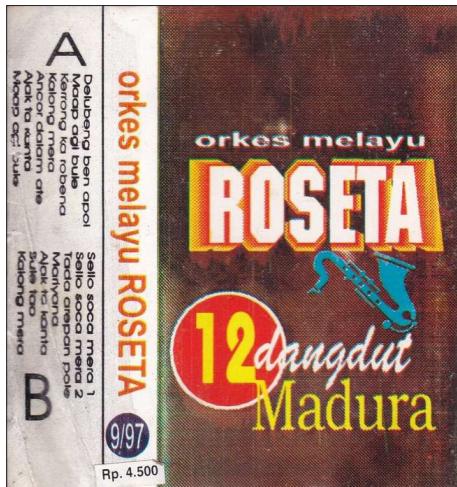
Sebelum menjadi perusahaan rekaman lokal, Sampurna Record adalah sebuah toko kaset yang menjual kaset-kaset musik nasional baik yang resmi maupun bajakan. Sampurna Record merupakan perusahaan rekaman lokal pertama di Situbondo yang mengawali produksi kaset pita (Arif, Komunikasi Pribadi, 23 Juli 2017).

Sampurna Record berfokus pada produksi kaset berkonten lokal, artinya ia memposisikan diri sebagai perusahaan rekaman lokal. Perlu dijelaskan bahwa pembeda antara industri rekaman nasional dan industri rekaman lokal terletak pada konten materi, artis, serta jangkauan pangsa pasarnya atau area distribusinya. Industri rekaman lokal berisi konten materi lokal seperti rekaman musik tradisi dan seni pertunjukan tradisi di suatu daerah. Artis yang mengisi rekaman merupakan artis lokal, serta pangsa pasar yang terbatas hanya di kalangan komunitas tertentu.

Sampurna Record berfokus pada produksi rekaman musik dan seni pertunjukan yang ada di Situbondo. Beberapa artis serta *rombongan* musik yang pernah rekaman, antara lain Orkes Mustika, Orkes Rosaria, Orkes Sinar Surya, Topeng Kertè Ki Dalang Suwono, Topeng Kertè Ki Dalang Sabar, Al Badar Mahajaya, dan beberapa seni tradisi lainnya. Beberapa lagu top Madura pada masa itu juga hasil rekaman di Sampurna Record, seperti *Kè Rukiah* dan *Sello' Soca Mèra* (Arif, Komunikasi Pribadi, 23 Juli 2017).

Pangsa pasar produksi Sampurna Record hanya terbatas di wilayah Situbondo dan sekitarnya. Saat itu untuk masuk ke daerah luar agak sulit karena perbedaan kultur dan karakter seninya. Walaupun sesama komunitas Madura, namun selera seninya sangat beragam, misalnya jika di Situbondo identik dengan Al Badar, dangdut Madura, dan *kertè*, di daerah Probolinggo lebih menerima seni *loddrok*, Sumenep lebih menerima *Saronèn*-nya, sedangkan Bangkalan lebih menerima *Sandur*-nya (Arif, Komunikasi Pribadi, 23 Juli 2017). Jadi, perusahaan rekaman lokal bisa dikatakan sebagai representasi dari budaya setempat.

Seiring dengan berjalannya waktu, pada pertengahan era 70-an kemudian muncul perusahaan rekaman lokal baru di Situbondo



Keterangan: Koleksi Arif

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 3.21 Sampul Kaset Orkes Melayu Roseta

bernama Diamond Record yang bertempat di Jalan Jawa (sekitar kompleks Pasar Mimbaan Baru). Sama halnya dengan Sampurna Record, Diamond Record juga berawal dari sebuah toko kaset yang kemudian memberanikan diri memproduksi kaset rekaman secara profesional. Diamond Record mulai mencari bibit-bibit baru dari artis-artis lokal di Situbondo. Beberapa artis yang pernah direkam, antara lain Lawak Madura Tomo CS, Lawak Madura Misjo CS, beberapa *rombongan* Al Badar, *Kertè* dan *Loddrok*, serta grup dangdut dari beberapa orkes lokal (lihat gambar 3.21). Salah satu produksi kaset dari Diamond Record yang laris dan digandrungi masyarakat Situbondo adalah kaset Lawak Madura Tomo CS (lihat gambar 3.22). Karena kesuksesannya dalam penjualan kaset membuat nama Tomo CS melambung di Situbondo, bahkan sampai saat ini masyarakat masih familiar dengan lawakannya dan dijadikan sebagai pelawak legendaris oleh masyarakat Situbondo (Arif, Komunikasi Pribadi, 23 Juli 2017).

Dari segi artistik album kasetnya, produk Sampurna dan Diamond Record masih sangat sederhana, yakni menggunakan cover berwarna hitam-putih, disertai selembar foto artisnya yang juga berwarna hitam-putih. Sampul album kaset hanya berisi informasi konten dan isi kaset, belum mencakup tentang deskripsi karya serta keterangan senimannya. Pada awal era 1980-an, ketika Sampurna Record dan Diamond Record mulai lesu pasarnya, industri rekaman lokal di Jawa Timur justru mulai muncul dan berkembang secara perlahan. Pada era itu mulai masuk beberapa produksi rekaman dari luar Situbondo, seperti Ria Record (Banyuwangi), Pinokio/Pelangi Sutera Record (PS) (Jember), Semar Record (Sumenep), Permata Record (Surabaya), dan Nirwana Record (Surabaya). Bahkan beberapa lagu Madura produksi label nasional sempat masuk pasar industri lokal di Situbondo seperti milik Indra Record (Surabaya) dan Lokananta Record (Solo). Beberapa *rombongan* seni dari Situbondo juga telah melakukan rekaman di beberapa perusahaan rekaman tersebut seperti Melodi Ria di Ria Record dan Topeng Kertè Kadaryono serta Lawak Madura Tomo CS di Pinokio/Pelangi Sutera Record (PS).



Keterangan: Koleksi Arif

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 3.22 Sampul Kaset Produksi Diamond Record 1975

Arif atau akrab disapa Iik waktu itu mengelola sebuah toko kaset bernama Rahayu di kawasan kota Situbondo, ia mengatakan bahwa penjualan kaset dari perusahaan rekaman luar itu hanya terpusat di toko-toko kaset. Saat itu toko kaset di Situbondo hanya ada tiga, yakni toko Bagong di Jl. Ahmad Yani, toko Diamond di Jl. Jawa (yang juga mempunyai perusahaan rekaman lokal), dan toko Rahayu miliknya (Arif, Komunikasi Pribadi, 23 Juli 2017). Lebih lanjut Iik mengatakan bahwa di masa orde baru, pedagang kaset kaki lima masih belum ada, peredaran kaset masih terpusat di toko kaset. Kebanyakan toko kaset di Situbondo juga berperan sebagai distributor yang mensuplai kaset ke luar daerah seperti pulau Raas, Sepudi, Madura, dan sekitaran pinggiran Banyuwangi (Arif, Komunikasi Pribadi, 23 Juli 2017).

Setelah lama menggeluti bidang penjualan kaset, mengerti tentang seluk beluk produksi kaset, serta merasakan keuntungan langsung dari kekuatan dominasi toko kaset di era 1980-an, kemudian Iik bernegosiasi dengan beberapa perusahaan rekaman, seperti Pinokio/Pelangi Sutera Record (PS), Perdana Record, dan Ria Record untuk menjalin kerja sama dalam hal produksi rekaman lokal. Iik yang jeli melihat potensi kesenian di Situbondo akhirnya membuat studio rekaman sederhana dengan teknologi yang sederhana pula untuk merekam beberapa kelompok seni yang ada di Situbondo, tujuannya agar mereka tidak melakukan rekaman di luar Situbondo.

Rumah produksinya bernama Rahayu Inti Fantasi Record (selanjutnya disebut RIF). RIF bukanlah sebuah perusahaan rekaman lokal seperti pada umumnya, ia hanya melakukan rekaman audio kemudian menjual masternya ke perusahaan rekaman lokal yang sudah menjalin relasi kerja sama, seperti Perdana Record, Pinokio/Pelangi Sutera Record (PS), dan Ria Record. Hasil dari reproduksi (duplikasi) rekaman dijual ke masyarakat luas melalui satu pintu, yaitu toko kaset miliknya. Jadi tugas RIF hanya mencari artis lokal, merekam karyanya (tanpa menggandakannya), kemudian mendistribusikan hasil penggandaan dari perusahaan rekaman mitranya. Salah satu produk kasetnya dapat dilihat pada Gambar 3.23 dan 3.24.



Keterangan: Koleksi Arif

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 3.23 Sampul Kaset Produksi Pelangi Sutera Record 1990

Teknologi rekaman pada zaman itu (1980-an) masih sangat sederhana. Jika di perusahaan rekaman nasional menggunakan sistem rekaman 24 *tracks*, RIF masih menggunakan teknologi perekaman dua *tracks*. Sistem rekaman dua *tracks* merupakan sistem rekaman yang paling sederhana dan populer dipakai oleh studio rekaman nasional di era 1950-an (Mulyadi, 2009). Penggunaan sistem ini bisa dibilang sangat rumit, karena dibutuhkan konsentrasi yang tinggi ketika rekaman. Apabila dalam proses rekaman terjadi sedikit saja kesalahan (pada penyanyi misalnya) maka harus dilakukan pengulangan semua unsur musik dan lagunya dari awal. Pengulangan berarti merugikan pihak studio karena telah menghabiskan gulungan pita kaset (master). Penggunaan jumlah *tracks* yang banyak akan memudahkan penyimpanan setiap instrumen atau suara pada setiap

bagian pita rekamannya, apabila terjadi kesalahan maka pengulangan tidak harus dilakukan oleh seluruh rekaman dasar (Mulyadi, 2009).



Keterangan: Koleksi Arif
Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 3.24 Sampul Kaset Produksi RIF Studio 2002

Proses rekaman di RIF Record berlangsung dengan menerapkan dua metode, yakni metode langsung dan studio. Perekaman langsung artinya RIF melakukan rekaman audio secara langsung. Misalnya, ketika ingin merekam drama Al Badar maka RIF akan datang langsung ke tempat di mana Al Badar melakukan pentas dan ia akan merekamnya di tempat tanpa pengulangan sekalipun. Metode langsung adalah metode yang simpel karena tidak membutuhkan waktu yang lama untuk merekam. Metode perekaman studio artinya RIF melakukan rekaman audio di studio dengan teknik rekaman dua tracks seperti yang telah dibahas sebelumnya. Biasanya disediakan ruangan bersekat (kamar-kamar kosong) untuk tiap pemain musik dan tersambung pada satu operator dengan alat perekam analog. Seluruh pemain kemudian bermain secara bersamaan dan kemudian direkam (Aziz Akbar, Komunikasi Pribadi, 23 Juli 2017).

Secara artistik, cover album yang digarap oleh RIF Record dan beberapa perusahaan rekaman lokal mitranya sudah berkembang dari sebelumnya. Menggunakan cover berwarna dan menarasikan banyak informasi penting perihal deskripsi karya, keterangan seniman, dan beberapa ucapan terima kasih.

Selama era 1980-an, RIF secara bertahap telah mengorbitkan beberapa artis lokal dan grup musik baru di Situbondo, seperti AMC musik, Rossa, dan Kelana Indah, serta beberapa orkes kecil lainnya. Pada zaman itu, seorang produser rekaman lokal mempunyai tugas menjemput bola, dalam artian terjun ke lapangan dari pertunjukan satu ke pertunjukan lainnya, dari pernikahan satu ke pernikahan lainnya untuk menjaring seniman-seniman *Situbondoan* ke dapur rekaman.

Hubungan antara seniman dengan perusahaan rekaman lokal sebenarnya adalah hubungan yang saling menguntungkan, walaupun di atas kertas tetap perusahaan rekaman lokal yang lebih diuntungkan. Dari segi ekonomi, perusahaan rekaman lokal akan memperoleh banyak keuntungan melalui penjualan kaset, sedangkan seniman mendapatkan keuntungan ekonomis hanya sekali pasca kontrak rekaman, dan tidak ada perhitungan royalti. Seniman (pencipta lagu, musisi, penyanyi, *arranger*, dan *sound engineer*) hanya mendapat sekali upah (bayar lepas) untuk rekaman yang disepakati dengan sistem akad (perjanjian awal) (Arif, Komunikasi Pribadi, 23 Juli 2017).

Menurut pernyataan beberapa seniman dan pelaku industri rekaman lokal, sebetulnya seniman sangat diuntungkan oleh kaset rekaman karena berkat kaset rekaman, popularitas mereka menjadi terangkat dan imbasnya adalah melimpahnya *job* pentas di lapangan (Arif dan Aziz Akbar, Komunikasi Pribadi, 23 Juli 2017). Bisa dikatakan bahwa industri rekaman lokal adalah sarana dan wadah untuk mempromosikan karya-karya mereka secara luas. Selain itu rekaman juga menjadi hiburan/kesenangan tersendiri bagi seniman karena dokumentasi karya sangat sulit di zaman itu. Berikut ini beberapa sampul kaset yang pernah berjaya di masanya (lihat gambar 3.25).



Keterangan: Sampul Kaset Produksi Perusahaan Rekaman Lokal, koleksi Arif

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 3.25 Kompilasi Sampul Kaset

Dari era kaset pita inilah musik dangdut Madura mulai berkembang dan dikenal oleh masyarakat komunitas Madura. Era kaset pita mampu bertahan sampai awal 2000-an sebelum akhirnya digantikan posisinya oleh teknologi VCD.

2. Era Teknologi Digital - Video CD (2000-an – Sekarang)

Pasca krisis moneter dan lengsernya orde baru menjadi penanda lahirnya era baru dalam konstelasi industri rekaman lokal di Situbondo. Suatu era di mana teknologi kaset pita mulai ditinggalkan oleh masyarakat dan perlahan digantikan oleh teknologi Video CD (VCD). Melalui teknologi *compact disc* dengan format digital video dalam sebuah cakram yang padat, masyarakat diberikan wahana baru untuk menikmati seni. Musik dangdut Madura yang semula hanya dinikmati secara auditif kini hadir dengan citranya yang nyaris utuh dan dapat dinikmati secara audiovisual.

Beberapa perusahaan rekaman yang dulunya hanya memproduksi kaset pita, kini menambah produksinya dengan ikut memproduksi dalam kepingan VCD. RIF Record yang di era sebelumnya hanya memproduksi kaset pita, ikut juga mengemas dalam bentuk VCD.

Pada 2000 setelah aktif memproduksi dangdut Madura dalam bentuk CD, RIF Record kemudian mengubah namanya menjadi MJM (Maju Jaya Makmur) Record. Perubahan nama tersebut juga diikuti dengan perubahan sistem pembayaran pada seniman di perusahaannya.

Jika di era kaset, RIF Record menerapkan sistem bayar lepas, di era VCD, MJM mulai menerapkan sistem pembayaran royalti sesuai perjanjian yang disepakati di awal kontrak. Sebagai contoh, misalnya sebuah lagu dangdut Madura tembus 50 ribu penjualan keping VCD maka 5.000 pertama diproyeksikan untuk pembiayaan produksi perusahaan rekaman (balik modal/BEP), kemudian 5.000 kedua dan seterusnya seniman berhak mendapat royalti dari penjualan. Besaran royalti biasanya disepakati di awal kontrak. Adapun seniman yang berhak mendapat *royalty* adalah mereka yang terlibat dalam proses produksi rekaman, yaitu penulis lagu, penyanyi, musisi, *arranger*, dan operator (*sound engineer*).



Keterangan: Koleksi Pribadi
Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 3.26 Sampul VCD Produksi YA Production 2012

Perubahan teknologi dari media audio menjadi audio-visual lantas memberikan beban baru bagi industri rekaman lokal. Jika sebelumnya mereka hanya berfokus untuk menggarap musik (audio), sekarang bebannya menjadi bertambah karena harus menggarap audio sekaligus

videonya. Produk VCD itu dikemas dengan sampul bergambar artis lokal dengan tema-tema tertentu (lihat gambar 3.26; 3.27; 3.28; dan 3.29).

Perlu dijelaskan bahwa ketika memasuki era 2000-an, teknologi perekaman audio di Situbondo sudah memasuki era digital. Terbukti hampir seluruh perusahaan rekaman lokal di Situbondo sudah menggunakan perangkat audio yang beroperasi secara digital (Anto, Komunikasi Pribadi, 23 Juli 2017). Perubahan teknologi tersebut sayangnya tidak dibarengi dengan pengembangan SDMnya sehingga banyak operator (*sound engineer*) yang masih gagap teknologi. Alhasil perubahan teknologi tidak berjalan seimbang dengan perubahan kualitas produksi rekaman audio.

Pada penggarapan video, umumnya lagu dangdut Madura digarap dengan dua konsep, yakni konsep video klip, dan konsep musik langsung (*live*). Konsep video klip artinya mengemas video dengan menggunakan alur cerita seperti film pendek. Dibutuhkan latar, *setting*, dan situasi tertentu guna menyesuaikan dengan cerita dan konteks lagu. Konsep ini sebenarnya mengikuti konsep industri dangdut nasional di era 1990–2000-an, di mana saat itu stasiun TPI secara reguler menayangkan lagu dangdut dengan kemasan video klip.



Keterangan: Koleksi Pribadi
Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 3.27 Sampul VCD dengan tampilan yang lebih menarik.

Konsep musik langsung artinya video dikemas seolah-olah sang artis (penyanyi atau grup musik) sedang berada di panggung dan bermain musik secara langsung. Konsep ini sebenarnya menggunakan rekaman audio yang terpisah dengan rekaman videonya. Rekaman audio dilakukan terlebih dahulu dalam studio rekaman, kemudian rekaman video menyusul dengan menyesuaikan *timing* (penyesuaian waktu) audionya. Video dengan konsep musik langsung, saat ini banyak digunakan oleh beberapa grup musik koplo di Jawa Timur, seperti Sera, New Palappa, Monata, Sagita, dan lainnya. Dangdut Madura identik dengan konsep video klip, hampir seluruh lagu dangdut Madura menggunakan konsep ini dan hanya beberapa lagu-lagu terbaru saja yang menggunakan video dengan konsep musik langsung.

Secara artistik bentuk cover album dangdut Madura di era VCD sebagian besar sudah menyerupai sampul-sampul album dangdut Nasional. Dikemas dengan konsep modern, baik tampilan *font* tulisannya, tata letaknya, maupun foto artisnya. Di beberapa cover album yang lain juga ditemukan beberapa gambar yang menggunakan pernak-pernik simbol budaya dan tradisi Madura, namun hanya sedikit dan kebanyakan mengusung konsep modern dan pop.

Periode ini merupakan periode keemasan (puncak kejayaan) musik dangdut Madura di kancah industri musik lokal Jawa Timur. Pasalnya beberapa lagu yang muncul di era ini pernah mencapai 50 hingga 250-an ribu produksi keping VCD (zona lokal), di luar versi bajakannya. Beberapa lagu yang sempat *booming*, antara lain *San Misan*, *Yatim Piatu*, dan *Abini Duwâ'*. Lagu-lagu tersebut kemudian secara cepat menyebar dan menjadi *hits* di berbagai lapisan masyarakat di Situbondo dari kalangan anak-anak, remaja, hingga dewasa.

Di era ini juga bermunculan artis-artis lokal dengan kemampuan menyanyi yang sangat baik dan mampu bersaing di industri rekaman lokal Jawa Timur. Beberapa deretan nama artis (penyanyi) dangdut Madura *Situbondoan* yang lahir dari generasi ini, antara lain Ira Faramesti, Yuli Asiska, S. Pandi, Ayu Permatasari, Asmi Utami, Hadi ST, Hamzah M, Badik S, serta beberapa penyanyi lainnya.



Keterangan: Koleksi Pribadi

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 3.28 Sampul VCD yang menampilkan foto artis lokal.

Kebangkitan industri dangdut Madura melalui momentum larisnya penjualan VCD kemudian berdampak pada lahirnya beberapa perusahaan rekaman lokal baru di Situbondo, beberapa di antaranya Handayani Record, YA Record, Habibah Record, Giant Record, Multi Nada Record, dan HNH Record.

Sistem penjualan produk rekaman di era VCD sudah berbeda dari era rekaman kaset sebelumnya. Jika di era kaset produk rekaman didistribusikan langsung oleh perusahaan rekaman lokal ke distributor (toko kaset), di era ini jalurnya sedikit melebar dan rumit. Dari perusahaan rekaman lokal produk rekaman akan diserahkan ke distributor, lalu distributor menyerahkan ke beberapa *sales*, dan *sales* menyebarluaskan ke pedagang kaki lima (Anto, Komunikasi Pribadi,

23 Juli 2017). Jadi tahapan proses hilirisasinya semakin panjang sebelum menuju ke konsumen. Secara kuantitas, penyebaran akan menjadi sangat cepat dan luas di banding era sebelumnya, namun secara kualitas ekonomis, ada banyak kerugian di bidang penjualan eceran.



Keterangan: Koleksi Pribadi

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 3.29 Sampul Kemasan Salah Satu Perusahaan Rekaman Lokal

Pasca orde baru memang banyak bermunculan lapak-lapak kaki lima dan kios-kios penjual VCD, baik yang resmi maupun bajakan. Tak bisa dipungkiri bahwa keberadaan pedagang kaki lima turut mendongkrak eksistensi industri musik dangdut Madura di Situbondo. Pedagang kaki lima tersebar di daerah-daerah strategis, seperti kawasan Pasar Mimbaan Baru, Alun-Alun Situbondo, dan di seluruh pasar tradisional, serta kompleks terminal. Keberadaan mereka secara tidak langsung menjadi media promosi lagu dangdut Madura kepada khalayak umum dari segala lapisan sosial di setiap waktu. Bagaimana tidak, biasanya mereka akan memutar lagu dangdut Madura sejak pagi hari pukul 07.00 sampai malam hari pukul 22.00.

Kita akan dipaksa untuk membiasakan diri mendengar lagu dangdut Madura di ruang-ruang publik. Situasi seperti inilah yang dibangun oleh industri rekaman lokal di Situbondo pada era 2000-an. Fenomena ini bersamaan dengan fenomena Inul dan dangdut koplo di Jawa Timur melalui kemasan bajakannya.

Waktu itu, Handayani Record termasuk perusahaan rekaman lokal terbesar dan tersukses. Seperti perusahaan rekaman lokal sebelumnya, Handayani dulunya merupakan toko kaset sekaligus distributor VCD yang diproduksi oleh CHGB dan Perdana Record Surabaya. Ketika beberapa artisnya (dari Situbondo) sukses lewat penjualan VCDnya, kemudian ia membuka perusahaan rekaman sendiri. Handayani secara rutin aktif memproduksi dangdut Madura, dan hampir seluruh albumnya laku di pasaran (Anto, Komunikasi Pribadi, 23 Juli 2017). Selain dangdut Madura, ia juga memproduksi lawak Madura dan beberapa genre seni pertunjukan Madura yang ada di Situbondo.

Beberapa perusahaan rekaman lokal di Situbondo umumnya menentukan sendiri kemasan produk yang akan dijual. Dari konten, materi, artis, tema, lagu, aransemen, dan video klipnya. Hampir semua perusahaan rekaman lokal di Situbondo tergabung dalam lembaga APRI (Asosiasi Pengusaha Rekaman Indonesia) Jawa Timur. Tujuannya agar terjalin komunikasi dan kerja sama antarperusahaan rekaman lokal sehingga nantinya tercipta atmosfer rekaman yang sehat.

Eksistensi dan perkembangan industri dangdut Madura juga tidak lepas dari peran radio. Radio menjadi tempat berkumpulnya komunitas Madura dan pencinta dangdut Madura. Melalui rutinitas siaran radio berkonten dangdut Madura, promosi lagu dangdut Madura selalu tersosialisasikan dengan baik. Radio juga menjadi satu-satunya media penyiaran yang selalu *update* (terkini) terhadap perkembangan lagu dangdut Madura terbaru. Umumnya semua perusahaan rekaman lokal di Situbondo telah menjalin kerja sama dengan semua radio di Situbondo, mengingat radio merupakan satu-satunya ruang yang menghimpun banyak *fans* dangdut Madura *Situbondoan*. Jika ada lagu atau album terbaru yang dirilis oleh sebuah perusahaan rekaman lokal

maka sasaran pertamanya adalah radio, dan mereka pasti memberikan satu sampai tiga buah album terbarunya untuk disiarkan setiap hari (Indah, Komunikasi Pribadi, 6 April 2016).

Tidak sama seperti era kaset pita yang produksinya bertahan cukup lama, era VCD cenderung berumur singkat. Kesuksesan industri rekaman lokal Situbondo di awal 2000-an kemudian mengalami penurunan drastis di 2010 akhir. Hal ini menjadi penanda buruk bagi kondisi industri rekaman lokal di Situbondo. Salah satu penyebab kebangkrutan perusahaan rekaman waktu itu dikarenakan ulah permainan nakal pedagang kaki lima. Mereka yang harusnya menjadi ujung tombak pemasaran VCD secara sengaja tidak menjual VCD hasil rekaman dari industri, tetapi malah membajaknya. Hasil bajakan itu dijual untuk keuntungan mereka sendiri, sedangkan VCD dari industri rekaman disimpan, dengan dalih VCDnya rusak/macet. Fenomena tersebut tidak dapat dikontrol oleh industri rekaman karena mereka belum memiliki sistem manajerial yang baik. Semakin maraknya bajakan menjadikan para pekerja di industri rekaman menjadi malas bekerja secara profesional. Apalagi upahnya masih belum layak, *separing-paring* (Wahyu Aves, Komunikasi Pribadi, 31 Juli 2017).

3. Senjakala Industri Rekaman Lokal di Situbondo

Di tahun 2010-an akhir, ketika produksi rekaman lokal mengalami penurunan drastis, efeknya berimbas pada fenomena kebangkrutan massal beberapa perusahaan rekaman lokal di Situbondo. Besarnya kerugian yang dialami oleh perusahaan rekaman lokal akibat tidak seimbangnya biaya produksi dengan keuntungan hasil penjualan, memaksa beberapa pengusaha rekaman lokal untuk segera gulung tikar.

Dimulai dari MJM Record, sebuah label yang malang melintang cukup lama dalam pergulatan dunia rekaman lokal di Situbondo (dari era kaset pita sampai VCD), kini telah menemui masa kritis di usia senjanya. Sampai akhirnya resmi menutup dapurnya di 2012. Senasib sepenanggungan dengan MJM Record, perusahaan rekaman

lokal yang lain, seperti Habibah Record, Giant Record dan Handayani Record juga turut mengikuti jejaknya.

Beberapa persoalan yang muncul sebagai penyebab terpuruknya industri rekaman lokal di Situbondo adalah karena derasnya perkembangan teknologi yang demikian cepat. Sebagaimana pernyataan Iik dan Asis bahwa lesunya industri rekaman lokal di Situbondo sebagian besar disebabkan oleh perkembangan teknologi yang cepat (Arif, Komunikasi Pribadi, 23 Juli 2017). Munculnya media sosial online tak berbayar (gratis), seperti Youtube, Facebook, dan sejenisnya membuat penyebaran lagu dangdut Madura (secara gratis) nyaris tak terbendung, dan tentu saja membuat para produser gigit jari. Bagaimana tidak gigit jari, jika lagu yang baru beredar di pasaran, di hari itu juga sudah banyak yang menguploadnya ke media Youtube dan tersebar secara gratis (Arif, Komunikasi Pribadi, 23 Juli 2017).

Di era teknologi seperti sekarang ini masyarakat sudah tidak perlu lagi repot-repot memutar lagu di VCD *player*. Melalui gawai Android, fasilitas untuk mengunduh lagu dan memutarnya secara gratis sudah tercukupi. Hal ini yang kemudian memotong habis peredaran VCD rekaman lokal. Sebagaimana yang dikeluhkan oleh sebagian besar produser rekaman lokal di Situbondo bahwa musuh utama mereka adalah teknologi dan tidak ada kemauan untuk menaklukkannya. Ketika mereka sudah tidak mampu lagi menaklukkan perkembangan teknologi maka kondisinya semakin terpuruk digilas zaman.

Berbeda dari fenomena dangdut dan industri rekaman nasional yang terpuruk karena masalah pembajakan, di Situbondo pembajakan belum dianggap sebagai masalah besar. Fenomena pembajakan di awal 2000-an dianggap oleh sebagian besar produser sebagai masalah yang tidak terlalu merugikan perusahaan rekaman lokal, pasalnya masih banyak produksi lagu yang laris di pasaran, mengingat harga VCD asli (rekaman lokal) dan bajakan selisihnya tidak terlampaui jauh.

Kebangkrutan perusahaan rekaman lokal di Situbondo kemudian berimbang pada kondisi senimannya. Saat ini kondisi seniman dangdut Madura di Situbondo tidak menentu, kebanyakan mereka hanya bermain musik *strekan* dan *panggungan* ketika diundang acara

pernikahan. Mereka kehilangan ruang kreatif untuk berkarya dan harus menahan rasa iri serta sakit hati ketika melihat industri rekaman lokal dari kota tetangganya (Banyuwangi dan Madura) menginvasi dan membanjiri pangsa pasar industri lokal di daerahnya. Bahkan, ada beberapa penulis lagu dangdut Madura di Situbondo yang menjual lepas karya lagu ciptaannya ke beberapa perusahaan rekaman lokal di Madura dan Banyuwangi. Ia harus rela menjual lagunya ke luar daerah karena sudah tidak ada lagi produser di Situbondo yang mau memproduksinya. Menjual karyanya ke perusahaan rekaman lokal di luar Situbondo adalah sebuah kenyataan yang harus dilakukan guna memenuhi kebutuhan hidupnya sehari-hari.

Besarnya potensi SDM di bidang kesenian yang dimiliki oleh masyarakat Situbondo, dan bahkan sempat mengalami masa kejayaan di era 2000-an, ternyata harus rela terseok-seok digilas kemajuan zaman karena tak mampu beradaptasi dengan perkembangan teknologi. Apalah arti sumber daya manusia yang melimpah jika tak mampu beradaptasi.

Pada konteks hari ini (2017), hanya ada satu-dua perusahaan rekaman lokal yang masih melakukan produksi musik secara parsial. Multi Nada Record adalah salah satu perusahaan rekaman yang masih aktif melakukan produksi musik melalui media VCD, selain itu YA Record milik Akbar Musik kini juga mulai berbenah diri untuk beralih dari sistem produksi VCD ke media online, seperti Youtube (Aziz Akbar, Komunikasi Pribadi, 23 Juli 2017). Mau tidak mau nantinya seluruh industri musik lokal harus beradaptasi dengan kemajuan zaman. Mereka harus mampu mentransformasikan bentuk produksinya ke dalam kemasan online.

Memang diakui oleh para produser bahwa bentuk online sebenarnya tidak memberikan keuntungan yang signifikan dibanding bentuk kaset dan VCD. Selain itu, target pangsa pasarnya juga dirasa belum tepat sasaran, mengingat masyarakat komunitas Madura di Jawa Timur sebagian besar masih belum *melek* media. Hal ini memengaruhi konten yang diunggah (*upload*) terkadang hanya menguap begitu saja

tanpa menghasilkan keuntungan yang nyata bagi perusahaan rekaman lokal.

Penggunaan media Youtube secara tidak langsung memaksa produser untuk memoles konten lagu yang akan diunggah, karena pangsa pasarnya sudah global. Mereka mulai memikirkan bagaimana konten dangdut Madura dapat diterima oleh berbagai lapisan masyarakat global. Tentu saja ini adalah tantangan yang besar bagi pelaku seni dan pelaku industri rekaman lokal di Situbondo.

Saat ini membincangkan dangdut Madura hanya indah untuk diceritakan sejarahnya, namun pahit kenyataannya. Permasalahan itu menjadi semakin pelik jika melihat kenyataan, bahwa pemerintah sebagai *stakeholder* belum mampu mengurai permasalahan dan bahkan mungkin tidak memiliki kepedulian sama sekali terhadap potensi kreatif ini. Padahal jika saja potensi ini dikembangkan secara profesional dengan melibatkan berbagai pihak untuk bersinergi bersama, bukan tidak mungkin jika industri kreatif ini akan mampu menopang perekonomian daerah. Tidak perlu jauh-jauh untuk melihat contohnya, Banyuwangi dengan industri rekaman lokalnya saat ini mampu menghidupi para pelaku seni, serta berbagai pihak yang terlibat dalam dunia industrinya.

Dalam konteks ini, permasalahan bukan saja milik pelaku seni dan pelaku industri rekaman lokal, namun sudah menjadi tanggung jawab bersama. Dibutuhkan keterlibatan *stakeholder* sebagai penentu dan pembuat kebijakan serta pemangku daerah yang memiliki kewajiban untuk mensejahterakan ekonomi rakyat. Begitu pun dengan masyarakat Situbondo itu sendiri. Industri rekaman lokal akan berjalan secara optimal jika kesadaran masyarakat untuk mengapresiasi karya seni lokal (Situbondo) mulai tumbuh dan meningkat.

4. Industri Rekaman Lokal: Sebauh Kesadaran Atas Lokalitas

Sejak awal kemunculannya di kancalah industri musik Indonesia pada era 1950-an sampai 2000-an, musik Barat selalu dipersepsi sebagai

musik elitis di Indonesia. Wallach memberikan penjelasan perihal paradigma *xenosentris* masyarakat Indonesia dalam sebuah etnografi di toko kaset sebagai berikut.

Toko kaset di Indonesia memajang pemahaman *hegemoni* dan *xenosentris* dari genre musik yang merendahkan musik yang diproduksi secara pribumi, merendahkannya dibandingkan produk musik internasional, mempertahankan pemisahan, hubungan yang tidak setara di antara mereka (Wallach, 2017).

Wallach memberikan gambaran bahwa di setiap toko yang berada di kota memiliki kecenderungan merendahkan produksi musik pribumi melalui konsep penataan etalasenya. Dangdut sebagai musik bergaya populer Indonesia, biasanya dimarginalkan di pajangan toko, sedangkan musik Barat yang sebenarnya selera minoritas, disorot dan diklasifikasi secara cermat penataannya berdasarkan subgenre (Wallach, 2017).

Berbeda halnya dengan konteks di Situbondo, yang notabene berada jauh dari pusat kota Surabaya dan Jakarta. Di Situbondo musik Barat dan nasional justru tidak memiliki tempat yang layak jika dibandingkan musik lokal, baik di etalase toko-toko kaset resmi (distributor) maupun di lapak pedagang kaki lima. Musik Barat dan nasional hanya menjadi pajangan pelengkap di antara dominasi kaset-kaset bergenre lokal. Pemilik toko kaset di Situbondo memiliki prioritas penjualan yang berorientasi pasar lokal (Arif, Komunikasi Pribadi, 23 Juli 2017) maka dari itu beberapa distributor dan *sales* yang ada di Situbondo kebanyakan bermain dalam wilayah industri rekaman lokal, karena pangsa pasarnya lebih jelas (Irwan Rakhdhay, Komunikasi Pribadi, 3 Juli 2016).

Toko kaset dan pedagang kaki lima juga merangsang selera masyarakat melalui strategi pemutaran lagu secara nonstop. Seperti yang telah dijelaskan sebelumnya, rata-rata pedagang kaki lima akan memutar lagu dangdut Madura nonstop dari pagi hingga malam hari di

pusat-pusat keramaian publik. Perusahaan rekaman lokal dalam hal ini memiliki peran yang sangat penting dalam menumbuhkan kesadaran atas budaya lokal melalui dunia industri rekaman. Semangat utama yang dibangun oleh para produser ialah semangat pelestarian budaya lokal. Sebagai media promosi dan dokumentasi yang masif, mereka merasa terpanggil hatinya untuk menggali dan mengembangkan potensi budaya lokal tersebut sehingga bisa terangkat eksistensinya ke ranah publik yang lebih luas.

Jika dalam sistem industri rekaman Jakarta ada istilah ‘seniman mencari produser’, di Situbondo istilah itu menjadi tidak relevan karena yang banyak terjadi adalah ‘produser mencari seniman’. Seorang produser memiliki penggilan hati yang kuat untuk melestarikan budaya lokal dan membangun sistem kesejahteraan di lingkungan kerja keseniman melalui kerja kreatif dalam industri rekaman lokal (Arif, Komunikasi Pribadi, 23 Juli 2017). Jadi selain memperoleh keuntungan secara finansial, yang paling penting ialah mereka setidak-tidaknya telah melakukan penyelamatan terhadap eksistensi kesenian tradisi.

Melihat kondisi industri rekaman lokal di Situbondo yang hari ini sedang mati suri, harapan seniman pun kian lama kian surut. Eksistensinya kini mulai tergantikan oleh seni populer Barat. Tidak ada lagi ruang untuk seni tradisi di Situbondo. Dampak dari kemerosotan industri rekaman lokal terasa nyata di lapangan. Seorang penyanyi yang dulunya aktif rekaman dan memiliki lagu rekaman, saat ini mengalami penurunan upah (bayaran) yang drastis ketika pentas, karena sudah tidak memiliki lagu rekaman yang *hits* lagi. Jadi bisa dikatakan bahwa kepopuleran seorang artis lokal di industri rekaman otomatis akan mendongkrak upahnya ketika manggung di lapangan.

Eksistensi industri rekaman lokal di Situbondo sebenarnya merupakan langkah yang konkret untuk melestarikan budaya lokal. Melalui industri rekaman lokal, kesenian tradisi akan terangkat eksistensinya dan ketika eksistensinya terangkat maka ia akan laku di pasaran, artinya kesejahteraan mereka akan terangkat. Ketidakhadiran industri rekaman lokal di Situbondo saat ini, berarti memutus jalinan relasi

mutualisme di atas. Oleh karena itu, revitalisasi industri rekaman lokal di Situbondo merupakan sebuah keniscayaan yang harus segera dilakukan. Dengan cara menyelamatkan potensi budaya lokal dan mengembangkan perekonomian daerah melalui sektor ekonomi kreatif (industri rekaman lokal).



BAB 4

ASPEK MUSIKAL-PERFORMATIF DANGDUT MADURA SITUBONDOAN

A. BENTUK MUSIK

Secara musikologis, berdasarkan proses penciptaannya musik dangdut Madura memiliki karakteristik musical yang sama dengan musik dangdut nasional. Musik dangdut yang sejak awal merupakan musik hibrida dari musik India, Melayu, dan Arab, memiliki dua bentuk penciptaan musik yang khas, yaitu bentuk asli dan adaptasi. Musik Dangdut Madura juga menerapkan pola yang sama. Umum dikenal di kalangan pelaku dangdut Madura Situbondo dengan istilah lagu original dan lagu adaptasi.

Lagu original merupakan lagu dangdut Madura yang proses penciptaannya asli, bukan saduran, modifikasi atau adaptasi dari lagu lainnya (Hidayatullah, 2015). Istilah original, merupakan istilah umum yang dipakai oleh pelaku dan penikmat dangdut Madura di Situbondo untuk menandakan bahwa proses penciptaan musiknya bukan berbentuk musik adaptasi. Sedangkan lagu adaptasi merupakan lagu dangdut Madura yang proses penciptaannya dilakukan dengan mengadaptasi lagu asing (asal) menjadi lagu dangdut Madura (sasaran) (Hidayatullah, 2015). Menurut Hutcheon dalam buku *Theory Of Adaptation* mengatakan,

Whatever the motive, from the adapter's perspective, adaptation is an act of appropriating or salvaging, and this is always a double process of interpreting and then creating something new (Hutcheon, 2006).

Pernyataan di atas menjelaskan bahwa dalam setiap proses penciptaan karya adaptasi selalu berkelindan dengan proses apropiasi, pemertahanan, dan interpretasi atas sebuah karya asal untuk menciptakan formula dalam suatu karya baru. Musik (lagu) adaptasi tidak semata-mata dipandang sebagai musik replika (tiruan) atau imitasi, terdapat nilai kreatifitas unik yang dihasilkan melalui proses penafsiran lagu asal menjadi lagu sasaran. Berikut akan dijelaskan tentang dua bentuk musik dangdut Madura yang terdiri dari pembahasan bentuk dangdut Madura original dan dangdut Madura adaptasi.

1. Dangdut Madura Original

Seperti yang telah dijelaskan sebelumnya, bahwa karya dangdut Madura original adalah bentuk karya yang proses penciptaannya asli (bukan bentuk adaptasi). Sebagian besar karya dangdut Madura yang diproduksi sebenarnya didominasi oleh bentuk musik adaptasi. Beberapa informan bahkan banyak yang memberi anggapan dan komentar miring dengan mengatakan bahwa dangdut Madura itu musik plagiat dan tidak kreatif, semuanya hasil jiplak menjiplak, potong sana potong sini lalu mengubah liriknya menjadi berbahasa Madura.⁶ Dalam konteks ini kita perlu memahaminya secara mendalam agar tidak hanya terjebak pada pengerdilan pihak-pihak tertentu dan berujung pada tumbuhnya pretensi wacana yang non apresiatif tanpa memahami terlebih dahulu bagaimana bentuk, makna, pola-pola musik, serta nilai kreatifitas dalam musik adaptasi.

Perlu dijelaskan bahwa tidak semua musik dangdut Madura berbentuk adaptasi dan bukan berarti musik adaptasi itu tidak kreatif.

⁶ Berdasarkan pengamatan dan wawancara di lapangan terhadap beberapa pelaku seni, penggemar radio serta penikmat dangdut Madura selama penelitian (2015–2017).

Ada banyak lagu dangdut Madura original yang telah diproduksi selama beberapa dekade, meskipun jumlahnya tak sebanyak yang berbentuk adaptasi. Beberapa lagu dangdut Madura original tersebut, antara lain adalah lagu *Sello' Soca Mèra*, *Ta' Nyangka*, *Sakèra*, *Sè Pening Halal*, *Lè' Marni*, *Diana*, dan beberapa lagu lainnya. Lagu *Sello' Soca Mèra* dan *Ta' Nyangka* merupakan dua lagu warisan drama Al Badar yang sampai saat ini masih diaransemen dan diproduksi ulang oleh beberapa perusahaan rekaman. Bisa dikatakan bahwa kedua lagu tersebut adalah *masterpiece* musik dangdut Madura, karena hampir semua informan dan pelaku seni pertunjukan Madura mengenal dan membawakannya dalam karya pertunjukan (*katoprak* dan *loddrok*). Lagu *Sello' Soca Mèra* bahkan menginspirasi lahirnya lagu dangdut nasional berjudul *Sapu Tangan Merah* yang dipopulerkan oleh Yus Yunus, di mana dalam beberapa bagian tema lirik dan melodi vokalnya memiliki berbagai kemiripan.

2. Dangdut Madura Adaptasi

Pada pembahasan sebelumnya telah dikatakan bahwa musik dangdut Madura diidentikkan dengan musik adaptasi yang oleh beberapa kalangan dianggap tidak kreatif. Sebagaimana kita pahami bahwa tidak pernah ada dalam catatan sejarah yang mengatakan bahwa sebuah karya seni bisa lahir begitu saja dari ruang yang kosong atau bahkan jika mungkin terjadi maka akan muncul rentetan pertanyaan yang epistemik; apakah sang seniman tidak pernah hadir dalam dunia realitas di mana semuanya pasti saling bersinggungan, berdialektika dan saling memengaruhi? Adalah sebuah keniscayaan bahwa seni berasal dari suatu gagasan yang lahir karena proses dialektika. Dalam konteks musik kemungkinannya akan diperempit lagi dengan melihat kenyataan bahwa jumlah nada dalam sistem tanga nada Barat maupun Timur sangatlah terbatas. Kalaupun dalam karya musik digunakan nada yang sama, pasti memancing pertanyaan lanjutan tentang, bagaimana nada itu dimainkan, apakah interpretasi seseorang terhadap estetika mempunyai nilai yang sama, apakah *mood* seorang pemain bisa diukur dengan indikator yang sama, dan ekspresi

macam apa yang melatarbelakangi permainannya ketika memainkan nada yang sama. Tentu saja untuk menjustifikasi nilai estetika dalam kerja-kerja kreatif penciptaan musik tidaklah semudah melabeli halal-haram pada makanan, namun perlu kiranya untuk memperhatikan aspek-aspeknya secara mendalam.

Dalam khasanah musik dangdut, proses adaptasi musik menjadi hal yang lumrah dilakukan, bahkan beberapa karya raja dangdut Rhoma Irama, seperti *Kata Pujangga*, *Purnama*, *Gulali*, dan *Sohibah* merupakan karya adaptasi dari *soundtrack* film India. Begitu pun dengan dangdut Madura yang merupakan ‘anak kandung’ dari musik dangdut. Pada konteks musik dangdut Madura, terjadi proses dialektika dan penafsiran yang rumit ketika mengadaptasi lagu asal ke lagu sasaran. Seorang penggubah lagu adaptasi dangdut Madura akan menafsir lagu asal terlebih dahulu dengan sistem pengetahuan dan pengalaman musical yang ia miliki sebelum mengkreasikannya ke dalam lagu sasaran. Di sinilah proses dialeketika terjadi, lagu yang memiliki latar belakang kultur berbeda (contohnya lagu India) akan mengalami banyak distorsi pemaknaan ketika ditafsirkan melalui alam pikir masyarakat Madura. Terlebih jika si penafsir tidak memiliki pengetahuan yang cukup tentang budaya dan bahasa lagu asal yang akan diadaptasi. Beberapa penggubah lagu yang sering melakukan adaptasi karya, hampir semuanya tidak mengerti bahasa dan budaya India, mereka hanya menafsir tanda-tanda musical, serta ekspresi gerak dan tubuh dalam video klipnya. Tidak heran jika kerap kali kita menemukan lagu adaptasi dangdut Madura yang kontradiktif, misalnya lagu asal yang mengandung makna kesedihan diterjemahkan ke dalam lagu sasaran yang bertema perselingkuhan. Kontradiksi tersebut justru memberikan tawaran baru, bentuk baru, variasi, kesegaran, dan interpretasi ulang atas lagu asal melalui *sense* lokal komunitas Madura yang kadang kala justru menarik perhatian penikmat dangdut.

Proses adaptasi dangdut Madura tidak bisa dipandang sebelah mata dan semena-mena dinilai sebagai karya yang tidak kreatif, karena di dalam prosesnya dibutuhkan kematangan seorang penafsir, serta kreatifitas yang tinggi agar lagu sasarnya mampu menandingi lagu

asalnya. Menjadikan lagu sasaran lebih diterima oleh masyarakat dibanding lagu asalnya adalah sebuah konsekuensi logis yang harus ditempuh oleh para pengubah lagu adaptasi dangdut Madura. Oleh karena itu, dibutuhkan strategi-strategi tersendiri dalam menyiasati proses kreatifnya. Beberapa pola-pola yang digunakan oleh para pengubah lagu adaptasi dangdut Madura melalui analisis lirik dan melodi vokal secara linguistik dan musikologis.

a. Adaptasi Lirik

1) Pola Liris

Layaknya sebuah penciptaan puisi, penciptaan lirik juga mempertimbangkan bunyi dalam sebuah penyusunan kata dan kalimat, guna menciptakan susunan yang indah untuk didengar. Umumnya proses penciptaan lirik pada lagu adaptasi dangdut Madura lebih menonjolkan pada penyesuaian pola liris (Hidayatullah, 2015). Proses tersebut dilakukan untuk memudahkan proses adaptasi sehingga mampu menciptakan harmonisasi. Berikut Tabel 4.1 contoh potongan lagu yang menggunakan strategi pola liris pada lagu *San Misan* (lagu sasaran), adaptasi dari lagu *soundtrack* film India berjudul *Kabhi Saam Dhale* (lagu asal).

Tabel 4.1 Potongan Lirik Lagu *Kabhi Saam Dhale* dan *San Misan*

<i>Kabhi Saam Dhale</i> (lagu asal)	<i>San Misan</i> (lagu sasaran)
<i>Kabhi shaam dhale to mere dil mein aa jaana</i> (Ketika malam meredup beberapa waktu masuk ke dalam hatiku)	<i>San misan bulâ ta' nangalè ka robâna</i> (terlanjur/lebih baik aku tak melihat wajahnya)
<i>Kabhi chaand kilhe to mere dil mein aa jaana</i> (terkadang ketika bulan berbunga masuk ke dalam hatiku)	<i>San misan bulâ ta' nangalè ka teng-kana</i> (terlanjur/lebih baik aku tak melihat tingkahnya)

Keterangan: Perbandingan pola liris lagu asal – lagu sasaran

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Pada lirik lagu asal di atas terlihat pola rima a – a. Setiap kalimat diakhiri dengan akhiran bunyi “-na” pada kata *jaana*. Di tengah

kalimat juga secara konsisten menggunakan akhiran bunyi “-le” pada kata *dhale* dan *khile*. Pada lagu sasaran, akhiran bunyi “-na” diadaptasi dengan menggunakan akhiran bunyi yang sama, yakni bunyi “-na” pada kata *robâna* dan *tèngkana*, sedangkan akhiran bunyi “-le” di tengah kalimat mengalami penyesuaian bunyi menjadi akhiran bunyi vokal “-â” pada kata *bulâ*. Penyesuaian bunyi dilakukan dengan menangkap pola rima yang sama, jadi penyesuaian bunyi dalam lirik lagu sasaran hanya terdapat pada pola rimanya saja (Hidayatullah, 2015).

2) Pola Tiruan Bunyi (*Onomatope*)

Onomatope merupakan kata-kata yang dibentuk berdasarkan tiruan bunyi atau biasa disebut kata peniru bunyi (Chaer, 2009). *Onomatope* sering kali dijumpai dalam lirik lagu, puisi atau bahasa keseharian. Memiliki unsur berupa bunyi yang tidak memiliki arti (Hidayatullah, 2015). Penggunaan pola tiruan bunyi pada musik dangdut Madura salah satunya terdapat pada lagu *Karè Ngandung*, adaptasi dari lagu original *soundtrack* film India berjudul *Dhoom-Dhoom*, Berikut Tabel 4.2 transkripsi potongan lagu yang dimaksud.

Tabel 4.2 Potongan Lirik Lagu *Dhoom-Dhoom* dan *Karè Ngandung*

<i>Dhoom - Dhoom</i> (lagu asal)	<i>Karè Ngandung</i> (lagu sasaran)
<i>Dhoom Dhoom come and light my fire</i> (Dhoom Dhoom datang dan nyalakan apiku)	<i>Dung dung bulâ karè ngandung</i> (Dung dung aku terlanjur hamil)
<i>Dhoom Dhoom let me take you higher</i> (Dhoom Dhoom biarkan aku membawamu lebih tinggi)	<i>Dung dung bulâ duh pon ngandung</i> (Dung dung aduh aku terlanjur hamil)

Keterangan : Onomatope dalam lagu dangdut Madura

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Kata *dhoom* pada lagu asal di atas merupakan *onomatope* dari suara ledakan, maknanya hampir sama seperti bunyi *dor* dalam bahasa Indonesia atau *bang* dalam bahasa Inggris (Hidayatullah, 2015). Pada lagu sasaran, kata *dhoom* mengalami penyesuaian bunyi menjadi *dung*.

Dung merupakan repetisi (bentuk pengulangan) yang diambil dari kata *dung-ngandung*. Dalam bahasa Madura *dung-ngandung* memiliki arti sedang hamil, namun jika kata itu dipisah menjadi *dung* saja, kata tersebut sudah tidak memiliki arti lagi dan hanya merupakan sebuah penanda tiruan bunyi saja. Dalam hal ini bisa dikatakan bahwa proses adaptasi lirik dari kata *dhoom* menjadi *dung* tersebut dilakukan dengan menangkap pola tiruan bunyi (*onomatpe*) yang sesuai.

3) Pola Penyesuaian (Orientasi) Bunyi

Pola penyesuaian bunyi dalam musik dangdut Madura merupakan proses adaptasi yang menekankan pada penafsiran bunyi secara auditif. Menangkap pola bunyi lirik lagu asal, kemudian pola bunyi tersebut disesuaikan dengan pola bunyi pada lagu sasaran yang serupa. Proses penyesuaian bunyi dari lagu asal ke lagu sasaran sangat ditentukan oleh ketersediaan kosakata pada lagu sasaran. Bentuk pola penyesuaian bunyi dalam musik adaptasi dangdut Madura dapat dilihat pada lirik lagu *Ta' Aromasa*, adaptasi dari lagu dangdut Melayu berjudul *Camkanlah* yang dipopulerkan oleh Ida Laila bersama O.M. Sinar Kemala. Berikut potongan transkripsi lirik lagunya pada Tabel 4.3.

Tabel 4.3 Potongan Lirik Lagu *Camkanlah* dan *Ta' Aromasa*

<i>Camkanlah</i> (lagu asal)	<i>Ta' Aromasa</i> (lagu sasaran)
<i>Detik-detik berlalu hari berganti masa</i>	<i>Ètè'-dântè'</i> tada' dâteng dâ' emma
<i>Usia kita semakin dekat pada batasnya</i>	<i>èsaraya</i> (ditunggu-tunggu tiada datang, di mana akan kucari) <i>Dhika kalabân bulâ niko ta' andi' sala</i> (kau dan aku tak ada yang bersalah)

Keterangan: Pola Orientasi Bunyi pada Lagu Dangdut Madura

Sumner: Hidayatullah (2017a)

Pada lirik *Camkanlah*, kata *detik-detik* diadaptasi ke dalam lagu sasaran menjadi kata *ètè'-dântè'* yang memiliki arti ditunggu-tunggu dalam bahasa Madura. Penyesuaian bunyi dari kata *detik-detik* menjadi kata *ètè'-dântè'* di sini bukanlah perujukan dari persamaan

maknanya, namun sebagai hasil dari proses penyesuaian bunyi yang hampir sama. Jadi dalam pola penyesuaian bunyi, adaptasi dilakukan dengan menyesuaikan bunyi pada lirik lagu asal dengan lirik lagu sasaran. Hal ini tentu saja dipengaruhi oleh ketersediaan kosakata lagu sasaran yang memiliki kemiripan bunyi dengan kosakata lagu asal. Proses penyesuaian bunyi tidak dibatasi oleh makna pada liriknya. Penyesuaian lebih menekankan pada keharmonisan bunyi lirik daripada penyesuaian makna dan konteks pada lirik.

4) Saduran (Terjemahan)

Sebagian karya musik dangdut Madura juga menggunakan teknik saduran dalam proses adaptasi lirik (Hidayatullah, 2015). Ada dua macam teknik terjemahan yang digunakan dalam musik adaptasi dangdut Madura, yaitu teknik saduran langsung dan teknik saduran kontekstual. Teknik saduran langsung artinya lirik lagu asal diterjemahkan secara literal, dialih bahasakan langsung atau diterjemahkan secara konvensional (kata-perkata). Terjemahan kontekstual didasarkan atas kesesuaian konteks dan makna lirik dalam lagu sasaran dengan lagu asal (Hidayatullah, 2015). Contoh lagu dangdut Madura yang menggunakan pola saduran langsung terdapat pada lagu *Rato Saghârâ*, adaptasi dari lagu *Laksmana Raja Di Laut*. Berikut potongan transkripsi lirik lagunya pada Tabel 4.4.

Tabel 4.4 Potongan Lirik Lagu *Laksmana Raja Di Laut* dan *Rato Saghârâ*

<i>Laksmana Raja Di Laut</i> (lagu asal)	<i>Rato Saghârâ</i> (lagu sasaran)
<i>Lagu Melayu.....pelipur hati.....</i> (Lagu Melayu.....penawar hati.....)	<i>Tembhâng Madhurâ...panglèpor atè</i> (Lagu Madura...penawar hati)
<i>Pelipur lara</i> (Penawar lara)	<i>Panglèpor sossa</i> (Penawar lara)

Keterangan: Pola Saduran Lagu Dangdut Madura

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Pola saduran langsung dapat dilihat secara jelas pada potongan lagu di atas. Perubahan konteks hanya terjadi pada dua kata pertama,

yakni *Lagu Melayu* diganti menjadi *Tembhâng Madhura* yang dalam arti harafiahnya berarti lagu Madura. Selebihnya lirik lagu sasaran menyesuaikan dengan terjemahan (alih bahasa langsung) kata perkata dari lagu asal secara literal. Contoh lagu dangdut Madura yang menggunakan pola saduran kontekstual terdapat pada lagu *Mano' Bellug*, adaptasi dari lagu *Cucak Rowo*. Berikut potongan transkripsi lirik lagunya pada Tabel 4.5.

Tabel 4.5 Potongan Lirik *Cucak Rowo* dan *Mano' Bellug*

<i>Cucak Rowo</i> (lagu asal)	<i>Mano' Bellug</i> (lagu sasaran)
Kucoba-coba melempar manggis	<i>Ngala' dhuwâ' bâktô bân-abân</i>
Manggis ku lempar mangga ku dapat	(Ambil duwet di siang hari)
Kucoba-coba melamar gadis	<i>Pana'i'na sè ngangghuy andhâ</i>
Gadis ku lamar janda ku dapat	(Alatnya menggunakan tangga) <i>Bâdâ rèng towa minta parabân</i> (Ada orang tua ingin perawan) <i>Ta' taona teppa' ka randhâ</i> (Ternyata janda-lah yang didapat)

Keterangan : Pola Saduran Kontekstual Lagu Dangdut Madura

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Pola saduran kontekstual terlihat jelas di dalam lagu sasaran, lagu sasaran memiliki makna yang sama secara kontekstual dengan lagu asal. Menggambarkan sebuah cerita orang tua yang sedang menginginkan perawan, namun ternyata dia hanya bisa mendapatkan seorang janda. Cerita dalam lirik lagu tersebut diungkapkan melalui gaya berpantun. Sebagaimana pola liris dalam sebuah pantun maka pola rima yang digunakan dalam lirik lagu asal dan lagu sasaran juga menerapkan pola liris.

b. Adaptasi Melodi Vokal

1) Penyesuaian Ritme pada Melodi Vokal

Ritme adalah unsur musik yang terpenting selain melodi dan harmoni. Sebuah melodi vokal, tersusun atas rangkaian nada berdasarkan pola ritme tertentu. Dalam konteks musik adaptasi dangdut Madura, ciri

dan karakter musiknya selalu berorientasi untuk mengambil tema melodi vokal lagu asal (Hidayatullah, 2015). Selanjutnya, ciri dan karakter melodi vokal lagu asal diterjemahkan, diappropriasi, serta diaplikasikan ke dalam lagu sasaran. Proses penerjemahan musical ini tentunya tidak serta merta mengalami kecocokan secara langsung, terdapat beberapa kemungkinan yang terjadi ketika melodi vokal lagu asal diterapkan ke dalam lagu sasaran (Hidayatullah, 2015). Salah satu kemungkinan yang terjadi adalah penyesuaian ritme melodi vokal lagu asal ke lagu sasaran. Berikut contoh penyesuaian ritme tersebut dapat dilihat pada potongan notasi melodi vokal lagu *Lé' Salma* yang mengadaptasi lagu asalnya berjudul *Purnama*.

The image shows two musical staves side-by-side. The top staff is labeled 'Purnama' and the bottom staff is labeled 'Lé' Salma'. Both staves are in common time (indicated by 'C') and have a key signature of one flat (B-flat). The notation consists of vertical stems with horizontal dashes indicating note heads. The lyrics are written below each staff. In the first measure, 'Purnama' has four notes followed by a dotted half note, while 'Lé' Salma' has five eighth notes. In the second measure, 'Purnama' has three notes followed by a dotted half note, while 'Lé' Salma' has six eighth notes. Measure 3 starts with a single note in 'Purnama' followed by a dotted half note, whereas 'Lé' Salma' has a sixteenth-note pattern. The lyrics are as follows:

Staff	Measure 1	Measure 2	Measure 3
Purnama	ma lam bu lan pur na ma		
Lé' Salma	a lé' sal ma pa ra báñ dhi sa		
Purnama		ber man di kan ca ha ya	
Lé' Salma			sen neng ngan na ka lam bhi mé ra

Keterangan: Transkripsi Pribadi

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 4.1 Transkripsi Notasi Potongan Lagu *Purnama* dan *Lé' Salma*

Pada transkripsi notasi di atas (Gambar 4.1) dapat dilihat perbandingan melodi vokal lagu asal dan lagu sasaran. Di dalam birama pertama ketukan ketiga, ritme seperempatan pada lagu asal mengalami penyesuaian ritme menjadi ritme seperdelapanan pada lagu sasaran. Pada birama kedua, lagu asal memiliki ritme seperenambelasan dan seperdelapanan dengan gaya melismatis (cenkok) serta dinyanyikan dengan satu silaba (suku kata) "ma", kemudian mengalami penyesuaian ritme pada lagu sasaran dan dinyanyikan dengan dua silaba "dhi-

sa". Begitu pun juga dengan birama ketiga dan keempat yang juga mengalami penyesuaian ritme. Contoh di atas menjelaskan bahwa penerapan adaptasi melodi vokal lagu asal ke lagu sasaran bersifat dinamis, dalam penerapannya selalu ada perubahan ritme. Perubahan tersebut merupakan penyesuaian ritme melodi vokal yang dipengaruhi oleh penggunaan kosakata pada lirik lagu sasaran.

2) Perubahan Nada pada Melodi Vokal

Menurut beberapa data lagu adaptasi dangdut Madura yang telah dikumpulkan dan dianalisis, pola perubahan nada pada melodi vokal lagu sasaran jarang sekali ditemukan dibandingkan pola penyesuaian ritme (Hidayatullah, 2015). Terdapat beberapa lagu dangdut Madura yang melakukan perubahan nada pada melodi vokalnya. Perubahan nada yang dilakukan tidak banyak dan sama sekali tidak memengaruhi kesan lagu asalnya. Pada dasarnya posisi melodi vokal dalam lagu sasaran sangat penting karena melodi vokal inilah yang menjadi ciri khas bentuk musical dangdut adaptasi. Berikut contoh pola perubahan nada pada melodi vokal musik adaptasi dangdut Madura yang dapat dilihat pada lagu *Maèlang*, adaptasi dari lagu *Sri Minggat*.

Sri Minggat

Maelang

Ndang ba li o sri ndang ba li 0 Aku lo

e sa re ya ka' e sa re ya a te po

ro mi kir ko we o no ning ngen di

sang mek ker di ka be de e dim ma

Keterangan: Transkripsi Pribadi

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 4.2 Transkripsi Notasi Potongan Lagu *Sri Minggat* dan *Maèlang*

Berdasarkan transkripsi notasi di atas, perbedaan melodi vokal lagu asal dan melodi vokal lagu sasaran tidak terlalu tampak. Sebagian besar pola ritme yang diadaptasi memiliki bentuk yang hampir sama. Perubahan nada pada melodi vokal lagu sasaran terdapat pada birama ketiga dan keempat. Perubahan tidak memengaruhi bentuk melodi secara keseluruhan, secara musical kesan yang ditangkap masih terasa sama seperti bentuk melodi vokal lagu asal. Perubahan nada hanya mengarah pada bentuk variasi serta pengembangan melodi yang parsial. Analisis data musikologis di atas menunjukkan bahwa pola perubahan nada pada melodi vokal lagu sasaran hanya merupakan bagian dari variasi pengembangan melodi lagu asal dan tidak memengaruhi kesan serta perubahan melodi secara keseluruhan.

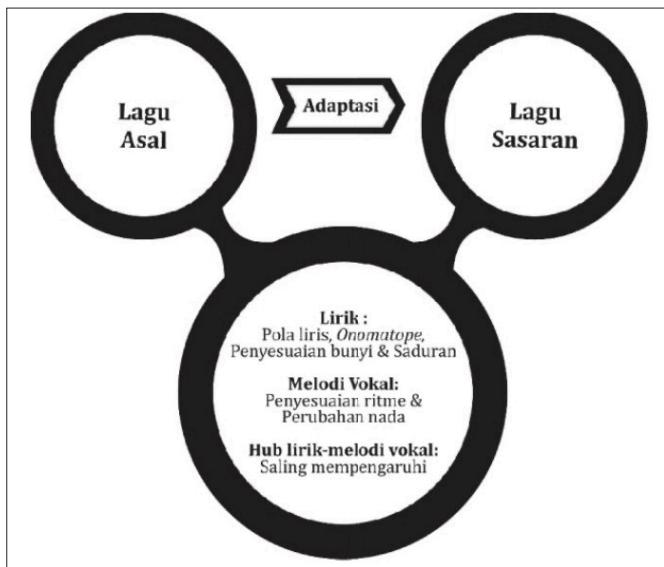
c. Relasi Lirik dan Melodi Vokal Pada Lagu Adaptasi Dangdut Madura

Proses adaptasi musik dangdut Madura memiliki beberapa kemungkinan dan kecenderungan. Berdasarkan beberapa data karya yang dianalisis, muncul pola-pola dan kecenderungan yang sering dilakukan, antara lain 1) lirik yang digunakan berusaha untuk disesuaikan dengan lagu asal, adapun proses penyesuaianya, meliputi pola liris, pola tiruan bunyi, pola penyesuaian bunyi, dan saduran; 2) Secara musical selalu berorientasi untuk mempertahankan melodi vokal lagu asal kemudian disesuaikan ke dalam lagu sasaran, proses penyesuaian tersebut kemudian mengalami perubahan, yaitu penyesuaian ritme melodi vokal dan perubahan nada melodi vokal.

Lirik dan melodi vokal merupakan satu bagian yang tak terpisahkan serta memiliki hubungan yang saling memengaruhi. Melodi vokal lagu asal berorientasi untuk selalu dipertahankan maka konsekuensi yang terjadi adalah pengubah/pelaku musik adaptasi harus menciptakan lirik yang sesuai dengan melodi vokal lagu asal (Hidayatullah, 2015). Proses penciptaan lirik lagu sasaran juga tidak bisa lepas dari pengaruh bentuk lirik lagu asal maka penyesuaian lirik adalah proses yang penting untuk diperhatikan. Keterbatasan kosakata dalam bahasa sasaran memaksakan adanya penyesuaian ritme dan

perubahan nada pada melodi vokal, namun karena melodi vokal merupakan hal yang penting untuk dipertahankan maka perubahan yang terjadi hanyalah sedikit dan tidak banyak memengaruhi bentuk melodi vokal lagu asal (Hidayatullah, 2015).

Proses kreatif para pelaku musik adaptasi sangatlah beragam dan dinamis maka dari itu proses perubahan dan penyesuaian yang disebutkan di atas tidak akan selalu sesuai, tergantung dari kreativitas pelaku musik adaptasi. Berikut ini adalah rumusan skema proses adaptasi dangdut Madura (lihat Gambar 4.3).



Keterangan: Skema Musik Adaptasi

Sumber: Hidayatullah (2015)

Gambar 4.3 Skema Proses Adaptasi Dangdut Madura

B. STRUKTUR MUSIK

Secara musikologis, struktur musik pada lagu original dan lagu adaptasi dangdut Madura mengikuti pola struktur musik dangdut populer pada umumnya. Guna memudahkan pembaca dalam memahami struktur

musik dangdut Madura maka akan dipaparkan contohnya pada lagu berjudul *Lè' Marni* ciptaan Bambang S., yang dinyanyikan oleh Imam S. Wahyudi pada Tabel 4.6.

Tabel 4.6 Struktur Lagu *Lè' Marni*

Urutan lagu	Lirik pada masing-masing bagian
Intro	
Verse (bait)	<p><i>Lè' Marni bulâ atanya'a, anapè labâng budi ma' ta' ètongka, - 2x</i> (Dik Marni aku ingin bertanya, mengapa pintu belakang tidak dikunci)</p> <p><i>Anapè labâng budi ma' ta' ètongka</i> (mengapa pintu belakang tidak dikunci)</p>
Bridge (jembatan)	<p><i>Degghi' bâdâ malèng, degghi' bâdâ malèng, degghi' bâdâ malèng</i> (nanti ada maling, nanti ada maling, nanti ada maling)</p> <p><i>sè aghâbay dhâddhi rosakka, dhâddhi rosakka bulâ bân dhika</i> (yang membuat kehancuran, kehancuran antara kau dan aku)</p>
Verse (bait)	<p><i>Lè' Marni bulâ atanya'a, anapè labâng budi ma' ta' ètongka, - 2x</i> (Dik Marni aku ingin bertanya, mengapa pintu belakang tidak dikunci)</p> <p><i>Anapè labâng budi ma' ta' ètongka</i> (mengapa pintu belakang tidak dikunci)</p>
Interlude	
Chorus/referein (inti)	<p><i>Mon bhârâng bulâ ta' eman, mon dhunnya bisa èsarè,</i> (jika barang aku tidak menyayangkan, dunia bisa dicari)</p> <p><i>tapè mon dhika sèèlang nyabâ bulâ taroanna</i> (tetapi jika kau yang hilang nyawaku menjadi taruhannya)</p> <p><i>Mon orèng bisa acaca, ta' tao sapa sè sala,</i> (orang hanya bisa berbicara, tidak tahu siapa yang salah)</p> <p><i>tapè mon dhika ngastètè juðhu pastè sampè' matè</i> (tetapi jika kau berhati-hati, jodoh pasti sampai mati)</p>
Verse (bait)	<p><i>Lè' Marni bulâ atanya'a, anapè labâng budi ma' ta' ètongka, - 2x</i> (Dik Marni aku ingin bertanya, mengapa pintu belakang tidak dikunci)</p> <p><i>Anapè labâng budi ma' ta' ètongka</i> (mengapa pintu belakang tidak dikunci)</p>

Urutan lagu	Lirik pada masing-masing bagian
Interlude	
Chorus/refferein (inti)	<p><i>Mon bhârâng bulâ ta' eman, mon dhunynya bisa èsarè,</i> (jika barang aku tidak menyayangkan, dunia bisa dicari) <i>tapè mon dhika sèlang nyabâ bulâ taroanna</i> (tetapi jika kau yang hilang nyawaku menjadi taruhannya) <i>Mon orèng bisa acaca, ta' tao sapa sè sala,</i> (orang hanya bisa berbicara, tidak tahu siapa yang salah) <i>tapè mon dhika ngastètè juðhu pastè sampè' matè</i> (tetapi jika kau berhati-hati, jodoh pasti sampai mati)</p>
Verse (bait)	<p><i>Lè' Marni bulâ atanya'a, anapè labâng buði ma' ta' ètongka, - 2x</i> (Dik Marni aku ingin bertanya, mengapa pintu belakang tidak dikunci) <i>Anapè labâng buði ma' ta' ètongka - 3x</i> (mengapa pintu belakang tidak dikunci)</p>

Keterangan: Struktur Lagu Dangdut Madura

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Pola struktur pada lagu *Lè' Marni* di atas merupakan formula yang kerap kali digunakan oleh penulis lagu untuk menulis lagu dangdut Madura, namun karena musik dangdut Madura itu dinamis maka tidak menutup kemungkinan terjadinya perubahan-perubahan yang lain sesuai selera penulis lagu. Sama seperti lagu dangdut pada umumnya, yang menjadi ciri khas struktur musiknya ialah menggunakan banyak pengulangan pada beberapa bagian lagunya. Musik dangdut terkenal dengan musiknya yang *bertele-tele*, dalam artian menggunakan beberapa bagian lagu secara berlebihan dibandingkan musik populer yang lain. Begitu pun seperti dangdut Madura, masih menerapkan pola penciptaan yang sama, misalnya dalam lagu *Lè' Marni* bagian *verse* diulang sebanyak empat kali dalam satu struktur lagu. Formula seperti ini tidak lazim ditemukan pada struktur musik lagu populer selain dangdut. Pola struktur lagu dangdut Madura ini tidak hanya berlaku untuk lagu dangdut Madura original saja namun juga berlaku untuk penciptaan lagu dangdut Madura adaptasi.

C. GAYA ARANSEMEN

Musik dangdut Madura merupakan ejawantah dari alam pikir komunitas Madura (Hidayatullah, 2016). Di dalamnya tertaut sistem penanda musical yang memiliki relasi ikonisitas dan indeksikalitas dengan identitas sosial masyarakat Madura. Berikut pernyataan dari Anto perihal gaya aransemen yang lazim dilakukan oleh palaku dangdut Madura di Situbondo.

Dangdut Madhurâ rowa apa sèéyabâs è mata. Aransemen musikka sederhana, simpel, tak mau ruwet, soalla masyarakat la terbiasa ka musik strèkan bân Al Badar-an. Musikka rowa apa bâdâna pađâna pas tampil live, instrumen sè eyangghuy ye instrumen musik strèkan. Pernah lambâ' è coba' ngangghuy aransemen sè kaya pađâna dangdut Jakarta-an. Hasilla ta' ètarèma bi' masyarakat. Saonghuna orèng Situbondo rèya ta' senneng ka ruwet.

Dangdut Madura itu istilahnya ‘apa yang tampak mata (nyata)’. Aransemen musiknya sederhana, simpel, tidak mau rumit, karena masyarakat telah terbiasa mendengar musik *strèkan* dan Al Badar-an. Musiknya itu apa adanya seperti ketika tampil *live*, instrumen yang dipakai sama seperti instrumen musik *strèkan*. Dulu pernah dicoba menggunakan aransemen yang kaya seperti halnya dangdut Jakarta-an. Hasilnya tidak bisa diterima oleh masyarakat. Sebenarnya orang Situbondo itu tidak suka dengan yang ruwet (kerumitan) (Anto, Komunikasi Pribadi, 23 Juli 2017).

Pernyataan Anto memberikan gambaran yang jelas tentang gaya dan model aransemen Dangdut Madura di Situbondo. Secara musical, aransemen dangdut Madura digarap secara sederhana dan simpel (minimalis). Sederhana dilihat dalam hal penggunaan instrumentasi pada karya lagu yang cenderung menyesuaikan dengan instrumentasi musik dangdut *strèkan* di Situbondo. Umumnya musik dangdut *strèkan* di Situbondo menggunakan instrumentasi musik *standart*, seperti gitar, keyboard, bass, kendang, tamborin, dan suling. Dalam

karya rekaman, penggunaan instrumentasi tersebut menjadi pakem dan lazim dilakukan bagi seluruh penulis lagu dan *arranger* dangdut Madura di Situbondo.

Selain dalam hal penggunaan instrumentasi, kesederhanaan penggarapan aransemen dangdut Madura juga dapat dilihat dalam pengembangan tema-tema musical pada lagu adaptasi. Seorang *arranger* dangdut Madura akan mempertimbangkan idiom-idiom musical apa saja, dan gaya aransemen macam apa yang akan dipakai dalam aransemen lagu adaptasinya. Aransemen lagu akan membantu memunculkan penanda-penanda baru yang sengaja diolah/direkayasa supaya tercipta cita rasa lokal dan dekat dengan masyarakat dibanding lagu asalnya. Sebagai contoh adalah lagu India berjudul *Kabhi Sam Dhale* yang diadaptasi menjadi lagu *San Misan*. Selera masyarakat akan cenderung lebih dekat secara musical dengan lagu *San Misan* dibanding *Kabhi Sam Dhale*, karena penerapan aransemennya mampu mengindeks pengalaman masyarakat tentang sebuah tanda musical dalam memori kolektifnya.

Aransemen lagu *Kabhi Sam Dhale* menerapkan sistem orkestrasi yang kompleks, menggunakan instrumen gesek (*string section*), instrumen tiup kayu dan logam (*brass* dan *woodwind section*), instrumen band (*combo band*), dan kendang tabla. Di bagian *intro* (awal), *interlude* (tengah), dan *coda* (akhir) diisi oleh permainan solo violin, vokal ornamentik, dan flute yang bernuansa *orchestral*.

Ketika diadaptasi menjadi lagu *San Misan*, aransemennya diubah dengan menggunakan instrumen *standart*. Warna suara tabla yang khas India, digantikan oleh suara kendang dangdut. Begitu pun juga dengan gaya permainannya, suara piano diposisikan untuk mengisi *rythem section* (iringan musik) dengan menggunakan *pattern* (pola) iringan musik dangdut pada umumnya. Suara orkestrasi string diadaptasi menjadi suara string (satu suara) khas dangdut yang gerakan melodinya mengikuti/membayangi gerakan meodi vokal. Bagian *intro*, *interlude*, dan *coda* yang harusnya bernuansa *orchestral* juga diadaptasi menjadi bernuansa dangdut.

Penggunaan idiom dan gaya musical tersebut ditentukan oleh selera masyarakat yang dibangun melalui memori musical kolektifnya. Jadi, melalui aransemen lagu yang sederhana, mereka akan lebih mudah merasakan pesan lagu, karena secara indeksikalitas mereka memiliki ikatan yang kuat dengan idiom dan gaya musical tersebut. Perlu dijelaskan bahwa masyarakat Situbondo sangat *familiar* dengan idiom dan gaya musical dangdut yang sederhana, karena sejak lama telah hidup berdampingan dengan kesenian Al Badar dan musik *strekan* dangdut yang notabene memiliki karakteristik musical tersebut.

Pernyataan Anto yang mengatakan bahwa dangdut Madura adalah ‘*apa sèèyabàs è mata*’ (apa yang tampak mata/nyata), sebenarnya mengartikan bahwa masyarakat komunitas Madura di Situbondo adalah masyarakat yang tidak suka neko-neko. Gaya aransemen sederhana (minimalis) adalah sebuah representasi dari karakter masyarakatnya yang apa adanya, *blak-blakan* dan tidak suka basa-basi. Bentuk aransemen yang imajinatif, eksploratif justru tidak begitu diminati karena terkesan basa-basi bagi masyarakat komunitas Madura di Situbondo. Aransemen yang minimalis bukan berarti menandakan bahwa para *arranger* dangdut Madura di Situbondo minim kreativitas, justru dengan bentuk yang sederhana (minimalis), para *arranger* dituntut lebih keras untuk memanfaatkan ruang minimal tersebut supaya menjadi maksimal melalui kerja kreatif. Musik minimalis bukan berarti musik yang digarap secara gampangan, ia memiliki tingkat kerumitan tersendiri dan sama halnya seperti penggarapan aransemen yang lain.

Walaupun sebagian besar aransemen lagu dangdut Madura digarap sederhana (minimalis), namun juga terdapat beberapa lagu dangdut Madura yang aransemennya sangat eksploratif, seperti menggunakan perpaduan dengan irama kendang kempul, rock, pop, koplo, reggae, bahkan musik diskò.

D. IDIOM MUSIK TRADISIONAL MADURA

Musik dangdut Madura lahir dan berkembang dalam konteks kebudayaan Madura. Musik sebagai representasi dari realitas masyarakatnya tentu tidak lahir begitu saja. Dangdut Madura merupakan ragam dan karya seni komunitas Madura yang tidak lepas dari pengaruh seni musik lainnya, yang juga berkembang dalam konteks kebudayaan Madura. Sebagai musik yang baru dan modern, dangdut Madura tidak melepaskan identitas (musikal) kemaduraannya. Beberapa karya dangdut Madura masih kental dengan unsur-unsur (idiom) musik tradisionalnya. Seperti halnya yang dikatakan oleh salah satu penulis lagu dangdut Madura berikut ini.

Ketika berkarya, saya selalu menggunakan skala pentatonis slendro untuk menciptakan identitas Maduranya. Musik Madura hampir sama dengan Cina. Sebagian karya dangdut Madura ada yang menggunakan musik *tètèt*, itu pernah menjadi warna dalam musik dangdut Madura. Bahkan dulu sebelum masuknya musik modern, itu masih sering dipakai dalam karya-karya dangdut Madura (Agus Rajana, Komunikasi Pribadi, 7 April 2016).

Penjelasan di atas jika dihubungkan dengan konsepnya Turino, proses penciptaan tersebut dikatakan sebagai pengindeksan kreatif (*creative indexing*) oleh penulis lagu, sebagai upaya untuk mengindeks identitas etnis tertentu melalui idiom musik tertentu. Dalam hal ini, identitas kemaduraan dimunculkan melalui idiom musik tradisional Madura yang identik dengan skala pentatonis slendro dan warna musik *tètèt* (instrumen tradisional Madura). Jika pendengarnya merupakan bagian dari komunitas Madura, ketika mendengar lagu tersebut mereka akan merasakan respon emosional terkait pengalaman tentang identitas kemaduraannya. Respon emosional tersebut dibangun oleh hubungan indeksikal antara idiom musik tradisional dengan pengalaman pendengarnya. Pendengar dengan latar belakang budaya Madura akan merasakan respon emosional yang lebih dalam dari pada lainnya, karena idiom musik tradisional tersebut sudah menjadi bagian dari pengalaman kolektif dalam kebudayaannya. Adapun penjelasan

terkait beberapa referensi musical dalam lagu dangdut Madura akan dijelaskan sebagai berikut.

1. Musik *Klènèngan*

Sebagian besar karya lagu dangdut Madura di Situbondo kental dengan pengaruh musik tradisional Madura, salah satunya musik *klènèngan*. Musik *klènèngan* merupakan istilah yang dipakai oleh pelaku dengdut Madura di Situbondo untuk menyebut musik gamelan Madura yang jumlahnya tidak lengkap dan biasanya digunakan untuk mengiringi nyanyian lagu, sedangkan untuk menyebut perangkat gamelan yang lengkap disebut *tabbhuvâan* (Agus Rajana, Komunikasi Pribadi, 7 April 2016). Bahasa Madura mengenal beberapa istilah untuk menyebut perangkat gamelan, yaitu *tabbhuvâan*, *klèningan*, *kelèningan*, dan *ghamellan*. Pada kenyataannya di lapangan istilah tersebut digunakan secara tidak teratur dan mempunyai arti yang kurang lebih sama. Berikut penjelasan Bouvier tentang perbedaan penyebutan istilah tersebut:

Tabbhuvan cenderung digunakan untuk orkes sebagai ensemble instrumen. Istilah *ghamellan* menyangkut suatu perangkat lengkap sering berkaitan dengan pementasan *topeng*. Pada umumnya yang dimaksud dengan *klenengan* adalah perangkat tidak lengkap yang menyertai acara tayuhan (Bouvier, 2002).

Dalam konteks Situbondo, untuk menyebut seperangkat gamelan yang tidak lengkap dan digunakan untuk pengiring musik dangdut (semacam campur sari), umumnya dikenal dengan istilah *klènèngan*.

Beberapa karya musik dangdut Madura dikemas dalam versi *klènèngan*, di antaranya ciptaan Melodi Ria dan Kelana Indah, bahkan secara khusus *rombongan* musik Kelana Indah menyebut dirinya sebagai kelompok dangdut Madura versi *klènèngan*. Karya tersebut ada yang diaransemen khusus versi *klènèngan* dan ada juga yang berupa format kolaborasi. Berikut beberapa contoh lagu yang menggunakan idiom musical *klènèngan* terlihat pada Tabel 4.7.

Tabel 4.7 Daftar Lagu yang Menggunakan Idiom Musik *Klènèngan*

Klènèngan	Kolaborasi
1. <i>Ta' Nyangka</i> (Melodi Ria)	1. <i>Tallang</i> (Hadi S)
2. <i>Tandu' Majâng</i> (Nora Wijaya)	2. <i>Rato Saghârâ</i> (Yuli Aziska/Akbar Musik)
3. <i>Potrè Konèng</i> (Nora Wijaya)	3. <i>Lakè Meller</i> (Dwi Irma/Akbar Musik)
4. <i>Sello' Soca Mèra</i> (Ningrum)	4. <i>Pajjhâr Laggû</i> (Dwi Irma/Akbar Musik)
5. <i>Tallang</i> (Dewi Rosa/Kelana Indah)	5. <i>Mano' Bellug</i> (Ira Faramesti/Akbar Musik)
	6. <i>Pana Panèser</i> (Ira Faramesti/Akbar Musik)
	7. <i>Sake' Atè</i> (Ira Faramesti/Akbar Musik)
	8. <i>Guâ Pajudhân</i> (Lia Arifin/Akbar Musik)
	9. <i>Tandu' Majâng</i> (Lia arifin/Akbar Musik)
	10. <i>Abini Duwâ'</i> (Yuli Aziska/Akbar Musik)
	11. <i>Duh Angin</i> (Yuli Aziska/Akbar Musik)

Keterangan : Daftar Lagu Dangdut Madura dengan idiom Musik *Klènèngan*

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Beberapa contoh di atas merupakan lagu dangdut Madura yang konten musiknya menggunakan idiom musik tradisional Madura (*klènèngan*). Warna musik *klènèngan* tidak mengubah rasa musik dangdutnya, namun justru menguatkan nuansa etnik Madura-nya. Musik *klènèngan* menguatkan representasi identitas komunitas Madura yang dimunculkan dalam lagu dangdut Madura sebagai ikon kemaduraan.

Saling silang pengaruh musik tradisi dan dangdut tidak hanya terjadi dalam kebudayaan Madura saja. Dalam penelitian Sumiyoto tentang *gendhing* dangdut, menjelaskan bahwa dangdut juga turut memengaruhi pembentukan *gendhing* baru dalam dunia karawitan Jawa (Sumiyoto, 1999). Pengaruh tersebut dikenal dengan beberapa istilah yaitu “*klenengan dangdut*”, “*palaran dangdut*”, “*karawitan dangdut*” dan “*gendhing dangdut*”. Pola ini sama halnya seperti yang terjadi dalam musik dangdut Madura hanya saja dalam konteks ini idiom musik dangdut yang memengaruhi pola pembentukan *gendhing*-nya. Dalam artian idiom musik dangdut hanya sebagai warna dan penguatan karakter *gendhing*, sedangkan dalam musik dangdut Madura posisinya sebaliknya.

2. Musik *Tongtong*

Tongtong adalah istilah yang berasal dari tiruan bunyi (onomatopea) alat musik sejenis kentongan bambu, yang kemudian digunakan untuk menyebut nama *rombongan* orkes dari jenis alat musik tersebut (Agus Rajana, Komunikasi Pribadi, 7 April 2016). Di Situbondo kelompok musik ini jarang ditemukan, beberapa yang ada di antaranya berkembang di sekitar pondok pesantren dan biasa dimainkan pada acara-acara tertentu. Dalam musik dangdut Madura, warna musik *tongtong* juga jarang digunakan oleh pelaku seni dangdut Madura di Situbondo. Warna musik *tongtong* dapat dilihat pada beberapa karya musik dangdut Madura luar Situbondo, yaitu dalam album berjudul SAKERA produksi Nada Utama Record. Album tersebut berisi lagu-lagu dangdut Madura dengan memanfaatkan warna musik *tongtong* (kolaborasi musik *tongtong*).

3. Musik *Tètèt/Saronèn*

Pada pembahasan sebelumnya telah dijelaskan bahwa selain *klènèngan*, musik tradisional Madura yang juga kental di Situbondo dan memengaruhi dangdut Madura adalah musik *tètèt* (*saronèn*). *Saronèn* telah dianggap oleh orang Madura maupun non-Madura (misalnya orang Jawa) sebagai instrumen khas Madura (Imam Kutunuk, Komunikasi Pribadi, 16 April 2016). Seperti halnya *tongtong*, istilah *tètèt* juga diambil dari tiruan bunyi (onomatope) suara instrumen musik *saronèn*. Di Situbondo istilah *tètèt* lebih umum dipakai dari pada *saronèn*.

Kelompok musik *tètèt* terdiri dari beberapa instrumen musik, yakni *tètèt*, *kenong tello'* (tiga buah *kenong*), *kencèr*, *ghendhâng*, dan gong. Beberapa lagu dangdut Madura juga menggunakan warna musik ini dalam komposisi musiknya. Salah satu di antaranya adalah lagu berjudul “*Amodèl Turis*” pada album Putri Madura. Lagu tersebut menggunakan aransemen kolaborasi musik dangdut dengan musik *tètèt*. Warna musik *tètèt* dan *kenong tello'* menguatkan identitas musical Madura. Pada bagian *intro* dan *interlude*, *lead* melodi diisi

oleh permainan *solo tètèt*. Sebagaimana musik *klènèngan* dan *tongtong*, warna musik *tètèt* juga menguatkan representasi identitas komunitas Madura yang dimunculkan dalam lagu dangdut Madura sebagai ikon kemaduraan.

4. Skala Pentatonis Slendro

Seperti yang telah dijelaskan sebelumnya, salah satu unsur musik yang paling diperhatikan oleh beberapa pelaku seni dangdut Madura adalah skala/*scale* nadanya (tangga nada). Slendro merupakan jenis tangga nada pentatonis yang juga dipakai oleh musik tradisional di Jawa, Sunda, dan Bali. Dalam gamelan Jawa, Sunda, Madura, dan Bali sebenarnya dikenal dua *scale* (tangga nada), yakni slendro dan pelog. Pada umumnya musik tradisional Madura banyak menggunakan skala pentatonis slendro. Perbedaan antara slendro dan pelog terletak pada susunan nadanya. Bernard Suryabrata memberikan penjelasan terkait perbedaan susunan nada dalam skala slendro dan pelog sebagai berikut.

In the notation, slendro but not pelog omits a tone number four, which should be indicated by the Javanese syllable ‘pat’, from papat (four). It also avoid the number seven, which occurs only in pelog and is shortened to ‘tu’, from pitu (seven). It does not figure in pentatonic slendro (Suryabrata, 1987).

Jika ditranskripsi dalam notasi Barat, pentatonis slendro terdiri dari nada (do, re, mi, sol, dan la). Ciri musical itu kemudian dipakai oleh beberapa pelaku seni dangdut Madura sebagai strategi *creative indexing* melalui tanda musical (skala pentatonis slendro) tersebut. Skala pentatonis slendro umumnya dipakai dalam lagu dangdut Madura orisinal (Agus Rajana, Komunikasi Pribadi, 7 April 2016), sedangkan pada lagu adaptasi skala nadanya mengikuti lagu asal, tetapi tidak menutup kemungkinan terjadi sebaliknya tergantung keinginan penulis lagu dan *arranger*-nya. Beberapa contoh lagu yang menggunakan skala pentatonis slendro adalah lagu berjudul “*Pajjhâr Lagghu*”, “*Ollè Olang*”, dan “*Duh Angin*”. Pengalaman personal

pendengar (komunitas Madura) diindeks melalui *creative indexing* tanda musical (pentatonis slendro) yang sudah menjadi memori kolektif masyarakat Madura pada umumnya.

5. Pola Vokal *Kèjhungan*

Kèjhungan adalah gaya nyanyian Madura yang memiliki ciri-ciri kontur melodi dengan dominasi nada-nada tinggi, penuh dengan ketegangan suara (nyaring), ekspresif, dan terpola (Mistortoify, 2015; Mistortoify et al., 2013, 2014). Dalam konteks masyarakat Madura, *kèjhungan* sering kali dianalogikan sebagai bentuk ekspresi “keluh kesah”. Kelantangan suara dengan nada-nada yang tinggi dan pengolahan melodi yang penuh melismatis memberikan kesan seperti orang yang sedang berteriak, membentak bahkan seperti merintih-rintih atau mengeluh. Gaya nyanyiannya memiliki kekhasan seperti bentuk pengekspresian yang menggebu, terkesan spontan, dan menggunakan permainan nada-nada tinggi yang kemudian membentuk pola-pola melodi yang disebut *kellehan*.

Secara etimologis, *kèjhungan* berasal dari kata *kèjhung* yang menunjuk pada arti tembang atau lagunya, sedangkan imbuhan “-an” menunjuk pada arti gaya atau langgam suatu nyanyian (Mistortoify et al., 2013). Dalam konteks komunitas Madura di Situbondo, *kèjhungan* diidentikkan dengan gaya menyanyi khas Madura yang sering dinyanyikan dalam pertunjukan seni tradisional, seperti ketoprak, topeng, dan *kertè*.

Gaya *kèjhungan* juga turut memberikan warna tersendiri terhadap musik dangdut Madura, bahkan menurut beberapa pelaku seni mengatakan bahwa “gaya menyanyi dangdut Madura di Situbondo yang melismatis (bercengkok), banyak terpengaruh oleh gaya menyanyi *kèjhungan*” (Agus Rajana, Komunikasi Pribadi, 7 April 2016). Adapun lagu dangdut Madura yang menggunakan gaya *kèjhungan* adalah lagu “*Lè' Salma*”. Lagu tersebut merupakan lagu dangdut Madura yang mengadaptasi lagu berjudul “*Purnama*” yang dipopulerkan oleh Rhoma Irama. Pola vokal *kèjhungan* dinyanyikan di awal lagu pada lirik:

Lè' Salma, jhâ' u jhâuh lè', kaniserrè, abâ' bulâ, kaniserrè, abâ' bulâ

(adik Salma, jangan jauh-jauh dik, kasihanilah, diriku, kasihanilah, diriku).

Melodi vokal tersebut dinyanyikan secara melismatis, ornamentik, dan ekspresif. Penggunaan *kèjhungan* dalam lagu *Lè' Salma* memberikan kesan dramatis pada lagunya. Dalam budaya masyarakat komunitas Madura di Situbondo, *kèjhungan* merupakan suatu bentuk musik yang lebih dekat dengan ungkapan kegelisahan. Berdasarkan pengamatan di lapangan, *kèjhungan* masih banyak ditemukan dalam keseharian masyarakat komunitas Madura di Situbondo khususnya di wilayah pesisir pantai. Penggunaan gaya vokal *kèjhungan* dalam musik dangdut Madura di Situbondo juga bisa diartikan sebagai ungkapan kerinduan, keresahan, dan kegelisahan komunitas Madura yang notabene merupakan masyarakat migran/perantauan yang telah lama meninggalkan tempat asalnya (pulau Madura).

Sesuai dengan konteks komunitas Madura yang mengekspresikan “keluh-kesah”-nya melalui *kèjhungan*, pola ini dimanfaatkan sebagai bentuk *creative indexing* sehingga ketika mendengar lagu tersebut, pendengar dibawa menuju pengalaman personalnya secara intim melalui pengalaman kolektif dalam kultur Madura.

E. MODEL PEMENTASAN

Pada bagian tiga, telah dijelaskan secara singkat tentang model pementasan yang digunakan oleh beberapa *rombongan* Al Badar. Dalam sub bagian ini akan dijelaskan secara spesifik tentang model pementasan Al Badar (dangdut Madura). Pertunjukan Al Badar (dangdut Madura) yang berkembang di Situbondo memiliki beberapa model pementasan. Model pementasan di sini sebenarnya tidak hanya berlaku untuk pementasan Al Badar (dangdut Madura) saja, namun juga berlaku untuk beberapa genre seni pertunjukan yang ada di Situbondo, seperti wayang topeng *kertè*, *loddrok*, *katoprak*, *lawak*, dan lainnya. Dalam pengamatan lapangan, hampir semua genre seni

pertunjukan yang hidup dan berkembang di Situbondo menggunakan model dan pola pementasan yang sama.

Model pementasan kelompok seni pertunjukan di Situbondo memiliki bentuk, dan fungsi tersendiri, menyesuaikan dengan konteks acaranya. Ada dua jenis model pementasan yang umum digunakan dan berlaku pada seni pertunjukan di Situbondo, yakni *ageddong* dan *tangghān*.

1. **Ageddong**

Ageddong merupakan terminologi yang dipakai oleh pelaku maupun penikmat seni pertunjukan di Situbondo untuk menyebut jenis pementasan mandiri dan berkarcis. Terminologi ini berasal dari bahasa Madura yang secara etimologi memiliki arti “bergedung”. Berasal dari kata dasar *geddong* (gedung), terdapat awalan (prefiks) *a-* yang dalam bahasa Madura bersifat sebagai kata kerja dan memiliki makna “melakukan”. Oleh karena itu, *ageddong* secara harafiah diartikan ‘melakukan pertunjukan menggunakan gedung’. Gedung dalam hal ini tidak dimaknai secara denotatif (menggunakan gedung pertunjukan permanen), tetapi hanya sebagai penanda bahwa pertunjukan tersebut berlangsung secara tertutup, berbayar (berkarcis) dan bersifat temporer. Umumnya, menggunakan lapangan atau lahan kosong sebagai tempat pertunjukannya, kemudian sisi pinggir area ditutup menggunakan *biḍhik* (rajutan bambu) atau *tèrop* sebagai pembatas area pertunjukan. Area pertunjukan (panggung dan tempat penonton) dibuat tertutup sehingga hanya penonton berkarcis yang boleh masuk. Semakin luas area yang digunakan menunjukkan bahwa pertunjukan tersebut berpotensi untuk menampung banyak penonton. Dalam konteks pertunjukan Al Badar, area yang sering digunakan sebagai tempat pertunjukan adalah lapangan sepak bola.

Konsep pertunjukan *ageddong* merupakan hasil dari persinggungan antara budaya lokal dan budaya Barat di masa kolonial. Pada masa kolonial, di Situbondo terdapat pertunjukan drama tonil yang cukup populer di masanya (Imam Kutunuk, Komunikasi Pribadi,

16 April 2016). Tonil berasal dari bahasa Belanda (*toneel*) yang artinya sandiwara. Drama tonil digelar secara rutin di gedung-gedung aula serbaguna yang difungsikan sebagai gedung pertunjukan. Salah satu gedung yang sering menggelar drama tonil adalah gedung Wijaya di Asembagus (Agus Rajana, Komunikasi Pribadi, 7 April 2016). Seperti halnya seni pertunjukan Barat yang komersial, pertunjukan tersebut merupakan pertunjukan yang tertutup dan berbayar (*berkarcis*). Sejak saat itu terminologi tonil tidak hanya dipakai untuk menyebut genre teater, tapi sebagai terma untuk menyebut bentuk pertunjukan tertutup (dalam gedung), dan menggunakan panggung prosenium. Bahkan, tidak jarang beberapa pelaku seni memaknai tonil sebagai sebuah bentuk panggung pertunjukan (Imam Kutunuk, Komunikasi Pribadi, 16 April 2016). Tonil kemudian menginspirasi kelompok-kelompok seni pertunjukan lainnya di Situbondo untuk membuat konsep pementasan serupa.

Pada pementasan *ageddong*, panggung pertunjukan dibuat dengan mengadaptasi konsep panggung ala Barat (prosenium). Panggung prosenium dibuat untuk membatasi antara pemain dan penonton. Arah pandangan penonton hanya tertuju pada satu arah fokus yaitu ke arah pertunjukan. Para pemain di atas panggung juga mendapatkan kemudahan untuk memfokuskan dan memusatkan perhatian penonton. Seperti halnya konsep panggung prosenium di Barat yang menggunakan pernak-pernik dan properti panggung, seperti *lighting* (lampu dan tata cahaya), *backdrop*, dan *sound system*, konsep ini juga diadaptasi ke dalam model pementasan *ageddong*.

Berbeda dari konsep panggungnya yang mengadaptasi gaya Barat, area penonton justru dibiarkan apa adanya, dalam artian tidak diberi kursi ataupun properti lainnya layaknya konsep pertunjukan di Barat. Biasanya penonton yang hadir menyaksikan pementasan dengan konsep *ageddong* sudah menyiapkan alas duduk (tikar) dan kursi kecilnya sendiri untuk mereka gunakan secara pribadi maupun berkelompok, bahkan ada yang rela berdiri, dan jika penontonnya anak-anak biasanya digendong oleh orang tuanya. Dalam hal ini, area penonton masih terasa seperti pertunjukan tradisional.

Pementasan dengan konsep *ageddong* juga memiliki sistem promosi yang unik. Promosi dan informasi terkait acara pementasan dilakukan sehari sebelum pertunjukan berlangsung, menggunakan *jikar kasar* (transportasi mirip delman atau dokar menggunakan tenaga sapi) dan *rong-corong* atau *corongan* (pengeras suara). Promosi dilakukan dengan mengelilingi pusat kota, pasar-pasar tradisional, serta ke pelosok-pelosok desa.

Hasil keuntungan dari pertunjukan yang menggunakan konsep *ageddong* murni didapatkan dari hasil penjualan karcis/tiket penonton. Sukses dan tidaknya pertunjukan bergantung sepenuhnya pada banyak atau tidaknya penonton yang hadir. Khusus untuk pertunjukan Al Badar, untuk sekali pertunjukan *ageddong* biasanya mereka mampu bertahan hingga 1–4 mingguan. Lama dan tidaknya sebuah rombongan seni pertunjukan menggelar pertunjukan *ageddong* ditentukan oleh minat penonton. Seperti yang dijelaskan pada bab 3, rombongan Al Badar Mahajaya bahkan mampu bertahan hingga satu bulanan lebih ketika menggelar pertunjukan *ageddong* di Sumenep Madura.

Selain berfungsi sebagai ‘gedung pertunjukan’ area *geddong* tersebut juga menjadi tempat aktivitas keseharian para *panjhák* (tidur, makan, istirahat dan lainnya). Bisa dikatakan *geddong* merupakan asrama sementara para *panjhák* selama rombongan tersebut menetap di suatu tempat. Alasannya karena praktis dan ekonomis, mereka tidak perlu pulang ke rumahnya masing-masing setiap hari, mereka juga tidak perlu mengeluarkan uang untuk biaya sewa rumah. Konsekuensi logisnya mereka harus menyiapkan seluruh kebutuhan sehari-hari seperti perlengkapan dapur, logistik, obat-obatan, kipas angin, dan pernak pernik perlengkapan lainnya. Bahkan ada beberapa *panjhák* yang membawa serta keluarganya (Imam Kutunuk, Komunikasi Pribadi, 16 April 2016).

Model pementasan *ageddong* yang berorientasi komersial dengan bentuk tertutup dan berkarcis juga banyak ditemukan pada kelompok seni pertujukan dalam masyarakat komunitas Jawa, seperti ketoprak dan ludruk. Di Jawa umum dikenal dengan istilah *tobong* atau *gedhong*,

Ketoprak then evolved into a folk art and commercial art. Ketoprak used as an early commercial art is roving ketoprak earn money by mbarang (palying performance in the street and then ask money to the audiences) with music equipment carried (diongkek). Ketoprak this type are known by the name of ketoprak ongkek. The next development is a group ketoprak to settle somewhere for a long time in a while called tobong. Therefore, this type is referred to as ketoprak tobong (Sudardi, 2016).

Sebagaimana pernyataan di atas, umum dikenal bagi kelompok seni pertunjukan (ketoprak atau ludruk) yang melakukan pertunjukan dengan model *tobong* akan disebut sebagai ketoprak *tobong* atau ludruk *tobong*. Berikut salah satu contoh gambar ludruk *tobong* Suromenggolo (lihat Gambar 4.4).



Keterangan: Tobong atau Gedung Pertunjukan

Sumber: Ludruk Suromenggolo

Gambar 4.4 Foto Area Pertunjukan *Tobong/Gedhong*

Model pementasan *ageddong* di Situbondo sangat diminati oleh masyarakat pada era 70–80-an, karena pada masa itu masyarakat belum memiliki alternatif hiburan lain selain menonton seni pertunjukan. Walaupun televisi dan bioskop sudah ada, namun hanya kalangan

dengan status sosial menengah ke atas yang bisa menikmatinya. tidak heran jika beberapa rombongan Al Badar mengalami kesuksesan pada masa itu.

Perkembangan jaman yang berjalan sedemikian cepatnya lambat laun mengikis satu persatu kepopuleran rombongan Al Badar di Situbondo. Pada awal 1990-an ketika televisi mulai menjadi primadona, satu persatu rombongan Al Badar menjual propertinya (*terop*, panggung, *backdrop*, *lighting*, *sound*, dan lainnya) hingga sekarang sudah tidak ditemukan lagi rombongan Al Badar yang menggelar pertunjukan *ageddong*. Begitu pun juga dengan nasib kelompok seni pertunjukan lainnya, saat ini mereka hanya akan naik pentas jika ada *job* ‘panggilan’. Mereka akan berfikir keras untuk menggelar pertunjukan *ageddong* karena selain modal yang dibutuhkan cukup besar, minat masyarakat terhadap seni pertunjukan sudah sangat rendah, alhasil mereka hanya akan mendapatkan kerugian yang sangat besar dari proses produksi pertunjukannya.

2. Tangghâ'an

Dalam kamus bahasa Madura *tangghâ'an* berasal dari kata dasar *tangghâ'* yang artinya menanggap (memanggil ke suatu tempat/kerumah sendiri) dan menyuruhkannya untuk menggelarkan suatu pertunjukan (tontonan) serta membayar biaya yang diperlukan (Pawitra, 2009). Masyarakat komunitas Madura di Situbondo umumnya memaknai *tangghâ'an* sebagai model pertunjukan yang bersifat ‘panggilan’ (*by order*). Lazimnya, model pementasan *tangghâ'an* digelar pada acara *parlo* (hajatan pernikahan), namun tidak memenutup kemungkinan juga digelar pada acara hajatan lainnya, seperti khitanan, selametan, ulang tahun, selametan desa, serta acara lainnya, menyesuaikan dengan kebutuhan si penanggap.

Pada model ini terdapat banyak sekali variasi dalam bentuk pementasan, tergantung kesepakatan antara si penanggap dan rombongan seni pertunjukan. Kesepakatan tersebut mencakup; pertama fasilitas pertunjukan, berkaitan dengan penyediaan panggung, *sound system*, *lighting*, alat musik dan perlengkapan

lainnya. Ada beberapa rombongan yang cukup menggunakan fasilitas yang disediakan oleh si penanggap, namun ada juga yang mengharuskan penggunaan properti milik rombongannya. Kedua, bentuk pertunjukannya, berkaitan dengan format pertunjukan yang akan digunakan dalam acara hajatan tersebut. Ada pakem-pakem format dan bentuk pertunjukan yang lazim digunakan pada acara hajatan dalam masyarakat komunitas Madura di Situbondo, antara lain *Strèkan*, *Panggungan*, Drama Al Badar, dan *Ghenna' Arè*. Berikut penjabaran tentang keempat bentuk pertunjukan tersebut.

a. Strèkan

Strèkan adalah terminologi yang dipakai oleh masyarakat komunitas Madura di Situbondo untuk menyebut musik yang memiliki fungsi *ngambâ' tamoy* (penyambutan tamu) pada acara *parlo* (hajatan pernikahan) (Hidayatullah, 2017b). Berdasarkan sejarahnya, terminologi tersebut berasal dari bahasa Belanda, para pelaku, dan masyarakat Situbondo memaknainya sebagai ‘gaya’ atau sepadan dengan makna kata *stijl* (Imam Kutunuk, Komunikasi Pribadi, 16 April 2016). Kata *strèkan* dekat dengan kata *trek* dalam bahasa Belanda yang berarti menarik (Hidayatullah, 2017b). Terminologi *strèkan* muncul sejak era kolonial Belanda yang merujuk pada kelompok musik brass yang dimainkan oleh para tentara untuk menyambut tamu (pejabat) di Kabupaten (Imam Kutunuk, Komunikasi Pribadi, 16 April 2016)

Seiring perkembangan jaman, pada era pasca kolonial (1940–1970-an) musik *strèkan* bertransformasi menjadi musik hibrid yang baru. Ada tiga jenis musik *strèkan* yang berkembang di Situbondo, yakni *strèkan jidur/to' jher*, *strèkan tabbhuwân/klènèngan*, dan *strèkan tètèt*. *Strèkan jidur/to' jher* merupakan ansambel musik yang memainkan musik brass dengan membawakan repertoar musik dangdut Madura. *Jidur* dalam bahasa Madura merupakan sebuah bedug yang sering dipakai di masjid, istilah ini dipakai untuk menamai jenis musik *strèkan* karena kemiripan bentuk instrumen bass drumnya dengan bedug, sedangkan *to' jher* merupakan onomatopea dari bunyi musik tersebut. Secara instrumentasi terdiri dari terompet, trombone, horn, tuba, bass drum (membran kulit), *genderang* (snare dengan membran

kulit), seruling bambu, dan *kendhang*. Beberapa kelompok musik *strèkan jidur/to' jher* yang pernah ada di Situbondo, antara lain adalah Chandra Keluarga, Chandra Kirana, Borobudur di Situbondo dan Al Fajar di Asembagus. Sama seperti *strèkan jidur/to' jher*, kelompok musik tradisi (*tètèt* dan *tabbhuvân/klènèngan*) yang memainkan musik untuk penyambutan tamu di acara pernikahan juga disebut sebagai musik *strèkan*. *Tètèt* merupakan nama lain dari instrumen musik khas Madura bernama *saronèn*. Di Situbondo instrumen ini lebih dikenal dengan istilah *tètèt*. *Tabbhuvân/klènèngan* adalah istilah untuk menyebut kelompok musik gamelan Madura.

Pada era 80-an, beberapa kelompok *strèkan jidur/to' jher* melakukan perubahan instrumentasi musik, seperti orkes melayu, dengan menggunakan instrumen musik gitar elektrik, bass, *keyboard*, suling, dan kendang. Perubahan instrumentasi musik ke arah orkes melayu turut dipengaruhi oleh popularitas drama Al Badar dan musik dangdut kala itu. *Strèkan* kemudian menjadi istilah yang dikenal oleh masyarakat komunitas Madura di Situbondo untuk menamai kelompok musik yang berfungsi untuk menyambut tamu dalam acara *parlo*.

Bentuk pertunjukan *strèkan* memiliki pakem (pola) tersendiri, yakni pertunjukan dimulai dari pagi hingga menjelang Maghrib dengan dua kali istirahat, yakni ketika Dzuhur dan Ashar. Perlu dijelaskan secara kontekstual tentang acara hajatan pernikahan (*parlo*) di Situbondo, supaya mendapatkan gambaran yang jelas tentang posisi musik *strèkan*. Sebagian besar acara *parlo* berlangsung sejak pagi hari, yakni dimulai dari acara walimah (prosesi akad nikah). Usai acara walimah, acara dilanjutkan dengan acara *kaolemman* (ulem-ulem) hingga sore hari. Pada saat inilah para musisi *strèkan* memulai pertunjukannya sampai acara selesai. Musik *strèkan* menjadi musik pengiring sekaligus penyambut tamu yang datang pada acara *kaolemman* tersebut. Pertunjukannya dimainkan dengan format duduk, umumnya posisi pentasnya di samping kuade pengantin. Pemusik memainkan beberapa repertoar yang disiapkan, juga terkadang menerima permintaan (*request*) lagu dari tamu maupun tuan rumah,

bahkan akan mengiringi para tamu yang ingin menyanyi dalam acara tersebut. Adapun repertoar yang dimainkan adalah repertoar dangdut lawas/*piur*,⁷ berirama lambat/syahdu. Beberapa contohnya ialah lagu-lagu Rhoma Irama, Rita Sugiarto, Mansyur S, Ida Laila dan beberapa repertoar dangdut Madura. Di sela-sela pertunjukan terkadang juga memainkan lagu-lagu dangdut secara instrumental.

Berdasarkan pengamatan di lapangan, saat ini beberapa pelaku seni di Situbondo telah meminimalisasi sumber daya yang dibutuhkan untuk pentas *strèkan*. Format musik sebelumnya yang menggunakan ansambel pengiring berjumlah lebih dari tujuh orang personil, kini diminimalisir menjadi format kwarted (empat personil), trio (tiga personil), maupun duo (dua personil). Cukup dengan format duo, seorang *keyboardist* yang memainkan organ tunggal (*electone/arrangement keyboard*) dan seorang penyanyi, saat ini sudah bisa mewakili ansambel musik *strèkan*. Berikut dokumentasi pertunjukan *strèkan* dengan format kwarted (lihat Gambar 4.5).



Keterangan: Orkes *strèkan* Diana Musik, koleksi Pribadi

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 4.5 Musik Format Strèkan Kwarted O. M. Diana

⁷ Dangdut Piur adalah istilah yang digunakan oleh Weintraub untuk membedakan irama dangdut murni, dengan dangdut etnik dan koplo.

Fenomena di atas juga marak terjadi di beberapa daerah di Indonesia, sebagai dampak dari efek krisis moneter pada 1998. Kesulitan ekonomi memaksa para pemusik untuk berfikir kreatif, dengan cara mementaskan musik yang sangat sederhana namun menghasilkan keuntungan yang besar. Sebagaimana pandangan Weintraub tentang format musik minimalis sebagai dampak krisis moneter berikut,

Memanggil satu pemusik untuk memainkan *synthesizer* (*elctone* atau organ tunggal) adalah pilihan termurah bagi sponsor yang koceknya kurang tebal untuk membiayai hajatan (Weintraub, 2012).

b. Panggungan

Panggungan secara harafiah bisa dimaknai sebagai pertunjukan musik di atas panggung. Secara teknis, *panggungan* merupakan bentuk pertunjukan musik di atas panggung dengan format berdiri, membawakan lagu-lagu terbaru dan menggunakan teknik tata cahaya (*lighting*) layaknya sebuah konser musik. Dalam konteks pertunjukan musik model *tangghâän*, pertunjukan musik *panggungan* merupakan acara lanjutan dari serangkaian acara pernikahan (*parlo*). Acara dimulai pada malam hari tepat setelah isya hingga kira-kira pukul 22.00. Jika format musik *strèkan* memiliki fungsi untuk menyambut dan mengiringi para tamu menikmati hidangan, format musik *panggungan* berfungsi untuk memberikan hiburan untuk khalayak umum.

Pertunjukan musik *panggungan* adalah hiburan yang dinantikan oleh masyarakat komunitas Madura di Situbondo, karena merupakan hiburan yang bisa dinikmati secara cuma-cuma (gratis). Jika pertunjukan *panggungan* terletak di sebuah desa, tidak jarang masyarakat dari luar desa tersebut berbondong-bondong menghadiri pertunjukan, walaupun beberapa penonton tersebut tidak saling kenal dengan pemilik hajat.

Dalam konteks sosial masyarakat komunitas Madura di Situbondo, bentuk pertunjukan musik *panggungan* bisa dilihat sebagai alat untuk melegitimasi status sosial seseorang. Semakin besar dan meriah bentuk musik panggungnya (kualitas artis, *sound system*, Format musik, dan lainnya) maka semakin tinggi pula citra status sosialnya. *Panggungan* menjadi media untuk mengartikulasikan identitas sosial masyarakat Madura. Ada semacam rasa *gengsi* dalam diri masyarakat komunitas Madura di Situbondo untuk menampilkan citra dirinya dalam media musik panggung, bahkan bukan menjadi persoalan ketika kualitas *sound system* dalam acara *panggungan* berlebihan (*over*) dan terdengar memepakkan telinga. Berikut dokumentasi bentuk pertunjukan musik format *panggungan* (lihat Gambar 4.6).



Keterangan: Orkes Melayu Sandes, koleksi Agus Rajana

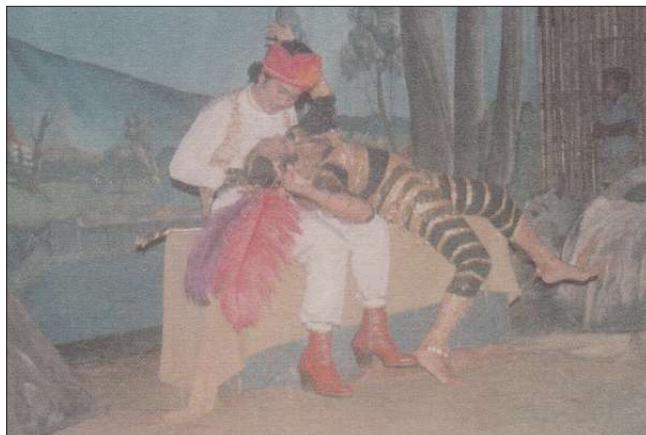
Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 4.6 Musik Fomat *Panggungan* O. M. Sandes

c. Drama Al Badar

Pertunjukan inti dari acara hajatan pernikahan (*parlo*) adalah drama. Drama dilaksanakan setelah pertunjukan *panggungan* usai, sekitar pukul 23.00 hingga menjelang subuh (dini hari). Sebelum cerita inti dimulai, biasanya diisi oleh adegan lawak terlebih dahulu.

Ketika pertunjukan drama akan dimulai, beberapa *pabârângan* (*crew* panggung) mulai memindahkan alat-alat musik ke bagian sisi kanan bawah panggung. Panggung hanya difungsikan untuk pertunjukan drama, sedangkan orkes musik mengiringi pertunjukan drama dari bawah panggung. Berikut dokumentasi pertunjukan drama Al Badar Mahajaya yang diabadikan oleh Bouvier dalam buku *Lèbur*.



Keterangan: Dokumentasi Bouvier

Sumber: Bouvier (2002)

Gambar 4.7 Foto Pertunjukan Drama Al Badar Mahajaya

Format pertunjukan yang dimulai dari *strèkan*, *panggungan*, hingga penampilan drama Al Badar sudah menjadi pakem yang umum di kalangan masyarakat komunitas Madura Situbondo (Imam Kutunuk, Komunikasi Pribadi, 16 April 2016). Beberapa genre pertunjukan tradisional yang lain di Situbondo, seperti *katoprak* dan *loddrok* saat ini juga masih menggunakan pakem yang sama seperti rombongan Al Badar.

c. Ghenna' Arè

Bentuk pementasan terakhir dari model pementasan *tangghâän* adalah *genna'arè*. *Genna'arè* merupakan sebuah rankaian pertunjukan yang

komplik dari pertunjukan *strèkan*, *panggungan*, drama Al Badar, dan pertunjukan drama cerita pendek di esok harinya. Secara teknis bentuk pertunjukannya sama seperti rangkaian pertunjukan yang sudah dijelaskan sebelumnya, hanya saja ada tambahan satu bentuk pertunjukan lagi di keesokan (pagi) harinya yakni pertunjukan drama cerita pendek. Drama cerita pendek umumnya mengangkat kisah-kisah fantasi, legenda, dan cerita-cerita yang mengulas persoalan sosial masyarakat setempat (Imam Kutunuk, Komunikasi Pribadi, 16 April 2016).

Penjelasan perihal model pementasan *tangghâ'an* di atas merupakan pakem atau pola yang lazim diselenggarakan oleh komunitas Madura di Situbondo. Lengkap atau tidaknya rangkaian pertunjukan yang diselenggarakan, bergantung pada keinginan si penanggap. Ada beberapa pertimbangan yang memengaruhi diselenggarakan atau tidaknya rangkaian pertunjukan tersebut yakni, faktor kekuatan ekonomi, estimasi waktu, selera estetis, tenaga, dan pertimbangan lainnya.

Saat ini bentuk pertunjukan yang masih sering diselenggarakan di Situbondo ialah *strèkan* dan *panggungan* saja. Sejak 2000-an pertunjukan drama Al Badar sudah tidak pernah terdengar lagi gaungnya. Beberapa genre pertunjukan drama yang masih hidup hanya pertunjukan *katoprak*, *lawak*, dan *kertè*, namun itu pun sangat jarang sekali, hanya masyarakat pelosok desa dan pesisir yang masih setia menanggapnya.



BAB 5

ARTIKULASI IDENTITAS KOMUNITAS MADURA DI SITUBONDO

A. SIARAN RADIO DANGDUT MADURA DI SITUBONDO

Perkembangan dan eksistensi dangdut Madura di Situbondo tidak lepas dari peran media. Radio merupakan salah satu media elektronik (auditif) yang memiliki pengaruh kuat terhadap perkembangan dangdut Madura di Situbondo. Perannya penting dalam memediasi antara musik dangdut Madura dengan komunitas Madura di Situbondo. Eksistensi radio menjadi semakin kuat karena rutin memutar lagu-lagu dangdut Madura. Radio telah dijadikan media artikulasi diri komunitas Madura untuk saling berinteraksi dengan sesama. Beberapa stasiun radio menamai pola interaksi tersebut dengan istilah *nyambhung tarètan* (menyambung rasa persaudaraan). Radio juga berfungsi sebagai distributor atau media promosi industri musik dangdut Madura. Hampir seluruh stasiun radio di Situbondo baik radio milik pemerintah, radio komersial (swasta) dan radio komunitas memiliki program siaran khusus dangdut Madura. Penulis melakukan pengamatan terhadap beberapa radio di tiga wilayah, yakni Situbondo kota (Tengah), Besuki (Barat), dan Asembagus (Timur). Pada tahap awal observasi, pengamatan masih belum terfokus pada satu radio di tiap wilayah.

Beberapa radio yang menjadi objek pengamatan awal di daerah kota, antara lain radio Bhasa FM, Garasi FM, Cafe FM, Suara Rengganis (milik Pemerintah daerah), dan Suara Pasar Mimbaan (SPM – radio komunitas). Selanjutnya, Radio Suara Besuki Indah di Besuki dan radio Nada Suara (radio komunitas) di Asembagus. Setelah tahapan observasi dilakukan, kemudian penulis memfokuskan pada tiga stasiun radio, yakni radio Nada Suara (Asembagus), Suara Pasar Mimbaan (Kota) dan Suara Besuki Indah (Besuki). Namun, sebelum membahas tiga radio tersebut, berikut ini pemaparan singkat mengenai program siaran dangdut Madura di beberapa radio lain sebagai data pendukung.

Bhasa FM (Frekuensi 93.1) adalah radio FM pertama di Situbondo, berdiri sejak 1998, milik yayasan pondok pesantren Salafiyah Syafi'iyah Sukorejo. Radio ini didirikan untuk kepentingan syiar agama dan dakwah Islam. Kendati demikian program siarannya tidak selalu bertema rohani. Terdapat beberapa program siaran yang sifatnya umum dan hiburan, salah satunya adalah program siaran dangdut Madura. Program siaran dangdut Madura sudah ada sejak radio ini berdiri, tetapi nama programnya selalu berubah menyesuaikan dengan konteks masanya. Saat ini ada dua acara dangdut Madura, yaitu *Tembhang Pangèsto* (setiap Senin sampai Sabtu pukul 11.00–13.00 WIB) dan *Lir-Saalir* (setiap Minggu pukul 08.00–11.00 WIB). Program tersebut diisi acara interaktif, setiap penggemar dapat bergabung melalui telepon untuk kirim-kirim salam, berbagi pengalaman, *request* lagu, atau sekedar bersenda gurau dengan penyiar.

Para penggemar yang sering gabungan biasanya berumur 40 ke atas, dan mayoritas berprofesi sebagai petani dan nelayan. Mereka aktif mendengarkan program dangdut Madura untuk mengisi waktu kosongnya, ketika sedang istirahat di sawah dan di tengah laut. Selain itu, mereka juga memanfaatkan untuk saling kenal dengan sesama penggemar, dan menyambung silaturahmi, sesuai dengan tema acaranya, yakni *pangèsto* (Reno, Komunikasi Pribadi, 18 April 2016).

Format siaran *Tembhâng Pangèsto* tidak hanya berupa guyongan saja, tetapi juga disisipi informasi seputar berita lokal, tips-tips kesehatan, dan beberapa wacana keagamaan.

Menurut Rakhmat, format ini menonjolkan etos, yakni keahlian, kepercayaan, dan karakter komunikator, yang menyangkut kredibilitas seorang komunikator (Rakhmat, 1989). Format siarannya memposisikan pendengar sebagai mitra. Melalui dialog interaktif pendengar dihargai pendapat dan pengalamannya.

Seperti halnya program siaran milik Bhasa FM, Garasi FM juga memiliki program siaran dangdut Madura. Garasi FM (Frekuensi 106.5) adalah salah satu radio swasta di Situbondo, yang dulunya bernama Suara Situbondo. Program acara dangdut Madura di Garasi FM diberi nama *Satè Madhurâ* akronim dari *Sambhung Tarètan Sareng Tembhâng Madhurâ* (menyambung silaturrahmi melalui lagu Madura). *Satè Madhurâ* adalah program siaran rutin setiap hari pukul 11.00–13.00 WIB, yang khusus memutar lagu-lagu dangdut Madura. Beberapa penggemarnya berasal dari kalangan menengah ke bawah, yang berprofesi sebagai pedagang, ibu rumah tangga dan wirausaha. Berikut pernyataan Indah perihal penggemar acara *Satè Madhurâ*:

Kalau disini penggemarnya kebanyakan yang sudah punya usaha, karena mereka biasanya masuk sekalian promosi. Bisa dikatakan *branding* secara tidak langsung, ada salah satu penggemar misalnya Pak Joko Bakso dari Desa Kotakan. Kalau dulu dia masuk pakai nama Joko Bakso. Baksonya sampai sekarang *hits* banget, akhirnya dari situ dia membuat identitasnya sendiri dan dikenal (menjadi ikon). Ketika di luar, penduduk banyak mengenal karena identitas radionya, “o, ini pak joko bakso yang di radio itu ya”. Ada juga yang juragan genteng, ketika menelpon biasanya dia bilang gini “ya ini sekarang saya lagi *nyèta'* (mencetak) genteng”. Pada intinya mereka memasarkan produknya tapi mereka gak bayar. Sebenarnya mereka dapat keuntungan dua poin, selain promosi produk gratis tapi juga nge-*hits* orangnya (Indah, Komunikasi Pribadi, 6 April 2016).

Selain dua radio komersial di atas, juga terdapat beberapa radio lainnya, seperti radio dangdut Cafe FM dan radio Suara Rengganis (milik pemerintah daerah), yang memiliki program siaran khusus dangdut Madura. Secara garis besar program siarannya sama seperti radio yang telah dijelaskan sebelumnya, tetapi hanya dikemas dengan nama program yang berbeda. Menurut penuturan beberapa penyiar, para penggemar di salah satu radio sebenarnya juga penggemar di program siaran dangdut Madura di radio lain (Indah, Komunikasi Pribadi, 6 April 2016).

Kembali ke data utama yang menjadi fokus, yaitu radio Nada Suara, Suara Pasar Mimbaan dan Suara Besuki Indah akan dibahas secara mendalam. Pemilihan tiga radio tersebut didasarkan atas beberapa pertimbangan. Pertama, karena dinilai lebih representatif untuk menjelaskan dangdut Madura dan komunitas Madura di tiga wilayah, yaitu Asembagus (Timur), Situbondo Kota (Tengah) dan Besuki (Barat). Kedua, karena jumlah (kuantitas) penggemarnya (pendengar aktif dan pasif) tergolong tinggi.

1. Radio Nada Suara (Wilayah Asembagus)

Nada Suara (Frekuensi 91.5) merupakan salah satu radio komunitas di Asembagus yang memiliki banyak penggemar, baik yang aktif maupun pasif. Selain Nada Suara, ada beberapa radio komunitas di Asembagus, seperti Sagita, Mitra, Mahardika, dan lainnya. Namun, yang memiliki banyak penggemar dan memiliki jangkauan luas adalah radio Nada Suara. Radio Nada Suara memiliki jangkauan yang bisa mencapai daerah Banyuwangi (Timur), Bondowoso (Selatan), Madura (Utara), dan Mlandingan (Barat).

Penggemar Nada Suara kebanyakan berasal dari daerah Situbondo bagian Timur, seperti Asembagus, Jangkar, Banyuputih, dan sebagian di wilayah Situbondo kota. Sebagaimana radio komunitas, biaya operasionalnya didapatkan dari para donatur dan anggota komunitas, sebagian juga didapatkan dari biaya sponsor dan iklan layanan jasa dari produk lokal di Asembagus.

Kami tidak menuntut biaya untuk penyiaran iklan, biayanya hanya seikhlasnya yang penting bisa menutupi biaya operasional radio. Kami hanya membutuhkan 200 ribu rupiah untuk biaya operasional per bulan (Margianto, Komunikasi Pribadi, 8 April 2016).

Jika dilihat dari infrastruktur dan teknologi yang digunakan dalam operasionalnya, radio ini memang tergolong sangat sederhana. Metode operasionalnya masih manual tanpa menggunakan perangkat komputer. Daftar lagu yang dipersiapkan hanya dicatat dalam buku tulis dan diputar melalui DVD *player* dari beberapa koleksi kepingan VCD yang telah tersedia. Beberapa perangkat yang digunakan, di antaranya sebuah televisi, dua buah DVD *player*, satu set *speaker custom*, dua buah *handphone*, dan perangkat pelengkap lainnya (lihat Gambar 5.1).



Keterangan: Didokumentasikan pada 8 April 2016

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 5.1 Studio Siaran Nada Suara FM

Radio Nada Suara hanya fokus pada program musik dangdut. Ada dua program acara yang disiarkan setiap harinya, yakni “Dendang Buana Pagi” pada pukul 05.30–12.00 WIB dan “Dendang Tabla” pada pukul 19.00–23.00 WIB. Pemilihan waktu tersebut disesuaikan dengan waktu istirahat atau jam santai penggemar yang mayoritas bekerja sebagai petani, nelayan, dan pedagang. Kedua acara tersebut menyajikan beberapa jenis musik dangdut, yaitu dangdut nasional, Madura, Banyuwangi, dan India, tetapi yang paling dominan dan sering di-request adalah dangdut Madura.

Rolis menjelaskan tentang karakteristik musik yang disajikan di radio Nada Suara:

Para penggemar di sini lebih senang dengan dangdut Madura, karena mayoritas pendengarnya orang Madura. Dangdut Madura yang laku dan sering di-request adalah dangdut Madura *Situbondoan* (dialek Sumenep). Ada beberapa lagu dangdut Madura yang *sangghit* (berbeda dialek) dari pulau Madura (Sampang dan Bangkalan) dan Jember yang pernah saya putar tapi itu kurang laku, mungkin karena bahasanya gak pasaran (familiar). Mereka sukanya dengan bahasa khas *Situbondoan*. Penggemar yang muda biasanya suka dengan dangdut Madura yang rancak dan *guyongan* (bertema humor), seperti *Karè Ngandung*, sedangkan yang tua biasanya suka dengan lagu lawas Al Badaran yang *ngennes-ngennes* (melankolis), seperti *Ta' Nyangka*, *Sello' Soca Mèra*, *Rosak Budina*, dan *Ajhâlân Ajhâlân Abâli* (Margianto, Komunikasi Pribadi, 8 April 2016).

Argumen di atas menjelaskan bahwa musik dangdut Madura memiliki beberapa karakteristik, salah satunya dapat dilihat dari dialek pada lirik lagunya. Dialek menjadi pembeda yang paling tampak dalam lagu dangdut Madura, bahasa *Situbondoan* merujuk pada penggunaan dialek yang biasa digunakan oleh komunitas Madura di Situbondo. Dialek yang dimaksud cenderung lebih dekat ke dialek Sumenep (*Témor*). Jika ditinjau dari konteks kultur pendengarnya, Nada Suara memiliki penggemar yang tinggal di daerah mayoritas

penduduk Madura berdialek Sumenep (*Tèmor*) seperti Asembagus dan Situbondo kota.

Salah satu contoh konkret pembeda dialek dalam lagu adalah penggunaan kosa katanya, komunitas Madura di Situbondo lebih *familiar* dengan kata *bulâ* (saya) dan *dhika* (kamu) dibanding *kakèh* (kamu), *sèngko'*(saya), dan *bâen* (kamu). Selain itu, terdapat beberapa tanda musical dan non musical pembeda lainnya, seperti aspek dialek yang memengaruhi pola melodi vokalnya, penggunaan dixsi (tidak terlalu puitis), dan konten wacana pada liriknya.

Pengaruh drama Al Badar juga masih dapat dirasakan oleh sebagian penggemar Nada Suara, beberapa lagu yang sering di-request adalah lagu warisan drama Al Badar seperti yang telah dijelaskan sebelumnya. Lagu dangdut Madura membangkitkan memori musical para penggemar melalui relasi tanda indeksikal musik dengan pengalaman masa lalu. Di Asembagus sendiri terdapat beberapa rombongan Al Badar yang besar dan berpengaruh seperti Melodi Ria dan Sandes. Nada Suara hanya memiliki dua penyiar tetap, yaitu Nabilah (penyiar program “Dendang Tabla”) dan Margianto yang dikenal dengan nama udara “Bang Rolis” (penyiar program “Dendang Buana Pagi”).

Harley Prayuda berpendapat bahwa penyiar harus memahami format radio (Prayuda, 2006). Pernyataan tersebut berarti bahwa penyiar memahami *station positioning* yang merujuk pada tampilan/citra yang berbeda dengan stasiun lain. Hal tersebut dilakukan guna membangun loyalitas pendengar dan penetrasi pesan secara mendalam. Melalui pemahaman tersebut penyiar akan mengetahui *need and want* pendengar (Arbi, 2012).

Kedua penyiar radio Nada Suara menggunakan bahasa Madura (*tengahan/madya*) berdialek Sumenep saat siaran. Hal ini merupakan upaya penyiar untuk memahami kondisi (pola komunikasi) para penggemarnya. Penggunaan bahasa Madura tersebut juga sesuai dengan identitas radio Nada Suara sebagai radio komunitas dangdut yang memiliki basis pendengar berbahasa Madura.

Kedua program acara radio Nada Suara merupakan program interaktif yang melibatkan para penggemar untuk bergabung melalui sambungan telepon dan pesan singkat (SMS). Unsur yang ditonjolkan dari format acara tersebut, yakni pola interaksi antara penggemar dan penyiar. Pola interaksi yang dibangun oleh penyiar umumnya berupa *guyongan* (senda gurau), saling bertanya kabar, kirim-kirim salam, dan *request* lagu.

Berdasarkan pengamatan di lapangan ketika melakukan observasi, Nada Suara memang memiliki banyak penggemar dan interaksi penggemarnya selalu padat setiap harinya sehingga untuk melakukan dialog interaktif, penggemar harus rela mengantri. Pola interaksinya hanya singkat tidak lebih dari tiga menit karena melihat banyaknya antrian telepon yang menunggu. Interaksi dibuka dengan mengangkat dua penelpon, kemudian memutar satu lagu sebagai jeda. Setelah itu dilanjutkan kembali dengan mengangkat dua penelpon baru dan begitu seterusnya.

Menurut Ujang Saefullah, penyiar memilih emosi yang akan diunggah (Saefullah, 2007). Dalam hal ini penyiar radio Nada Suara selalu menyesuaikan dirinya dengan kondisi psikologis para penggemarnya. Selain itu, ia juga yang mengontrol pola pembicaraannya. Di sela-sela waktu, terkadang penyiar juga sering bernyanyi karaoke secara langsung (lihat Gambar 5.2).

Ketika itu Rolis (penyiar) melantunkan satu lagu berjudul *Kembhâng Mawar Kembhâng Malatè*. Rolis dulunya merupakan penyanyi dari O. M. Melodi Ria dan Sandes, tetapi saat ini sudah berhenti menyanyi dan hanya menyalurkan hobi menyanyinya melalui radio dan menjadi penyiar. Berikut potongan transkripsi percakapan/pola interaksi penyiar dan penggemar melalui telepon, yang dikutip berdasarkan pengamatan langsung di studio siaran Nada Suara:

Penyiar : "Assalamualaikum."

Penggemar : "Waalaikumsalam Bang."

P: "Mas Redik!"

F: "Èngghi bender Bang." (ya bener Bang)

- P: "Patennang nah mas Redik, torè laguna napa mas Redik?"
 (tenang dong mas Redik, ayo lagunya apa mas Redik?)
- F: "Empiyan samangkèn alabung napa akalambhi?" (kamu sekarang sedang telanjang atau pakai baju?)
- P: "Mboh èngghi akalambhi samangkèn." (ya pakai baju lah sekarang)
- F: "Kaulâ mènta kalamphi mèrah pon." (saya minta lagu baju merah kalau begitu)
- P: "Èngghi pon torè lân-jhâlânán lun." (oke baiklah, ayo jalan jalan dulu/kirim salam)
- F: "Bâdâ Mama Nabila, bâdâ Pelangi bân Kayangan, bâdâ Kétènong, Mama Jodha, Mama Nili, èngghi sadhâjâna pon Bang bâgi rata, yuk Assalamualaikum." (Ada Mama Nabila, ada Pelangi dan Kayangan, ada Ketenong, Mama Jodha, Mama Nili, untuk semuanya deh Bang bagi rata, yuk Assalamualaikum).



Keterangan: Didokumentasikan pada 8 April 2016
 Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 5.2 Bang Rolis Siaran Radio

Beberapa penggemar yang bergabung umumnya menggunakan nama samaran (nama udara). Kebanyakan yang dipakai meniru nama dari film dan sinetron televisi, seperti Redik, Jafran, Mama Jodha, dan Jevan. Selain itu, ada juga yang menggunakan nama-nama khas Madura yang kocak, seperti Kètènong, Dul Kèlap, Dul Keddháp, dan lainnya.

2. Radio Suara Pasar Mimbaan (Wilayah Situbondo Kota)

Radio Suara Pasar Mimbaan (SPM 101.7 FM) adalah radio komunitas yang didirikan pada 2013 oleh komunitas dangdut Madura di Situbondo. Berlokasi di lantai dua kompleks Pasar Mimbaan Baru. Awalnya Radio SPM didirikan untuk menyiaran informasi dan aktivitas di Pasar Mimbaan Baru, dengan tujuan untuk meningkatkan kesejahteraan kelompok pedagang melalui promosi dan informasi siaran radio.

Tak hanya pedagang, radio SPM juga menjalin kerja sama dengan beberapa instansi pemerintah, seperti dinas kebersihan, dinas pariwisata, kepolisian, dan lain-lain. Beberapa program pemerintah dipancarkan melalui radio SPM agar masyarakat mengetahui perkembangan kegiatan-kegiatan pemerintah.

Setiap harinya, di radio SPM, selain ramai oleh komunitas pedagang juga menjadi tempat berkumpulnya pelaku seni dan pencinta dangdut Madura di Situbondo. Beberapa penyanyi, pelaku industri, penulis lagu, dan *arranger* lagu dangdut Madura berkumpul di sana membentuk komunitas. Salah satu anggota komunitas yang sering kumpul, yaitu S. Pandi, seorang penulis lagu dan penyanyi dangdut Madura yang terkenal di Situbondo.

Berdasarkan pengamatan lapangan, radio SPM termasuk radio yang unik dan khas. Baik dari sistem manajemennya, program siarannya, konten acaranya, dan orang-orangnya. Sesuai tema yang diusung, yaitu “gotong royong” dengan slogan “Sèttong Atè, Sèttong Rassa, Nyambhung Tarètan” (satu hati, satu rasa, menjalin

persaudaraan/silaturrahmi). Tarètan dalam bahasa Madura memiliki arti saudara (Pawitra, 2009).

Pola kekerabatan komunitas Madura memang cukup kompleks, dalam hubungan pertemanan tidak menutup kemungkinan seorang teman (*kanca rapet/kanca semma*) akan dianggap sebagai *tarètan*, jika kualitas pertemanannya sangat akrab. Begitu pula sebaliknya, adakalanya hubungan keluarga inti (*tarètan*) bisa dianggap sebagai bukan keluarga (*orèng*) apabila hubungan kekerabatannya sangat rendah.

Ungkapan kultural tersebut biasa disebut oleh masyarakat Madura *orèng dhâddhi tarètan, tarètan dhâddhi orèng* (artinya orang lain yang bukan keluarga bisa dianggap sebagai keluarga, sebaliknya keluarga bisa dianggap sebagai bukan keluarga) (Wiyata, 2013). Slogan “*nyambhung tarètan*” digunakan oleh beberapa radio sebagai motivasi dan harapan mereka menjadi media penyambung silaturrahmi antar penggemar.

Semangat gotong royong sangat dijunjung tinggi dalam sistem manajemennya. Radio SPM tidak memiliki sponsor tetap, hampir sebagian besar biaya operasionalnya ditanggung oleh donatur atau anggota komunitas.

SPM ini radio bersama, setiap anggota memiliki kedulian dan rasa yang sama terhadapnya. Setiap bulan, para anggota menyumbang seikhlasnya, walaupun hanya 1.000 rupiah itu sangat berarti bagi kami (Imam, Komunikasi Pribadi, 20 April 2016).

Keberadaan radio SPM dijadikan sebagai media edukasi dan ekspresi bagi anggota komunitas dan penggemarnya. Setiap penggemar dan anggota komunitas diperbolehkan untuk menjadi penyiar. SPM tidak memberikan upah/gaji kepada penyiar karena masih terkendala dengan persoalan keuangan. Setiap anggota yang menjadi penyiar melakukannya dengan senang hati dan menjadikannya sebagai sarana belajar.

Dalam teori komunikasi terdapat istilah komunikasi konvergensi yang berarti komunikasi telah mencapai kesepakatan dan komunikasi

divergensi yang berarti sebaliknya (Rogers & Kincaid, 1981, pp. 43–57). Dalam konteks siaran radio, pencapaian tersebut tentu saja bisa dicapai jika seorang penyiar memiliki kecakapan dalam berkomunikasi. Persoalan semacam ini bukan masalah yang berarti bagi penyiar radio SPM. Menurut mereka terkadang ketidakcakapan berkomunikasi seorang penyiar amatir kadangkala dijadikan bahan guyongan yang spontan dan alamiah oleh pendengar (penggemar). Pola semacam itu yang kemudian menghapus sekat dan batas dalam ruang interaktif penyiar dan penggemar.



Keterangan: Didokumentasikan pada 20 April 2016

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 5.3 Rama siaran (kiri), Seorang Penggemar Ketika Siaran Santai (kanan)

Sesuai pendapat Burhan Bungin bahwa proses konstruksi media diperkuat dekonstruksi khalayaknya. Khalayak mempunyai agenda, bingkai, pengalaman, dan pendapatnya sendiri. Berdasarkan pengamatan di stasiun radio, tampak beberapa penggemar dan anggota komunitas yang rela mengantri untuk menyiarkan acara (lihat Gambar 5.3). Terkadang dalam satu acara ada tiga orang penyiar dan mereka bergantian saling memberi kesempatan. Imam memberikan pejelasan terkait perihal tersebut:

Di Radio SPM semua berhak menjadi penyiar, kebanyakan yang menyiarkan acara ini adalah para penggemar, walaupun mayoritas sudah berusia lanjut mereka setiap hari selalu menyempatkan diri ke studio untuk belajar. Daripada belajar ke tempat formal mungkin akan membutuhkan uang yang cukup banyak. Kami di sini memberikan kesempatan untuk belajar secara langsung menjadi penyiar. SPM adalah radio bersama dan milik bersama. Bagi kami walaupun kesannya tidak profesional, yang terpenting adalah kebersamaannya dan proses belajarnya (Imam, Komunikasi Pribadi, 20 April 2016).

Rasa kebersamaan di lingkungan SPM memang terlihat begitu kuat. Radio SPM dijadikan oleh para anggotanya, bukan hanya sekadar media informasi dan komunikasi, tetapi sebuah keluarga. Setiap malam, studio siaran SPM menjadi tempat berkumpulnya para penggemar yang saling bercengkrama, bersenda gurau, makan bersama, dan karaoke langsung di radio. Mereka memanfaatkan waktu santai untuk saling *apol-kompol* (berkumpul bersama). Sebagaimana tradisi yang umum di lingkungan komunitas Madura.

Para penggemar datang ke studio tidak dengan tangan kosong, mereka datang membawa makanan dan minuman untuk dimakan bersama-sama. Ada yang membawa nasi, lauk pauk (ikan, tempe, dan telur), sayur, mie instan, air mineral, bahkan *rèntèngan* kerupuk (lihat Gambar 5.4).

Radio tidak pernah meminta para penggemar untuk berkumpul dan membawa makanan ke studio. Ini inisiatif mereka sendiri. Bagi saya ini adalah jalinan persaudaraan yang kuat. Bahkan setiap harinya di lingkungan pasar, ketika ada salah satu pedagang yang permintaan lagunya (*request*) diputar, beberapa saat kemudian mereka langsung ke studio dengan membawa dagangannya, seperti buah, kue, atau pun nasi bungkus. Tak sedikit pedagang yang memasarkan dagangannya lewat radio dan sebagai upahnya radio diberi imbalan berupa barang dagangannya (Angga, Komunikasi Pribadi, 3 April 2015).



Keterangan: Didokumentasikan pada 20 April 2016

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 5.4 Para Penggemar sedang Menyiapkan Makanan

Sebuah jalinan kerjasama yang saling menguntungkan antara pedagang di kompleks Pasar Mimbaan Baru dengan Radio SPM. Selain itu, SPM juga rutin mengadakan kegiatan keagamaan dan sosial, seperti *pangajhiâin*, *salamettan*, event kesenian lokal, dan program edukasi masyarakat. Keeratan hubungan kekeluargaan dan kerjasama tersebut terjadi karena keberadaan program siaran radio SPM. Yang notabene sebagian besar programnya diisi siaran dangdut Madura. Dangdut Madura dalam konteks anggota komunitas radio SPM telah menjadi alat yang bisa mencairkan suasana, sekaligus mengentalkan hubungan di antara mereka.

Atas dasar itulah, kemudian setiap anggota komunitas menjadi nyaman di sana dan tidak harus dipusingkan dengan manajemen yang serba teratur. Semua seolah berjalan begitu saja, saling mengerti satu sama lain. Hal itu dapat dilihat dari tidak adanya pembagian acara yang spesifik. Hampir seluruh acara, setiap harinya (dari pagi sampai

pukul 00.00 WIB) diisi acara interaktif, diselingi lagu dangdut Madura dan dangdut nasional. Disiarkannya pun dengan menggunakan bahasa Madura *Situbondoan* (dialek Sumenep/Témor dengan tingkatan rendah/*kasar/enjâ'-iyâ*) dan kadangkala menggunakan gaya bahasa *pusingan/caklabik* (gaya bahasa bolak-balik).

Gaya siarannya pun tidak dilakukan secara formal, lebih banyak diisi obrolan-obrolan humor dan *guyongan*. Pola interaksi antara penyiar dan penelpon (penggemar) hanya obrolan santai biasa, tetapi bisa berlangsung cukup lama, sekitar 5 menit tiap penelpon. Dialog interaktif melalui telepon selalu ramai membuat peraturan yang mensyaratkan setiap penelepon hanya diberi kesempatan sekali untuk bergabung setiap harinya. Karena untuk memberi kesempatan pada yang lain untuk bergabung. Berikut contoh percakapan antara tiga orang penyiar dan seorang penelpon:

Ketiga penyiar mengangkat telepon dari salah seorang penggemar dengan identitas Arab (penduduk beretnis Arab di Situbondo umum dipanggil *Iyé'*) – yang belum terdengar suaranya.

Penyiar Pria 1 (muda) : "Halo."

Penyiar pria 2 (identitas tua): "Halo èh..."

Penyiar wanita : "Loha ... Buh sènga' èdhina
tèdung ria." (Buh, jangan
jangan ditinggal tidur ini)

PP 2 : "*Yé'jhâghâ Yé', bâca mantra na Yé!*" (Yek bangun Yek,
baca mantranya Yek)

PP 1 : "Oh. *Mantra sè mapajuâ ...*" (Mantra yang bikin laris)

PP 1 : "*Yé'jhâghâ Yé', jerèya dindhing arè na ta' è pogher ghi!*" (Yek bangun Yek, ini kayu kuburannya belum
dipotong masih)

PP 1 : "Halo! Aduh untuk 7383 sekali lagi saya panggil, *mon panjhennenggan nika ta' arèspon è reject ka ...*" (Kalau
Anda tidak merespon akan kami putus telponnya)

Potongan percakapan ketika penelpon mulai berinteraksi dengan ketiga penyiar. Penyiar memancing *guyongan* dengan percakapan plesetan bahasa Arab dan Madura.

Penggemar : "Halo, Assalamualaikum."

PP 1 : "Ai, waalaikumsalam."

PP 2 : "Boh Yè! jhâghâ tèdung rèya." (boh Yek, baru bangun tidur ini)

PW : "Goyang dangdut!!"

F : "Toyyib." (mantap)

PW : "Bersama kita bisa."

F : "Mantap."

PW : "Coba' tanya' agi lu sè jhâghâ tèdung jerèya." (coba tanyakan yang baru bangun tidur ini dulu)

PP 1 : "Ridho wa sukron bâna bidin?*." (plesetan bahasa arab tanpa arti)

PW : "Sih apa jerèya bâna ma' omatao!" (sih, apa itu kok kamu sok tau)

PP 2 : "Tagher èntar ka Abidin, bâna taqâ' jerèya penyanyi Abidin." (kok sampai ke Abidin, tidak ada penyanyi yang bernama abidin)

PP 1 : "Boh, arowa engko' èbâlai jhâdhân bah, èngko' rowa ajhâr ka dhâghâng jhâmo di tèmorra Ajghi Akbar." (boh, itu saya diberi tahu memang Bah, saya belajar dari pedagang jamu di timur rumah haji Akbar)

PW : "Bâ'na tao ka Sukron Bah? Boh, Sukron rowa armos Bah!" (kamu tau Sukron Bah? Boh, Sukron itu renyah Bah)

PP 2 : "Sukkur rowa dhâghâng kađhelli è bengko, boh bâ'na jerèya jamilan apa bahasa Arab jerèya? boh teppa' ka jamilan rèya." (Sukkur itu pedagang kedelai di rumahku, boh ini nama camilan apa bahasa Arab? boh ini camilan namanya)

PP 1 : "Ana sumarun? Anta yu hibbuna*." (plesetan bahasa Arab tanpa arti)

PW : "Ana sumarun tao bâ'na bah? Arowa sè jhuwâl pao wa bah." (Ana sumarun tau kamu Bah? Itu yang jual mangga Bah)

PP 2 : "Ana sumarun al madrasah tsanawiayah*." (membalas dengan plesetan bahasa Arab)

F : "Bahdatul yukul yukul hada' issub*." (plesetan bahasa Arab)

PP 1 : "Sub, ano jerèya wa, èntara ka bakso Sri jerèya." (Sub, itu anu, mau ke tempat bakso Sri dia)

PW : "Buh, alhamdulillah Mama Meme raddhin ca'na ghi' bhuru èkoca' bah, rowa artèna." (Mama Meme dibilang cantik katanya Bah, itu artinya)

PP 2: Bârâmma rah Yé', bâ'na nyator apa jerèya Yé?"
(Bagaimana sih Yek, kamu ingin berbicara apa Yek?)

Setelah percakapan berlangsung cukup lama, biasanya diakhiri dengan kirim-kirim salam dan *request* lagu. Keunikan dari radio SPM ini juga terletak pada pemutaran lagunya. Hampir semua lagu yang diputar di radio SPM dinyanyikan secara langsung oleh para penyiar dan para anggota komunitas yang kebetulan ada di studio. Jadi penelpon tidak sekedar me-*request* lagu saja, tetapi juga memilih penyiar atau anggota komunitas yang ada di studio untuk membawakan lagunya secara langsung.

Berdasarkan pengamatan penulis, di Situbondo hanya radio SPM yang menerapkan pola demikian. Radio menjadi wadah bagi para penggemar dan anggota komunitas untuk mengekspresikan bakat dan minatnya untuk menyanyi langsung di radio.

Para anggota dipersilakan untuk menyanyi jika memang ingin menyanyi. Memang tidak semua anggota adalah penyanyi dan memiliki suara merdu, tetapi setidaknya radio bisa menyalurkan ekspresi para anggota komunitas dan Alhamdulillah para penggemar dan pendengar menerima itu malahan mereka mengapresiasi itu (Imam, Komunikasi Pribadi, 20 April 2016).

Secara rutin SPM juga menggelar lomba karaoke dangdut Madura setiap tahunnya. Tahun ini (2016) adalah tahun ketiga digelarnya lomba karaoke tersebut. Jika dilihat dari kuantitas peminatnya, radio

SPM tergolong radio yang memiliki penggemar dangdut Madura terbanyak di Situbondo.

Jumlah peserta karaoke dangdut Madura ini sekitar 400-an lebih dan lomba dilaksanakan sekitar 3–5 bulanan. Disiarkan secara langsung di radio setiap hari pada pukul 13.00–18.00 WIB. Pada acara final akan diambil 10 besar dan akan pentas secara langsung di atas panggung besar yang berlokasi di halaman Pasar Mimbaan Baru. Para finalis akan diberi 10 lagu dangdut Madura (baru) yang sengaja diciptakan oleh panitia. Hasilnya akan direkam, diproduksi, dan dijual ke pasar industri dangdut Madura.

Dalam konteks ini, SPM tidak hanya berfungsi sebagai wadah ekspresi dan apresiasi komunitas dangdut Madura. Namun, juga sebagai media pengembang industri musik dangdut Madura dan turut memproduksi dangdut Madura di Situbondo. Fenomena ini menjadi ideal untuk dilakukan dan terus dikembangkan, mengingat lesunya pasar industri dangdut Madura di Situbondo saat ini. Radio SPM muncul sebagai stimulus dan harapan bagi komunitas dangdut Madura untuk terus berupaya dan berusaha mengembangkan industri dangdut Madura sehingga dapat kembali meraih kejayaannya seperti di masa lalu.

Berdasarkan penuturan penyiar dan anggota komunitas dangdut Madura di SPM, lagu dangdut Madura yang sering di-request adalah lagu dangdut Madura gaya Al Badar-an dan lagu *Situbondoan*. Hal ini hampir sama dengan minat para pendengar radio Nada Suara di kawasan Asembagus. Berikut pernyataan dari Imam dan Citra:

Di sini penggemarnya banyak yang suka dangdut Madura model *dramaan*/Al Badar-an, mungkin hampir semuanya. Maksudnya lagu dangdut Madura yang ada dialognya atau ada ceritanya. Selain itu yang umum disukai juga lagu dangdut Madura menggunakan bahasa *Situbondoan* (dialek Sumenep) (Imam, Komunikasi Pribadi, 20 April 2016).

Saya dulu bersama S. Pandi sering diminta untuk menyanyikan lagu yang ada dialognya mirip gaya Al Badar-

an. Saya sempat merekamnya di radio, seperti lagu “*Loka Atè Sakè’ Dâdâ*”, “*Sello’ Soca Mèra*”, “*Anapè Ma’ Gân teng*”, “*Bhuru Kasta*”, “*Dâemma Èsarèa*” dan banyak lagi lainnya. Sebagian besar lagu itu adalah lagu adaptasi dangdut Madura. Secara langsung, saya memang sering mengadaptasi lagu dangdut nasional menjadi lagu dangdut Madura gaya Al Badar-an, tetapi itu hanya dinyanyikan langsung di radio saja dan tidak diproduksi dalam bentuk rekaman (Citra, Komunikasi Pribadi, 20 April 2016).

Pernyataan di atas menggambarkan karakteristik lagu dangdut Madura yang diminati oleh para penggemar radio SPM. Penggemar SPM mayoritas berasal dari daerah Situbondo kota dan sebagian pinggiran. Gaya musik Al Badar dan pola penciptaan musik dangdut adaptasi terlihat jelas di radio SPM. Gaya musik Al Badar-an di SPM pada dasarnya berbentuk musik dangdut Madura yang di sela-sela lagunya (umumnya di bagian *intro* dan *interlude*) terdapat dialog atau monolog dari penyanyi. Pola ini sebenarnya meniru pola lagu dangdut Madura yang dinyanyikan dalam drama Al Badar.

3. Radio Suara Besuki Indah (Wilayah Besuki)

Radio Suara Besuki Indah (SBI 90.3 FM) merupakan radio komersial/swasta yang memposisikan diri sebagai radio dangdut alternatif dengan pola siaran yang menjangkau pangsa pasar umum. Berlokasi di Jl. Joko Tole No. 37 Besuki, jangkauan siarnya mencakup wilayah Situbondo bagian Barat (Besuki), Probolinggo, Bondowoso, dan Madura.

SBI berdiri pada 1995, berawal dari frekuensi AM (*amplitude modulation*), kemudian pada 2002 berganti menjadi FM (*frequency modulation*) (Atin, Komunikasi Pribadi, 9 April 2016). Pada mulanya radio SBI dan radio Bhasa FM adalah satu kepemilikan dan dijalankan oleh satu manajemen yang sama. SBI mencakup daerah Situbondo bagian Barat sedangkan Bhasa FM mencakup bagian Timur. Saat ini, SBI sudah berdiri sendiri di bawah kepemilikan PT. Suara Besuki Indah.



Keterangan: Atin dan Iwin siaran. Didokumentasikan pada 9 April 2016
Sumber : Hidayatullah (2017a)

Gambar 5.5 Studio SBI FM

SBI adalah radio terbesar dan tertua di Besuki, memiliki banyak penggemar yang aktif dan pasif. Radio SBI memiliki satu ruang tamu, satu studio siaran dan satu ruang operator yang dilengkapi dengan perangkat canggih (modern) dalam menjalankan operasionalnya. Program acara yang disiarkan oleh radio SBI didominasi oleh program acara yang berkonten lokal, seperti berita lokal dan musik lokal. Salah satu program acara musik lokal yang terkenal adalah *Cèk and Lècèk* (program acara musik dangdut Madura).

Cèk and Lècèk adalah program acara musik dangdut Madura interaktif yang disiarkan setiap hari pukul 13.00–16.00 WIB. Pemilihan jadwal siaran dipilih atas pertimbangan aktivitas penggemar yang mayoritas berprofesi sebagai pedagang dan nelayan. Siang hari adalah waktu ideal bagi mereka untuk beristirahat dan mengisi waktunya dengan bergabung dan mendengarkan radio. Sesuai dengan nama program acaranya, yaitu “*lècèk*” (dalam bahasa Indonesia memiliki arti “bohong”) maka pola interaksi dan materi yang disiarkan bertema *guyongan* dengan bumbu-bumbu cerita yang tidak nyata (bohong).

Kontennya itu sebenarnya *guyongan* dan lucu-lucuan, jadi penggemar yang menelfon itu bercerita hal-hal yang tidak nyata (bohong) untuk memancing tawa. Intinya berbohong hanya untuk membuat masyarakat tertawa. Semua penggemar di Besuki ini memang suka humor dan rasa humornya tinggi dibanding tempat lain (Atin, Komunikasi Pribadi, 9 April 2016).

Berdasarkan pengamatan penulis, komunitas Madura di Besuki memang memiliki selera humor yang tinggi dibanding Situbondo bagian Timur. Radio SBI dulu sempat memiliki beberapa program acara dangdut Madura yang berkonten humor, salah satunya acara dangdut Madura di malam hari. Kontennya berisi obrolan-obrolan humor *bârungan* (obrolan di warung kopi), program acara yang bersifat demikian lebih diminati dibanding program acara formal. Rasa humor tinggi berpengaruh terhadap selera musiknya, rata-rata penggemar radio SBI menyukai musik dangdut Madura bertema humor. Berikut penjelasan Atin perihal karakteristik musik dangdut Madura yang diminati oleh penggemar SBI:

Lagu-lagu yang sering di-*request* itu kebanyakan lagu Madura humor dan jenis *klènèngan/kèjhungan*. Dialek Madura di Besuki dan Situbondo itu berbeda, selera musiknya juga berbeda. Kalau di Situbondo yang menjadi dominan adalah musik dangdut Madura *situbondoan* (dialek Sumenep) yang *sangghit* (berbeda dialek), di sini imbang dan rata antara dangdut Madura yang *sangghit* dan yang tidak *sangghit* (Atin, Komunikasi Pribadi, 9 April 2016).

Sangghit (berbeda dialek) adalah terminologi yang umum digunakan oleh komunitas Madura untuk membedakan diri antara dialek dan gaya bahasa komunitasnya dengan komunitas Madura yang lain. Sebagai contoh, komunitas Madura di Besuki menyebut komunitas Madura di Situbondo kota dan bagian Timur dengan istilah *sangghit*, begitu pun sebaliknya. Musik dangdut Madura dengan dialek *Bârâ'* masih bisa diterima dengan baik dan memiliki porsi yang seimbang di Besuki. Hal ini berbeda dengan Situbondo kota

dan Asembagus yang selera musiknya lebih didominasi oleh musik dangdut berciri *Situbondoan* (dialek Sumenep/Tèmor).

Program acara *Cèk and Lècèk* disiarkan oleh dua penyiar, yakni Atin (dengan nama udara *Nèng Atin*) dan Inul (dengan nama udara *Nèng Inul*). Mereka membawakan program acara *Cèk and Lècèk* dengan dialek Pamekasan (dialek *Bârâ'*). Ada stereotip yang berkembang di kalangan masyarakat mengenai perbedaan dialek di Situbondo dengan karakteristik masyarakatnya. Berikut pandangan dan persepsi komunitas Madura di Besuki memandang dirinya dan komunitas Madura di Situbondo bagian Timur:

Orang Situbondo kota itu *sangghit*, kalau ngomong *dipèrèt/èpèrèt* (lamban dan ditarik-tarik), terkesan lemes dan tidak tegas. Berbeda dengan kita yang tegas dan lugas (Iwin, Komunikasi Pribadi, 9 April 2016).

Berbeda dengan persepsi komunitas Madura di Besuki, komunitas Madura di Situbondo bagian Timur memiliki cara pendang tersendiri perihal dirinya dan komunitas Madura di Besuki, yaitu:

Orang Besuki itu *sangghit* cara ngomongnya terburu-buru dan terkesan kasar, sedangkan kita ini sama seperti gaya *Sumenepan* yang halus dan berlagu. Itulah sebabnya penduduk Situbondo ahli dalam menyanyikan lagu dangdut Madura. Jangankan menyanyi, berbicara saja sudah melodis dan terdengar bernada mirip orang bernyanyi (Anto dan Angga, Komunikasi Pribadi, 3 April 2015).

Bagi masyarakat Besuki, radio masih menjadi pilihan hiburan yang utama, terbukti karena di Besuki banyak berdiri radio-radio komunitas. Di setiap sudut jalan, warung-warung, terminal, pasar, dan kompleks pedagang buah terdengar keras bunyi dari *speaker* radio bahkan ada yang menggunakan *speaker* aktif berukuran besar untuk memutar siaran radio lokal. Atin menjelaskan perihal fanatisme masyarakat Besuki terhadap siaran radio:

Di Besuki ini penduduknya fanatis terhadap radio, hampir setiap pedagang di sekitar alun-alun, pasar, dan terminal itu adalah penggemar radio SBI. Mereka biasa memutar radio di warungnya dengan menggunakan *sound system* berukuran besar. Sering sekali ketika mereka gabungan via telepon, dan saya tidak sengaja bergurau tentang makanan, dengan senang hati mereka langsung mengantarkan makanan tersebut ke studio saat itu juga (Atin, Komunikasi Pribadi, 9 April 2016).



BAB 6

ANALISIS LINGUISTIS DAN MUSIKOLOGIS

A. ANALISIS LIRIK

Komunitas Madura di Situbondo mengenal musik dangdut Madura di radio dengan klasifikasi tertentu. Klasifikasi tersebut merujuk pada selera dan pandangannya terhadap jenis musik dangdut Madura *Situbondoan* dan luar *Situbondoan*. Pembedaan mengarah pada karakteristik musik yang bercorak etnis Madura tertentu. Analisis lirik bertujuan untuk membedah persoalan mengenai perbedaan dialek tersebut, serta melihat pola dan karakteristik konten liriknya. Pada lagu dangdut Madura, perbedaan dialek dapat dilihat dari penggunaan kosakata yang digunakan pada lirik lagunya. Berikut analisis terhadap kosakata pada lirik lagu dangdut Madura.

1. Kosakata

Berdasarkan dialeknya, analisis kosakata dalam lagu dangdut Madura diklasifikasi menjadi dua bagian yakni penggunaan dialek *Madhurâ Bârâ'* dan *Madhurâ Tèmor*. Beberapa perbedaan dalam penggunaan kosakata pada lagu dangdut Madura dilihat pada Tabel 6.1.

Tabel 6.1 Perbandingan kosakata dialek *Tèmor* dan *Bârâ'* dalam lagu dangdut Madura.

<i>Madhurâ Tèmor (Situbondoan)</i>	<i>Madhurâ Bârâ'</i>
Bârâmma (Bagaimana)	Dâ'râmmah (Bagaimana)
Apa (Apa)	Apah (Apa)
Rajâ (Besar)	Rajâh (Besar)
Lako (Selalu)	Lakoh (Selalu)
Tagher (Hingga)	Taker (Hingga)
Bâlâtang (Kepiting Sungai)	Blâtang (Kepiting Sungai)
Mékkerè (Memikirkan)	Mékkérèn (Memikirkan)
Sapa (Siapa)	Sapah (Siapa)
Jarèya (Ini)	Jiyâh (Itu)
Paratèn (Telaten)	Pratèn (Telaten)
Arè (Hari)	Arèh (Hari)
Atè (Hati)	Atèh (Hati)
Sangghu (Kira)	Sangghuh (Kira)
Roghâ (Lemah)	Roghu (Lemah)
Nangalè (Melihat)	Ningalèh (Melihat)
Kalamon (Jikalau)	Lamon (Jikalau)
Ta' Ambhu (Tidak Perlu)	Ta' Nambhu (Tidak Perlu)
Tarè (Tawar)	Tarèh(Tawar)
Ta' Ghellem (Tidak Mau)	Ta' Lem (Tidak Mau)
Ta' Narèma (Tidak Terima)	Lo' narèma (Tidak Terima)
Nèngè (Di)	Nèng'i (Di)
Nomer (Nomer)	Mer (Nomer)
Sapèda (Sepeda)	Spèdah (Sepeda)
Kalambhina (Bajunya)	Klambhinah (Bajunya)
Makalowarraghi (Mengeluarkan)	Maklowarraghi (Mengeluarkan)

Keterangan: Perbandingan Kosa Kata Dialek *Tèmor* dan *Bârâ'*

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Berdasarkan data tersebut, terdapat beberapa kata yang memiliki kemiripan, pembedanya terletak pada susunan fonemnya saja. Pola tersebut akan dijelaskan melalui klasifikasi jenis dan pola kosakata menggunakan analisis linguistik. Adapun analisisnya sebagai berikut.

a. Zeroisasi

Zeroisasi adalah penghilangan bunyi fonemis sebagai akibat upaya penghematan atau ekonomisasi pengucapan (Muslich, 2008). *Zeroisasi*

umum dipakai oleh penutur bahasa-bahasa di dunia, termasuk dalam bahasa Madura. *Zeroisasi* diklasifikasi menjadi tiga jenis, yaitu *aferesis*, *apokop*, dan *sinkop*. Dalam dialek *Madhurâ Bârâ'* terdapat beberapa penggunaan *zeroisasi* pada kosakatanya terutama pada *zeroisasi aferesis* dan *sinkop*.

Aferesis adalah proses penghilangan atau penanggalan satu atau lebih fonem pada awal kata (Muslich, 2008). Temuan data kosakata dalam lagu dangdut Madura yang tergolong dalam kategori *aferesis* adalah pada kata *nomer* menjadi *mer*, *ta' ghellem* (*ghellem*) menjadi *ta' lem* (*lem*), dan *kalamon* menjadi *lamon*.

Sinkop adalah proses penghilangan atau penanggalan satu atau lebih fonem pada tengah kata (Muslich, 2008). Temuan data kosakata dalam lagu dangdut Madura yang tergolong dalam kategori *sinkop* adalah pada kata *sapèda* menjadi *spèdah*, *paratèn* menjadi *pratèn*, *bâlâtang* menjadi *blâtang*, *kalambhina* menjadi *klambhina*, dan *makalowar-raghi* (-*kalowar-*) menjadi *maklowarraghi* (-*klowar-*).

b. Anaptiksis

Anaptiksis atau suara bakti adalah perubahan bunyi dengan jalan menambahkan bunyi pada kata. *Anaptiksis* dikelompokkan menjadi tiga bagian, yaitu *protesis*, *epentesis*, dan *paragog* (Muslich, 2008). Dalam dialek *Madhurâ Bârâ'* terdapat beberapa kosakata yang mengalami *anaptiksis*. Penjelasan tentang kosakata tersebut dikelompokkan sesuai tipe *anaptiksis*-nya. *Protesis* merupakan proses penambahan atau pembubuhan bunyi pada awal kata (Muslich, 2008). Temuan data kosakata dalam lagu dangdut Madura yang mengalami *protesis* adalah kata *ta' ambhu* menjadi *ta' nambhu*.

Epentesis merupakan proses penambahan atau pembubuhan bunyi pada tengah kata (Muslich, 2008). Temuan data kosakata dalam lagu dangdut Madura yang mengalami *epentesis* adalah kata *halo* menjadi *hallo* dan *blackberry* menjadi *bellékbèri*. Kedua kata tersebut adalah kata serapan dari bahasa Inggris. Faktor kultural dan ketidakbiasaan komunitas Madura dengan bahasa asing mengakibatkan pembacaan/pelafalan kata serapan tersebut menjadi berubah bunyinya. *Paragog*

merupakan proses penambahan atau pembubuhan bunyi pada akhir kata (Muslich, 2008). *Paragog* banyak sekali ditemukan dalam dialek *Madhurâ Bârâ'*. Kebanyakan kosakata dengan akhiran bunyi vokal, selalu diikuti dengan bunyi konsonan -h. Beberapa kosakata yang dimaksud seperti terlihat pada Tabel 6.2.

Tabel 6.2 *Paragog* dalam dialek *Bârâ'*

<i>Madhurâ Têmor (Situbondoan)</i>	<i>Madhurâ Bârâ'</i>
<i>Apa</i> (apa), <i>rajâ</i> (besar), <i>lako</i> (kerja), <i>bârâmpa</i> (berapa), <i>mellè</i> (beli), <i>dârina</i> (dari), <i>è bâghiyâ</i> (akan diberikan), <i>sapa</i> (siapa), <i>arè</i> (hari), <i>atè</i> (hati), <i>sangghu</i> (dikira), <i>matè</i> (mati), <i>sambi</i> (ambil), <i>tao</i> (tahu), <i>tani</i> (tani), <i>kot�a</i> (kota), <i>alak�</i> (bersuami), <i>rato</i> (raja), <i>abin�</i> (beristri), <i>towa</i> (tua), <i>ghil�</i> (gila), <i>b�ca</i> (baca).	<i>Apah, raj�h, lakoh, b�r�mpah, mell�h,</i> <i>d�rinah, è b�ghiyah, sapah, ar�h, at�h,</i> <i>sangghuh, mat�h, sambih, taoh, tanih,</i> <i>kot�ah, alak�, ratoh, abin�h, towah,</i> <i>ghil�h, b�crah.</i>

Keterangan: Paragog dalam dialek Madura

Sumber: Hidayatullah (2017a)

2. Konten Lirik

Musik dangdut Madura merupakan musik populer yang menekankan produktifitas lirik sebagai ujung tombak dalam penyampaian pesan lagu. Sebagaimana musik populer lainnya yang bersifat massif, dangdut Madura juga memperhatikan aspek selera audiensnya. Lirik lagu dangdut Madura selalu menyesuaikan dengan konteks sosio kultural masyarakatnya agar bisa diterima dengan baik. Bisa dikatakan bahwa musik dangdut Madura adalah representasi dari alam pikir masyarakatnya. Hardjana menjelaskan bahwa musik lahir bukan hanya karena alasan pribadi, tetapi sejarah, alam, lingkungan budaya, serta pengalaman pribadi yang memengaruhi terbentuknya suatu wacana musik pada seseorang dan masyarakat tertentu (Hardjana, 2003).

Dangdut Madura memiliki konten lirik yang khas, ada klasifikasi konten dan tema lirik yang dipakai oleh pelaku seni dan penikmat dangdut Madura.

Dangdut Madura itu khas, tema lagunya dari dulu sampai sekarang hanya ada dua macam yaitu lucu (humor) dan *ngennes* (sedih/melankolis). Tidak ada lagi konten yang lain selain itu, kalau pun ada tidak akan laku di pasaran (Anto, Komunikasi Pribadi, 3 April 2015).

S. Pandi seorang penulis lagu dangdut Madura di Handayani Record Situbondo juga menjelaskan perihal karakteristik konten lirik dangdut Madura:

Kebanyakan syair dangdut Madura itu *nes-ngennes*, termasuk beberapa lirik lagu saya juga banyak yang *ngennes*, karena sejak awal karir saya yang meledak itu lagu yang liriknya *ngennes*. Biasanya dalam satu album itu ada dua atau tiga warna temanya. Ada *senneng*, lucu, dan *ngennes*, istilahnya itu pemanis, bumbu dan racun. Manis itu yang *senneng* dan cinta-cinta, bumbu itu yang lucu, dan racun itu yang *ngennes* karena bisa menanggiskan orang. Tema yang pasti ada dan *booming* biasanya yang *ngennes* dan lucu (S Pandi, Komunikasi Pribadi, 23 Juni 2016).

Berdasarkan pernyataan di atas, pembahasan terkait konten lirik akan diklasifikasi menjadi dua bagian yakni konten humor dan *ngennes*.

a. Humor

Pada dasarnya cerita yang dinarasikan dalam lirik lagu adalah representasi dari realitas masyarakat dalam komunitas Madura. Orang Madura memang memiliki selera humor yang tinggi. Huub De Jonge pernah menulis kebiasaan orang Madura yang memiliki selera humor tinggi.

Orang Madura dikenal periang, kadang hampir seperti anak kecil. Mereka tak henti-hentinya dikatakan selalu gembira dan suka tertawa. Mereka tidak suka bermewah-mewah, dan memiliki selera humor. "Di sini, sebuah pernyataan jenaka

pada saat yang tepat dengan mudah menghilangkan konflik yang mengancam,” kata seorang pegawai negeri sipil Belanda (B., 1928:106). Mereka juga suka berbisik. Kalau mereka membisu berarti ada sesuatu yang tidak beres, atau mereka sedang sakit (Jonge, 2011).

Berdasarkan pengamatan ketika observasi di radio dan di lapangan, orang Madura memang selalu bersenda gurau ketika sedang berkumpul. Terkadang mereka rela menghabiskan banyak waktunya hanya untuk sekedar bersenda gurau dengan kerabatnya.

Konten humor banyak ditemukan dalam lagu dangdut Madura dialek *Bârâ'*. Hampir seluruh lagu dangdut Madura dialek *Bârâ'* berisi konten humor. Sebaliknya, konten humor pada lagu dangdut Madura dialek *Tèmor* lebih sedikit jika dibandingkan dialek *Bârâ'*. Berikut contoh beberapa judul lagu yang berisi konten humor pada Tabel 6.3.

Tabel 6.3 Daftar Lagu Berkonten Lirik Humor

<i>Madhurâ Tèmor (Situbondoan)</i>	<i>Madhurâ Bârâ'</i>
Karè Ngandung	Ta' Andi' Rokok
Lè' Marni	Cinta Sè Nyong Konyong Koṭer
Ka' Marno	Coca Cola
Akulot	Alakèh Artis
Abini Duwâ'	Sèrkèsèran
Hitam Manis	Ngako Lancèng
Mano' Bellug	Abit Ta' Atemmo
Amba' Molèna	Rèng Madhurâh
	Ustad Gaul
	Facebook
	Ta' Apasah
	Rhoma bân Richa
	Jhâ' Iyyâh

Keterangan : Perbandingan Lagu Dengan Konten Lirik Humor

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Tema humor yang dinarasikan dalam lirik lagu biasanya seputar kebiasaan-kebiasaan lucu orang Madura, seperti kebiasaan dalam pengucapan nama orang, hal-hal yang berbau *saru* (konten dewasa)

dan kebiasaan lainnya. Kontennya dinarasikan secara eksplisit dan ada juga yang implisit menggunakan bahasa kiasan/semacam metafora.⁸ Berikut contoh potongan lirik lagu dangdut madura dialek *Tèmor* dan *Bârâ'* dengan konten humor berjudul *Rèng Madhurâh* dan *Karè Ngandung* yang dapat dilihat pada Tabel 6.4.

Tabel 6.4 Potongan Lirik Lagu Berkonten Humor

<i>Karè Ngandung</i>	<i>Rèng Madhurâh</i>
Pessen bulâ dâ' ka dhika (pesan ku untuk mu)	<i>Nyamah ghus bhâghus ca' Arab ngala' dâri Qur'an</i>
<i>Duh jhâ' sampé' bulâ è dhina</i> (jangan sampai meninggalkanku)	(Nama bagus dari bahasa Arab mengambil dari Al Quran)
Bulâ duh pon bâdâ lebbina (saya sudah ada lebihnya)	Bi' rèng Madhurâ è pasalbut è pasalsalan (Oleh orang Madura dibuat kacau)
<i>Dung bulâ ngandung karè ngandung</i> (dung saya hamil terlanjur hamil)	Abdul Hakim.. <i>Dul Hakèm</i> Abdur Rohim.. <i>Durahèm</i> Masy'aAllah.. <i>Masa' Allah</i> Astaghfirullah.. <i>Pora' Allah</i>

Keterangan: Potongan Lirik Konten Humor

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Pada lagu dangdut Madura dialek *Bârâ'*, biasanya terdapat dialog atau monolog pada *intro*, *interlude* dan akhir lagu dengan menggunakan dialek *Bârâ'*. Hal tersebut berfungsi untuk menguatkan konten humor pada lirik lagunya dan sebagai penanda identitas kulturalnya. Layaknya sebuah penciptaan puisi, penciptaan lirik juga memperhatikan aspek bunyi sebuah kata yang dirangkai dalam lirik. Menurut teori simbolisme tugas puisi adalah mendekati kenyataan ini, dengan cara tidak usah memikirkan arti katanya, melainkan suara, lagu, irama, dan rasa yang timbul karenanya dan tanggapan-tanggapan yang mungkin dibangkitkannya (Pradopo, 2005). Lirik dangdut Madura juga menggunakan pola tersebut. Pola liris seperti

8 Geertz mengembangkan tema metafora dalam interpretasi antropologis untuk menelaah permainan sabung ayam di Bali. Geertz memperkenalkan metafora sebagai bentuk seni yang mencakup makna-makna lain yang membuat kehidupan sehari-hari mudah untuk 'dibaca' dalam bentuk yang diproduksi daripada dalam hal yang tidak mewujud (Geertz, 1973).

halnya dalam pantun dan puisi selalu menjadi bahan pertimbangan penciptaan lirik lagu dangdut Madura. Budaya Madura memiliki tradisi berpantun yang bernama *paparèkan*.

Paparèkan merupakan salah satu bentuk folklor lisan Madura yang masih hidup dan cukup digemari oleh masyarakat Madura. *Paparèkan* mudah diterima dan dimengerti oleh masyarakat karena bahasa yang digunakan oleh para pewarisnya adalah bahasa *enjâ' iyâ* (kasar) dan jarang menggunakan bahasa yang halus/tinggi. Menurut Ragilputra, *paparèkan/parikan* memiliki beberapa fungsi, yakni 1) sebagai sarana menyampaikan kehendak, 2) untuk menyindir atau mengolok olok, dan 3) untuk menggambarkan gejala sosial (Sutarto, 2004b). *Parikan* juga berfungsi untuk mendidik, memberi nasihat, dan bahkan memberikan rangsangan seksual yang hangat (Sutarto, 2004b).

Menurut Suripan, aroma erotis jenaka yang terkandung dalam *parikan* kadang-kadang terkesan sangat porno, biasanya terkait dengan kehidupan cinta anak muda, perselingkuhan orang dewasa, seks di luar nikah, dan kehidupan sehari-hari para pelacur (Sutarto, 2004b). Bentuk *paparèkan* (pantun) dalam komunitas Madura tergambar jelas dalam beberapa lirik lagu dangdut Madura. Beberapa contohnya terdapat pada lagu berjudul *Sèrkèsèran* dan *Ngakona Lancèng* (Tabel 6.5), yang temanya sesuai dengan pernyataan Suripan yakni mengenai percintaan dan perselingkuhan.

Tabel 6.5 Potongan Lirik Menggunakan Pola Pantun

Sèrkèsèran	Ngakona Lancèng
<i>Sèrkèsèran obih manis</i> (Serkeseran ubi manis)	<i>Atana'a kacang kaju</i> (Mau menanak kacang kayu)
<i>jâng lajângan dâun nangka</i> (layang-layang daun nangka)	<i>Mon sèndu' na ma' dâri perrèng</i> (Jika sendoknya dari bambu)
<i>kèrpèkkèran sambil nangis</i> (kepikiran sambil menangis)	<i>Karana orèng-orèng ta' paju</i> (Karena orang-orang tak laku)
<i>jâng bâjângan sangghuh dhika</i> (bayang-banyak kukira dirimu)	<i>Dhika agellu' lakèna orèng</i> (Kau memeluk suami orang)

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Pada lirik lagu di atas terlihat pola rima a – b dan terbagi atas dua bagian, yaitu dua kalimat sampiran dan dua kalimat isi. Kalimat pertama dalam lagu *sèrkèsèran* diakhiri dengan akhiran bunyi “-is” pada kata *manis*. Kalimat berikutnya diakhiri oleh akhiran bunyi “-ka” pada kata *nangka*. Pola rima tersebut diikuti oleh dua kalimat isi dengan akhiran bunyi yang sama seperti sebelumnya yakni akhiran bunyi “-is” pada kata *nangis* dan bunyi “-ka” pada kata *dhika*.

Pada lagu *Ngakona Lancèng* juga menerapkan pola rima yang sama, yaitu a – b. Kalimat pertama diakhiri dengan akhiran bunyi “-ju” pada kata *kaju* dan akhiran bunyi “-rèng” pada kata *perrèng* di kalimat berikutnya. Pola rima tersebut diikuti oleh dua kalimat isi dengan akhiran bunyi yang sama yaitu akhiran bunyi “-ju” pada kata *paju* dan bunyi “-rèng” pada kata *orèng*.

b. *Ngennes* (melankolis)

Selain konten humor, dangdut Madura juga dikenal dengan konten *ngennes*-nya. Di kalangan seniman Situbondo, dangdut Madura *Situbondoan* (dialek *Tèmor*) dikenal dengan dangdut Madura spesialis tema *ngennes* (Agus Rajana, Komunikasi Pribadi, 7 April 2016). Hal ini dikarenakan hampir sebagian besar lagu dangdut Madura *Situbondoan* bertema *ngennes*. Jika dilihat dari sejarahnya, dangdut Madura *Situbondoan* lahir dari drama Al Badar yang notabene menceritakan kisah-kisah melankolis. Banyak lagu dangdut Madura bertema *ngennes* diciptakan untuk ke-butuhan musik pengiring drama.

Di radio SPM, lagu dengan gaya Al Badar-an menjadi pilihan lagu yang paling banyak diminati oleh penggemar. Istilah lagu Al Badar-an umum dipakai oleh komunitas Madura di radio untuk menyebut jenis musik dangdut tersebut. Dikatakan Al Badar-an karena bentuk musiknya mengingatkan mereka pada bentuk musik dalam drama Al Badar. Secara musikologis bentuk musiknya sama dengan dangdut Madura pada umumnya, hanya saja di dalam lagunya terdapat monolog atau dialog, seperti dalam drama, terkadang juga memakai tanda nonmusikal, seperti tangisan dan rintihan kesakitan. Dialog dan monolog tersebut disisipkan di sela-sela lagu, seperti pada

bagian *intro*, *interlude*, dan *ending* lagu. Suara tangisan dan rintihan kesakitan merupakan tanda indeks dari kesedihan dan kegalauan (*ngennes*). Tanda tersebut mengindeks pengalaman *audiens* sehingga ketika mendengar lagu tersebut *audiens* dibawa untuk ikut merasakan kegalauannya. Berikut contoh potongan dialog pada lagu dangdut Madura gaya Al Badar-an berjudul *Loka Atè Sake' Dâdâ* (Luka Hati Sakit Dada):

Intro:

“*Kaka', bulâ ta' bisa maloppaa dhika, sakèng tako' ka orèng towa*”. (kakak, aku tak bisa melupakanmu, hanya saja aku takut pada orang tuaku). Disampaikan oleh penyanyi wanita

Interlude:

Penyanyi Pria: “*Ma' cè' mangghâna bâ'na ka sèngko' Lè', engko' la kadung niser ka bâ'na Lè', taqâ' orèng laèn sèènga' bâ'na Lè'*”. (teganya kau pada diriku Dik, aku sudah terlanjur mencintaimu, tak ada orang lain yang bisa seperimu).

Penyanyi wanita: “*Ka', bâ'na jhâ' sampé' ngoca' nga' jerèya ka sèngko' Ka', sèngko' pagghun niser ka bâ'na Ka', sakèng oreng towa sèngko' sè ta' endâ' ka bâ'na Ka'*”. (Kak, kau jangan bilang seperti itu padaku, aku tetap cinta padamu Kak, cuma orang tua ku yang tak bisa menerima Kak).

Penyanyi wanita: “Kak.”

Penyanyi Pria: “*Apa Lè?*” (Apa Dik?)

PW : “*Mayu bâ'na bân engko' satia pajhâu lah Ka'.*” (Ayo kau dan aku sekarang pergi menjauh Kak)

PP : “*Ella Lè', rèng seppona bâ'na nabâng Lè'.*” (Jangan Dik, orang tuamu akan mencarimu)

PW : “*Dhina sèngko' bhâli' odi' matè bhâreng bâ'na Ka'.*” (Biarlah aku hidup dan mati bersamamu Kak)

PP : “*Ella Le'.*” (Jangan Dik)

PW : “*Mayu Ka', ghibâ sèngko' Ka'.*” (Ayo Kak, Bawa pergi diriku Kak).“

PP : “*Ella ella Lè'.*” (Jangan, Jangan Dik)

PW : "Ta' kuat sèngko' ngèding serrona bâ'na Ka', maju Ka' engko' ghibâ Ka'." (Aku tak kuat mendengar kesakitanmu Kak, ayo bawa aku pergi Kak)

Potongan lagu di atas merupakan contoh dialog dua orang pasangan penyanyi dalam lagu dangdut Madura gaya Al Badar-an. Dialog tersebut diucapkan layaknya percakapan dalam sebuah drama yang penuh penghayatan dengan suara tangisan dan rintihan kesakitan. Berbeda dengan tema humor yang lebih didominasi oleh dangdut Madura dialek *Bârâ'*, lagu dengan tema *ngennes* lebih banyak ditemukan pada dangdut Madura dialek *Tèmor*. Tabel 6.6 memperlihatkan contoh beberapa judul lagu dengan tema *ngennes*.

Tabel 6.6 Daftar Lagu Berkonten Lirik *Ngennes*

<i>Madhurâ Tèmor (Situbondoan)</i>	<i>Madhurâ Bârâ'</i>
<i>Sello' Soca Méra</i>	<i>Caltong</i>
<i>Ta' Nyangka</i>	<i>Mellas</i>
<i>Ta' Aromasa</i>	<i>Porona Atèh</i>
<i>Bânni Pèlèan Bulâ</i>	<i>Lokah Ta' Adârâh</i>
<i>San Misan</i>	
<i>Asapo' Robâna Dhika</i>	
<i>Pegghâ' Taresna</i>	
<i>Yatim Piatu</i>	
<i>Jhâ' Dhina</i>	
<i>Riwayat Bulâ</i>	
<i>Rosak Buđina</i>	
<i>Talèbât Posang</i>	
<i>Tapèsa</i>	
<i>Napè Salana Bulâ</i>	
<i>Mellas Atè</i>	
<i>Lannngé'na Noro' Sedqhih</i>	
<i>Tapèngsor</i>	
<i>Ngalamon Bhâi</i>	
<i>O Saiba</i>	
<i>Loka Atè Saké' Dâdâ</i>	
<i>Tangissa Yatim Piatu</i>	

Keterangan: Daftar Lagu Dengan Konten Melakolis

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Beberapa lagu bertema *ngennes* tersebut menarasikan kisah-kisah melankolis, seperti putus cinta, perceraian, kematian, anak yatim piatu, dan penghianatan. Berikut contoh potongan lirik lagu dangdut Madura dialek *Tèmor* dan *Bârâ'* bertema *ngennes* yang berjudul *Ta' Aromasa* dan *Caltong* terlihat pada Tabel 6.7.

Tabel 6.7 Potongan Lirik Berkonten *Ngennes*

<i>Ta' Aromasa</i>	<i>Caltong</i>
<i>Ta' kellar bulâ mèkkèrè bilâ ènga' dâ' ka dhika</i> (tak kuat pikiranku bila ingat dirimu)	<i>Arassa caltong èdâlem atè bulâ</i> (Terasa patah di dalam hatiku)
<i>Arassa ancor èdâlem atè</i> (Terasa hancur di dalam hati)	<i>Takerjhât bulâ, sialla tada' padâ</i> (Terkejut saya, kagetnya tidak ada bandingannya)
<i>Ngakana bulâ ta' nyaman, tèdunga bulâ ta' ngidâdhâ</i> (Mau makan tidak nyaman, mau tidur tidak nyenyak)	<i>Duh ningalèh dhika toju' wâ' duwâän</i> (Duh melihat kau duduk berdua)
<i>Ènga' bhâi dâ' robâna dhika</i> (Selalu ingat pada wajahmu)	<i>Sareng rèng lakè' sè dâddhi pêlèan dhika</i> (Bersama seorang lelaki yang menjadi pilihanmu)

Keterangan: Potongan Lirik dengan Konten Melankolis

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Berdasarkan analisis lirik yang terdiri dari kosakata dan konten lirik, dapat diklasifikasikan perbedaan mendasar, karakteristik, serta pola-pola yang terdapat pada lagu dangdut Madura dialek *Bârâ'* dan *Tèmor*. Selain lirik, perbedaan yang tampak pada dua jenis dangdut Madura tersebut dapat dilihat pada melodi vokalnya. Musik dangdut Madura dengan dialek *Bârâ'* dan *Tèmor*, memiliki karakteristik tersendiri terkait melodi vokalnya. Perbedaan dialek juga turut memengaruhi pembentukan karakter musical pada melodi vokalnya.

B. ANALISIS MELODI VOKAL

Praktik eksklusi dalam komunitas Madura di Situbondo, berupa pemberian stereotip oleh penutur dialek Madura tertentu kepada penutur dialek Madura lainnya (yang berbeda). Stereotip yang

berkembang dalam komunitas Madura di Situbondo mengatakan bahwa komunitas Madura dengan dialek *Bârâ'* memiliki karakteristik *tegghâs* (tegas), *ceppet* (cepat dan terburu-buru), *kasar* (kasar), dan *kako* (kaku) dalam berkomunikasi sedangkan dialek *Tèmor* memiliki karakteristik *èpèrèt* (ditarik-tarik dan berlagu), *lèca'/lemmes* (lembut dan lemas), dan *alos* (halus).

Stereotyping dari gaya wicara tersebut terepresentasi dalam melodi vokal dan mewujud sebagai tanda ikonisitas dalam lagu dangdut Madura. Seperti halnya pendapat Turino bahwa tanda ikon merupakan tanda dari identitas yang mana mereka bergantung pada beberapa kemiripan antara tanda dan objek, pada kenyataannya ia merupakan hubungan dari identitas (Turino, 1999). Lebih lanjut Turino menjelaskan dengan memberikan contoh bahwa tanda musical (pola ritmik lembut) berdasar seperti bagaimana ia berbicara, berjalan, menari, memainkan musik, merupakan tanda yang tidak terucap mengenai siapa kita, betapa miripnya kita, dan dengan siapa kita (Turino, 1999). Begitu pun juga dalam musik dangdut Madura, karakteristik musik dangdut Madura tertentu (dialek *Bârâ'* dan *Tèmor*) dengan tanda ikonisitas tertentu akan menunjukkan identitas komunitas Madura tertentu. Berikut pembahasan mengenai analisis melodi vokal lagu dangdut Madura.

1. Gaya Silabis (*Tegghâs*) dan Melismatis (*Èpèrèt*)

Jika dilihat dari pola melodi vokal dalam lagu dangdutnya, dialek *Bârâ'* cenderung menggunakan gaya silabis dan dialek *Tèmor* menggunakan gaya melismatis. Silabis dan melismatis merupakan istilah musik untuk menyebut gaya melodi yang berhubungan dengan musik vokal (namun secara teknis/estetis juga dipakai bagi musik instrumental). Gaya silabis artinya satu suku kata dinyanyikan oleh satu nada, sedangkan melismatis artinya suatu suku kata yang mendapat berbagai nada (Mack, 1995). Berikut contoh potongan melodi vokal dalam lagu dangdut Madura dialek *Bârâ'* berjudul *Coca Cola* dengan menggunakan gaya silabis (lihat Gambar 6.1).

Coca Cola

Ca' ing gris cé' ré pot dhâh a pé tam pé hu rub bhâh
 3 ter ro fa séh jâ ngâ jâh a kur sus cé' a bid dhâh

Keterangan: Transkripsi Pribadi

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 6.1 Transkripsi Notasi Potongan Lagu *Coca Cola*

Pada potongan melodi di atas, terlihat jelas penggunaan gaya silabis dalam melodi vokalnya. Setiap suku kata dinyanyikan atau dibunyikan oleh satu nada. Gaya silabis memang banyak ditemukan dalam lagu dangdut Madura dialek *Bârâ'*. Contoh lainnya juga terdapat pada lagu berjudul *Rèng Madhurâh* (lihat Gambar 6.2).

Rèng Madhurâh

nya mah gus bâ gus ca' a rab ngâ la' dhâ ri Qur an
 3 bi' réng ma dhu râh é pa sal but é pa sal sa lan

Keterangan: Transkripsi Pribadi

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 6.2 Transkripsi Notasi Potongan Lagu *Rèng Madhurâh*

Potongan melodi di atas juga masih sama seperti contoh sebelumnya. Penggunaan gaya silabis masih tampak secara jelas dalam melodi vokalnya. Berbeda dengan dangdut Madura dialek *Bârâ'* yang banyak menggunakan gaya silabis, dangdut Madura dialek *Témor* lebih dinamis dengan menggunakan banyak gaya melismatis pada melodi vokalnya. Berikut contoh potongan melodi vokal pada lagu dangdut Madura dialek *Témor* berjudul *Sello' Soca Mèra* yang menggunakan gaya melismatis (lihat Gambar 6.3).

Sello' Soca Méra

sel lo' so ca mé ra tan_dhâ ma ta_dâ ri dhi_ ka

ter ros_ é ang ghuy lé' bu lâ ni ser_dâ' ka_dhi ka

3

Keterangan: Transkripsi Pribadi

Sumber: Hidayatullah, (2017a)

Gambar 6.3 Transkripsi Notasi Potongan Lagu *Sello' Soca Méra*

Pada potongan melodi di atas terlihat gaya melismatisnya. Birama pertama ketukan ketiga menuju keempat, suku kata “tan” dinyanyikan/ dibunyikan oleh dua nada yang dicengkok (melismatis). Birama kedua ketukan pertama pada suku kata “ta”, ketukan kedua pada suku kata “dhi” dan ketukan ketiga pada suku kata “ka” juga dibunyikan secara melismatis. Pada birama selanjutnya juga sama, birama ketiga ketukan pertama menuju kedua pada suku kata “ros”, birama keempat ketukan pertama pada suku kata “ser” dan ketukan kedua pada suku kata “ka”. Gaya melismatis memang banyak ditemukan pada lagu dangdut Madura dialek *Témor*, terutama pada lagu yang konten liriknya *ngennes*. Gaya melismatis menambah efek dramatis pada lagunya. Contoh lainnya juga terdapat pada lagu berjudul *Ta' Nyangka* (lihat Gambar 6.4).

Ta' Nyangka

a té bu lâ ta'nyang ka a té

bu lâ ta'ngé ra jhâ'dhi ka bân bu lâ kak ni ko bhâ kal men ca ra

3

Keterangan: Transkripsi Pribadi

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 6.4 Transkripsi Notasi Potongan Lagu *Ta' Nyangka*

Potongan melodi di atas memiliki karakteristik yang sama dengan contoh sebelumnya. Gaya melismatis masih terlihat jelas pada susunan melodi vokalnya. Pada birama pertama ketukan keempat suku kata “a” dinyanyikan dengan berbagai nada yang dicengkok⁹ (melismatis). Terdapat ornamentasi (*appoggiatura*)¹⁰ di birama kedua ketukan pertama pada suku kata “bu”. Selanjutnya, pada birama kedua ketukan keempat juga sama seperti gaya melismatis birama pertama. Birama ketiga ketukan pertama dan ketiga pada suku kata “ka” dan “lâ” juga menerapkan gaya melismatis.

Secara linguistik pemanjangan bunyi dengan gaya melismatis bisa dijelaskan melalui durasi. Durasi merupakan bagian dari prosodi atau bunyi suprasegmental dalam sudut fonetis (Muslich, 2008). Durasi (panjang pendek) ucapan dalam bahasa Madura tidak fungsional dalam tataran kata. Pada contoh melodi di atas terdapat beberapa silaba (suku kata) yang durasinya dipanjangkan. Terdapat pemanjangan durasi pada awal dan akhir suku kata vokoid. Bunyi panjang untuk vokoid diberi tanda satuan *mora*, yaitu satuan waktu pengucapan, dengan tanda titik. Tanda titik satu [...] menandakan satu mora, tanda titik dua [:] menandakan dua mora, dan titik tiga [..] menandakan tiga mora (Muslich, 2008). Sementara itu, bunyi-bunyi untuk kontoid diberi tanda rangkap, dengan istilah *geminat* (Muslich, 2008). Contoh pemanjangan durasi di awal suku kata vokoid terdapat pada kata [a:tè], sedangkan pada akhir suku kata pada kata [dhika:] dan [bulâ:]. Dalam tataran kata, silaba (suku kata) pertama pada kata [atè] diucapkan panjang [a:tè] bermakna sama dengan ketika kata itu diucapkan panjang pada silaba kedua [atè:], begitu pun juga pada kata *dhika* dan *bulâ*. Jadi durasi pada pengucapan kata dalam melodi vokal

9 ‘Cengkok’ adalah cara menghias melodi dengan mengayunkan melodi tertentu (*sliding*), atau mirip teknik melisma (Apel, 1972).

10 Dalam Kamus Musik yang ditulis Pono Banoe (Banoe, 2003), Appoggiatura merupakan ornamen musik yang banyak digunakan karya abad ke-18 berupa satu nada mendahului nada beraksen sehingga jatuhnya nada aksen (tekanan) berpindah ke nada pendahulu tersebut.

tidak berpengaruh terhadap makna, tetapi hanya berpengaruh secara musical dan sebagai bentuk dari variasi serta karakteristik dialeknya.

Selain durasi, secara linguistik pola melodi di atas juga bisa dijelaskan melalui nada. Nada merupakan bagian dari prosodi atau bunyi suprasegmental dalam sudut fonetis. Berdasarkan pengamatan di lapangan, gaya wicara orang Madura dialek *Tèmor* jangkauan nadanya (*ambitus/range*) lebih lebar dan diucapkan lebih dinamis dibandingkan dialek *Bârâ'*, sedangkan orang Madura dialek *Bârâ'* jangkauan nadanya (*ambitus/range*) lebih sempit dan diucapkan dengan tidak dinamis (*statis*). Pola tersebut tampak pada melodi vokalnya. Melodi vokal pada lagu dialek *Tèmor* menggunakan jangkauan nada yang lebih lebar dan dinamis dibandingkan dialek *Bârâ'*.

Temuan di atas menunjukkan bahwa secara musikologis lagu dangdut Madura dialek *Bârâ'* memiliki karakteristik gaya silabis pada melodi vokalnya, sedangkan dialek *Tèmor* memiliki karakteristik gaya melismatis. Secara linguistik, perbedaan gaya silabis dan melismatis tersebut bisa dilihat melalui durasinya. Melodi vokal dialek *Tèmor* banyak menggunakan pola pemanjangan durasi sedangkan dialek *Bârâ'* sebaliknya. Dialet *Tèmor* memiliki jangkauan nada yang lebih lebar dan dinamis dibandingkan dialek *Bârâ'*.

Jika dihubungkan dengan stereotip komunitas Madura, pola melodi tersebut memiliki hubungan ikonis dengan karakteristik gaya wicaranya. Dialet *Bârâ'* dengan gaya wicaranya yang tegas dan kaku terepresentasikan dalam bentuk melodi vokal yang silabis, durasinya pendek, jangkauan nada/ambitus sempit, dan statis. Sebaliknya, dialek *Tèmor* dengan gaya wicaranya yang terkesan ditarik-tarik, berlagu dan lemes menghasilkan karakter melodi vokal yang melismatis, durasinya panjang, ambitus lebar, dan dinamis.

2. Ritme (*Rapet* dan *Luwes*)

Ritme merupakan elemen waktu dalam musik yang dihasilkan dari durasi dan aksen (Salim, 2013). Ritme merupakan unsur yang terpenting dalam sebuah musik selain melodi dan harmoni. Pola ritme

adalah salah satu aspek dari struktur dasar musik yang meliputi antara lain, *batteri rhythmic, tone color, accent* (Salim, 2013). Melodi vokal pada sebuah lagu memiliki rangkaian nada yang tersusun berdasarkan pola ritme tertentu seperti halnya pada musik dangdut Madura.

Pola ritme musik dangdut Madura (dialek *Bârâ'* dan *Tèmor*) memiliki karakteristik tersendiri. Musik dangdut Madura dialek *Bârâ'* memiliki pola yang *rapet* (rapat). Pola tersebut dipengaruhi oleh susunan komposisi lirik yang penuh dan rapat dalam setiap frase melodi vokal. Guna melihat pola ritme tersebut, berikut contoh lagu dangdut Madura dialek *Bârâ'* berjudul *Alakèh Artis* (lihat Gambar 6.5).

Keterangan: Transkripsi Pribadi

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 6.5 Transkripsi Notasi Potongan Lagu *Alakèh Artis*

Pada potongan melodi di atas, bisa dilihat pola ritme yang tersusun dalam frase melodi vokalnya. Melodi di atas tersusun atas dua frase melodi, yaitu frase tanya (*antecedens*) dan frase jawab (*consequens*). Disebut frase *antecedens* karena biasanya ia berhenti dengan nada yang mengambang maka dapat dikatakan berhenti dengan koma, umumnya disini terdapat akor dominan, kesannya belum selesai dan akan ada frase musik selanjutnya (Prier, 1996). Frase *consequens* adalah jawaban dari frase sebelumnya karena ia melanjutkan (terkesan menjawab) pertanyaan dan berhenti dengan titik atau akor tonika (Prier, 1996). Frase *antecedens* pada potongan melodi di atas terletak pada birama pertama ketukan keempat sampai birama kedua ketukan ketiga, selebihnya adalah frase *consequens*-nya. Pada setiap frase terlihat susunan ritme yang rapat dikarenakan komposisi liriknya yang penuh. Pada frase *antecedens* terdiri dari 8 kata dan 16 susunan

suku kata dengan dominan gaya silabis. Frase *consequens* juga terdiri dari komposisi lirik yang sama seperti frase sebelumnya. Penumpukan komposisi lirik menyebabkan pola ritmenya terdengar rapat.

Pada potongan melodi dan lirik di atas, terdapat kosakata “*mer duwâ’*”. Secara linguistik kosakata tersebut tergolong jenis kosakata *apheresis*, yakni penghilangan suku kata awal sebagai upaya penghematan pengucapan. Jika dilihat dari hubungan antara lirik dan melodi vokalnya, pola *aferesis* merupakan strategi untuk menyiasati kerapatan ritme yang disebabkan oleh komposisi lirik yang penuh. Pola *aferesis* membuat komposisi lirik menjadi sesuai dengan susunan pola ritmenya. Pola ritme melodi vokal pada frase kedua, pada kosakata *mer duwâ’* dinyanyikan, merupakan repetisi atau pengulangan dari pola ritme frase sebelumnya.¹¹ Penyesuaian itulah yang menyebabkan pola *aferesis* digunakan dalam komposisi liriknya. Penggunaan pola *aferesis* hanya berpengaruh terhadap bentuk musicalnya saja dan tidak memengaruhi maknanya. Contoh pola ritme melodi vokal yang rapat pada lagu berjudul *Sérkèsèran* (dialek *Bârâ’*) (lihat Gambar 6.6).

The musical notation consists of two staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It contains several eighth and sixteenth note patterns. The lyrics in Indonesian are: "nga la' ka os tep pa' ka sab bhu' nem mo te pa' é pet teng". The second staff continues with the same musical pattern and lyrics: "nga yék hu sen ko ros ta' an di' ta bu' sa la ko ros ta dâ'mon tengnga". A measure number '3' is written above the second staff.

Keterangan: Transkripsi Pribadi

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 6.6 Transkripsi Notasi Potongan Lagu *Sérkèsèran*

Pada potongan melodi di atas juga terlihat pola ritme yang rapat. Frase *antecedens* melodi vokal di atas terletak pada birama pertama ketukan pertama sampai birama ketiga ketukan pertama, selebihnya adalah frase *consequens*. Seperti halnya contoh sebelumnya, setiap frase dalam melodi vokal di atas tersusun pola ritme yang rapat

11 Penjelasan terkait frase repetisi dalam musik dijelaskan oleh Leon Stein dalam buku *Structure & Style : The Study and Analysis of Musical Forms* (Stein, 1979) halaman 25.

dikarenakan komposisi lirik yang penuh. Frase *antecedens* terdiri atas 9 kata dan 17 susunan suku kata, sedangkan frase *consequens* terdiri atas 10 kata dan 19 susunan suku kata. Semua frase tersebut dinyanyikan dengan gaya silabis.

Berbeda dengan dangdut Madura dialek *Bârâ'* yang memiliki pola ritme rapat, dangdut Madura dialek *Têmor* memiliki karakteristik pola ritme yang lebih luwes. Berikut contoh lagu dangdut Madura dialek *Têmor* berjudul *Asapo' Robâna Dhika* (lihat Gambar 6.7).

Asapo' Robâna Dhika

a na___ pé bu lá___ ni ser dâ'___ dhi_ ka___
3
sé yang___ bân ma lem___ nga lém bâ' é___ ma ta

Keterangan: Transkripsi Pribadi

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 6.7 T. Notasi Potongan Lagu *Asapo' Robâna Dhikâ*

Pada potongan melodi di atas terlihat pola ritme yang lebih luwes dibandingkan lagu dangdut Madura dialek *Bârâ'*. Frase *antecedens* terletak pada birama pertama ketukan pertama sampai birama kedua ketukan ketiga, selebihnya adalah frase *consequens*. Frase *antecedens* tersusun atas 5 kata dan 10 susunan suku kata, sedangkan frase *consequens* tersusun atas 6 kata dan 11 suku kata. Kedua frase tersebut dinyanyikan dengan dominan gaya melismatis. Komposisi lirik yang lebih sedikit dibanding dialek *Bârâ'* mengakibatkan ritme melodi vokalnya terasa lebih luwes. Contoh lainnya juga terlihat pada lagu *Lè' Marni* (lihat Gambar 6.8).



Keterangan: Transkripsi Pribadi

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 6.8 Transkripsi Notasi Potongan lagu *Lé' Marni*

Potongan melodi di atas memiliki pola ritme yang luwes sama seperti contoh sebelumnya. Frase *antecedens* terletak pada birama pertama ketukan keempat sampai birama ketiga ketukan kedua, sedangkan selebihnya adalah frase *consequens*. Frase *antecedens* tersusun atas 4 kata dan 7 susunan suku kata dengan gaya melismatis, sedangkan frase *consequens* tersusun atas 7 kata dan 11 suku kata dengan gaya silabis. Pola ritme melodi tersebut terasa luwes, karena komposisi liriknya tidak terlalu menumpuk dan penuh.

Secara linguistik, komposisi lirik yang minimalis (tidak banyak) pada melodi vokal dialek *Tèmor*, banyak menggunakan pola pemanjangan durasi. Pola tersebut terlihat pada potongan melodi vokal dua lagu di atas (*Asapo' Robâna Dhika* dan *Lé' Marni*). Pemanjangan durasi tersebut terletak pada bunyi-bunyi vokoid dan kontoid. Pemanjangan durasi bunyi vokoid terletak pada kata *anapè* [ana:pè], *bulâ* [bulâ:], *dhika* [dhi.ka:], *sèyang* [sèya:ng], è [è:] dalam lagu *Asapo' Robâna Dhika* dan kata *Marni* [marni:], *bulâ* [bulâ:] *atanyaâ* [atanya.a:] dalam lagu *lè' Marni*. Pemanjangan durasi bunyi kontoid terletak pada kata *malem* [malem:]. Berbeda dengan dialek *Bârâ'* yang menyiasati ritme rapat dengan menggunakan pola *aferesis*, ritme melodi vokal dialek *Tèmor* yang luwes disiasati dengan menggunakan strategi pemanjangan durasi.

Temuan di atas menunjukkan bahwa secara musikologis pola ritme pada melodi vokal lagu dangdut Madura dialek *Bârâ'* tersusun rapat karena komposisi liriknya yang penuh, sedangkan pola ritme

dangdut Madura dialek *Tèmor* tersusun lebih luwes karena komposisi liriknya tidak sepenuh dialek *Bârâ'*. Secara linguistik, relasi antara pola ritme pada melodi vokal dan komposisi liriknya saling mepengaruhi. Ritme rapat pada melodi vokal dialek *Bârâ'* memunculkan pola *aferesis*, sedangkan ritme luwes pada melodi vokal dialek *Tèmor* memunculkan pemanjangan durasi.

Jika dihubungkan dengan stereotip yang berkembang dalam komunitas Madura, pola ritme tersebut memiliki hubungan ikonis dengan gaya wicara pada setiap dialeknya. Gaya wicara orang Madura dialek *Bârâ'* yang teburu-buru dan kaku terepresentasi pada pola ritmenya yang rapat serta penggunaan pola *aferesis* pada liriknya, sedangkan gaya wicara orang Madura dialek *Tèmor* yang *lemmes* (lemas), terepresentasi pada pola ritmenya yang luwes (komposisi lirik yang minimalis) dan pemanjangan durasi pada liriknya.

3. Aksen (*Kasar* dan *Alos*)

Aksen (*accent*) dalam musik diartikan sebagai tekanan (dimainkan lebih keras). Tanda aksen (<) menandakan bagian musik tersebut dimainkan lebih keras (dengan tekanan) dari pada yang lainnya. Lagu dangdut Madura dialek *Bârâ'*, banyak menggunakan aksen pada melodi vokalnya. Terutama pada kata yang berakhiran bunyi mati seperti *ta'*, *sènga'*, *jhâ'*, *kerra'*, *bânyanya'*, *pabi'*, dan lainnya. Berikut contoh lagu dangdut Madura dialek *Bârâ'* berjudul *Facebook* (lihat Gambar 6.9).

Facebook 3
sé nga' sé nga' sé nga' bro sé nga' jhâ' kor ro' no ro'
jhâ man mang ken la al po' bâny nya' o réng ta ké co'

Keterangan: Transkripsi Pribadi

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 6.9 Transkripsi Notasi Potongan Lagu *Facebook*

Potongan melodi di atas menunjukkan kecenderungan bunyi aksen yang muncul pada lagu dangdut Madura dialek *Bârâ*. Bunyi aksen muncul pada suku kata “nga’, bro, jhâ’, ro’, po’ dan co”. Kecenderungannya selalu nampak pada akhiran bunyi mati. Contoh lainnya juga bisa dilihat pada lagu berjudul *Ngakona Lancèng* (lihat Gambar 6.10).

Ngakona Lancéng

ker ra' ker ra' to bi' to bi' nga ré' reb bhâ ru bhi ru

na ka la' ka la' pa bi' pa bi' po kok bu là lu dhel lu na

3

Keterangan: Transkripsi Pribadi

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 6.10 Transkripsi Notasi Potongan Lagu *Ngakona Lancèng*

Potongan melodi di atas juga menunjukkan penggunaan aksen pada lagu dangdut Madura dialek *Bârâ*. Bunyi aksen muncul pada suku kata “ra’, bi’, bhâ, bhi, na, la’, lâ, dan dhel”. Sama halnya seperti contoh sebelumnya, melodi di atas juga memiliki kecenderungan munculnya aksen pada bunyi mati.

Dalam linguistik, keras dan lemahnya bunyi pada tuturan bahasa disebut tekanan. Pada tataran kata, tekanan selalu bersifat silabis, yaitu tekanan yang diarahkan pada silaba tertentu. Dua contoh potongan melodi di atas merupakan contoh dari tekanan pada tataran kata yang diarahkan pada silaba tertentu (Muslich, 2008). Terdapat tiga jenis pola tekanan pada contoh lagu di atas, yaitu tekanan pada silaba pertama (awal), kedua (tengah), dan akhir. Silaba pertama (awal) terdapat pada kata *jha’* dan *ro’noro’* dalam lagu *Facebook*, tekanan dibunyikan pada silaba pertamanya, yaitu [jhâ’] dan [ro’]. Silaba kedua (tengah) terdapat pada kata *rubbiruna* dan *ludhelluna* dalam lagu *Ngakona Lanceng*, tekanan dibunyikan pada silaba keduanya yaitu [bhi] dan [dhel]. Silaba akhir terdapat pada kata *senga’*, *ro’noro’*, *bânyanya’*, *alpo’*,

kèco' dalam lagu *Facebook* dan kata *kerra'*, *tobi'*, *rebbhâ*, *kala'*, *pabi'*, *bulâ* dalam lagu *Ngakona Lancèng*, tekanan dibunyikan pada silaba akhir, yaitu [ra'], [bi'], [bhâ], [la'], [bi'], dan [la]. Seperti halnya pada pembahasan aksen secara musikologis, secara linguistik penggunaan tekanan (aksen) pada dialek *Bârâ'* dibuktikan dengan kemunculannya pada silaba yang berbunyi mati (dengan tanda [']). Berbeda dengan dialek *Bârâ'*, lagu dangdut Madura dialek *Tèmor* jarang menggunakan aksentuasi pada melodi vokalnya. Berikut contoh lagu dialek *Tèmor* berjudul *Asapo' Robâna Dhika* (lihat Gambar 6.11).

Asapo' Robâna Dhika

a na___ pé bu lá___ ni ser dâ'___ dhi_ ka___

3

sé yang___ bân ma lem___ nga lém bâ'___ é___ ma ta

Keterangan: Transkripsi Pribadi

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 6.11 Transkripsi Notasi Potongan Lagu *Asapo' Robâna Dhika*

Jika dilihat dari potongan melodi vokal di atas, kecenderungan aksentuasi dan tekanan pada bunyi mati dialek *Bârâ'* tidak berlaku pada dialek *Tèmor*. Kata *dâ'* dan *ngalembâ* yang diakhiri dengan bunyi mati pada silaba akhir, dibunyikan tanpa tekanan (aksen). Kata dengan bunyi mati yang seharusnya/idealnya dibunyikan dengan gaya silabis, pada contoh kata *dâ'* di atas dibunyikan dengan gaya melismatis. Kecenderungan tersebut juga terlihat pada potongan melodi vokal lagu *Jhâ' Dhina* (lihat Gambar 6.12).

jhâ' dhi_ na___ bu_ lâ___ jhâ' dhi_ na___

Keterangan: Transkripsi Pribadi

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 6.12 Notasi Potongan Lagu *Jha' Dhina*

Potongan melodi di atas menunjukkan pola yang sama dengan contoh sebelumnya yakni penggunaan gaya melismatis pada bunyi mati kata *jhâ'*. Pola tersebut bisa dijelaskan melalui penjelasan tentang panjang durasinya. Kata *jhâ'* tidak langsung dibunyikan dengan bunyi mati [jhâ'] namun ada pemanjangan durasi sebelum berbunyi mati, yaitu [jhâ:']. Begitu pun juga dengan kata *dâ'* dalam lagu *Asapo' Robâna Dhika* yaitu [dâ:'], bunyi mati dibunyikan pada nada terakhir gaya melismatis.

Berdasarkan pengamatan di lapangan, gaya wicara keseharian orang Madura dialek *Bârâ'* memang cenderung tegas dan banyak aksennya. Hal ini yang kemudian memunculkan stereotip dalam komunitas Madura bahwa orang Madura dengan dialek *Bârâ'* itu terkesan kasar dan keras. Jika ditinjau secara musikologis dan linguistik kesan itu muncul karena tekanan dan aksen dalam wicaranya. Orang Madura dengan dialek *Tèmor* memiliki gaya wicara yang berbeda, yakni lebih mengalir tanpa tekanan dan aksen. Komunitas Madura menyebutnya dengan istilah *èpèrèt* (ditarik-tarik), *lemes/lèca'* (lemah dan lembut), *alos* (halus). Gaya wicara tersebut memiliki hubungan yang ikonis dengan melodi vokalnya yang minim penggunaan aksentuasi. Sebaliknya, karakter keras dan kasar gaya wicara orang Madura dialek *Bârâ'* terepresentasi dalam melodi vokalnya yang banyak menggunakan aksentuasi.

4. Frasering

Frasering dalam musik biasa diartikan sebagai teknik pemenggalan kalimat dalam sebuah melodi lagu. *Frasering* diperhatikan karena sangat memengaruhi makna sebuah lagu. Layaknya orang berbicara yang membutuhkan jeda, musik juga membutuhkan jeda yang tepat agar pesan dalam liriknya bisa tersampaikan dengan baik.

Terkait dengan *frasering*, lagu dangdut Madura (dialek *Bârâ'* dan *Tèmor*) juga memiliki karakteristik dan pola tersendiri. Berikut adalah perbandingan melodi vokal pada lagu dangdut Madura dialek *Bârâ'* dan *Tèmor* yang sama-sama mengadaptasi lagu India berjudul *Saajan Ji Ghar Aaye*. Contoh lagu 1) dangdut Madura dialek *Bârâ'* berjudul

Cinta Sè Nyong Konyong Koter (lihat Gambar 6.13) dan 2) dangdut Madura dialek *Tèmor* berjudul *Hitam Manis* (lihat Gambar 6.14).

1) *Cinta Sè Nyong Konyong Koter* (dialek *Bârâ'*)

Cinta Sè Nyong Konyong Koter

duh ta' ké rah lo wang ka ro ngo ca' sa yang

3

duh ta' ké rah lo wang ka ro ngo ca' sa yang

Keterangan: Transkripsi Pribadi

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 6.13 Transkripsi Notasi Potongan Lagu *Cinta Sè Nyong Konyong Koter*

2) *Hitam Manis* (dialek *Tèmor*)

Hitam Manis

mel la' bâ dâ é ma ta med dhem bâ dâ é a té

3

pad dhâng ka ro bâ na_ pad dhâng pa mé sem ma_

Keterangan: Transkripsi Pribadi

Sumber: (Hidayatullah, 2017a)

Gambar 6.14 Transkripsi Notasi Potongan Lagu Hitam Manis

Pada perbandingan potongan melodi di atas, lagu dialek *Bârâ'* memenggal frase (*antecedens* dan *consequens*) melodi vokal masing-masing menjadi tiga bagian, sedangkan dialek *Tèmor* masing-masing frasenya dipenggal menjadi dua bagian. Frase *antecedens* terletak pada birama satu sampai dua, sedangkan frase *consequens*-nya terletak pada birama ketiga sampai keempat. Jeda antar bagian di setiap frase ditandai dengan tanda istirahat (*rest*).

Pada lagu dialek *Bârâ'*, jeda pada frase *antecedens* terdapat pada birama pertama ketukan keempat, birama kedua ketukan kedua (*up beat*) dan birama kedua ketukan keempat. Frase *consequens* menggunakan pola/penempatan jeda yang sama pada birama ketiga dan keempat. Pada lagu dialek *Tèmor*, jeda pada frase *antecedens* dan *consequens* terletak di ketukan terakhir pada setiap biramanya.

Perbedaan *frasering* dan jumlah jeda (pemenggalan) terletak pada birama kedua dan keempatnya. Pada birama tersebut lagu dialek *Bârâ'* memenggal kalimat menjadi dua bagian, sedangkan dialek *Tèmor* satu bagian. Secara linguistik, jeda atau kesenyapan ini terjadi di antara dua bentuk linguistik, baik antar kalimat, antar frase, antar morfem, antar silaba, maupun antar fonem (Muslich, 2008). Jeda di antara dua bentuk linguistik yang lebih tinggi tatarannya lebih lama kesenyapannya bila dibanding dengan yang lebih rendah tatarannya (Muslich, 2008). Contoh jeda pada birama kedua dan keempat dalam lirik lagu dialek *Bârâ'* adalah “*karo ngoca' – sayang*”. Jeda tersebut merupakan jeda antarfrase. Jeda dalam lagu dialek *Bârâ'* terletak pada lirik “*ngoca'*”. Bunyi mati/konsonan pada akhiran silaba [ca'] digunakan sebagai jeda. Bunyi mati pada lagu dialek *Bârâ'* secara musikologis menciptakan efek silabis.

Di bagian yang sama, dialek *Tèmor* tidak memenggal frase tersebut sehingga tidak ada jeda layaknya dialek *Bârâ'*. Hal ini dikarenakan terdapat sebuah kata yang tidak memungkinkan untuk dipisah antarsuku katanya (silaba), karena ketukan ritmenya jatuh pada silaba pertama. Pemberian jeda akan mengubah makna atau menghilangkan makna dari kata tersebut. Adapun kata tersebut adalah kata *bâ:dâ* dan *pamèsemma*. Dalam konteks ini, lagu dialek *Tèmor* mengganti penggunaan jeda dengan strategi pemanjangan durasi pada silaba pertamanya yaitu [bâ:dâ] dan [pa:mèsemma]. Secara musikologis pemanjangan durasi tersebut juga tampak dalam penggunaan ornamentasi (*appoggiatura*).

Berdasarkan *frasering* pada melodi vokalnya, lagu dangdut Madura dialek *Bârâ'* cenderung membuat jeda/pemenggalan frase

pada bunyi konsonan atau mati dan kemudian memunculkan efek silabis, sedangkan dialek *Tèmor* lebih memanfaatkan pemanjangan durasi, melismatis dan penggunaan ornamentasi.

Seperti halnya temuan sebelumnya, temuan pada pola *frasering* lagu dangdut Madura dialek *Bârâ'* dan *Tèmor* di atas juga memiliki relasi ikonis dengan gaya wicara orang Madura. Banyaknya jeda dan pemenggalan silaba pada konsonan mati, ikonis dengan stereotip gaya wicara orang Madura dialek *Bârâ'* yang terkesan penuh tekanan dan kasar. Sebaliknya, minimnya pemenggalan dan jeda, serta penggunaan pola pemanjangan durasi pada lagu dialek *Tèmor*, ikonis dengan gaya wicaranya yang *èpèrèt* (ditarik-tarik).

5. Pengaruh Fonetis Terhadap Melodi Vokal

Perbedaan dialek dalam Bahasa Madura, tidak semata mata hanya pada tataran kosakata dan fonetisnya saja. Perbedaan tersebut juga turut memengaruhi pembentukan karakter musical pada melodi vokal lagu dangdut Madura. Karakter tersebut kemudian menjadi sebuah pola atau gaya tersendiri. Sesuai dengan pendapat Lomax, yakni ada sejumlah aspek musical pembentuk suatu gaya nyanyian, yaitu aspek melodi, ritme, ornamentasi, tingkat ketegangan, energi (*power* atau *stressing*), kapasitas artikulasi, serta hubungan nyanyian dengan organisasi orkestrasi musiknya (Lomax, 1976). Berikut beberapa pengaruh fonetis terhadap melodi vokal dangdut Madura.

a. Sinkop

Sinkop merupakan upaya penghematan pengucapan melalui penghilangan bunyi fonem pada tengah kata. Sinkop banyak ditemukan pada lagu dialek *Bârâ'*, perbedaan tersebut berpengaruh terhadap ritme melodi vokalnya. Jumlah suku kata (silaba) pada tiap kata memengaruhi jumlah ritme melodinya. Berikut perbandingan potongan lagu dialek *Bârâ'* yang menggunakan sinkop dengan lagu dialek *Tèmor* (lihat Gambar 6.15 dan 6.16).

1) Dialek *Bârâ'*

Réng Dhisah

klam bhi na lo set ta' é sat ri ka

Keterangan: Transkripsi Pribadi

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 6.15 Transkripsi Notasi Potongan Lagu *Rèng Dhisah*

2) Dialek *Tèmor*

Lé' Salma

sen neng ngan na ka lam bhi mé ra

Keterangan: Transkripsi Pribadi

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 6.16 Transkripsi Notasi Potongan Lagu *Lé' Salma*

Melalui potongan lagu di atas, bisa dilihat perbedaan ritme pada kata *klambhina* (dialek *Bârâ'*) dan *kalambhi* (dialek *Tèmor*). Kata *klambhina* (bajunya) berasal dari kata *kalambhi* (baju) yang mendapat imbuhan “-na” dan mengalami perubahan bunyi (*sinkop*) menjadi *klambhi-na*. Jika dilihat dari potongan melodi di atas, jumlah ritmenya sesuai dengan jumlah silabanya yakni (*Klam-bhi*) dan (*Ka-lam-bhi*). Perbedaan tersebut menjadikan karakteristik tersendiri bagi pola ritme lagu dangdut Madura dialek *Bârâ'* dan *Tèmor*.

b. Epentesis

Epentesis merupakan penambahan bunyi pada tengah kata. Pada lagu dialek *Bârâ'* terdapat beberapa temuan kata yang menggunakan epentesis, yaitu pada kata “*halo*” menjadi “*hallo*” dalam lagu *Abit Ta' Atemmo* dan “*blackberry* menjadi *bellèkbèri*” dalam lagu *Salingkuh*. Berikut contoh notasinya (lihat Gambar 6.17 dan 6.18).

Abit Ta' Atemmo

hal lo yé' hal lo yé' hal lo sis hal lo sis

Keterangan: Transkripsi Pribadi

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 6.17 Transkripsi Notasi Potongan Lagu *Abit Ta' Atemmo*

Salingkuh

sam bih a ga____ ya neg gu' bel lèk bé ri

Keterangan: Transkripsi Pribadi

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 6.18 Transkripsi Notasi Potongan Lagu *Salingkuh*

Kata “*Hello*” dan “*bellèkbèri*” dalam potongan melodi di atas merupakan contoh dari penggunaan epentlich dalam lagu dangdut Madura dialek *Bârâ’*. Penggunaan epentlich secara musikologis tidak terlalu berpengaruh terhadap ritme melodi vokal, tetapi memberikan kesan “menggantung” terhadap melodi vokalnya. Kata “*hallo*” dipenggal menjadi “*hal-lo*”, sedangkan kata *bellèkbèri* dipenggal menjadi “*bel-lèk-bè-ri*”. Kedua kata tersebut mendapat sisipan “-L-“ di tengah katanya. Sisipan tersebut memberikan efek “menggantung” pada melodi vokal dialek *Bârâ’* yang kemudian menjadi karakteristik tersendiri bagi lagu dialek *Bârâ’*.

c. Paragog

Paragog merupakan penambahan bunyi pada akhir kata. Ciri-ciri yang paling dominan pada lagu dialek *Bârâ’* adalah penggunaan paragog dengan akhiran bunyi “-h”. Berikut contoh potongan lagu yang menggunakan paragog (dialek *Bârâ’*) dan pembedanya (dialek *Tèmor*) (lihat Gambar 6.19 dan 6.20).

1) Dialek *Bârâ’*

Alakéh Artis

ta pé ar tis jhâ' ka la kâh mal lê ta' gun nga kan a téh

Keterangan: Transkripsi Notasi

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 6.19 Transkripsi Notasi Potongan Lagu *Alakéh Artis*

2) Dialek *Tèmor*



Keterangan: Transkripsi Pribadi

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 6.20 Transkripsi Notasi Potongan Lagu *Ta' Aromasa*

Pada potongan melodi dialek *Bârâ'* di atas bentuk paragog terdapat pada kata “*lakéh*” dan “*atéh*”. Secara musikologis bentuk paragog di atas selalu diakhiri oleh tanda istirahat dan dinyanyikan dengan ritme yang pendek. Secara linguistik kata “*lakéh*” dan “*atéh*” dinyanyikan dengan durasi yang pendek. Berbeda dengan dialek *Tèmor*, kata “*até*” secara musikologis dinyanyikan dengan ritme yang panjang dengan penambahan ornamentasi (*appoggiatura*). Secara linguistik kata “*até*” dinyanyikan dengan durasi yang panjang. Pola paragog dalam dialek *Bârâ'* cenderung menciptakan ritme dan durasi yang pendek sedangkan dalam dialek *Tèmor* sebaliknya. Perbedaan tersebut menjadikan karakteristik dan gaya tersendiri dalam melodi vokal dangdut Madura.

Beberapa analisis melodi vokal di atas menunjukkan karakteristik (gaya) musical dalam dangdut Madura. Karakteristik tersebut dibangun melalui tanda musical yang berelasi ikonis dengan komunitas Madura. Karakter lagu dangdut Madura dialek *Bârâ'* yang kaya akan ritmik merepresentasikan identitas komunitas Madura penutur dialek *Bârâ'* yang tegas dan enerjik. Sebaliknya, karakteristik lagu dangdut Madura dialek *Tèmor* yang melodius merepresentasikan identitas komunitas Madura penutur dialek *Tèmor* yang *alos* dan dinamis.

C. IDENTITAS MUSIKAL DANGDUT MADURA

Beberapa temuan dan hasil analisis terkait lirik dan melodi vokal dangdut Madura, secara textual (melalui analisis musikologis dan linguistik) memberikan lanskap yang jelas mengenai hubungan

identitas komunitas Madura di Situbondo dengan musik dangdut Madura. Sebagaimana pendapat Timoty Rice dalam artikel, “*Reflection on Music and Identity in Ethnomusicology*” menjelaskan tentang empat kontribusi musik terhadap identitas sosial:

Pertama, adalah bahwa musik memberikan bentuk simbolik terhadap sebuah identitas yang muncul maupun yang sudah ada. Pembentukan identitas tersebut inheren dalam struktur musik dan biasanya menyusun sebuah representasi ikonik dari elemen identitas. Temporalitas musik dapat menjadi sebuah ikon bagi logika temporal dari identitasnya. Terlebih lagi musik memiliki kemampuan untuk mengindeks aspek-aspek berbeda dari identitas beragam melalui keberagaman properti formalnya, seperti melodi, harmoni, ritme, timbre, dan lain sebagainya (Rice, 1983).

Sesuai dengan pernyataan tersebut, temuan data dalam analisis lirik dan melodi vokal musik dangdut Madura membuktikan bahwa musik dapat memberikan bentuk simbolik terhadap identitasnya. Identitas komunitas Madura (dialek *Bârâ'* dan *Tèmor*) direfleksikan secara ikonis dalam musik dangdut Madura melalui lirik dan melodi vokalnya. Kompleksitas dan keberagaman identitas komunitas Madura juga tertuang dalam keberagaman indeks musical pada musiknya.

Sejalan dengan pendapat Turino bahwa kualitas ikonik dan indeks musik merupakan sumber dari kekuatan emosionalnya. Ikonisitas musical terdiri dari kesamaan strukturalnya terhadap aspek lain dari budaya dan perilaku, serta kontribusinya terhadap kesan kepuasan emosional, di mana identitas yang tengah dibentuk melalui musik secara alamiah (Rice, 1983). Kemampuan musik untuk mengindeks pengalaman umum dan sosial dari sebuah komunitas maupun individu juga mampu mengerakkan kekuatan emosionalnya.

Kedua, performansi musical menciptakan peluang bagi komunitas-komunitas untuk berbagi sebuah identitas untuk melihat diri mereka dalam tindakannya dan untuk

membayangkan yang lain yang barangkali juga berbagi gaya performansi yang sama (Rice, 1983).

Melalui musik dangdut Madura, komunitas Madura yang kompleks dengan segenap keberagamannya (dialek) dapat memahami identitas dirinya masing-masing serta membayangkan identitas komunitas Madura yang lain dalam satu *frame* (bingkai) musik dangdut Madura. Ketiga, musik dapat berkontribusi terhadap sebuah identitas sebagaimana yang dirasakannya atau berkontribusi dalam kualitas afektif (Rice, 1983).

Dalam hal ini musik dangdut Madura memiliki peran dalam mengkonstruksi, menghidupkan, dan menyebarluaskan identitas komunitas Madura di Situbondo melalui tanda potensial musik (ikon dan indeks). Dengan kata lain, musik dangdut Madura merupakan proyeksi penggambaran identitas komunitas Madura di Situbondo.

Kontribusi keempat adalah klaim bahwa musik memberikan pengaruh terhadap sebuah identitas, terutama identitas bawaan, sebagai valensi positif (Rice, 1983). Komunitas Madura di Situbondo yang berada dalam bayang-bayang kebudayaan Sumenep (Madura pulau), yang dianggap “adiluhung”, mengeksklusi identitasnya dari komunitas Madura lain melalui musik dangdut. Dalam konteks ini, kontribusi musik dangdut Madura dilihat sebagai representasi “modernitas” atas keberadaan komunitas Madura di Situbondo. Musik dangdut merupakan indeks dari modernitas, dan dianggap lebih “nge-pop” oleh komunitas Madura di Situbondo dibanding musik tradisionalnya. Kendati demikian idiom musik tradisional tidak dihilangkan begitu saja, namun dipakai sebagai penanda identitas latar belakang budayanya. Sebagaimana Timoty Rice yang menyebut penggunaan/peminjaman idiom musik salsa Puerto rico sebagai apropiasi kreatif, atau *re-signifikasi* dari peminjaman idiom yang berperan sebagai simbol dari sebuah identitas baru (Rice, 1983, 32)

Seperti yang telah dijelaskan sebelumnya bahwa komunitas Madura di Situbondo sangat kompleks, bahkan bisa dibilang hibrid.¹² Hibriditas tersebut diindeks melalui musik populer (hibriditas musik dangdut), sebagaimana Timoty Rice mengutip penelitian Lara Allen mengenai sebuah genre musik hibrid baru yang disebut *vocal jive* yang berkembang di pemukiman kulit hitam Afrika.

...sebuah musik populer yang pernah direkam, ia mengungkapkan identitas berakar dari lokalitas hidup keseharian mereka dengan menggunakan melodi-melodi, subjek topik, dialek kedaerahan, namun hal tersebut berhasil dalam sebuah gaya berbasis Internasional jazz-pop-blues yang mengekspresikan sebuah identitas hibrid pada masa itu (Rice, 1983, 25).

Pernyataan tersebut menjelaskan karakteristik musik populer *vocal jive* yang merepresentasikan identitas masyarakatnya. Sama halnya dengan musik dangdut Madura yang menggunakan identitas musical lokal, dialek local, dan dikemas dalam bentuk musik populer, yakni dangdut. Musik dangdut Madura merefleksikan alam hibriditas dari identitas sosial melalui bentuk hibriditas musik yang ikonik. Dari pembahasan tentang analisis lirik dan melodi vokal musik dangdut Madura, dapat digambarkan secara tekstual mengenai bentuk, gaya, dan karakteristik musik dangdut Madura *Situbondoan*.

12 Hibriditas komunitas Madura di Situbondo merujuk pada keberagaman identitas komunitas Madura baik secara dialek maupun kultural. Secara kultural di Situbondo juga terdapat isilah *pandhalungan*/orang Madura campuran. Penjelasan tersebut akan dibahas secara lengkap dalam bab selanjutnya.

BAB 7

RELASI MUSIK DANGDUT MADURA DENGAN IDENTITAS KOMUNITAS MADURA DI SITUBONDO

A. PERSEPSI DAN PENGALAMAN KOMUNITAS MADURA DI SITUBONDO TERHADAP IDENTITASNYA MELALUI MUSIK DANGDUT MADURA SITUBONDOAN

Sejak kedatangannya ke Jawa pada periode migrasi sampai saat ini, komunitas Madura menjadi kelompok etnis dominan di Situbondo. Selain komunitas Madura, juga terdapat beberapa kelompok etnis lain yang sejak lama juga telah mendiami daerah ini, antara lain Jawa, Tionghoa, dan Arab. Komunitas Madura di Situbondo mempunyai kompleksitas tersendiri terkait identitas kulturnya. Terdapat beberapa klasifikasi dalam wacana identitas komunitas Madura di Situbondo. Sebagaimana yang sebelumnya telah disinggung perihal terminologi identitas Madura asli (pulau Madura) dan keturunan Madura yang lahir dan tinggal di Jawa. Termasuk perihal pembedaan identitas komunitas Madura secara dialek kebahasaan yang terbagi atas dua kelompok, yakni kelompok penutur dialek Bârâ' dan Tèmor.

Selain dua klasifikasi tersebut di Situbondo juga terdapat terminologi *panḍhâlungan* (Madura) atau *pendalungan* (Jawa) untuk merujuk pada orang yang memiliki identitas campuran atau anak hasil pencampuran genetis/perkawinan silang etnis antara etnis Madura –

Jawa, Madura – Arab, dan Madura – Tionghoa. Penelitian Konstantinos Retsikas membahas tentang orang Madura campuran di Alas Niser Probolinggo yang dilakukan 1998–2000. Ia menjelaskan bahwa dari terminologi *pendalungan* berasal dari kombinasi dua kata bahasa Jawa, *medal* (satuan leksikal dari tingkatan bahasa *krama*, bermakna keluar, pergi, merantau, atau meninggalkan) dan *lunga* (berasal dari tingkatan bahasa *ngoko* yang bermakna pergi atau keluar) (Retsikas, 2007a). Terminologi tersebut dipakai dan disampaikan oleh orang Jawa untuk menyebut/memaknai orang asli Madura (secara genetis), yang tinggal dan menetap di luar pulau Madura, khususnya di pesisir utara Jawa Timur. Penduduk Alas Niser mengadopsi terminologi tersebut dan memberikan pemaknaan yang berbeda terhadapnya.

Pendalungan dimaknai sebagai orang campuran. Pemaknaan tersebut sama halnya dengan yang terjadi dalam komunitas Madura di Jember¹³ dan Situbondo. Fenomena di atas menggambarkan bahwa komunitas Madura di Situbondo adalah komunitas yang hibrid. Berikut ini pembahasan tentang persepsi dan pemahaman diri komunitas Madura terkait identitasnya melalui musik dangdut Madura. Pembahasan dibagi menjadi dua bagian, yakni 1) Pandangan para pelaku seni dangdut Madura; 2) Pandangan para penggemar dangdut Madura di radio.

B. KONSTRUKSI DAN REFLEKSI IDENTITAS PELAKU MUSIK DANGDUT MADURA

Guna memahami identitas komunitas Madura, pandangan Hall digunakan sebagai landasan pijakan. Hall memberikan dua pandangan tentang identitas kultural, yakni:

Pandangan essensialisme dan anti essensialisme. Pandangan yang pertama, identitas kultural dimaknai sebagai sesuatu yang satu, budaya yang digunakan bersama, semacam ‘jati diri’ kolektif, bersembunyi di dalam banyak hal yang lain, lebih superfisial atau artifisial yang dipaksakan pada ‘diri’. Di mana kelompok orang dengan sebuah sejarah

13 Lihat *Blandongan* (Prasisko, 2015)

bersama dan keturunan yang didasarkan dalam kesamaan. Dengan pengertian seperti ini identitas kultural merefleksikan pengalaman sejarah yang sama dan berbagai kode-kode kultural yang membawa kita sebagai satu masyarakat. Pandangan yang kedua, sebuah persoalan menjadi sepadan dengan *being*. Jauh dari menjadi ‘selesai’ (*fixed*) mereka adalah subjek dari keberlanjutan ‘bermain’ (*play*) dari sejarah, kebudayaan, dan kekuasaan (Hall, 1990).

Pandangan kedua Hall, menggambarkan bahwa identitas budaya datang dari suatu tempat yang memiliki sejarah, tetapi seperti segala sesuatu yang historis, mereka mengalami transformasi konstan. Begitu pun dengan identitas komunitas Madura di Situbondo, ia tidak tetap, selalu bergerak, mengalami berbagai pemaknaan, dan ditentukan oleh lingkungan. Dalam hal ini bisa dikatakan bahwa identitas kultural merupakan sebuah konstruksi sosial.

Sebelumnya telah dijelaskan bahwa salah satu kontribusi musik adalah perihal konstruksi identitas. Seperti halnya pendapat Timoty Rice bahwa musik dapat membantu menyusun identitas sosial, musik dangdut Madura menjalankan perannya dengan baik sebagai alat konstruksi (Rice, 1983). Komunitas Madura di Situbondo membedakan dirinya dengan Madura asli (pulau) melalui simbol-simbol musical dalam musik dangdut. Hibriditas musik dangdut mengindeks sebuah komunitas Madura yang modern, hibrid, dan populer. Hal ini sesuai dengan peranan utama musik menurut Timoty Rice, yakni untuk memberikan simbol, atau merefleksikan, atau memberikan kehidupan performatif terhadap identitas yang ada sebelumnya (Rice, 1983).

Dalam sebuah konstruksi sosial terdapat subjek yang diposisikan sebagai agen. Agen tersebut adalah mereka yang mempunyai “rasa memiliki terhadap kelompok dan yang memahami dirinya” dalam kondisi tertentu (Rice, 1983). Pada konteks ini agen dalam komunitas Madura merujuk pada kelompok pelaku seni dan industri musik (penulis lagu, *arranger*, *sound engineer*, penyanyi, dan musisi).

Anto (agen), seorang *sound engineer* pada perusahaan rekaman lokal di Situbondo (Handayani Record). Ia adalah bagian dari komunitas Madura yang telah lama tinggal di Situbondo kota. Selain itu, ia juga anggota komunitas dangdut Madura di radio SPM. Berikut pernyataannya dalam memahami identitas komunitas Madura di Situbondo melalui musik dangdut berikut:

Lagu dangdut *Madhurâ rowa* (itu) khas Situbondo, *asalla dâri* (asalnya dari) Al Badar, *jhâ' rowa ngarang-ngarang bâkto è tangghâan* (itu hasil mengarang waktu di job pentas). È *Madhurâ dhibhi' taqâ' dangdut Madhurâ lambâ'* (Di Madura sendiri tidak ada dangdut Madura dulu), sè *bâqâ' kèjhungan bi' gambusan* (yang ada hanya *kèjhungan* dan musik gembus). Barometernya dangdut *Madhurâ* itu ya Situbondo, *Madhurâ rowa akaca dâenna'* (berkaca ke sini). *Arapa* (mengapa) saya *ngoca' nga'* (mengatakan seperti) itu, *Madhurâ* itu kan banyak *macemma* (macamnya) ya, *logatta* (logatnya) kan *ta'* (tidak) sama ya, sè (yang) kita itu sè *bhâgus* (yang bagus). Lagu *Madhurâ* itu *ta' endâ' mon* (tidak mau jika) terlalu bersastra, *ta' kèra paju* (tidak mungkin laku), *mon è* (kalau di) Situbondo itu *kodhu apa bâqâna* (harus apa adanya). Bahasana kodu sè *semma' ka* (yang dekat dengan) masyarakat. Meskipun terkesan kasar tapi itulah Situbondo. Itu sudah pernah dibuktikan sama Agus Rajana, dia pernah buat lagu dangdut Madura dengan sangat puitis *tapè akhirra ta' paju* (tapi akhirnya tidak laku) (Anto, Komunikasi Pribadi, 3 April 2015).

Dengan sangat jelas Anto membedakan identitas Madura asli dengan Madura di Situbondo melalui musik dangdut Madura. Anto mengklaim bahwa dangdut Madura berasal dari Situbondo karena dalam perkembangannya, lahir dari drama Al Badar yang ada di Situbondo. Secara implisit ia mengatakan bahwa kebudayaan Situbondo dan Madura itu berbeda. Jika di Madura kental dengan kesenian aslinya, seperti *kèjhungan*, komunitas Madura di Situbondo

memiliki seni yang sifatnya lebih populer, yaitu dangdut Madura. Selanjutnya, secara eksplisit ia mengatakan bahwa komunitas Madura di Situbondo tidak terlalu suka dengan penggunaan bahasa puitis dan terkesan memakai bahasa “apa adanya” dalam lagunya (lebih kasar dibanding Madura Sumenep).

Pada pernyataan di atas, Anto juga memberikan persepsinya terkait perbedaan logat (dialek) dalam komunitas Madura. Anto memposisikan identitas dirinya sebagai bagian dari komunitas Madura Situbondo kota yang berbeda dari Komunitas Madura asli dan penutur dialek *Bârâ'* (Besuki). Pernyataan Anto di atas diucapkan dengan menggunakan bahasa yang campur aduk, antara bahasa Indonesia dan Madura. Di Situbondo memang lazim penggunaan bahasa demikian, bahasa keseharian orang-orang Situbondo kota adalah bahasa campuran seperti “*situ ka dimma'a?*, *saya èntara ka bengkona* *situ marèna!*, *situ ta' pulanga?*” (kamu mau kemana?, saya mau ke rumahmu sebentar lagi!, kamu tidak mau pulang?).

Lebih lanjut, Angga selaku pelaku seni di Situbondo juga menjelaskan perihal proses kreatif dangdut Madura:

Lagu dangdut Madura di Situbondo banyak yang mengadaptasi lagu-lagu India, Arab, dan lagu populer lainnya. Itu karena sulitnya mencari karakteristik dan inspirasi musical asli Situbondo, beda dengan Madura dan Banyuwangi. Karena keterbatasan itulah, maka kemudian lahirlah daya kreatifitas dan memunculkan karakternya sendiri, istilahnya itu “*Ètèmbhâng ta' nemmo bengbengan*” (ketimbang tidak menemukan pandangan/jalan keluar). Dangdut Madura lahir dari proses alamiah penciptanya dalam memahami budaya Situbondo, seperti tergambar dalam konten lagunya yang menceritakan kebiasaan dan karakteristik orang Situbondo. Itu menjadi berhasil karena dangdut Madura bisa diterima dengan baik oleh komunitas Madura di Situbondo (Angga, Komunikasi Pribadi, 3 April 2015).

Pernyataan Angga di atas menguatkan pendapat Anto bahwa dangdut Madura memiliki karakteristiknya sendiri, ia lahir dari “pemahaman diri” pelaku seni tentang budayanya yang kemudian direpresentasikan dalam musik dangdut Madura. Sebagai agen, pelaku seni dalam komunitas Madura di Situbondo “meracik” tanda-tanda musical untuk mengapresiasi keunikan budayanya sekaligus membedakan dirinya dengan komunitas Madura yang lain.

S. Pandi seorang penulis lagu dan penyanyi terkenal di kalangan komunitas Madura juga memberikan persepsi dan pemahaman perihal identitasnya melalui dangdut Madura.

Lagu dangdut Madura itu beda-beda, kalau dari syairnya, dangdut Madura *Situbondoan* itu tidak bersastra, artinya bahasanya menggunakan bahasa sehari-hari, tetapi masih sopan dibandingkan yang dari Madura. Kemudian walaupun bahasanya biasa, tetapi musiknya *ngennes* bisa membuat orang menangis. Kalau yang dari Madura bahasanya vulgar dan kebanyakan rusuh (porno) (S Pandi, Komunikasi Pribadi, 23 Juni 2016).

Sebagai seorang penulis lagu dangdut Madura, S. Pandi memahami identitas Madura yang berbeda, antara Madura Situbondo dan Madura asli. Ia melihat dari karakteristik syair/lirik yang digunakan dalam lagunya. Dangdut Madura *Situbondoan* kebanyakan menggunakan bahasa yang tidak terlalu puitis, tetapi masih terdengar sopan. Hal ini karena proses penyesuaian terhadap kondisi *pemirsa* dan komunitas Madura di Situbondo. Berbeda dengan dangdut Madura asli (pulau) yang menurutnya banyak menggunakan lirik dengan konten jorok.

Penggunaan/pemilihan lirik lagu tentunya merupakan upaya dari penulis lagu untuk merefleksikan kondisi sosial masyarakatnya. Perbedaan konten lirik tersebut secara implisit menandakan bahwa terdapat perbedaan kondisi sosial dalam komunitas Madura di Situbondo dan Madura asli. Dalam konteks ini, S. Pandi tidak memberikan pandangan terkait perbedaan dialek secara eksplisit, tetapi perbedaan tersebut sebenarnya mengacu kepada perbedaan karakteristik dangdut Madura dialek *Tèmor* dan *Bârâ’*.

Secara musical S. Pandi berpendapat bahwa kendati lirik dangdut Madura Situbondo menggunakan bahasa yang tidak puitis, tetapi secara musical ia mampu membuat orang menangis. Artinya, musik dangdut Madura *Situbondoan* memiliki potensi afeksi dalam membangkitkan emosi komunitas Madura di Situbondo, hal ini bisa dijelaskan melalui hubungan ikonisitas dan indeksikalitasnya. Berbeda dengan pelaku dangdut Madura di Situbondo kota, pelaku dangdut Madura di Besuki (dialek *Bârâ'*) memiliki persepsi dan pemahaman yang berbeda terkait identitasnya melalui lagu dangdut Madura.

Wildan, seorang musisi dangdut Madura di Besuki berpendapat perihal identitas kemaduraannya melalui musik dangdut. Wildan diberi dua sampel lagu untuk didengarkan dan dimintai pendapat atas pengalamannya, yaitu lagu *Rèng Madhurâh* (dialek *Bârâ'*) dan lagu *Ta' Nyangka* (dialek *Tèmor*). Wildan menyampaikan pemahamannya terhadap dua lagu yang berbeda dialek tersebut:

Lagu yang pertama ini lagu Madura asli, Jay. Kalau logatnya memang sama seperti Besuki. Dulu sempat *booming* di sini tapi sekarang sudah jarang dibawakan di orkes. Lagu yang kedua itu lagu *Situbondoan*, *mon sè Ta' Nyangka rowa segghut è ghibâ*, (kalau lagu *Ta' Nyangka* itu sering dibawakan) Jay. *Nyaman laguna* (lagunya enak). *Laguna ye nes-ngennes dâ' iyâh* (lagunya ya sedih-sedih gitu) (Wildan, Komunikasi Pribadi, 25 Juni 2016).

Wildan memberikan penjelasan bahwa lagu yang pertama merupakan lagu dangdut yang berasal (diproduksi) dari pulau Madura. Melalui relasi ikonisitas tanda musiknya, ia mampu memberikan pemahaman terkait identitas. Melodi vokal dalam lagu tersebut memiliki kesamaan/kemiripan (ikonik) dengan dialek keseharian komunitas Madura di Besuki. Lebih lanjut, Wildan juga memberikan perbedaan yang jelas terkait identitasnya dengan komunitas Madura di Situbondo, ia menyebut lagu *Ta' Nyangka* dengan istilah lagu *Situbondoan*. Pada konteks ini, Wildan memposisikan dirinya sebagai bagian dari komunitas Madura penutur dialek (*Bârâ'*) yang berbeda dengan komunitas Madura *Situbondoan* (penutur dialek *Tèmor*).

Dalam pandangan Wildan, perbedaan dialek nampaknya tidak terlalu berpengaruh terhadap selera musik masyarakat Besuki, terbukti dengan seringnya permintaan masyarakat untuk membawakan lagu kedua. Preferensi selera musik seseorang bersifat personal dan sangat relatif, hal ini berhubungan dengan fungsi tanda indeksikalitas musik, yakni mengindeks pengalaman dan membangkitkan emosi serta imajinasi seseorang. Setiap orang memiliki latar belakang pengalaman yang berbeda-beda tentang musik maka dari itu selera musik dalam komunitas Madura menjadi sangat lebur dan cair. Wildan sebagai seorang musisi yang hidup dalam konteks penutur dialek *Bârâ'* tidak hanya menyukai lagu dari dialek *Bârâ'* saja, ia juga menyukai beberapa lagu dangdut Madura dialek *Tèmor*, salah satunya lagu *Ta' Nyangka*.

Selain itu, menurut Wildan fenomena tersebut menjadi mungkin terjadi karena faktor kedekatan geografis kedua wilayah tersebut dan pada kenyataannya industri musik dangdut Madura di Situbondo lebih dekat dengan Besuki dibandingkan dengan industri musik dangdut dari pulau Madura sehingga *update* dan aksesnya lebih cepat yang Situbondo (Wildan, Komunikasi Pribadi, 25 Juni 2016). Faktor lain juga karena kepopuleran Al Badar dan seringnya mengadakan pentas di kawasan Besuki di masa lalu (Asmuri Rafi, Komunikasi Pribadi, 25 Juni 2016). Masyarakat memiliki memori kolektif terkait referensi musical tersebut, karena lagu *Ta' Nyangka* adalah salah satu lagu dangdut Madura yang lahir dari kesenian Al Badar.

Sejalan dengan pendapat Wildan, Edi seorang penulis lagu dangdut Madura yang bertempat tinggal di Jangkar (kawasan Asembagus) menjelaskan perihal identitas dalam lagu dangdut Madura dan preferensi selera musiknya.

Dangdut Madura yang ada di Situbondo itu Maduranya kan gak Madura murni, jadi sama seperti lagu dangdut yang bahasa Indonesia, hanya lirik yang dipakai adalah bahasa Madura, kebanyakan adaptasi lagu India dan diaransemen dengan gaya khas Situbondo. Kebanyakan konten liriknya itu *ngennes* dan dikemas dengan musik yang *mellow* (syahdu). Kalau sama dangdut Madura asli (pulau) perbedaannya gak

banyak, karena kalau sama-sama lagu adaptasi, musiknya diikat dengan musik dasarnya. Perbedaannya hanya pada aransemenanya, kalau dari Madura asli itu kedengarannya cantik, atraktif, kreatif, dan dinamis. Memang akar musiknya dari India tapi dia berani memunculkan sesuatu yang baru dan lebih dinamis kedengarannya, misalnya dari karakter permainan suling dan kendangnya. Kalau saya boleh jujur, saya lebih suka dengan musik dangdut dari Madura. Karakter musiknya mungkin juga terpengaruh lingkungan di sana yang dinamis. Ada musik yang sering dicampur ke dalam dangdutnya seperti musik *Ul Dâul*. Saya pernah menyaksikan musik *Ul Dâul* ketika menjadi perwakilan dinas Kebudayaan dalam Festival Kesenian Pesisir Utara (FKPU) di Madura. Itu musiknya pakai *tong-tong* dan alat-alat perkusi, sangat rancak, atraktif dan dinamis. Menurut saya itu juga memengaruhi gaya musik dangdutnya, mereka berani mewujudkan karakter musik yang berbeda. Tapi justru karena itulah karakter musiknya dikenal dan menarik (Edi, Komunikasi Pribadi, 2 Juli 2016).

Edi membedakan musik dangdut Madura Situbondo (dialek *Tèmor*) dan Madura asli (dialek *Bârâ'*) berdasarkan karakteristik musiknya. Menurut Edi, Musik dangdut Madura Situbondo bukanlah musik murni Madura, tetapi musik yang berbahasa Madura dan dikemas dengan gaya musik yang mewakili karakteristik komunitas Madura di Situbondo, yakni berkonten lirik *ngennes* dan *mellow* (syahdu). Ia juga menjelaskan bahwa musik dangdut Madura (dialek *Bârâ'* dan *Tèmor*) kebanyakan mengadaptasi lagu India. Lagu adaptasi tersebut tidak banyak memiliki perbedaan karena diikat oleh struktur musik asalnya, pembedanya hanya terletak pada bentuk aransemen musiknya.

Edi lebih menyukai karakteristik dan gaya musik dangdut Madura asli karena karakter musiknya yang berani, atraktif, cantik, dan dinamis. Menurut pengamatannya, gaya musiknya itu dipengaruhi oleh faktor lingkungan dan kebudayaannya, termasuk gaya musik seni

tradisinya (*Ul Dâul*). Karakter rancak, perkusif (ritmis), atraktif, dan kedinamisan musik *Ul Dâul* terepresentasi dalam permainan seruling dan kendangnya. Secara implisit Edi ingin mengatakan bahwa musik dangdut Madura asli (pulau) itu berelasi ikonis dengan kebudayaannya.

Preferensi selera musik menurut Edi tidak dibatasi oleh ranah identitas dan dialek saja, selera itu sangat relatif tergantung seberapa jauh pengetahuan dan pengalaman musicalnya (Edi, Komunikasi Pribadi, 2 Juli 2016). Pengetahuan dan pengalaman tertentu akan membentuk selera musik tertentu. Sebagai pelaku dangdut Madura di lingkungan penutur dialek *Tèmor* dan seorang penulis lagu dangdut Madura dialek *Tèmor*, ia memiliki karakteristik dan gaya musik, seperti dangdut Madura dialek *Tèmor* pada umumnya. Namun, ia juga menyukai beberapa musik dangdut Madura dialek *Bârâ'* seperti yang dijelaskan sebelumnya. Edi menyukai gaya musik dangdut Madura dialek *Bârâ'* karena sebelumnya ia memiliki pengetahuan dan pengalaman musical tersebut sehingga ketika ia mendengarkan dangdut Madura dialek *Bârâ'*, tanda musical tersebut mengindeks pengalaman-pengalamannya yang lampau. Pada konteks ini tanda indeksikalitas musik juga menentukan selera musik seseorang. Tanda indeksikalitas musik bekerja secara personal, begitu pun efek dan respon emosional yang dibangun oleh tanda tersebut, sangat bergantung terhadap pengalaman personal seseorang.

Beberapa penjelasan para pelaku dangdut Madura di atas memberikan sedikit gambaran bahwa pada tataran ikonisitas, para pelaku dangdut Madura dapat mengidentifikasi identitas kemanduraannya serta memahami perbedaannya (dialek dan gaya musik) secara tajam melalui tanda musiknya. Namun pada tataran indeksikalitas, perbedaan tersebut menjadi lebur dan mencair, dibuktikan dari pernyataan Wildan dan Edi. Para pelaku dangdut Madura dialek *Bârâ'* juga bisa menikmati bahkan menyukai dangdut Madura dialek *Tèmor*, begitu pun sebaliknya.

Lagu dangdut Madura merupakan salah satu media yang digunakan oleh komunitas Madura untuk mengartikulasikan identitas diri mereka. Identitas komunitas Madura di Situbondo yang hibrid dan

berbeda dari Madura asli (pulau), terefleksikan melalui tanda-tanda musical dangdut Madura. Sebagai agen, pelaku musik dangdut Madura mereproduksi identitas Madura Situbondo melalui pengindeksan kreatif (*creative indexing*) tanda-tanda musical yang ikonis dengan identitas komunitas Madura di Situbondo. Pengindeksan kreatif meliputi:

- 1) Penggunaan lirik dengan bahasa Madura dialek *Tèmor*
- 2) Tingkatan bahasa menengah
- 3) Konten lirik *ngennes* dan humor yang sesuai dengan konteks Situbondo
- 4) Melodi vokal dengan gaya *Situbondoan*
- 5) Menggunakan berbagai idiom musik tradisional Madura.

Musik dangdut Madura tersebut kemudian direproduksi sehingga membentuk persepsi di masyarakat dan dikenal sebagai dangdut Madura *Situbondoan*. Pembedaan bentuk musical tersebut bukan hanya karena proses refleksi kultural, tetapi juga dilatarbelakangi oleh kepentingan ekonomi. Para pelaku dangdut Madura di Situbondo yang notabene merupakan migran Madura merasa perlu memiliki bentuk kesenian yang khas dengan identitas diri mereka agar nantinya mampu bersaing di dunia industri.

Persaingan itu sebenarnya terjadi semenjak era pertunjukan Al Badar, beberapa rombongan Al Badar yang berasal dari Situbondo sempat merajai dunia seni pertunjukan dan industri rekaman di pulau Madura. Pada era 2000-an industri rekaman musik dangdut Madura juga masih didominasi oleh para pelaku dangdut Madura dari Situbondo, seperti apa yang dikatakan oleh Irwan bahwa di masa itu beberapa penyanyi dari Situbondo seperti Ira Faramesti masih menjadi primadona di pulau Madura (Irwan Rakhdhay, Komunikasi Pribadi, 3 Juli 2016). Jadi bisa dikatakan bahwa pembedaan karakter musical pada musik dangdut Madura merupakan salah satu strategi para pelaku dangdut Madura untuk mensiasati persaingan dalam industri musik yang ketat.

C. REFLEKSI IDENTITAS DAN PENGALAMAN PENGEMAR RADIO MELALUI MUSIK DANGDUT MADURA

Menurut Timoty Rice, identitas merupakan pemahaman diri kolektif sebagaimana dicerminkan dari beragam karakteristik, aktivitas, dan macam-macam hal termasuk musik (Rice, 1983). Berangkat dari pernyataan di atas, dilakukan beberapa wawancara terhadap para penggemar radio di tiga wilayah (Situbondo Kota, Besuki, dan Asembagus). Penggemar dimintai pendapat dan pandangannya ketika mendengarkan dua lagu yang berbeda dialek.

1. Situbondo Kota (Wilayah Tengah)

Pertama adalah Joko Bakso,¹⁴ ia seorang pedagang bakso di daerah Situbondo kota dan merupakan salah satu penggemar radio yang fanatik. Berawal dari hobinya sejak kecil mendengarkan lagu dangdut Madura, kemudian joko memulai keisengannya dengan menjadi penggemar aktif yang rutin bergabung dalam komunikasi interaktif program acara dangdut Madura di radio sejak 1996. Keisengan tersebut kemudian berlanjut pada motivasi untuk mencari banyak saudara (*nyarè tarètan*). Pada konteks ini perlu dijelaskan bahwa hubungan antarpenggemar dangdut Madura di radio Situbondo sangatlah erat dan kekerabatannya bisa disamakan dengan kekerabatan “saudara”. Hal ini sangat dimungkinkan karena budaya Madura memiliki pandangan tersendiri tentang relasi kekerabatan. Joko merasakan keuntungan secara material ketika menjalin kekerabatan dengan komunitas penggemar radio, dampaknya terasa pada peningkatan jumlah pelanggan baksonya. Secara tidak langsung radio menjadi media promosi usahanya, Joko menyebutnya dengan ungkapan “sambil menyelam minum susu” (Joko, Komunikasi Pribadi, 21 Juni 2016).

Joko pernah menjabat sebagai ketua perkumpulan penggemar dangdut Madura (*nyambhung tarètan*) radio Suara Situbondo sampai

¹⁴ Joko Bakso adalah nama udara yang dipakai oleh Joko ketika melakukan komunikasi interaktif di radio

saat ini. Dia masih menjabat sebagai ketua perkumpulan penggemar dangdut Madura radio Cafe FM (lihat Gambar 7.1). Joko tidak membatasi dirinya pada satu radio saja, ia merupakan penggemar aktif di semua program acara dangdut Madura di setiap radio di Situbondo. Setiap harinya, Joko memonitor siaran dangdut Madura melalui *speaker (sound system)* berukuran besar yang dipasang di setiap sudut warung baksonya, berikut pernyataan Joko:

Di warung ada banyak *sound* besar, di depan ada, di belakang juga ada. Jadi ketika saya sedang nyuci piring saya juga bisa memonitor radio dengan jelas (Joko, Komunikasi Pribadi, 21 Juni 2016).

Joko adalah seorang pemerhati dangdut Madura, ia menyebut dirinya sebagai seorang “*Madura Mania*”, hal itu dibuktikan dengan pemahamannya ketika merespon pertanyaan seputar perkembangan dangdut Madura.



Keterangan: Didokumentasikan pada 21 Juni 2016

Sumber: Hidayatullah (2017a)

Gambar 7.1 Joko “Bakso” Jumpa Penggemar di Radio Suara Situbondo, 8 Juni 2011

Ketika mendengarkan lagu dangdut Madura berdialek *Tèmor* berjudul *Ta' Nyangka*, Joko memberikan persepsi dan pemahaman tentang identitas dirinya sebagai berikut:

Mon lagu Madhurâ (dialek Tèmor) rowa lembu', lagu ini kan biasana è angghuy Kadar¹⁵ bi' Al Badar-an. Nyaman lagu rèya, kabânnya'an orèng ngaressapè mon ngèding lagu rèya.

(Kalau lagu Madura (dialek *Tèmor*) itu lembut. Lagu ini kan biasanya dipakai Kadar dan Al Badar-an. Lagu ini enak, kebanyakan orang akan meresapinya kalau mendengar lagu ini (Joko, Komunikasi Pribadi, 21 Juni 2016).

Pernyataan Joko di atas, menjelaskan karakteristik lagu dangdut Madura dialek *Tèmor*, tetapi sebenarnya ia tidak membedakan lagu tersebut berdasarkan dialek. Ia masih menyebut lagu tersebut dengan istilah dangdut Madura yang artinya masih sangat umum. Bagi Joko, lagu tersebut enak untuk didengar karena mampu mengindeks perasaan kesedihannya. Ia juga menjelaskan bahwa kebanyakan penggemar di Situbondo kota juga menyukai lagu tersebut, dibuktikan dengan jumlah *requestnya* yang banyak. Secara spontan, Joko juga langsung menyebut istilah *Kadar* dan *Al Badar*, artinya lagu tersebut membawakan ingatan masa lalunya tentang eksistensi dan peran lagu tersebut dalam kesenian *kertè* dan *Al-Badar*. Pengalaman estetik serta memori musicalnya di masa lalu, mampu mengindeks pengalaman-pengalaman personalnya (kesedihan dan kegalauan).

Dalam konteks ini musik telah berperan dengan baik menggunakan potensi afektifnya secara efektif, sebagai pembangkit respon emosional pendengar melalui kekuatan indeksikalitasnya. Joko juga menambahkan beberapa lagu *Situbondoan* yang disukainya dan menurutnya memiliki karakter yang sama dengan lagu *Ta' Nyangka*, yaitu *Nyandhang Sossa*, *Yatim Piatu* dan *Lé Marni*. Selanjutnya, Joko memberikan persepsi dan pemahaman yang berbeda dari pernyataan sebelumnya ketika mendengarkan lagu dangdut Madura dialek *Bârâ'* berjudul *Abit Ta' Atemmo*.

15 Kadar adalah salah satu juragan dan dalang kesenian topeng *kertè* di Situbondo

Arèya lagu Madhurâ asli rèya. Ta' nyaman laguna gherrâ. Mon sè ghellâ' rowa menusuk ka atè. Dari segi masuknya lagu, itu lebbih lembu' sè pertama, sala lembu' pas menusuk wa. Mon sè ini kan apa pèrak "hallo yè' hallo yè'" (Joko menyanyi) ta' patè nyaman da'.

Ini lagu Madura asli. Tidak enak lagunya kaku. Kalau yang tadi itu menusuk hati. Dari segi masuknya lagu itu lembut yang pertama, sudah lembut ditambah lagi menusuk ke hati. Kalau yang ini kan hanya "halo yek halo yek" (Joko menyanyi) tidak terlalu enak (Joko, Komunikasi Pribadi, 21 Juni 2016).

Dalam pernyataan ini, Joko mempertegas pemahaman tentang identitasnya melalui musik. Di awal pernyataan, Joko langsung membedakan lagu tersebut dengan lagu yang pertama, ia mengatakan bahwa lagu tersebut adalah lagu beridentitas Madura asli. Joko tidak merujuk perbedaan dialeknya secara langsung, tetapi membedakannya dengan pembeda identitas Madura Situbondo dan Madura asli (pulau).

Ia juga menjelaskan perbedaan karakteristik lagunya, bahwa lagu Madura asli itu *gherrâ* (kaku), sedangkan Madura Situbondo itu *lembu'* (lembut). Joko menjelaskan bahwa dalam persepsinya, lagu Madura asli tidak menusuk hati dan tidak enak. Persoalan tersebut bisa dijelaskan melalui fungsi ikonisitas dan indeksikalitas musik. Perasaan "menusuk hati" atau tidak adalah indikasi dari keberhasilan potensi musik dalam mengindeks pengalaman personalnya. Dalam hal ini, bisa dikatakan bahwa lagu Madura asli tidak mampu untuk mengindeks pengalaman personal Joko dibanding lagu Madura Situbondo. Secara ikonis, lagu pertama juga lebih dekat dengan identitas kemaduraan Joko dibanding lagu kedua sehingga lagu pertama dengan relasi ikonisitas dan indeksikalitasnya mampu membangkitkan emosinya secara intim dan efektif.

Berbeda dari pengalaman Joko, Imam Kutunuk seorang budayawan di Situbondo yang juga aktif dalam program acara dangdut Madura di radio. Ia memiliki nama udara "Kutilang Putih" dalam

komunitas penggemar radio. Ketika mendengar dua lagu tersebut, ia memiliki persepsi dan pemahaman yang berbeda.

Itu logatnya yang berbeda mas, *sangghit* namanya. Perbedaannya, kalau yang *sangghit* itu ngomongnya *ghâ'-pegghâ'* (patah-patah) mas. Karakternya memang beda mas, walaupun sama-sama Madura. Contohnya juga pada musik *tètèt* dan *kèjhungan* antara Sumenep, Situbondo dan Bondowoso (dialek *Bârâ'*). Sumenep itu banyak cengkonya dan panjang biasanya, persis seperti gaya *kèjhungannya*, kalau Situbondo juga penuh cengkok tapi tidak serumit Sumenep dan tidak terlalu panjang, sedangkan Bondowoso sedikit cengkoknya dan pendek-pendek bunyinya (Imam Kutunuk, Komunikasi Pribadi, 10 Juni 2016).

Kutunuk dalam pernyataannya di atas, membedakan identitas komunitas Madura melalui lagu dangdut berdasarkan dialeknya. Ia mempersepsikan lagu dangdut Madura dialek *Bârâ'* dengan karakteristik *ghâ'-pegghâ'* (patah-patah). Karakteristik patah-patah merujuk pada penggunaan jeda dan aksentuasi pada melodi vokalnya.

Lebih lanjut, ia menambahkan bahwa sebenarnya karakter musical dalam seni tradisional (*kèjhungan* dan *tètèt*) komunitas Madura di Sumenep, Situbondo, dan Bondowoso memiliki perbedaan. Pada konteks ini bisa dikatakan bahwa melalui musik, Kutunuk secara tegas membedakan identitas dirinya (situbondo/dialek *Tèmor*) dengan komunitas Madura asli (Sumenep) yang memiliki kesamaan dialek dan juga penutur dialek *Bârâ'* (Bondowoso). Ia mengeksklusifkan identitas komunitas Madura Situbondo dengan keunikannya yang khusus. Pengamatan Kutunuk terhadap seni musik tradisional Madura, secara ikonis memiliki kesamaan dengan relasi ikonisitas dangdut Madura dengan komunitas Madura. Bahwa etnisitas Madura yang berbeda akan menampilkan keunikan/karakter musical yang berbeda pula, dibuktikan dengan bentuk musiknya yang ikonis dengan karakteristik kelompok etnisnya masing-masing.

Informan selanjutnya adalah seorang penggemar yang memiliki nama udara Bunda Utami, seorang guru di SDN 6 Dawuhan Situbondo. Ia menjadi penggemar aktif di radio sejak mengalami depresi setelah kematian suaminya. Motivasinya mendegarkan radio adalah untuk mencari hiburan dan sarana untuk mengekspresikan perasaannya (Bunda Utami, Komunikasi Pribadi, 25 Juni 2016). Seperti beberapa penggemar lainnya, Bunda Utami tidak hanya aktif dalam satu radio saja, ia aktif dalam program acara dangdut Madura di setiap radio di Situbondo. Bunda Utami sejak lama memang menyukai lagu dangdut Madura, ia memiliki beberapa koleksi album dangdut Madura baik yang lawas maupun yang baru. Menurutnya, radio tidak hanya memfasilitasi hobinya mendengar musik dangdut Madura, tetapi juga bisa menjadi teman, penghibur, dan pengobat kegalauannya.

Saya juga gabung di radio Bhasa FM karena penyiarnya itu enak bahasanya. Penyiar itu menentukan, semakin kocak semakin hidup suasannya. Saya selalu tertawa ketika gabungan dengan Bang Reno (penyiar), karena unek-unek saya bisa terlepas, keresahan saya juga bisa dikeluarkan, pokoknya saya bisa berekspresi (Bunda Utami, Komunikasi Pribadi, 25 Juni 2016).

Pernyataan Bunda Utami menjelaskan bahwa aspek kepopuleran program acara di radio bukan hanya ditentukan oleh daftar lagunya, tetapi penyiar juga merupakan faktor yang penting. Penyiar berposisi sebagai pengarah emosi pemirsanya, seperti yang dikatakan Bunda Utami bahwa ia merasa senang ketika gabungan dengan salah seorang penyiar karena dapat membuatnya tertawa. Di awal ia juga mengatakan bahwa ia menyukai salah seorang penyiar karena aspek bahasanya. Bahasa di sini merujuk pada dialek Madura tertentu, Reno adalah penyiar radio yang menggunakan bahasa Madura dialek *Bârâ'*. Menurut Bunda Utami, penyiar yang menggunakan dialek tersebut terkesan lebih tegas dan lugas serta lebih kocak (Bunda Utami, Komunikasi Pribadi, 25 Juni 2016). Pernyataan tersebut sama halnya seperti pendapat Anto yang mengatakan bahwa:

Orang Madura dengan dialek *Bârâ'* lebih cocok menjadi penyiar radio karena terkesan tegas dan bersemangat, tapi kalau untuk menjadi penyanyi kurang. Sebaliknya orang Madura dialek *Tèmor* itu pas sekali untuk menjadi penyanyi karena lembut dan halus (Anto, Komunikasi Pribadi, 3 April 2015).

Di lingkungan sekolah, Bunda Utami sudah dikenal oleh rekan kerjanya sebagai penggemar fanatik radio, bahkan kepala sekolahnya memfasilitasi dengan memberikan sebuah *speaker*. Bunda Utami rutin mendengarkan radio di sekolah ketika murid-muridnya sudah pulang sekolah, ia mendengarkan radio sembari mengoreksi tugas-tugas siswa dan menyelesaikan tugas administrasi sekolah.

Ketika mendengarkan dua lagu dangdut Madura yang berbeda dialek, Bunda Utami memberikan pandangan dan pemahamannya. Lagu pertama adalah lagu berjudul *Lokah Ta' Adârâh* (dialek *Bârâ'*) dan *Ta' Aromasa* (dialek *Tèmor*).

Lagu Madura itu beda-beda ciri khasnya, kalau lagu yang pertama itu dari Madura, tapi orang Situbondo juga ada yang bawakan, itu enak suara penyanyinya. Ada beberapa lagu dari Madura yang saya suka seperti *Lokah Ta' Adârâh* dan *Porona Atèh*. Kalau lagu yang kedua itu memang enak. Banyak yang *request* apa lagi penyiarinya Mbah Dudun (penyiar radio Suara Rengganis) bisa hidup suasannya. Kalau lagu *Situbondoan* saya suka lagu-lagu yang lawas mas, seperti *Semmar Mèsem*, *Atalè Sompah*, *Tèrajana*, *Kaju Comara*, dan beberapa lagunya Ira Faramesti (Bunda Utami, Komunikasi Pribadi, 25 Juni 2016).

Secara musical, Bunda Utami membedakan karakteristik lagu dangdut Madura dialek *Tèmor* dan *Bârâ'*, tetapi ia tidak menyebutkan perbedaan dialek, hanya membedakan antara lagu *Situbondoan* dan Madura asli. Lagu yang pertama adalah lagu yang berasal dari pulau Madura, tetapi juga sering dibawakan oleh penyanyi dangdut Madura di Situbondo. Bunda Utami mengatakan bahwa ia menyukai lagu

tersebut ketika dibawakan oleh penyanyi dari Situbondo. Bunda Utami juga menyukai sebagian lagu dangdut Madura dialek *Bârâ'* seperti *Lokah Ta' Ađârâh* dan *Porona Atêh*.

Lagu yang kedua adalah lagu yang sudah terkenal di lingkungan komunitas Madura di Situbondo, lagu ini merupakan lagu warisan dari drama Al Badar. Bunda Utami juga menambahkan bahwa lagu tersebut bisa lebih hidup suasannya ketika penyiarnya adalah Mbah Dudun. Perlu dijelaskan bahwa ketika lagu tersebut diputar, biasanya Mbah Dudun menambahi suasana dengan monolog, terkadang juga menyanyi ataupun memberikan tanda-tanda non-musikal lainnya (tangisan). Dalam konteks ini penyiari tidak hanya diposisikan sebagai pemandu acara, tetapi ia juga memberikan tanda-tanda indeksikal melalui lagu dangdut Madura yang mampu membangkitkan emosi pemirsa. Bunda Utami juga memberikan beberapa contoh lagu dangdut Madura dialek *Tèmor* yang disukainya, seperti *Semmar Mèsem*, *Atalè Sompah*, *Tèrajana*, *Kaju Comara*, dan beberapa lagu Ira Faramesti.

Informan selanjutnya adalah seorang pemuda berusia 26 tahun bernama Angga yang memiliki nama udara "Toti". Toti merupakan seorang wiraswasta di desa Kotakan, ia memiliki usaha *fotocopy* dan toko alat tulis. Selain itu ia juga menjabat sebagai sekretaris desa Kotakan sejak tahun 2017. Toti merupakan penggemar acara dangdut Madura di radio, ia menjadi penggemar radio karena dulunya ayahnya juga seorang penggemar radio, bahkan nama "Toti" adalah nama udara yang dulunya dipakai oleh ayahnya. Toti adalah singkatan dari nama ayah dan ibunya, yakni Sugiarto dan Hariyati.

Sabbhân (dulu) *bapakna ayas* (bapak saya) *sè segghut* (yang sering) gabungan ka radio bro, *ngangghuy* (memakai) nama Toti. Nama Toti *rowa* (itu) singkatan dari nama bapak dan *ibukna ayas* (ibu saya). *Ayas senneng ka radio polana terbiasa ngèdingngaghi* (saya senang ke radio karena terbiasa mendengar) bapak gabungan, *tagher apal ka* penggemar *sè laen* (sampai hafal sama penggemar yang lain) (Toti, Komunikasi Pribadi, 1 Juli 2016).

Sama seperti penggemar lainnya, Toti juga mengoleksi beberapa lagu dangdut Madura. Sebagian besar koleksinya adalah lagu dangdut Madura *Situbondoan*, beberapa lagu yang disukainya adalah lagu *Sello' Soca Mèra*, *Ta' Aromasa*, *Napè Salah Bulâ*, *Lè' Marni*, dan *Abinè duwâ'*. Berikut pernyataan Toti tentang pemahaman dan pengalamannya terkait lagu dangdut Madura dialek *Tèmor*.

Mon lagu Situbondoan rowa macellep wa bro, laguna tenang, mon ca'na na' kana' dinna' langngo. Contona rowa lagu Ta' Aromasa, ayas mestè noro' agoyang lah mon ngèding lagu rowa. Bidhâ bi' lagu sè sangghit-sangghit rowa sè dâri Madhurâ padâna Aoleng, Rèng Madhurâh, pas lagu Cia-Cia, rowa lagu na cia ongghu, ano datar wa matta, ta' nyaman rassana.

Kalau lagu *Situbondoan* itu menyejukkan bro, lagunya tenang, kalau kata anak-anak sini itu mengayun. Contohnya lagu *Ta' Aromasa*, saya mesti langsung goyang kalau dengar lagu itu. Berbeda dengan lagu yang *sangghit* dari Madura seperti *Aoleng*, *Rèng Madhurâh*, dan *Cia-Cia*, itu lagunya hambar banget, datar, dan mentah, tidak enak rasanya (Toti, Komunikasi Pribadi, 1 Juli 2016).

Toti menjelaskan persepsinya terkait dangdut Madura, menurutnya lagu dangdut Madura dialek *Tèmor* itu *macellep* (menyejukkan), tenang, dan *langngo* (mengayun). Secara konkrit ia menunjukkan salah satu contoh lagu yang disukainya yaitu *Ta' Aromasa*. Ia menjelaskan ketika mendengar lagu tersebut secara reflek badannya selalu ikut bergoyang, hal ini merupakan salah satu bentuk *energetik interpretan* (efek energetik) yang dimunculkan melalui tanda ikonisitas dan indeksikalitas musik. Toti juga membedakan lagu dangdut dialek *Tèmor* dan *Bârâ'* dengan istilah *sangghit*. Toti mempersepsikan lagu dangdut dialek *Bârâ'* dengan istilah *cia* (hambar), datar, dan *matta* (mentah). Ia mencontohkannya pada lagu *Aoleng*, *Rèng Madhurâh*, dan *Cia-Cia*.

Informan terakhir di wilayah Situbondo kota adalah pasangan suami-istri, Halili dan Eni. Halili adalah seorang pedagang es degan

di daerah kota. Ia danistrinya dulunya berprofesi sebagai penyanyi dangdut. Berawal dari profesi sebagai penyanyi dan kecintaannya dengan dangdut Madura, kemudian mereka mulai aktif menjadi penggemar acara dangdut Madura di radio.

Saya gabungan dengan radio sudah sekitar 6 tahunan, sebenarnya saya senang dengan radio sudah dari dulu, hanya tidak aktif. Setiap hari saya selalu memonitor radio, dari Bhasa FM, Suara Rengganis, SPM, Cafe FM dan lainnya (Halili, Komunikasi Pribadi, 25 Juni 2016).

Motivasi mereka mendengarkan radio adalah untuk mengekspresikan hobi menyanyi, dan sebagai hiburan untuk menghilangkan suntuk. Seperti yang dikatakan oleh Eni, "Saya daripada suntuk gak ada kerjaan mending nyanyi-nyanyi sambil dengerin radio" (Eni, Komunikasi Pribadi, 25 Juni 2016). Ketika mendengarkan dua lagu dangdut Madura yang berbeda dialek, lagu yang pertama berjudul *Rèng Madhurâh* (dialek *Bârâ'*) dan kedua berjudul *Ta' Nyangka* (dialek *Tèmor*), Halili memberikan pandangan serta pemahamannya sebagai berikut:

Saya *ta' senneng mon lagu asli Madhurâ* (dialek *Bârâ'*), *ano tu gherrâ tu* (saya tidak suka kalau lagu asli Madura, karakternya kaku itu). *Laguna orèng Madhurâ kabânnya'an gherrâ, kalah lemmes ka Situbondoan* (lagunya orang Madura kebanyakan itu kaku, kalah lentur dengan *Situbondoan*). *Mon* (kalau) lagu *Situbondoan* saya *senneng* (senang) *ka* (dengan) lagu *Okossa Menynyan, Sello' Soca Mèra* dan beberapa *laguna* (lagunya) S. Pandi seperti *Jha' Dhina* dan *Ajhâlân-Ajhâlân Abâli*. Dulu sebenarnya Situbondo ini *tempatta* (tempatnya) penyanyi dangdut *Madhurâ* yang enak-enak. *Mon è sini laguna mes-lemmes, penyanyina man-nyaman* (kalau disini lagunya lentur-lentur, penyanyinya enak-enak) (Halili, Komunikasi Pribadi, 25 Juni 2016).

Seperti beberapa pandangan lainnya, Halili juga membedakan karakteristik dangdut Madura dialek *Bârâ'* dan *Tèmor* dengan istilah *gherrâ* dan *lemmes*. Pandangan tersebut merujuk pada relasi ikonisitas antara melodi vokal dengan identitas kulturnya. Menurut pandangan

Halili selaku penutur dialek *Tèmor*, lagu dangdut Madura yang enak adalah lagu yang memiliki karakter *lemmes*. Halili memiliki pandangan demikian, karena lagu dangdut Madura dengan karakter *lemmes* berelasi ikonis dengan identitas kemaduraannya. Halili kemudian memberikan contoh beberapa lagu yang disukainya, yakni lagu *Okossa Mènynyan*, *Sello' Soca Mera*, *Jha' Dhina*, dan *Ajhâlân-Ajhâlân Abâli*. Lebih lanjut Eni menambahkan tentang karakter musik dangdut Madura *Situbondoan*.

Mon è sini (kalau disini) mayoritas lagu dangdut *Madhurâ Situbondoan* dah mas, paling enak itu mas *laguna* (lagunya)
S. Pandi sè (yang) Al Badar-an *juḍulla* (judulnya) *Loka Atè Sake' Dâḍâ* (Eni, Komunikasi Pribadi, 25 Juni 2016).

Eni menjelaskan bahwa mayoritas pendengar radio di kawasan kota cenderung menyukai lagu dangdut Madura *Situbondoan*. Lebih spesifik, ia juga mengatakan jenis lagu yang disukainya, yakni lagu dangdut Madura gaya Al Badar-an. Lagu gaya Al Badar-an lebih mudah untuk mengindeks pengalaman serta imajinasinya, karena pengalaman musical tersebut sudah tertanam sejak lama dalam dirinya.

2. Besuki (Wilayah Barat)

Informan pertama di daerah Besuki adalah Nia. Ia merupakan penggemar aktif pada acara dangdut Madura di radio Suara Besuki Indah. Nia berprofesi sebagai seorang penjahit yang bertempat tinggal di daerah perbukitan desa Semambung. Desa tersebut berada di pinggiran Besuki, berdekatan dengan lereng gunung Argopuro yang aksesnya sangat sulit dan jauh. Di sela-sela melakukan aktivitasnya, ia rutin mendengarkan radio untuk menghilangkan rasa sepi dan mengurangi kepenatan bekerja. Berikut pernyataan Nia perihal motivasinya menjadi penggemar radio.

Pertama iseng-iseng aja, kan *bulâ i'jhâi' sobung bhârengnga nika* (saya menjahit tidak ada temannya ini), *dhâddhi pas bâḍâ* (jadi pas ada) Ning Atin bisa diajak ngobrol, bisa sambil

denger kayak ada temennya gitu, jadi gak sepi lagi (Nia, Komunikasi Pribadi, 24 Juni 2016).

Menurut Nia, penyiar sangat menentukan program acara dangdut Madura, selain juga karena faktor daftar lagunya. Ketika di SBI disiarkan oleh Neng Atin, ia sangat antusias untuk gabungan melalui telepon. Menurutnya, Neng Atin bisa membawa suasana menjadi hidup dengan guyonannya. Daftar lagu di SBI juga lengkap dan selalu *update*, terdapat beberapa jenis lagu dangdut Madura, dari yang lawas sampai yang terbaru.

Nia memberikan pandangan serta persepsinya ketika mendengarkan dua lagu dangdut Madura yang berbeda dialek yakni lagu *Abit Ta' Atemmo* (dialek *Bârâ*) dan *Ta' Nyangka* (dialek *Tèmor*).

Mon sè pertama ghârowa lagu dâri Madhurâ, bulâ ta' terbiasa ka laguna, carêtana korang masok. Mon dâri Madhurâ sè nyaman ghârowa Lokah Ta' Adârâh. Lagu sè kađuwâ' nika lagu dâri Tèmor, nyaman ghârowa laguna. Samangkèn è radio, lagu dâri Tèmor kabbhi kabânya'an sè è poter, èngghi bâdâ jhughân sè dâri Madhurâ tapè sè nyar-anyar. Bulâ senneng ka lagu dâri Tèmor sè Ira Faramesti, pađâna Bâto Karang, Abhântal Dâdâ bân lagu-laguna Asmi Utami.

Kalau lagu yang pertama itu lagu dari Madura, saya tidak terbiasa dengan lagunya, karena ceritanya kurang masuk. Kalau lagu dari Madura yang enak itu *Lokah Ta' Adârâh*. Lagu yang kedua ini lagi dari Timur, enak itu lagunya. Sekarang di radio, kebanyakan lagu dari Timur yang diputar, ya ada juga yang dari Madura tapi yang baru-baru. Saya senang dengan lagu dari Timur yang Ira Faramesti, seperti *Bâto Karang*, *Abhântal Dâdâ*, dan beberapa lagu-lagu Asmi Utami (Nia, Komunikasi Pribadi, 24 Juni 2016).

Nia secara jelas membedakan dua lagu dangdut Madura tersebut berdasarkan dialeknya. Ia menyebut lagu dialek *Bârâ* dengan istilah lagu *Madhurâ*, sedangkan lagu dialek *Tèmor* dengan istilah lagu *dâri*

Tèmor. Nia tidak terlalu menyukai lagu pertama karena unsur liriknya tidak menyentuh perasaannya, tetapi dia memberikan contoh lagu lain dengan dialek yang sama yang lebih disukainya. Jika dilihat dari konten liriknya, lagu *Abit Ta' Atemmo* merupakan lagu dengan konten lirik humor, sedangkan *Lokah Ta' Adârah* merupakan lagu dengan konten lirik *ngennes*. Dalam konteks ini bisa dikatakan bahwa Nia lebih menyukai lagu yang berkonten lirik *ngennes*. Terkait preferensi selera musik tersebut bisa dijelaskan melalui relasi indeksikalitas musik. Setiap orang memiliki pengalaman personalnya terkait musik, begitu pun Nia, ia menyukai musik yang *ngennes* mungkin saja karena unsur musikalnya (tempo yang pelan, warna suara, melodi, dan ornamen) mampu mengindeks pengalaman personalnya dibandingkan musik yang humor. Hal ini juga sesuai dengan pengalaman Nia ketika mendengarkan lagu kedua.

Nia juga menyukai lagu yang kedua karena kontennya juga *ngennes*. Nia tidak membatasi selera musiknya berdasarkan dialek, beberapa lagu yang disukainya merupakan dangdut Madura dialek *Tèmor* yang sebagian dinyanyikan oleh Ira Faramesti dan Asmi Utami, seperti yang disebutkan di atas. Dalam konteks ini tanda indeksikalitas bekerja secara personal dan sifatnya lebih lebur, dan cair, sedangkan tanda ikonisitas bekerja sebagai tanda identitas yang membedakan/mengidentifikasi identitas kemaduraan tertentu dalam musik dangdut Madura.

Informan selanjutnya memiliki nama udara Mama Ratan, ia seorang ibu rumah tangga yang memiliki identitas *panḍhâlungan*. Ayahnya berasal dari Besuki asli, sedangkan ibunya berasal dari Cepu. Sama halnya seperti Nia, Mama Ratan menjadi penggemar aktif radio SBI untuk mencari hiburan dan mengekspresikan hobinya mendengarkan lagu dangdut Madura.

Saya mulai dari 1999 aktif di radio. Sebagai hiburan mungkin ya, kalau sek sekolah itu kan enak bisa kegiatan olahraga waktu hari libur, kalau sudah ibu-ibu kan dak ada aktivitas kecuali nyuci, momong anak-anak, ya itu sambil dengerin radio (Mama Ratan, Komunikasi Pribadi, 24 Juni 2016).

Sebagai penggemar yang aktif sejak lama, ia selalu hadir dalam setiap acara jumpa penggemar. Beberapa kali ia juga mengganti nama udaranya. Ketika radio SBI masih AM ia menggunakan nama Mama Sinta, lalu ketika SBI berpindah tempat ke daerah kota Timur ia mengganti namanya menjadi Mama Roro, dan saat ini menggunakan nama Mama Ratan. Penggunaan nama udara tersebut mengikuti tren sinetron di televisi. Nama Mama Ratan diambil dari nama drama serial India di Televisi berjudul Veera.

Mama Ratan memiliki pandangan terkait lagu dangdut Madura. Berikut pernyataan Mama Ratan ketika mendengarkan dua lagu dangdut Madura yang berbeda dialek, yakni *Abit Ta' Atemmo* (dialek *Bârâ'*) dan *Ta' Nyangka* (dialek *Témor*).

Lagu yang pertama itu logatnya sama seperti di sini (*Besuki*), Maduranya *tegghâs*, cuma lebih halusan Besuki. Di sini banyak juga lagu yang rancak seperti ini, kebanyakan modelnya gambusian, banyak juga peminatnya lagu seperti itu. Kalau lagu kedua logatnya sama kayak Situbondo, saya suka lagunya karena *mellow* dan menyangkut perasaan (Mama Ratan, Komunikasi Pribadi, 24 Juni 2016).

Pernyataan Mama Ratan sejalan dengan pernyataan Nia. Mama Ratan membedakan dua lagu tersebut berdasarkan dialeknya. Ia memberikan persepsi terkait perbandingan dialek tersebut dengan istilah *tegghâs* dan *mellow*. Ia juga menambahkan beberapa karakteristik lagu dialek *Bârâ'* yakni memiliki tempo rancak, dan kebanyakan mengadaptasi irama gembus, seperti pada lagu *Kodung Mérâh, Salingkuh, Jhâman Pèssè, Sérkèséran, Orèng Dhisa*, dan *Alakéh Artis*. Mama Ratan mengatakan bahwa lagu dialek *Bârâ'* dengan karakteristik tersebut juga banyak diminati di Besuki. Pada lagu yang kedua ia mengatakan bahwa lagu tersebut menggunakan dialek *Témor* (*Situbondoan*). Sama halnya seperti Nia, Mama Ratan menyenangi lagu tersebut karena jenis lagunya yang *mellow*. Tanda musical lagu yang *mellow* (tempo lambat, dinamika, warna suara, melodi, dan ornamen) secara efektif mengindeks pengalaman dan membangkitkan emosi personalnya.

Informan terakhir di Besuki memiliki nama udara Bang Aziz. Bang Aziz merupakan seorang wiraswasta, ia memiliki kios rokok di dekat tempat tinggalnya. Ia juga seorang tokoh agama, di lingkungannya ia dikenal sebagai seorang ustadz dan imam di masjid jami' Besuki. Bang Aziz aktif di radio untuk sekedar menghilangkan rasa jemuhan dan suntuk ketika menjaga kios. Ia sengaja menggunakan nama udara (samaran) untuk menghindari penilaian negatif masyarakat tentang aktivitas penggemar di radio.

Saya memang suka dangdut Madura, saya aktif mendengarkan dangdut Madura dan gabungan di udara sekedar untuk menghilangkan rasa sumpek. Saya menggunakan nama samaran di udara, kalau nama yang sebenarnya saya gak berani. Selaku tokoh agama saya menjaga identitas saya, karena pandangan masyarakat tentang radio banyak negatifnya di lingkungan sini (Bang Aziz, Komunikasi Pribadi, 24 Juni 2016).

Bang Aziz memberikan pemahaman dan pandangannya terhadap dua lagu dangdut Madura yang berbeda dialek, yakni lagu *Rèng Madhurâh* (dialek *Bârâ'*) dan *Ta' Nyangka* (dialek *Tèmor*) sebagai berikut:

Lagu yang pertama itu lagu dari Madura, sedangkan yang kedua itu lagu *Situbondoan*. Kalau lagu Madura itu banyak yang rancak mas, banyak juga yang gambusian, saya suka beberapa lagu seperti *Kodung Mèrah* dan *Abinè Duwâ'*. Kalau lagu dari Situbondo *nes-ngenes*. Cocok kalo dinyanyikan orang Situbondo, kalo yang Madura terlalu kaku, cocoknya yang model rancak dan gambusian memang. Kalau lagu Situbondo saya suka lagu *Bâto Karang*, mas (Bang Aziz, Komunikasi Pribadi, 24 Juni 2016).

Seperti pendapat Mama Ratan sebelumnya, Bang Aziz juga membedakan kedua lagu tersebut berdasarkan dialeknya. Secara eksplisit ia menyebutkan bahwa karakteristik lagu dialek *Bârâ'* adalah memiliki tempo yang rancak dan rata-rata menggunakan

irama gembus, sedangkan lagu dari Situbondo memiliki karakteristik *ngennes* dan melankolis.

Bang Aziz juga memberikan pandangan bahwa karakteristik orang Situbondo (dialek *Tèmor*) yang *lemmes* lebih cocok untuk membawakan lagu yang *ngennes*, sedangkan penutur dialek *Bârâ'* lebih cocok ketika membawakan lagu yang rancak dan berirama gembus. Bang Aziz juga menambahkan beberapa lagu yang disukainya, ia menyukai beberapa lagu dialek *Bârâ'*, seperti *Kodung Mèrah* dan *Abine Duwâ'*. Tidak hanya lagu dari dialek *Bârâ'*, ia juga menyukai lagu dialek *Tèmor*, salah satunya adalah *Bâto Karang*. Sama seperti penjabaran Nia dan Mama Ratan, preferensi selera musik seseorang selalu berkaitan dengan emosi, pengalaman, dan imajinasi yang sangat personal. Kondisi emosional tersebut diindeks oleh tanda indeksikalitas musik. Sebagaimana pernyataan Turino terkait tanda indeksikal yakni, tanda indeks memiliki potensi spesialnya sendiri dalam memproduksi respon emosional dan identifikasi sosial (Turino, 1999). Lebih lanjut, Turino menegaskan bahwa hubungan indeksikal diletakkan dalam pengalaman personal.

3. Asembagus (Wilayah Timur)

Informan pertama di daerah Asembagus adalah Samsul. Ia merupakan seorang guru SD yang bertempat tinggal di Sukorejo, Kecamatan Banyuputih. Banyuputih sebenarnya terletak di sebelah timur Kecamatan Asembagus, tetapi dalam pembahasan ini, dikategorikan dalam lingkup pembahasan Asembagus. Samsul merupakan seorang pemerhati musik, ia juga seorang kolektor musik, termasuk dangdut Madura. Samsul memberikan pandangan terkait musik dangdut Madura.

Musik dangdut Madura ini bukan lagu Madura mas, tapi hanya lagu yang berbahasa Madura. Hampir semua lagu dangdut Madura itu berbentuk adaptasi India (Samsul, Komunikasi Pribadi, 29 Juni 2016).

Pernyataan Samsul di atas menegaskan bahwa musik dangdut Madura bukanlah musik asli Madura, tetapi musik yang memakai

bahasa Madura. Lebih lanjut, ia menjelaskan bahwa bentuk musiknya kebanyakan berupa adaptasi lagu India. Kedua pernyataan tersebut sejalan dengan konteks lahirnya musik dangdut Madura, yakni dari drama Al Badar, yang mana drama tersebut terinspirasi dari film India yang diaduk dengan sensibilitas lokal komunitas Madura di Situbondo. Samsul memberikan penjelasan terkait pemahamannya tentang karakteristik musik dangdut Madura serta pengalaman musicalnya terkait musik.

Kalau lagu dangdut Madura di Situbondo menurut saya syairnya monoton, selalu ada kata-kata *bulâ* dan *dhikâ*, gak ada perkembangan dari syairnya. Kalau yang dari Madura asli (pulau) kebanyakan menyangkut lawak dan agama, tapi mayoritas lelucon atau humor, hampir semuanya lelucon. Kalau segi musiknya, dangdut Madura Situbondo lebih terasa dangdut dibanding Madura asli. Madura asli musiknya banyak yang dicampur *katipungan* dan koplo, iramanya rancak. Saya sendiri suka lagu yang *mellow mas*, karena lagu yang sedih bisa membuat saya jatuh (*down*) ketika saya dalam kondisi seperti itu saya selalu merasa rendah di hadapan Allah (Samsul, Komunikasi Pribadi, 29 Juni 2016).

Samsul membedakan karakteristik dangdut Madura menjadi dua jenis yakni *Situbondoan* dan Madura asli. Terma Madura asli sebenarnya merujuk pada musik dangdut Madura yang menggunakan dialek *Bârâ'*, hal tersebut terlihat ketika ia memberikan contoh lagunya, contoh lagu tersebut merupakan lagu dangdut Madura yang menggunakan dialek *Bârâ'*, seperti lagu *Mariam Soto*, *Rèng Madhurâh*, dan lainnya.

Samsul menjelaskan bahwa syair dangdut Madura dialek *Tèmor* itu *simple* dan tidak ada pengembangan, salah satu cirinya adalah penggunaan kata *dhika* dan *bulâ* dalam semua lagu dialek *Tèmor*. Ia juga menjelaskan lagu dialek *Bârâ'* mayoritas menggunakan konten lirik humor. Terkait karakteristik musiknya, menurut Samsul musik dangdut Madura dialek *Tèmor* lebih terasa dangdut dari pada dialek

Bârâ'. Istilah dangdut sebenarnya merujuk pada tanda-tanda musical dalam lagu tersebut seperti melodi vokal yang melismatis (cengkok), ritme, pola kendangan, dan warna musiknya. Dalam hal ini Samsul mengukur karakteristik dangdut tersebut dengan karakteristik dangdut nasional era Mansur, Rhoma Irama, dan Elvi Sukaesih. Jika dilihat dari karakteristiknya, dangdut Madura *Situbondoan* (dialek *Tèmor*) memang lebih dekat dengan karakteristik dangdut tersebut. Dangdut Madura dialek *Bârâ*' kebanyakan mengadopsi irama gambus dan koplo yang cenderung rancak serta penggunaan karakter melodi vokal yang silabis.

Terkait preferensi musiknya, Samsul lebih cenderung menyukai musik yang *mellow*, sama seperti kebanyakan komunitas Madura di Situbondo dan Asembagus lainnya. Menurutnya musik yang *mellow* atau berkonten *ngennes* dapat mengindeks pengalaman personalnya, serta menggugah emosinya secara mendalam. Tanda musical yang *mellow* (ritme, melodi, harmoni, *tone colour*) mengindeks kesedihan yang mendalam dan membuatnya merasakan kondisi tersebut. Perasaan seperti ini bisa ia dapatkan ketika mendengarkan musik *mellow* termasuk musik dangdut Madura *Situbondoan* yang berkonten *ngennes*. Bagi Samsul musik adalah sarana untuk menguatkan spiritualitas Islam melalui kemampuan indeksikalnya.

Informan selanjutnya adalah Irwan Rakhdhay. Seorang guru SD yang juga berkecimpung dalam dunia radio dan industri dangdut Madura sejak era 2000-an. Irwan adalah mantan penyiar radio Cafe FM pada 2009–2010. Ia dulu juga seorang pedagang kaset dan VCD dangdut Madura dari 2002–2009. Sebagai seorang pedagang VCD dan penyiar radio, Irwan sangat mengerti tentang seluk beluk dan perkembangan dangdut Madura di era 2000-an. Berikut penjelasannya terkait perkembangan dangdut Madura sebagai berikut:

Respon publik terhadap dangdut Madura di radio saat itu tidak lepas dari *boomingnya* lagu dangdut Madura dalam distribusi peredaran kaset-kaset VCD, karena itu saling terkait. Antusiasme publik dibentuk dan ditentukan dari

maraknya pasaran kaset VCD saat itu. Ketika industrinya bergairah, maka penggemar radio juga marak. Era VCD marak pada era 2000-an awal sampai mulai menyusut di 2010. Salah satu penyebab kemundurannya ialah dikarenakan maraknya teknologi penyimpanan *file digital mp3* di *handphone*. Saat ini orang sudah semakin mudah mengakses lagu yang diinginkannya (Irwan Rakhdhay, Komunikasi Pribadi, 29 Juni 2016).

Irwan menjelaskan bahwa antusiasme penggemar radio terhadap dangdut Madura, beriringan dengan maraknya penjualan kaset VCD di era 2000-an. Menurutnya saat ini antusiasme penggemar radio terhadap dangdut Madura sudah tidak seramai era 2000-an.

Terkait karakteristik dangdut Madura Situbondo (dialek *Tèmor*), Irwan memberikan penjelasan dan pemahamannya sebagai berikut:

Dangdut Madura Situbondo itu memiliki kecenderungan mengadaptasi lagu India sejak dulu seperti lagu *San Misan*, dan *Asapo' Robânâ Dhika*, sebagian juga ada yang dari kendang kempul. Kalau karakter musiknya cenderung *mellow*, tapi yang rancak juga disukai sekarang, karena banyak lagu yang awalnya *mellow* sekarang dibikin koplo, akhirnya batas antara yang *mellow* dan rancak sudah hilang dan kabur. Contohnya seperti lagu *Bâto Karang*, itu ada versi *mellow*nya ada juga versi rancaknya. Selain itu menurut saya dangdut Madura Situbondo itu latah/meniru-niru. Pola seperti itu yang dijadikan strategi pasarnya, biasanya lagu adaptasinya itu akan dibuat ketika lagu asalnya lagi *booming*, kasarannya ia memanfaatkan kepopuleran musik asalnya, dan kemudian diadaptasi ke bahasa Madura. Contohnya itu lagunya Hamzah berjudul Yatim Piatu yang mengadaptasi kepopuleran lagu Akhir Sebuah Cerita, juga lagu *Abini Duwâ'*-nya Yuli Asiska yang mengadaptasi kepopuleran lagu Bojo Loro, kedua lagu itu sangat *booming* karena memanfaatkan strategi itu (Irwan Rakhdhay, Komunikasi Pribadi, 29 Juni 2016).

Pernyataan Irwan di atas merupakan penjelasan terkait pemahamannya terhadap karakteristik dangdut Madura Situbondo. Irwan mengatakan bahwa bentuk penciptaan musik dangdut Madura Situbondo kebanyakan adalah adaptasi lagu India dan kendang kempul. Ia memberikan contoh lagunya, yakni *San Misan* dan *Asapo' Robâna Dhika*. Terkait karakter musiknya, Irwan mengatakan bahwa musik dangdut Madura *Situbondoan* adalah musik yang *mellow*, tetapi saat ini klasifikasi itu sudah kabur karena sudah banyak lagu yang diaransemen ulang menjadi musik yang rancak.

Irwan juga memberikan pemahaman terkait perbedaan karakteristik lagu dangdut Madura *Situbondoan* (dialek *Témor*) dengan dangdut Madura dialek *Bârâ* dari segi dialek dan konsep liriknya sebagai berikut.

Perbedaan yang jelas itu terlihat pada dialeknya, disana (Madura) itu terdengar *sangghit*. Lagu-lagu yang dari Sampang dan Bangkalan, banyak menggunakan kosakata yang "aneh" dan tidak *familiar* (biasa) bagi telinga orang Situbondo. Selain itu adalah dari segi *ondhâgghâ bhâsa* (tingkatan Bahasa). Bahasa Madura itu punya bahasa halus/*èngghi-bunten*, tengah/*èngghi-enten*, dan kasar/*enjâ'-iyâh*. Dangdut Madura itu seperti membumikan bahasa tengahan. Nah, ini dilazimkan di lagu dangdut Madura padahal dalam aturannya *èngghi-enten* ini dipakai oleh mertua kepada menantu, kakak kepada adik, aturan dan batasan seperti itu tidak berlaku di dangdut Madura, seolah-olah dilazimkan. Itulah ciri khas dangdut Madura *Situbondoan*, kalau ada lagu di luar karakter itu biasanya akan tersingkir dengan sendirinya dari pasaran. Contohnya seperti lagunya Badik (penyanyi Situbondo) yang memakai bahasa *enjâ'-iyâh*, memang awalnya diterima di pasaran, tetapi tidak bertahan lama seperti lagu-lagu yang lain, karena dianggap janggal di telinga masyarakat (Irwan Rakhdhay, Komunikasi Pribadi, 29 Juni 2016).

Irwan membedakan karakter dangdut Madura dialek *Bârâ'* dan *Tèmor* dengan beberapa klasifikasi. Pertama adalah dari segi dialeknya, menurut Irwan lagu dangdut Madura dialek *Bârâ'* terdengar *sangghit*, kemudian beberapa penggunaan kosakatanya tidak *familiar* dengan telinga masyarakat Situbondo. Lebih lanjut, ia menjelaskan penggunaan tingkatan bahasa (*ondhâggâ bhâsa*) dalam lirik lagu dangdut Madura *Situbondoan*. Menurutnya dangdut Madura Situbondo lazim menggunakan tingkatan bahasa tengahan (*èngghi-enten*), tetapi aturan penggunaan tersebut sudah berbeda dengan aturnannya di masyarakat. Penggunaan tingkatan bahasa tengahan biasanya dipakai oleh mertua kepada menantu dan kakak kepada adik, namun pada lagu dangdut Madura aturan itu bersifat umum. Masyarakat Madura Situbondo sudah terbiasa dengan bahasa tengahan. Jika ada lagu dangdut Madura yang di luar penggunaan bahasa tersebut, maka akan tersingkir sendiri dari pasaran industri dangdut Madura di Situbondo. Irwan mencontohkan beberapa lagu ciptaan Badik yang menggunakan tingkatan Bahasa kasar (*enjâ'-iyâh*).

Irwan memberikan contoh lagu dialek *Bârâ'* yang menggunakan tingkatan bahasa yang berbeda dengan dangdut Madura *Situbondoan*, yakni pada lagu *Abinè Duwâ'* yang dinyanyikan Ustadz Sholehoddin. Potongan liriknya adalah “*Aduh mon bulâ kèng lo' malaè, abinè duwâ' nyaman sakalè, lamon lo' parcajâ coba' sampèan rassaè, bilâ pon lopot kaulâ copae*”, (Aduh jika saya memang tidak memberitahu, beristri dua enak sekali, kalau anda tidak percaya coba rasakan, jika salah ludahi saya). Pada potongan lirik di atas tingkatan bahasa yang digunakan adalah bahasa halus, tetapi menurut Irwan selain penggunaan bahasanya tidak lazim, konteksnya juga terasa *blak-blakan*, vulgar, jorok, dan tidak terlalu cocok dengan konteks komunitas Madura di Situbondo. Kendati demikian lagu ini dulunya juga sempat *booming* dan mewarnai lagu dangdut Madura di Situbondo (Irwan Rakhdhay, Komunikasi Pribadi, 29 Juni 2016).

Selain dari aspek lirik, Irwan juga memberikan penjelasan terkait perbedaan karakteristik musik dalam lagu dangdut Madura dialek *Bârâ'* dan *Tèmor* sebagai berikut.

Kalau musik dari Madura itu karakter musiknya kasar, sedangkan kalau musik *Situbondoan* itu karakternya *lembu'* (lembut). Selain itu, karakter artis juga berpengaruh pada saat itu (era 2000an), trennya malah artis *Situbondoan* yang menjajah ke Madura. Mereka lebih suka dangdut Madura *Situbondoan* dari pada dari Madura sendiri, itu fakta dari pihak industri dangdut Madura. Saya pernah tanya ke Ira Faramesti (penyanyi dangdut Madura Situbondo), ternyata *tangghāān* (*job*) di Madura lebih *rajā* (mahal). Jadi dia banyak manggung di sana, itu juga menandakan bahwa lagu-lagunya Ira memang meledak di Madura sendiri (Irwan Rakhdhay, Komunikasi Pribadi, 29 Juni 2016).

Irwan memberikan gambaran terkait karakteristik musik dangdut Madura dialek *Bârâ'* dan *Tèmor*. Ia memberikan istilah *kasar* untuk lagu dialek *Bârâ'* dan *lembu'* untuk lagu dialek *Tèmor*. Selain itu, Irwan juga mengatakan bahwa selera musik komunitas Madura itu sangat relatif, ia membuktikan bahwa dulu penyanyi dan lagu dangdut Madura dialek *Tèmor* sempat *booming* di pulau Madura, begitu pun dengan beberapa lagu dangdut Madura dialek *Bârâ'* seperti *Abinè duwâ'* dan *Rèng Madhurâh* yang juga *booming* di Situbondo.

Informan terakhir di Asembagus adalah Marwan. Ia adalah seorang guru dan kepala sekolah di SMK Banyuputih. Marwan merupakan seorang kolektor musik dangdut Madura, ia memiliki banyak koleksi lagu dangdut Madura baik versi kaset maupun VCD. Berikut pandangan serta pemahaman Marwan terkait lagu dangdut Madura dialek *Bârâ'* dan *Tèmor*.

Musik dangdut Madura di Situbondo itu menggunakan bahasa tengahan dan logatnya Sumenep mas. Kalau Situbondo itu karakter vokalnya *lembu'* (lembut) mas seperti contohnya lagu-lagunya Ira Faramesti, Asmi Utami, Yuli Asiska, dan S. Pandi, sedangkan lagu dangdut Madura asli bisanya dari Sampang, logatnya beda, kemudian musiknya terkesan kasar dan vokalnya gak berkarakter (Marwan, Komunikasi Pribadi, 3 Juli 2016).

Marwan memiliki pemahaman yang sama seperti Irwan terkait karakter musik dangdut Madura dialek *Bârâ'* dan *Tèmor*. Ia mengklasifikasi berdasarkan perbedaan dialeknya, serta karakter musiknya dengan istilah *lembu'* dan *kasar*. Terma halus dan kasar didasarkan atas persepsi terhadap karakter vokal para penyanyinya. Persepsi tersebut dibangun oleh persepsi kultural dan stereotip komunitas Madura dialek *Tèmor*. Stereotip tersebut muncul dalam melodi vokal lagunya. Lebih lanjut, Marwan memberikan penjelasan mengenai selera musiknya.

Saya suka lagu dangdut Madura tidak melihat itu dari Situbondo atau Madura. Begitu enak ya saya dengarkan, tapi biasanya enak atau enggaknya tergantung karakter vokalnya. Saya suka lagu-lagu Ira Faramesti dengan karakter *lembu'*nya, itu pas dengan lagu dangdut *Situbondoan* yang *ngennes*, contohnya seperti lagu *Fitnah, Asapo' Robâna Dhika*, dan lainnya. Tapi ada juga lagu dari Madura yang saya suka seperti *Rèng Madhurâh*, itu cocok dengan karakter vokal penyanyinya (Marwan, Komunikasi Pribadi, 3 Juli 2016).

Seperti beberapa informan lainnya, Marwan juga mengatakan bahwa selera musiknya tidak ditentukan oleh identitas dan dialek Madura tertentu. Baginya, selera musik sangat relatif tergantung pengalaman personal seseorang. Marwan menyukai lagu-lagu yang dinyanyikan oleh Ira Faramesti, karena memiliki karakter yang lembut. Tanda musical tersebut mengindeks emosinya sehingga pesan lagunya (yang bertema *ngennes*) dapat tersampaikan dengan baik. Tidak hanya terbatas pada lagu dangdut Madura dialek *Tèmor*, ia juga menyukai beberapa lagu dangdut Madura dialek *Bârâ'* seperti *Rèng Madhurâh*.

D. SKEMA KONSEPSI PEMIKIRAN KOMUNITAS MADURA

Telah dijelaskan di atas tentang persepsi dan pengalaman komunitas Madura di Situbondo dalam melihat produk kebudayaannya, yang mana produk kebudayaan tersebut merupakan representasi dari

alam pikir masyarakatnya. Melalui musik dangdut Madura mereka dapat merefleksi, mengonstruksi, mengidentifikasi identitasnya, mengungkapkan pemahaman dirinya, mengartikulasikan diri, memunculkan ekspresi kultural, dan stereotip-stereotip tertentu.

Komunitas Madura penutur dialek *Tèmor* (kota dan Asembagus), memahami identitasnya sebagai bagian dari komunitas Madura Situbondo dan penutur dialek *Tèmor* melalui tanda ikonisitasnya. Mereka membedakan dirinya dari komunitas Madura asli dan penutur dialek *Bârâ'*. Begitu pun juga komunitas Madura penutur dialek *Bârâ'* (Besuki), mereka memahami identitasnya sebagai bagian dari komunitas Madura penutur dialek *Bârâ'* dan membedakan dirinya dengan komunitas Madura dialek *Tèmor* (wilayah kota dan Asembagus).

Terkait preferensi musiknya, komunitas penutur dialek *Tèmor* memiliki kecenderungan menyukai lagu dangdut Madura yang menggunakan tingkatan bahasa Madura menengah (*èngghi enten*), tidak terlalu puitis (menggunakan bahasa sehari-hari), tidak jorok (porno dan kasar), berkonten lirik *ngennes*, berirama syahdu (*mellow*) dan melodius. Sebaliknya, komunitas penutur dialek *Bârâ'*, tidak terlalu memperhatikan aspek tingkatan bahasa, kebanyakan mereka menyukai lagu yang kocak dan lucu walaupun kontennya *rusuh/porno* dan berirama rancak. Perlu dijelaskan bahwa kecenderungan tersebut tidak bersifat mutlak/absolut. Kenyataan di lapangan membuktikan bahwa aspek indeksikalitas musik serta aspek penyiar di radio juga sangat menentukan emosi dan preferensi musical seseorang.

Kedua kelompok penutur yang berbeda dialek tersebut memiliki konsepsi dan cara pandang tersendiri terkait identitas dirinya dan di luar dirinya melalui musik dangdut Madura. Mereka mengartikulasikannya melalui penggunaan stereotip. Berikut adalah skema konsepsi pemikiran komunitas Madura dialek *Tèmor* dan dialek *Bârâ'* (Tabel 7.1 dan 7.2).

1. Konsepsi Komunitas Madura Dialek *Tèmor*

Tabel 7.1 Konsepsi Komunitas Madura Dialek *Tèmor*

Konsepsi komunitas Madura dialek *Tèmor* dalam memandang dirinya dan *Liyan* (komunitas Madura dialek *Bârâ'*)

Dirinya (dialek <i>Tèmor</i>)	<i>Liyan</i> (dialek <i>Bârâ'</i>)
1. <i>Lembu'</i> (lembut)	1. Kasar
2. Lebih dangdut	2. Tidak dangdut
3. <i>Lemmes</i> (luwes)	3. <i>Gherrâ /kako</i> (kaku)
4. <i>Ngennes/mellow</i> (melankolis)	4. Lucudan <i>rusuh</i> (jorok)
5. <i>Langngo</i> (mengayun)	5. <i>Ghâ' pegghâ'</i> (patah-patah)
6. Tenang/Macellep (menyejukan)	6. Rancak/Atraktif/Dinamis
	7. <i>Matta/Cia/Datar</i> (hambar)

Keterangan: Konsepsi Komunitas Madura Dialek *Tèmor*

Sumber: Transkripsi Pribadi

2. Konsepsi Komunitas Madura Dialek *Bârâ'*

Tabel 7.2 Konsepsi komunitas Madura Dialek *Bârâ'*

Konsepsi komunitas Madura dialek *Bârâ'* dalam memandang dirinya dan *Liyan* (komunitas Madura dialek *Tèmor*)

Dirinya (dialek <i>Bârâ'</i>)	<i>Liyan</i> (dialek <i>Tèmor</i>)
1. <i>Teggħâs</i> (tegas)	1. <i>Lèca'</i> (lemas)
2. <i>Rancak</i>	2. <i>Mellow</i> (syahdu)
3. <i>Kocak</i> (lucu)	3. <i>Ngennes</i> (melankolis)

Keterangan: Konsepsi Komunitas Madura Dialek *Bârâ'*

Sumber: Transkripsi Pribadi

Pada kedua tabel di atas bisa dilihat skema konsepsi pemikiran antara penutur dialek *Tèmor* dan penutur dialek *Bârâ'*. Mereka mengidentifikasi identitas dirinya dan di luar dirinya melalui tanda ikonisitas musik dangdut Madura. Jika dilihat dari pola dan karakteristiknya, stereotip tersebut sesuai dengan temuan dan hasil analisis yang telah dibahas sebelumnya, yakni tentang relasi ikonisitas musik dangdut Madura dengan Komunitas Madura. Pada konsepsi tersebut bisa dikatakan, mereka memahami bahwa Musik dangdut

Madura dengan karakteristik tanda ikonisitasnya, merujuk pada identitas kemaduraan tertentu. Hal ini sesuai dengan pernyataan Turino yang menyatakan bahwa tanda ikon merupakan tanda identitas.

Dari penjelasan di atas dapat digambarkan lanskapnya secara jelas bahwa pada tataran ikonisitas, terdapat perbedaan yang tajam dalam bentuk dialek serta gaya musical dalam musik dangdut Madura. Perbedaan tersebut diungkapkan oleh komunitas Madura melalui stereotip. Para pelaku serta penggemar dangdut Madura di radio dapat mengidentifikasi identitas kemaduraannya serta memahami perbedaannya (dialek dan gaya musik) melalui relasi tanda ikonisitas dalam musiknya.

Pada tataran indeksikalitas, perbedaan tersebut menjadi lebur dan mencair, dibuktikan dari pernyataan beberapa pelaku serta penggemar dangdut Madura terkait selera musiknya yang sangat relatif dan bersifat personal. Para pelaku dan penggemar dangdut Madura dialek *Bârâ'* tidak hanya terbatas menikmati dangdut Madura berdialek *Bârâ'* saja, mereka juga bisa menikmati bahkan menyukai dangdut Madura dialek *Témor*, begitu pun juga dengan para pelaku dan penggemar dangdut Madura dialek *Témor*. Mereka tidak membatasi selera musiknya terhadap musik dangdut Madura dialek *Témor* saja, sebagian penutur dialek *Témor* juga ada yang menyukai dangdut Madura dengan dialek *Bârâ'*.

BAB 8

MELODI AKHIR: DANGDUT SITUBONDO MENGALUN DI TENGAH TRADISI DAN MODERNITAS

Buku ini ditulis dengan maksud untuk melakukan suatu pembacaan komprehensif tentang identitas kultural masyarakat Situbondo melalui musik dangdut Madura *Situbondoan*. Memberikan tawaran alternatif perihal pembacaan identitas melalui seni populer yang acapkali dianggap *remeh-temeh* (tidak penting). Penulis melihat bahwa dangdut Madura *Situbondoan* merupakan artefak kebudayaan yang penting, karena di dalamnya terekam jejak sejarah, wacana dan identitas kebudayaan di Situbondo.

Dari sejak era 1960-an, Al Badar Lesbumi sebagai seni musik populer sudah lahir dan diterima oleh masyarakat Situbondo kala itu. Dalam geliat industri rekaman lokal, Al Badar Lesbumi merupakan peletak dasar identitas musical yang berkembang sampai saat ini (Al Badar-an). Seiring waktu pertunjukannya menjadi bentuk baku yang menginspirasi munculnya dangdut Madura *Situbondoan*. Momentum munculnya Al Badar sampai dangdut Madura *Situbondoan* merupakan kesepakatan (konvensi) atau penerimaan masyarakat atas suatu kesenian yang menjadi bagian dalam dirinya. Melalui medium kesenian inilah identitas sosial dan budaya masyarakat direfleksikan serta mereka bisa saling berinteraksi di dalamnya.

Dangdut Madura *Situbondoan* merupakan penanda identitas, untuk membedakan dirinya dengan dangdut Madura yang lain. Istilah

Situbondoan dikenal luas oleh pelaku seni dan masyarakat untuk menyebut jenis musik dangdut yang hanya ada di Situbondo. Melalui dangdut Madura *Situbondoan* inilah penulis mengelaborasi data-data etnografi secara tekstual dan kontekstual perihal musik dan identitas. Berdasarkan hasil analisis linguistik dan musikologis, dangdut Madura *Situbondoan* memiliki relasi ikonisitas yang kuat dengan identitas kulturalnya (gaya tutur, wacana, dialek, dan ekspresi). Menjadikannya suatu produk ekspresi kultural yang merepresentasikan berbagai penanda identitas masyarakat komunitas Madura di Situbondo. Sengaja dikonstruksi dan direproduksi oleh pelaku seni dan industri rekaman lokal sebagai penyiasatan strategi dalam persaingan pasar (industri rekaman).

Beberapa temuan penting dalam buku ini, yaitu pertama perihal komunitas Madura di Situbondo. Adanya komunitas Madura di Situbondo berhubungan erat dengan proses perjalanan migrasi orang-orang Madura ke Jawa Timur. Situbondo dijadikan destinasi migrasi orang Madura dari Sumenep dan Pamekasan. Terdapat beberapa faktor yang menjadi latar belakangnya, di antaranya faktor geografis, seperti kegersangan, tidak adanya lahan yang baik, deforestasi, dan erosi. Faktor yang lain juga perihal kedekatan geografis pulau Madura dengan pesisir pulau Jawa yang kemudian memicu pertumbuhan ekonomi di kedua wilayah. Proses migrasi orang Madura tersebut juga turut membawa kebudayaan aslinya seperti bahasa, kesenian, dan adat istiadat.

Berdasarkan aspek bahasa (dialek), Komunitas Madura di Situbondo terbagi atas dua wilayah, yakni dialek *Bârâ'* di Banyuglugur, Besuki, Suboh, Jatibanteng, Sumbermalang dan Mlandingan Barat. Sedangkan dialek *Tèmor* di wilayah lainnya. Hal ini berhubungan dengan sejarah migrasinya, wilayah Situbondo bagian Barat merupakan migrasi dari orang Madura Pamekasan, sedangkan wilayah Timur merupakan migrasi dari orang Madura Sumenep. Kebudayaan Madura asli yang dibawa oleh para migran Madura kemudian bercampur dan berappropriasi dengan kebudayaan lain di Situbondo. Proses apropiasi

tersebut tercermin dalam produk kebudayaannya seperti bahasa dan kesenian.

Antarkomunitas Madura di Situbondo memiliki stereotip yang saling mengeksklusikan satu sama lain yang berbeda dialek. Umumnya mereka menggunakan istilah *sangghit*. Stereotip tersebut merujuk pada bagaimana cara pandang mereka terhadap pola/gaya wicaranya. Penutur dialek *Bârâ'* mempersepsikan dirinya sebagai penutur yang *teggħâs* (tegas) dan mempersepsikan penutur dialek *Tèmor* sebagai penutur yang *èpèrèt* (ditarik-tarik) dan *lèca'/lemmes* (lembut dan lemas). Penutur dialek *Tèmor* mempersepsikan dirinya sebagai penutur yang *alos* (halus) atau *lembu'* (lembut) dan mempersepsikan penutur dialek *Bârâ'* sebagai penutur yang *kako* (kaku), *kasar* (kasar), dan *ceppet* (cepat dan terburu-buru).

Temuan berikutnya, perihal perjalanan sejarah dangdut Madura *Situbondoan*. Dangdut Madura *Situbondoan* telah mengalami beberapa fase perkembangan, ia lahir di dalam kompleksitas kebudayaan Madura di Situbondo. Berawal dari seni pertunjukan Al Badar Lesbumi yang bersifat syiar Islam. Sebuah seni pertunjukan (drama) yang mengadaptasi film India dengan irungan musik orkes melayu. Al Badar kemudian berkembang mengalami komersialisasi menjadi seni musik populer. Diawali oleh kelompok Al Badar Mahajaya di era 1970-an, kemudian dilanjutkan oleh Melodi Ria, Sandes, serta Kelana Indah di era berikutnya. Di masa itu, mulai berkembang industri rekaman lokal sehingga banyak bermunculan penulis lagu dan produksi karya musik dangdut Madura yang kemudian menjadi musik dangdut Madura *Situbondoan*.

Popularitas dan eksistensi dangdut Madura di Situbondo tidak lepas dari pengaruh media radio. Radio menjadi mediator antara musik dangdut Madura dengan komunitas Madura di Situbondo, selain itu, ia juga berfungsi sebagai media promosi hingga saat ini (2017). Hampir seluruh stasiun radio di Situbondo memiliki program acara interaktif khusus tentang dangdut Madura. Beberapa di antaranya adalah radio Nada Suara FM (Asembagus), Suara Pasar Mimbaan FM (Situbondo), dan Suara Besuki Indah FM (Besuki). Penggemar radio di wilayah

Asembagus dan Situbondo memiliki kecenderungan menyukai lagu dangdut Madura dialek *Tèmor*, sedangkan penggemar radio di wilayah Besuki memiliki selera yang lebih terbuka, mereka menerima semua lagu dangdut Madura (*Bârâ'* dan *Tèmor*).

Perihal identitas musical dangdut Madura *Situbondoan*, penulis melakukan penelaahan melalui analisis linguistik dan musikologis, serta mengontekstualisasikan dengan penanda identitas kulturalnya (gaya tutur, dialek, wacana, dan ekspresi bahasa). Berdasarkan analisis linguistik dan musikologis, stereotip yang muncul dalam komunitas Madura di Situbondo memiliki relasi ikonisitas dengan musik dangdut Madura. Hal tersebut bisa dilihat melalui perbandingan aspek lirik dan melodi vokalnya. Pada aspek lirik, perbedaan dialek secara jelas tampak pada penggunaan kosakatanya. Selain itu, perbedaan lainnya juga tampak pada konten liriknya, lagu dialek *Bârâ'* lebih banyak menggunakan konten lirik humor, sedangkan lagu dialek *Tèmor* (*Situbondoan*) lebih banyak menggunakan konten lirik *ngennes* (sedih).

Pada aspek melodi vokal, lagu dialek *Bârâ'* memiliki karakteristik musik yang kaya ritmik, terepresentasi dalam melodi vokal yang silabis; ritme yang rapat; banyak menggunakan aksentuasi dan jeda dalam tiap frase melodi; serta beberapa pengaruh fonetis (sinkop, epentlichis, paragog) dalam dialek *Bârâ'* terhadap melodi vokalnya. Lagu dialek *Tèmor* memiliki karakteristik musik yang melodius, terepresentasi dalam melodi vokal yang melismatis, ritme yang luwes, serta jarang menggunakan aksentuasi dan jeda.

Proses penciptaan musik dangdut Madura juga tidak lepas dari penggunaan idiom musik tradisional Madura. Pengaruhnya dapat diamati dari penggunaan idiom musik *klènèngan*, *tongtong*, *tètèt*, penggunaan skala pentatonik slendro dan pola vokal *kèjhungan*. Temuan terakhir adalah perihal relasi antara musik dangdut Madura *Situbondoan* dengan identitas komunitas Madura di Situbondo. Komunitas Madura di Situbondo merefleksikan identitas dirinya melalui sistem tanda musical dalam dangdut Madura *Situbondoan*.

Pada tataran ikonisitas terdapat perbedaan yang tajam dalam bentuk dialek serta gaya musical dalam musik dangdut Madura.

Perbedaan tersebut diungkapkan oleh komunitas Madura melalui stereotip. Para pelaku serta penggemar dangdut Madura di radio dapat mengidentifikasi identitas kemaduraannya serta memahami perbedaannya (dialek dan gaya musik) melalui relasi tanda ikonisitas dalam musik dangdut Madura tersebut.

Pada tataran indeksikalitas, perbedaan tersebut menjadi lebur dan mencair, dibuktikan dari pernyataan beberapa pelaku serta penggemar dangdut Madura terkait selera musiknya yang sangat relatif dan bersifat personal. Para pelaku dan penggemar dangdut Madura dialek *Bârâ'* tidak hanya terbatas menikmati dangdut Madura berdialek *Bârâ'* saja, mereka juga bisa menikmati bahkan menyukai dangdut Madura dialek *Têmor*, begitu pun sebaliknya.

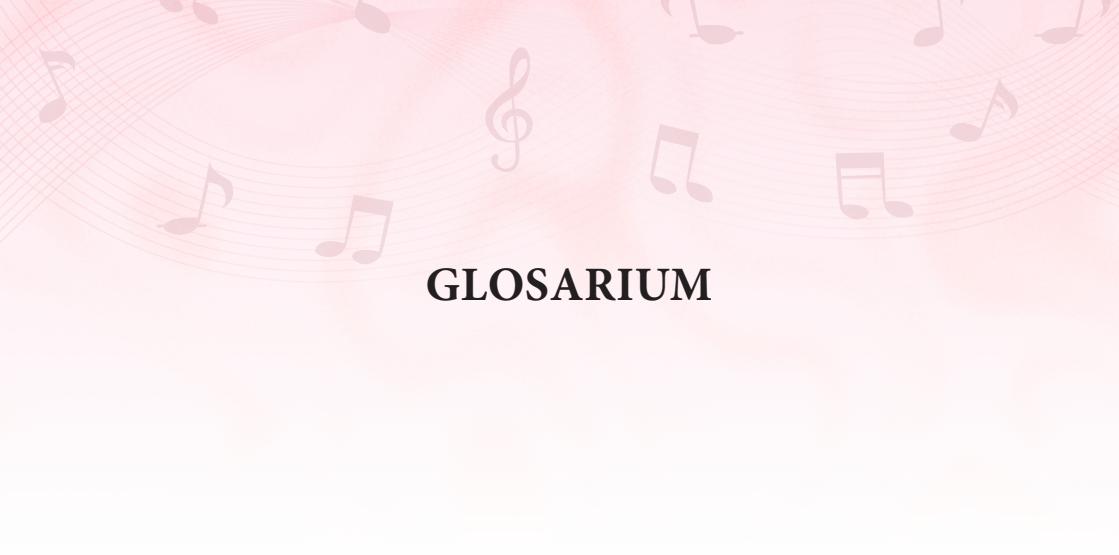
Berdasarkan kajian dalam buku ini, penulis memahami bahwa musik dan masyarakat merupakan suatu jalinan relasi yang dinamis. Dangdut Madura *Situbondoan* yang lahir dari proses adaptasi dan apropiasi adalah sebuah bentuk kreativitas dari masyarakat yang penting untuk diapresiasi supaya dinamikanya terus berlanjut dan terus diterjemahkan dalam kondisi sosial masyarakat yang terus menerus berubah.

Demikian kesimpulan dari buku Dangdut Madura *Situbondoan* ini. Harapan penulis pembahasan di dalamnya dapat mengisi kekosongan kajian musik Madura dan penelaahannya dapat berguna sebagai bahan referensi bagi akademisi, praktisi, dan masyarakat umum. Lebih jauh penulis berharap buku ini dapat menjadi pemantik munculnya kegiatan penelitian yang lebih mendalam atau penelitian musik Madura lainnya di masa yang akan datang.

DAFTAR SINGKATAN

APRI	: Asosiasi Pengusaha Rekaman Indonesia
BARA	: Batak Madura
BASF	: <i>Budische Anilin ind Soda Fabrik</i>
BPS	: Badan Pusat Statistik
KDI	: Kontes Dangdut Indonesia/TPI
KPJ	: Kelompok Penyanyi Jalanan
LEKRA	: Lembaga Kebudayaan Rakyat
LESBUMI	: Lembaga Seniman Budayawan Muslimin Indonesia
MJM	: Maju Jaya Makmur Record
NS	: Nada Suara
NU	: Nahdlatul Ulama
OM	: Orkes Melayu
PH	: Piringan Hitam
PKI	: Partai Komunis Indonesia
PKL	: Pedagang Kaki Lima
PNI	: Partai Nasional Indonesia
PONGDUT	: Jaipong Dangdut
PS	: Pelangi Sutera Record
RIF	: Rahayu Inti <i>Fantasy Record</i>

- | | | |
|---------|---|-------------------------------|
| SANDES | : | Seni Anak Desa |
| SBI | : | Suara Besuki Indah |
| SPM | : | Suara Pasar Mimbaan |
| TARLING | : | Gitar Suling |
| TPI | : | Televisi Pendidikan Indonesia |
| VCD | : | Video Compact Disc |



GLOSARIUM

<i>aferesis</i>	Proses penghilangan atau penanggalan saru atau lebih fonem pada awal kata.
<i>agedhong</i>	Menggelar pementasan pertunjukan berkarcis di sebuah lapangan yang dibatasi oleh gedek.
<i>alos</i>	Karakteristik sifat halus dalam budaya Madura.
<i>anaptiksis</i>	Perubahan bunyi dengan jalan menambahkan bunyi pada kata.
<i>antecedens</i>	Frase tanya di dalam musik.
<i>arranger</i>	Pengubah musik.
<i>biḍhâk</i>	Panggung yang terbuat dari susunan papan kayu.
<i>biḍhik</i>	gedek (anyaman) untuk membatasi arena pertunjukan.
<i>consequens</i>	Frase jawab di dalam musik.
<i>corongan</i>	<i>Speaker TOA</i> .
<i>dhâlâng</i>	Sebutan untuk seorang dalang dalam komunitas Madura.
<i>diskografi</i>	Kumpulan katalog rekaman musik yang dirilis oleh artis rekaman atau rekaman yang dianggap sebagai sebuah karya, seperti single dan album.

<i>epentlich</i>	Proses penambahan atau pembubuhan bunyi pada tengah kata.
<i>Èpèrèt</i>	Karakteristik gaya wicara yang ditarik-tarik.
<i>Gerrâ/kako</i>	Karakteristik gaya wicara yang kaku.
<i>ghâ'-pegghâ'</i>	Karakteristik gaya wicara yang patah-patah.
<i>interlude</i>	Periode jeda dalam musik berada di bagian tengah lagu dan diisi dengan melodi selingan.
<i>intro</i>	Bagian awal lagu.
<i>jidur/to' jher</i>	Kelompok musik ansambel <i>strèkan</i> menggunakan instrumen mirip tanjidor Betawi.
<i>kasar</i>	Karakteristik sifat kasar dalam budaya Madura.
<i>kepla'an</i>	Istilah untuk menyebut musik koplo.
<i>kertè</i>	Nama sebuah pertunjukan topeng di Situbondo yang diambil dari nama seorang dalang Kertisuwignyo.
<i>klènèngan</i>	Kelompok instrumen musik gamelan.
<i>Kocak</i>	Humor dan lucu.
lagu adaptasi	Lagu yang proses penciptaannya mengadaptasi lagu asing.
lagu original	Lagu yang proses penciptaannya tidak mengadaptasi lagu asing.
<i>Langngo</i>	Istilah/ekspresi untuk menunjukkan rasa mengayun.
<i>leca'</i>	Karakteristik yang menunjukkan sifat lesu dan loyo dalam budaya Madura.
<i>Lembu'</i>	Karakteristik gata wicara yang lebut.
<i>Lemmes</i>	Karakteristik yang menunjukkan sifat lemah dan lemas dalam budaya Madura.
<i>Luwes</i>	Karakter ritme pada melodi vokal dengan komposisi lirik yang sedikit.

<i>Macellep</i>	Istilah/ekspresi untuk menunjukkan rasa yang menyenangkan dalam budaya Madura.
<i>Matta/Cia</i>	Istilah/ekspresi untuk menunjukkan rasa datar/mentah.
<i>nangghâ'</i>	Menanggap (undangan untuk mentas).
<i>ngennes</i>	Sedih atau melankolis.
<i>pagendhângan</i>	Pemain Kendang.
<i>pagitaran</i>	Pemain Gitar.
<i>pangajhiân</i>	Pengajian, Kegiatan spiritual umat Islam Madura.
<i>panggungan</i>	Format pertunjukan musik di panggung (format berdiri).
<i>pangibotan</i>	Pemain Keyboard.
<i>panjhâk</i>	Pemain drama, pemain musik, dan penari.
<i>paragog</i>	Proses penambahan atau pembubuhan bunyi pada akhir kata.
<i>parlo</i>	Acara Nikah.
<i>pasolèngan</i>	Pemain Suling.
<i>protesis</i>	Proses penambahan atau pembubuhan bunyi pada awal kata.
<i>Rancak</i>	Karakteristik ritme/irama yang cepat.
<i>Rapet</i>	Karakter ritme pada melodi vokal dengan komposisi lirik yang padat.
<i>rombongan</i>	Kelompok atau grup seni.
<i>sangghit</i>	'Aneh', terminologi yang dipakai untuk menyebut penutur dialek berbeda dalam komunitas Madura.
<i>sèri</i>	Tokoh utama dan protagonis dalam drama Al Badar.

<i>silabis</i>	Satu suku kata yang dinyanyikan dengan satu nada.
<i>sinkop</i>	Proses penghilangan atau penanggalan satu atau lebih fonem pada tengah kata.
<i>stereotip</i>	Sebuah pandangan atau cara pandang terhadap suatu kelompok sosial, di mana cara pandang tersebut lalu digunakan pada setiap anggota kelompok tersebut.
<i>strèkan</i>	Musik pengiring tamu dalam acara nikah.
<i>Tegghâs</i>	Karaktersitik sifat tegas dalam budaya Madura.
<i>tètèt</i>	Kelompok instrumen musik saronen.
<i>zeroisasi</i>	Penghilangan bunyi fonemis sebagai akibat penghematan atau ekonomisasi pengucapan.



DAFTAR PUSTAKA

- Apel, W. (1972). *Harvard dictionary of music*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Arbi, A. (2012). Format program siaran radio dangdut Jakarta dalam konsultasi keluarga dan dakwah. *Jurnal Komunikasi Islam*, 2(2), 300–326.
- Arifin, E. B. (dkk). (2008). *Quo vadis hari jadi Kabupaten Situbondo*. Bappekap Situbondo Bekerjasama dengan Kopyawisda.
- Banoe, P. (2003). *Kamus musik*. Kanisius.
- Bouvier, H. (2002). *Lèbur!: seni musik dan pertunjukan dalam masyarakat Madura*. Yayasan Obor Indonesia.
- BPS Kabupaten Situbondo. (2016). *Statistik daerah Kabupaten Situbondo 2016*.
- Chaer, A. (2009). *Pengantar semantik Bahasa Indonesia*. Rineka Cipta.
- Chisaan, C. (2008). *Lesbumi: Strategi politik kebudayaan*. LKIS.
- David, B. (2008). Bollywood, dangdut music, and globalizing modernities in Indonesia. In S. Gopal (Ed.), *Global Bollywood: Travels of Hindi Song and Dance*. University of Minnesota Press.
- Foucault, M. (1978). *The history of sexuality*. Pantheon Books.
- Frederich, W. H. (1997). Goyang dangdut Rhoma Irama: Aspek-aspek kebudayaan pop Indonesia kontemporer. In I. S. Ibrahim (Ed.), *Ecstasy Gaya Hidup: Kebudayaan Pop dalam Masyarakat Komoditas Indonesia*. Mizan.

- Geertz, C. (1960). *Agama Jawa: Abangan, santri, priyayi dalam kebudayaan Jawa*. Komunitas Bambu.
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of culture*. Basic Books Inc.
- Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. *Framework*, 36.
- Hardjana, S. (2003). *Coret-coret musik kontemporer dulu dan kini*. Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Hauser, A. (1982). *The sociology of art*. University of Chicago Press.
- Heryanto, A. (2012). Budaya pop dan persaingan identitas. In A. Heryanto (Ed.), *Budaya Populer di Indonesia: Mencairnya Identitas Pasca-Orde Baru*. Jalasutra.
- Hidayatullah, P. (2015). Musik adaptasi dangdut Madura. *Resital : Jurnal Seni Pertunjukan*.
- Hidayatullah, P. (2016). Alam pikir masyarakat Madura yang terepresentasikan melalui Lagu Ta' Andi' Rokok. *Jurnal Kajian Seni*.
- Hidayatullah, P. (2017a). *Dangdut Madura Situbondoan*. Diandra Kreatif.
- Hidayatullah, P. (2017b). The dynamic phenomena of strékan music from colonial to contemporary era in Situbondo. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 17(1), 1–12. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v17i1.9398>
- Husson, L. (1997). Eight centuries of Madurese migration to East Java. *Asian and Pacific Migration Journal*, 6(1), 77–102. <https://doi.org/10.1177/011719689700600105>
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of adaptation*. Routledge.
- Jonge, H. De. (2011). *Garam, kekerasan dan aduan sapi: Essai-essai tentang orang Madura dan kebudayaan Madura*. LKIS.
- Kridalaksana, H. (2008). *Kamus linguistik* (4th ed.). PT Gramedia Pustaka Utama.
- Kuntowijoyo. (2000). *Social change in an agrarian society: Madura 1850–1940*. *Disertasi Doktor, Univ. Colombia, New York* (diterjemahkan oleh M. Effendie & P. Amaripuja menjadi Perubahan Sosial dalam Masyarakat Agraris. Madura 1850–1940). Mata Bangsa.

- Lockard, C. A. (1998). *Dance of life: Popular music and politics in Southeast Asia*. University of Hawai'i Press.
- Lohanda, M. (1991). Dangdut: Sebuah pencarian identitas. In E. Sedyawati & S. D. Damono (Eds.), *Seni dalam Masyarakat Indonesia*. PT Gramedia Pustaka Utama.
- Lomax, A. (1976). *Cantometrics: An approach to the anthropology of music. Audiovassets and A Handbook*. The University of California.
- Lombard, D. (2008). *Nusa Jawa: Silang budaya 1 - batas-batas pembaratan* (4th ed.). PT Gramedia Pustaka Utama.
- Ludruk Suromenggolo. (2017). Tobong atau Gedung Pertunjukan. *Ludruk Suromenggolo: Ludruk'e Wong Ponorogo*. <http://ludruksuromenggolo.blogspot.com/2017/01/tobong-atau-gedung-pertunjukan.html>
- Ma'arif, S. (2015). *The history of Madura: Sejarah Panjang Madura dari kerajaan, kolonialisme sampai kemerdekaan*. Araska.
- Mack, D. (1995). *Ilmu melodi*. Pusat Liturgi.
- Mistortoify, Z. (2015). *Ong-klaongan dan lè-kalèllèan: Estetika kèjhungan orang Madura Barat*. Universitas Gadjah Mada.
- Mistortoify, Z., Haryono, T., Ganap, V., & L. Simatupang, G. R. L. (2014). Pola kellèghān dan teknik vokal kèjhungan representasi ekspresi budaya Madura dan pengalaman estetiknya. *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan*. <https://doi.org/10.24821/resital.v15i1.796>
- Mistortoify, Z., Haryono, T., Simatupang, L. L., & Ganap, V. (2013). Kèjhungan: Gaya nyanyian Madura dalam pemaknaan masyarakat Madura Barat pada penyelenggaraan tradisi rèmoh. *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan*. <https://doi.org/10.24821/resital.v11i1.488>
- Mulyadi, M. (2009). *Industri musik Indonesia: Suatu sejarah*. Koperasi Ilmu Pengetahuan Sosial.
- Muslich, M. (2008). *Fonologi Bahasa Indonesia: Tinjauan deskriptif dan sistem bunyi Bahasa Indonesia*. Bumi Aksara.
- Negus, K. (1996). *Popular music in theory*. Blackwell Publisher.

- Panen dangdut, dangdut, dangdut. (22 Maret, 1975). *Tempo*. <https://data.tempo.co/MajalahTeks/detail/ARM2018061270676/panen-dangdut-dangdut-dangdut>
- Pawitra, A. (2009). *Kamus lengkap bahasa Madura Indonesia*. Dian Rakyat.
- Pradopo, D. R. (2005). *Pengkajian puisi*. Gadjah Mada University Press.
- Prasisko, Y. G. (2015). *Blandongan: Perebutan kuasa budaya masyarakat Jawa dan Madura*. Lembaga Penelitian Rekonsiliasi dan Integrasi Sosial.
- Prayuda, H. (2006). *Penyiar is not just a talk*. Banyumedia.
- Prier, K.-E. (1996). *Ilmu bentuk musik*. Pusat Musik Liturgi .
- Rakhmat, J. (1989). *Psikologi komunikasi*. Remaja Karya.
- Retsikas, K. (2007a). Being and place: Movement, ancestors, and personhood in East Java, Indonesia. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 13(4).
- Retsikas, K. (2007b). The power of the senses ethnicity, history and embodiment in East Java, Indonesia. *Jurnal Indonesia and the Malay World*, 35(102).
- Rianto, A. (2004). *Dangdut di televisi: Menelusuri representasi ideologi pada program acara pertunjukan musik dangdut di televisi*. Universitas Gadjah Mada.
- Rice, T. (1983). Reflections on music and identity in. *Ethnomusicology*. <https://doi.org/10.2298/MUZ0707017R>
- Rogers, Everett. M., & Kincaid. (1981). *Communication network*. The Free Press.
- Saefullah, U. (2007). *Kapita selekta komunikasi*. Simbiosa.
- Salim, A. (2013). Adaptasi pola ritme dangdut pada ansambel perkusi. *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan*. <https://doi.org/10.24821/resital.v11i2.505>
- Sasongko, M. H. (2006). *Perubahan wujud penayangan dan makna musik dangdut di TPI dan Indosiar 1994–2004*. Universitas Gadjah Mada.
- Soedarsono, R. M. (2010). *Seni pertunjukan Indonesia di era globalisasi*. Gadjah Mada University Press.

- Sofyan, A. (2009). *Morfologi Bahasa Madura dialek sumenep* [Doctoral Thesis]. Universitas Gadjah Mada.
- Spradley, J. P. (2006). *Metode etnografi*. Tiara Wacana.
- Stein, L. (1979). *Structure & style: The study and analysis of musical forms, expanded edition*. Summy-Bichard Music.
- Sudardi, B. (2016). The rise up art traditional in the popular art. *Journal of Education and Social Sciences*, 5(2).
- Sumiyoto, Ign. (1999). *Gendhing dangdut: Pembentukan dan pengaruhnya terhadap kehidupan karawitan Jawa di Sragen*. Universitas Gadjah Mada.
- Suryabrata, B. (1987). *The island of music: An essay in social musicology*. Balai Pustaka.
- Sutarto, A. (2004a). *Menguak pergumulan antara seni, politik, islam dan Indonesia*. Kelompok Peduli Budaya dan Wisata Daerah Jawa Timur (Kompyawisda).
- Sutarto, A. (2004b). Parikan: Pantun Jawa yang sarat tuntunan, kritik sosial dan gurauan erotis. In *Menguak Pergumulan antara Seni, Politik, Islam, dan Indonesia*. Kelompok Peduli Budaya dan Wisata Daerah Jawa Timur.
- Takari, M. (2001). Akulturasi kebudayaan musical dalam seni pertunjukan dangdut. *Jurnal Etnomusikologi Selonding Indonesia*, 1(1).
- Theodore, K. S. (2013). *Rock'n roll industri musik Indonesia: Dari analog ke digital*. Kompas Media Nusantara.
- Turino, T. (1999). Signs of imagination, identity, and experience: A peircian semiotic theory for music. *Ethnomusicology*. <https://doi.org/10.2307/852734>
- Wallach, J. (2017). *Musik Indonesia 1997-2001: Kebisingan & keberagaman aliran lagu*. Komunitas Bambu.
- Wardhaugh, R. (1998). *An introduction to sociolinguistic*. Basil Blackwell.
- Weintraub, A. N. (2012). *Dangdut: Musik, identitas, dan budaya Indonesia*. Kepustakaan Populer Gramedia.
- Wiyata, L. (2002). *Carok: Konflik kekerasan dan harga diri orang Madura*. LKIS.

- Wiyata, L. (2013). *Mencari Madura*. Bidik-Phronesis Publishing.
- Yoandinas, M. (2012). Bahasa Pusingan atau Cak Labhik Sebagai Alternatif Komunikasi Masyarakat Kabupaten Situbondo. In *Makalah tidak diterbitkan*. Universitas Gadjah Mada.
- Zoebazary, M. I. (2017). *Orang Pendalungan: Penganyam kebudayaan di Tapal Kuda*. Rumah Budaya Pandhalungan.

DISKOGRAFI

- Ali Wafi. *Jhâ' Iyyâh*. El Wali Record
- Alka Yagnik, Kumar Sanu, dan Udit Narayan. *Dil Ne Yeh Kaha Hai Dil Se*. OST Film Dhadkan. 2000
- Alka Yagnik, Kumar Sanu, Kavita Krishnamurthy, dan Jatin-Lalit. *Saajan Ji Ghar Aaye*. OST Film Kuch-Kuch Hota Hai. 1998
- Anwar dan Anis. *Rhomâ bân Richa*. NC Pictures
- Anwar dan Syafi'i. *Ustad Gaul*. Mulya Abadi Record
- Anwar. *Coca Cola*. Mulya Abadi Record
- Anwar. *Rèng Madhurâh*. Mahajaya Record
- Anwar. *Ta' Apasah*. (record label tidak ditemukan)
- Asmi Utami. *Ambâ' Molèna*. Handayani Record
- Asmi Utami. *Ka' Marno*. Multinada Record
- Asmi Utami. *Karè Ngandung*. Handayani Record
- Asmi Utami. *Tangissa Yatim Piatu*. MJM Record
- Ayu Permatasari. *San Misan*. MJM Record
- Buarto, Yessy dan Riska. *Ngako Lancèng*. Jaya Record
- Deviana Safari. *Turu Nang Dadane*. BMG Record
- Dian Farida. *Riwayat Bulâ*. (record label tidak ditemukan)
- Diana Inke. *Lokah Ta' Adârâh*. Multinada Record
- Fifi. *Mellas Atè*. Perdana Record
- Hadi ST. *Tapèsa*. (record label tidak ditemukan)
- Hamzah Miftah. *Yatim Piatu*. Perdana Record
- Husein dan A. Habsy. *Facebook*. Mulya Abadi Record
- Husein dan Aziz. *Abit Ta' Atemmo*. Fitria Record
- Husein dan Aziz. *Sèrkèsèran*. Fitria Record

- Husein. *Cinta Sè Nyong Konyong Koṭer*. Mitra Mandiri Record
- Husein. *Salingkuh*. Fitria Record
- Imam S Wahyudi dan Nova Kharisma. *O Saiba*. Multinada Record
- Imam S Wahyudi. *Lé' Marni*. Multinada Record
- Imron Sadewo. *Akhir Sebuah Cerita*. Musica Studios
- Intan Ali. *Bunga-Bunga Cinta*. Blackboard
- Ira Faramesti. *Abhântal Dâdâ*. CHGB Record
- Ira Faramesti. *Asapo' Robâna Dhika*. Swara Bintang Shakti
- Ira Faramesti. *Hitam Manis*. Swara Bintang Shakti Record
- Ira Faramesti. *Langngé'na Noro' Seddhih*. Perdana Record
- Ira Faramesti. *Maèlang*. Perdana Record
- Ira Faramesti. *Mano' Bellug*. Akbar Musik
- Ira Faramesti. *Pegghâ' Tarèsna*. Swara Bintang Shakti
- Ira Faramesti. *Ta' Bisa Mongkèr*. Samudra Jaya Record
- Ira Faramesti. *Talèbât Posang*. Rufa Record dan Sandi Record
- Iyeth Bustami. *Laksmana Raja Di Laut*. MGM Record
- Jumadin. *Racon Tekos*. Ashofa Record
- Lata Mangeshkar, dan Udit Narayan. *Humko Humise Churalo*. OST Film Mohabbatein. 2000
- Lihan. *Caltong*. El-Wali Record
- Luthvi Santana. *Ngalamon Bhâi*. Perdana Record
- Luthvi Santana. *Tapèngsor*. Perdana Record
- Memet R dan Murniati. *Ta' Andi' Rokok*. HP Record
- Nabila. *Mellas*. Jawa Record
- Qosim. *Kadih bidaddhari*. NC. Pictures
- S. Pandi dan Asmi Utami. *Sello' Soca Mèra*. Handayani Record
- S. Pandi dan Citra. *Loka Atè Sake' Dâdâ*. Suara Pasar Mimbaan (Live Record)
- S. Pandi. *Jhâ' Dhina*. Perdana Record
- Sonny Josz. *Sri Minggat*. Perdana Record
- Sukhwinder Singh, dan Sapna Awasthi. *Chaiyya Chaiyya*. OST Film Dil Se. 1998
- Sutapa. *Napè Salana Bulâ*. Normal Production
- Sutapa. *Rosak Budina*. Normal Production
- Tata Young. *Dhoom-Dhoom*. OST Film Dhoom. 2004

Udit Narayan dan Anuradha Paudwal. *Chaha Hai Tujhko*. OST Film Mann. 1999

Uus Faradila dan Sukur. *Alakèh Artis*. Fitria Record

Uus. *Lé' Salma*. Sandi Record

Widya Aldana. *Ta' Aromasa*. Multinada Record

Yani Octavia. *Ta' Nyangka*. Multinada Record

Yuli Asiska. *Abini Duwâ'*. CHGB Record

Yuli Asiska. *Bânni Pèlèan Bulâ*. Swara Bintang Shakti

Yuli Asiska. *Èman Ongghu*. Swara Bintang Shakti Record

Yuli Asiska. *Rato Saghârâ*. Akbar Musik

INDEKS

- Adaptasi, 103, 105, 109, 112, 113, 250
Agus Rajana, xv, 42, 49, 51, 54, 68, 69, 119, 120, 122, 123, 124, 127, 135, 171, 200
Aksen, 184
Al Badar, xv, xxiii, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 80, 81, 85, 103, 116, 118, 125, 126, 128, 130, 131, 132, 135, 136, 137, 145, 156, 157, 171, 172, 173, 200, 204, 207, 210, 215, 218, 224, 235, 237, 245
Al Badar Lesbumi, 34, 35, 37, 38, 39, 43, 61, 62, 63, 65, 67, 235, 237
Al Badar Mahajaya, xv, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 56, 63, 65, 66, 67, 80, 128, 136, 237
Anaptiksis, 165
As'ad Musahra, xv, 50, 54, 64, 65
Asmuri Rafi, xv, 24, 25, 38, 39, 41, 43, 45, 65, 66, 67, 204
Badik. S, 75
Dangdut, xi, xiv, xv, xvii, xxi, 1, 2, 3, 5, 6, 8, 33, 59, 60, 61, 68, 69, 73, 74, 75, 90, 98, 101, 102, 103, 107, 109, 112, 113, 115, 116, 119, 121, 133, 139, 144, 152, 166, 167, 193, 197, 198, 201, 202, 204, 208, 225, 226, 227, 235, 237, 239, 241, 248, 249, 250, 251, 259
Dangdut Lokal, xv, 1
Dangdut Madura, xi, xxi, 3, 5, 6, 8, 33, 59, 60, 61, 68, 69, 73, 75, 90, 101, 102, 103, 107, 109, 112, 113, 115, 116, 119, 121, 139, 144, 152, 166, 167, 193, 197, 198, 201, 202, 204, 208, 225, 226, 227, 235, 237, 239, 248, 259
Dialek Bârâ, 179, 191, 192, 232
Dialek Témor, 164, 179, 191, 193, 232
Diamond Record, 45, 81, 82
Epentesis, 165, 191
Film India, 37
Fonetis, 190
Fraserling, 187

- Habibah Record, 58, 91, 94
- Handayani Record, 58, 68, 69, 91, 93, 94, 167, 200, 252, 253
- Humor, 167, 168, 169, 244
- Identitas, xviii, xxi, 139, 193, 194, 197, 198, 206, 208, 248
- Ira Faramesti, 69, 72, 73, 90, 121, 207, 214, 215, 219, 220, 229, 230, 253
- Kèjhungan, 124, 249
- Kelana Indah, xv, 54, 55, 56, 57, 58, 63, 86, 120, 121, 237
- Ketoprak, 129
- Konstruksi, 198
- Lesbumi, 34, 35, 37, 38, 39, 43, 61, 62, 63, 65, 67, 235, 237, 247
- Loddrok, 81
- Madura, xi, xii, xv, xvi, xvii, xviii, xix, xxi, xxii, xxiii, xxv, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 148, 149, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 259, 260
- Melismatis, 175
- Melodi Ria, xv, 3, 4, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 58, 63, 64, 82, 120, 121, 145, 146, 237
- Melodi Vokal, 109, 111, 112, 174, 190
- Migrasi, 14
- MJM Record, 58, 94, 252
- Mukri, xv, 35, 37, 38, 39, 61, 62, 63
- Ngennes, 171, 173, 174, 232
- Orkes, 1, 49, 50, 54, 66, 80, 81, 133, 135, 241, 260
- Orkes Melayu, 1, 54, 81, 135, 241
- Pamekasan, xvi, 6, 13, 15, 18, 19, 21, 57, 160, 236
- Panggungan, 52, 56, 57, 131, 134, 135
- Paragog, 165, 166, 192
- Radio Nada Suara, 142, 144
- Radio Suara Besuki Indah, 140, 157
- Radio Suara Pasar Mimbaan, 148
- Rasuk, xv, 38, 39, 41, 43, 44, 45, 47, 48, 63, 64
- Refleksi, 198, 208
- RIF, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 241
- Rombongan, 55
- Sampurna Record, 45, 64, 79, 80, 81, 82

- Silabis, 175
- Situbondo, xi, xii, xv, xvi, xvii, xviii, xix, xxii, xxiii, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 48, 49, 50, 52, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 116, 117, 118, 120, 122, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 148, 153, 155, 156, 157, 159, 160, 163, 167, 171, 174, 175, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 235, 236, 237, 238, 244, 247, 248, 252, 259, 260
- Situbondoan, xi, xxi, xxiii, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 22, 33, 61, 62, 65, 68, 69, 70, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 86, 90, 93, 101, 144, 153, 156, 160, 163, 164, 166, 168, 171, 173, 196, 197, 202, 203, 207, 210, 214, 216, 217, 218, 221, 222, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 235, 236, 237, 238, 239, 248, 259
- Strèkan, 50, 131, 132, 133
- Sumenep, xxv, 4, 5, 6, 13, 15, 18, 19, 21, 44, 45, 55, 57, 65, 80, 82, 128, 144, 145, 153, 156, 159, 160, 195, 201, 212, 229, 236
- Topeng Kertè, 80, 82
- YA Record, 58, 73, 91, 96
- Yuli Asiska, 73, 74, 75, 90, 226, 229, 254

TENTANG PENULIS



Panakajaya Hidayatullah lahir dan dibesarkan di Situbondo, Jawa Timur. Ia menempuh pendidikan strata satu di Jurusan Musik (Barat), Fakultas Seni Pertunjukan, ISI Yogyakarta. Setelah lulus, ia melanjutkan studi master dengan minat etnomusikologi di Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Universitas Gadjah Mada. Saat ini sedang proses menyelesaikan studi doktoralnya di kampus yang sama. Sejak tahun 2017, ia mengajar di Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Jember. Panakajaya Hidayatullah memiliki minat dan ketertarikan khusus pada kajian musik dan seni pertunjukan masyarakat Madura di Tapal Kuda, Jawa Timur. Berbagai publikasinya tentang kajian seni pertunjukan masyarakat Madura telah dipublikasikan di beberapa jurnal ilmiah, prosiding, bunga rampai, dan buletin.

Buku pertama berjudul *Dangdut Madura Situbondoan* diterbitkan pada tahun 2017. Bersama rekan-rekannya di Situbondo, ia menggagas dan mengelola proyek dokumentasi nirlaba Tabbhuwān: Madurese Sounds, sebuah gerakan pelestarian seni tradisi Madura melalui kerja-kerja pengarsipan seni pertunjukan (khususnya seni tradisional), mulai dari perekaman (perekaman lapangan), digitalisasi, hingga publikasi. Beberapa dokumentasinya berupa karya audiovisual dapat diakses

secara bebas melalui kanal YouTube. Sebagai praktisi musik, saat ini ia masih aktif dan tergabung dalam salah satu Orkes Keroncong Kremes di Situbondo. Panakajaya Hidayatullah dapat dihubungi melalui media sosial Instagram: @panakajaya dan surel: panakajaya.hidayatullah@gmail.com.

Lebih lanjut, terkait Proyek Dokumentasi Seni Pertunjukan Madura (*Madurese Sounds*) dapat diakses melalui beberapa media sosial berikut.

surel : tabbhawan.madura@gmail.com
Instagram : @madurese_sounds
YouTube : Tabbhawan: Madurese Sounds
 <https://www.youtubecom/channel/UChaq5CHvFuZvv4VEB8douxA/>

Dangdut adalah ekspresi rakyat pada umumnya. Ketika dangdut diputar atau dipentaskan, dapat memicu ekspresi tertentu, apalagi lagunya cocok dengan selera. Ekspresinya bisa bermacam-macam, minimal tersenyum atau menggoyangkan kaki sambil bersenandung mengikuti irama. Lebih dari itu mereka akan berjoget ria, bisa sampai lupa diri, yang kemudian bisa-bisa berkelahi.

Buku *Dangdut Madura Situbondoan* hadir untuk membuka, menginformasikan, dan memberikan wawasan masyarakat mengenai musik dangdut dari konteks nasional sampai daerah. Melacak asal usul perkembangan masyarakat dan tradisi di Situbondo dari migrasi orang-orang Madura. Melihat pengaruh bahasa dan kesenian yang membentuk selera sekaligus ekspresi masyarakat. Memperkenalkan kembali tokoh-tokoh dan karyanya dari masa keemasan sampai sekarang. Buku ini berupaya untuk memotret realitas dangdut Madura dari hulu hingga hilirnya, dari sejarah, proses perkembangan, industri, komunitas Madura, distribusinya di radio, hingga bagaimana musik ini dialami dan diinterpretasi oleh komunitas Madura di Situbondo.

Buku ini tidak diperjualbelikan

BRIN Publishing
The Legacy of Knowledge

Diterbitkan oleh:
Penerbit BRIN, anggota Ikapi
Gedung B.J. Habibie Lt. 8,
Jln. M.H. Thamrin No. 8,
Kota Jakarta Pusat 10340
E-mail: penerbit@brin.go.id
Website: penerbit.brin.go.id

DOI: 10.55981/brin.1386



ISBN 978-602-6303-76-9

