

**PERAN MUSIKAL SENGGAKAN DALAM
DANGDUT KOPLO**
**Studi Kasus: Komunitas Joget Cah Jingkrak Bulova Di
Surakarta**

SKRIPSI

Untuk memenuhi sebagian persyaratan
guna mencapai derajat sarjana S-1
Program studi Etnomusikologi
Jurusan Etnomusikologi



diajukan oleh
Choirul Anam
NIM 11112140

**FAKULTAS SENI PERTUNJUKAN
INSTITUT SENI INDONESIA
SURAKARTA
2018**

PENGESAHAN

Skripsi

PERAN MUSIKAL SENGGAKAN DALAM DANGDUT KOPLO

Studi Kasus: Komunitas Joget Cah Jingkrak Bulova Di Surakarta

Choirul Anam

NIM 11112140

Telah dipertahankan di depan Dewan Penguji
Pada tanggal 17 Mei 2018

Susunan Dewan Penguji

Ketua Penguji,



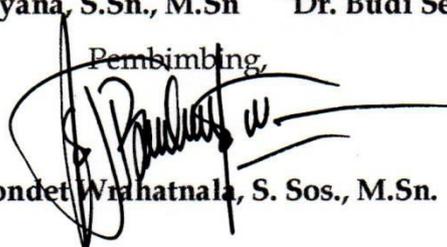
Dr. Afon Rustandi Mulyana, S.Sn., M.Sn

Penguji Utama,



Dr. Budi Setiyono, M.Si

Pembimbing,

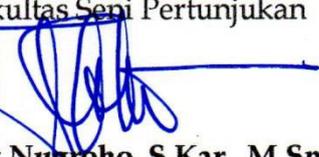


Dr. Bondet Wrahatnala, S. Sos., M.Sn.

Skripsi ini telah diterima
Sebagai salah satu syarat mencapai derajat sarjana S-1
Pada Institut Seni Indonesia (ISI Surakarta)

Surakarta, 31 Juli 2018

Dekan Fakultas Seni Pertunjukan



Dr. Sugeng Nugroho, S.Kar., M.Sn.

NIP. 196509141990111001

PERSEMBAHAN

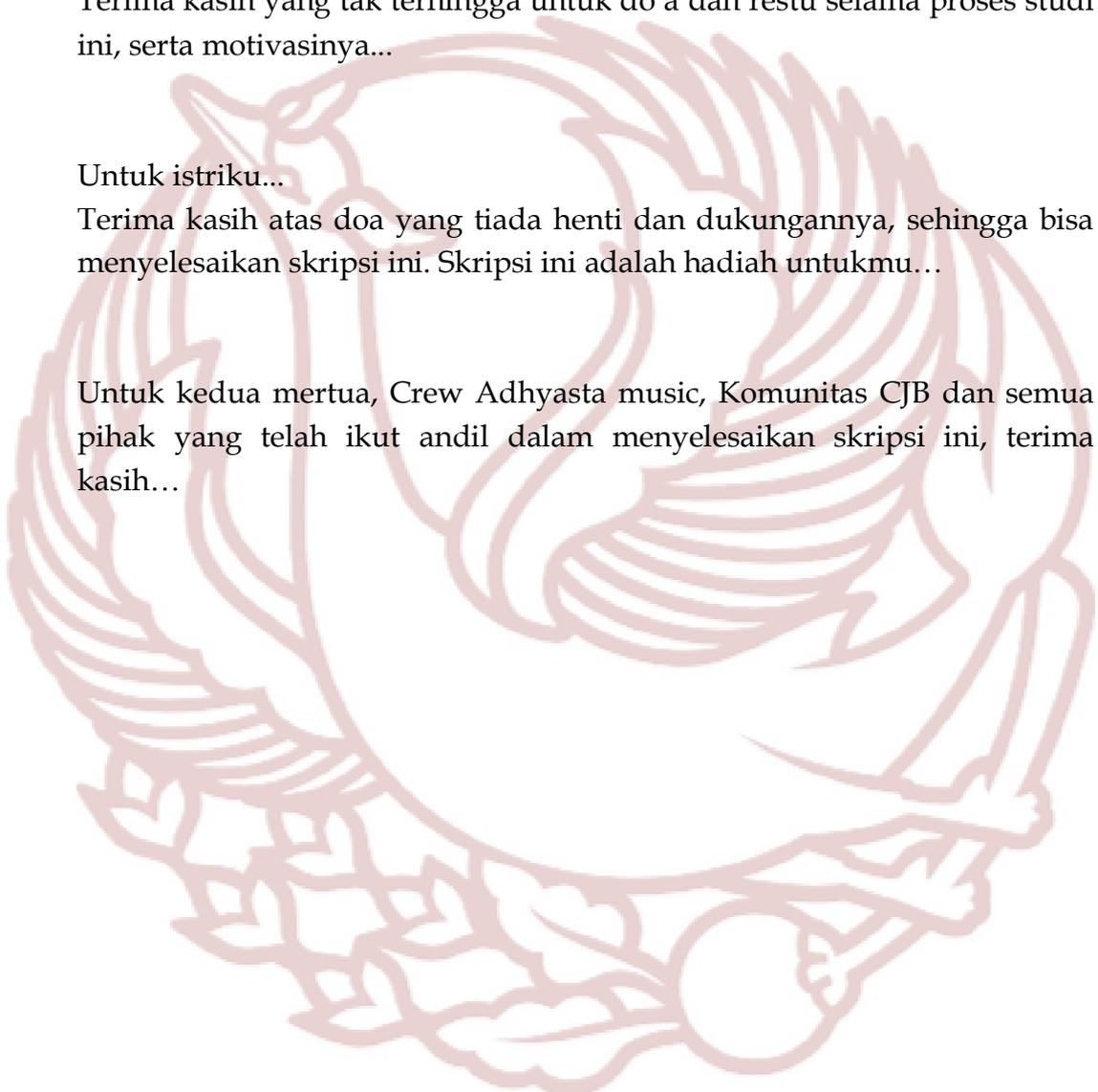
Untuk ibuku tercinta...

Terima kasih yang tak terhingga untuk do'a dan restu selama proses studi ini, serta motivasinya...

Untuk istriku...

Terima kasih atas doa yang tiada henti dan dukungannya, sehingga bisa menyelesaikan skripsi ini. Skripsi ini adalah hadiah untukmu...

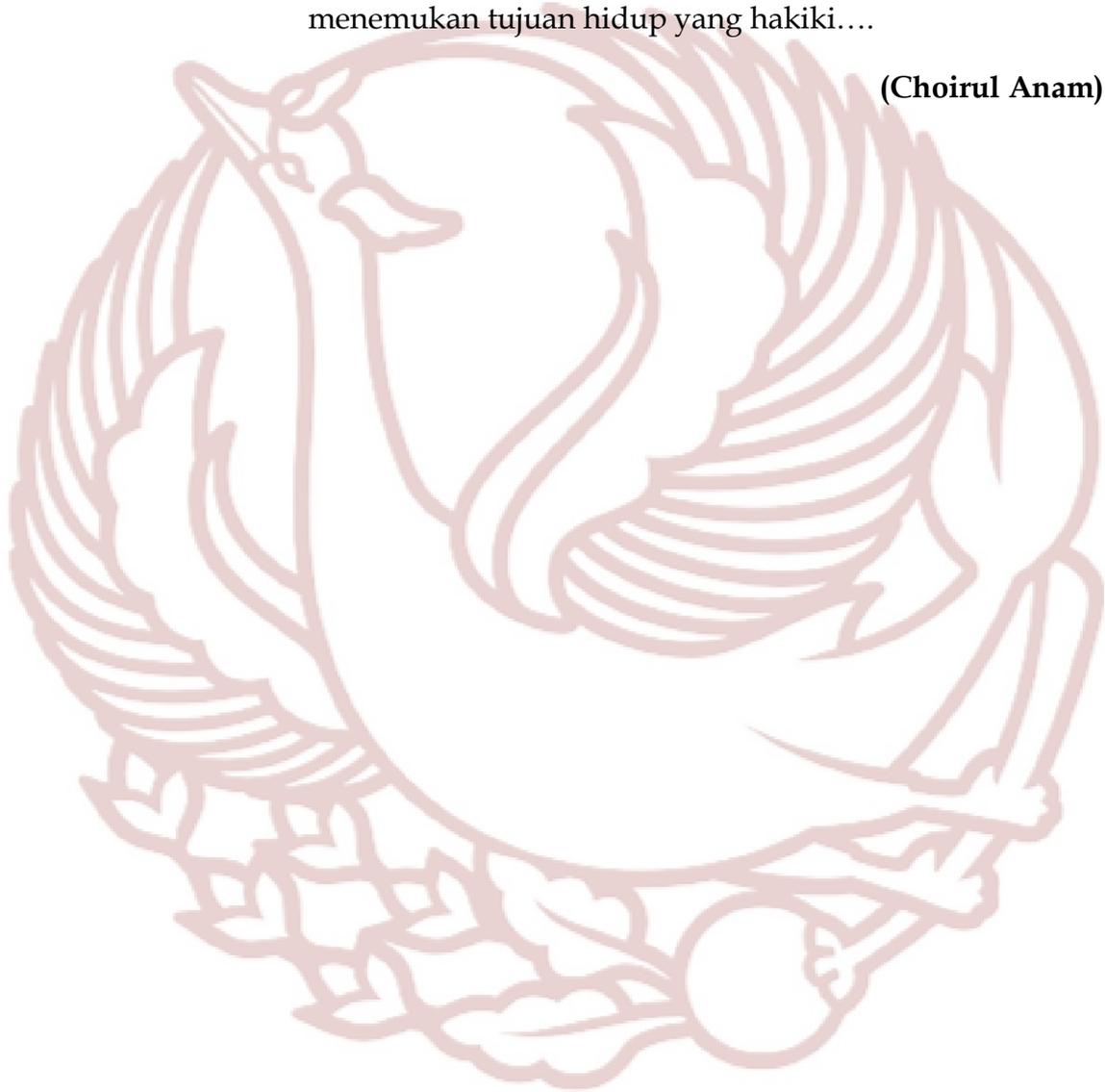
Untuk kedua mertua, Crew Adhyasta music, Komunitas CJB dan semua pihak yang telah ikut andil dalam menyelesaikan skripsi ini, terima kasih...



MOTTO

Orang yang paling bersalah dalam dunia ini adalah orang yang diam dan tidak melakukan apa-apa. Jadi, bangun dan mulailah perubahan untuk menemukan tujuan hidup yang hakiki....

(Choirul Anam)



PERNYATAAN

Yang bertandatangan di bawah ini,

Nama : Choirul Anam
Tempat, Tgl. Lahir : Blitar, 26 April 1992
NIM : 11112140
Program Studi : S-1 Etnomusikologi
Fakultas : Seni Pertunjukan
Alamat : Ds. Pandanarum RT04/RW03, Pandanarum,
Sutojayan, Blitar

Menyatakan bahwa:

1. Skripsi saya dengan judul: "Peran Musikal *Senggakan* Dalam Dangdut *Koplo*. Studi Kasus Komunitas Joget Cah Jingkrak Bulova Di Surakarta" adalah benar-benar hasil karya cipta sendiri, saya buat sesuai dengan ketentuan yang berlaku, dan bukan jiplakan (plagiasi).
2. Bagi perkembangan ilmu pengetahuan saya menyetujui karya tersebut dipublikasikan dalam media yang dikelola oleh ISI Surakarta untuk kepentingan akademik sesuai dengan Undang-Undang Hak Cipta Republik Indonesia.

Demikian pernyataan ini saya buat dengan sebenar-benarnya dengan penuh rasa tanggung jawab atas segala akibat hukum.

Surakarta, 17 Mei 2018

Penulis,




Choirul Anam

ABSTRAK

Penelitian berjudul “Peran Musikal *Senggakan* dalam Dangdut *Koplo* Studi Kasus Komunitas Joget Cah Jingkrak Bulova Di Surakarta” bertujuan untuk mengetahui bentuk *senggakan* Dangdut *Koplo*, peran *senggakan*, dan bentuk respon gerak dari komunitas joget Dangdut CJB. Gejala musikal *senggakan* di dalam repertoar musik Dangdut *Koplo* yang populer saat ini menjadi sebuah peristiwa yang penting untuk dikaji di dalam ilmu musik. *Senggakan* memiliki ikatan antara tatanan bunyi dengan mania joget. Dan hal itu menumbuhkan peranan pada *senggakan* yang selalu berhubungan dengan keramaian, aktivitas joget, dan juga keberadaan Dangdut *Koplo* yang digemari masyarakat penikmat Dangdut.

Perspektif yang digunakan dalam penelitian ini diuraikan melalui unsur atau bentuk musikalnya yaitu *prabot garap* dan *sarana garap* yang mendasari *senggakan* tersebut. Selain itu, juga menggunakan perspektif organologi sebagai korelasi dari adanya sarana garap untuk menjabarkan warna bunyi dari *senggakan*. Uraian tentang peran musikal dalam hubungannya dengan kebiasaan joget di dalam penelitian ini juga meminjam konsep Berlyne tentang fase tingkat kehapalan, dan juga Sloboda tentang musik sebagai sarana atau penyedia akses secara teragenda. Mekanisme penelitian ini dilakukan secara kualitatif, dengan menggunakan teknik-teknik pengumpulan data yang terdiri dari *participant observer*, wawancara, perekaman dokumentasi foto dan video, pencatatan lapangan dan juga telaah studi pustaka yang terkait dengan judul penelitian.

Berdasarkan hasil penelitian, dapat disimpulkan bahwa struktur dan bentuk *senggakan* secara teks verbal terbagi menjadi dua yang dideskripsikan dalam bangunan struktur warna bunyi *senggakan* melalui transkripsi, sedangkan bentuk diuraikan melalui kerangka organologinya dan peranan *senggakan* berdasarkan temuan dalam penelitian ini, yakni (1) Menjadi bagian sistemik dari permainan pada irama *Koplo* dalam sajian musik Dangdut, (2) Sebagai hiasan, *senggakan* berperan merubah suasana *flat* musik menjadi fluktuatif dan patah-patah, (3) *Senggakan* mampu mempertegas tekanan-tekanan ritmik dan (4) *Senggakan* mampu merubah rasa musikal musik Dangdut cenderung menjadi riang.

Kata kunci: peranan, *senggakan*, joget, Dangdut *Koplo*, komunitas CJB.

KATA PENGANTAR

Puji syukur dihaturkan kepada Allah SWT yang telah melimpahkan rahmat dan hidayah-Nya, sehingga skripsi yang berjudul “Peran Musikal *Senggakan* dalam Dangdut *Koplo*. Studi Kasus Komunitas Joget Cah Jingkrak Bulova Di Surakarta” ini dapat terselesaikan sesuai dengan yang diharapkan. Dalam pengantar ini penulis mengucapkan banyak terima kasih kepada pihak-pihak yang turut serta dalam membantu dan mendorong terselesaikannya penelitian ini. Di antaranya adalah sebagai berikut.

1. Dr. Bondet Wrahatnala, S.Sos., M.Sn. selaku pembimbing Tugas Akhir. Selama proses bimbingan, penulis banyak mendapatkan pengetahuan yang bermanfaat.
2. Bondan Aji Manggala, S.Sn., M.Sn. sebagai Pembimbing Akademik yang telah memberikan banyak arahan kepada penulis selama menempuh studi di jurusan Etnomusikologi ISI Surakarta.
3. Ketua Jurusan Etnomusikologi dan seluruh Staf Pengajar Jurusan Etnomusikologi yang telah banyak memberikan ilmunya selama penulis menempuh pendidikan di Jurusan Etnomusikologi ISI Surakarta.

4. Ibu, istri tercinta, mertua dan kerabat yang telah memberikan doa, motivasi, semangat serta dukungannya kepada penulis selama proses menyelesaikan Tugas Akhir ini.
5. Teman-teman seperjuangan Etnomusikologi angkatan 2011 dan “Etno Perkasa Team” yang sudah menjadi teman dan sahabat penulis dalam suka maupun duka.
6. Komunitas Cah Jingkrak Bulova yang sudah bersedia menjadi objek penelitian sekaligus menjadi narasumber utama dalam penelitian ini.
7. Semua pihak yang sudah membantu menyelesaikan Tugas Akhir ini yang tidak bisa disebutkan satu persatu.

Penulis menyadari sepenuhnya bahwa skripsi ini masih jauh dari kesempurnaan. Oleh karena itu, penulis mengharapkan kritik dan saran dari berbagai pihak demi kesempurnaan skripsi ini

Surakarta, 17 Mei 2018

Choirul Anam

DAFTAR ISI

HALAMAN JUDUL	ii
HALAMAN PENGESAHAN	iii
HALAMAN PERSEMBAHAN	iv
MOTTO	vi
HALAMAN PERNYATAAN	vii
ABSTRAK	vii
KATA PENGANTAR	viii
DAFTAR ISI.....	x
DAFTAR GAMBAR.....	xiii
DAFTAR TABEL.....	xv
CATATAN PEMBACA	xv
BAB I. PENDAHULUAN.....	1
A. Latar Belakang Masalah.....	1
B. Rumusan Masalah	6
C. Tujuan dan Manfaat Penelitian	7
D. Tinjauan Pustaka	8
E. Landasan Konseptual.....	15
F. Metode Penelitian.....	18
1. Tahap pengumpulan data.....	20
a. Pengamatan	20
b. Wawancara	22
2. Teknik pengolahan dan analisis data.....	25
a. Teknik pengolahan data	25
b. Teknik analisis data	26
c. Reduksi data	27
d. Penyajian data	27
e. Penarikan kesimpulan.....	28
G. Sistematika Penulisan	28
BAB II. DANGDUT, JOGET DAN KOMUNITAS	30
A. Perkembangan Musik Dangdut di Indonesia	30
B. Realitas Joget dalam Musik Dangdut	34
C. Komunitas CJB dan Aksi Joget Jingkrak	44

1. Struktur kepengurusan komunitas CJB.....	44
2. Komunitas CJB pasca ditutupnya THR.....	46
BAB III. BENTUK DAN PERAN <i>SENGGAKAN</i>	
DANGDUT KOPLO	50
A. Pengertian <i>Senggakan</i> dalam	
Musik Dangdut <i>Koplo</i>	50
B. Bentuk <i>Senggakan Dangdut Koplo</i>	53
C. Bentuk Musikal <i>Senggakan Dangdut Koplo</i>	64
1. Deskripsi organologi	
instrumen ketipung	64
2. Ragam warna suara dan teknik	
pembunyian instrumen ketipung.....	67
D. Peranan <i>Senggakan Dangdut Koplo</i>	77
1. Menjadi Bagian Sistemik Permainan	
Irama <i>Koplo</i> yang Dinamis.....	78
2. <i>Senggakan</i> Berperan sebagai Hiasan yang	
Dapat Merubah Suasana <i>Flat</i> Musik Menjadi	
Fluktuatif dan Patah-Patah	83
3. <i>Senggakan</i> Mampu Mempertegas	
Tekanan Ritmik.....	86
4. <i>Senggakan</i> Mampu Merubah Rasa Musikal	
Cenderung Menjadi Riang.....	90
BAB IV. RELASI GERAK JOGET CJB TERHADAP	
<i>SENGGAKAN DANGDUT KOPLO</i>	96
A. Musik Dangdut <i>Koplo</i> dalam	
Pemahaman Komunitas CJB	96
B. Joget <i>Jingkrak</i> Sebagai Bentuk Respon Gerak.....	98
C. Relasi Gerak Joget dengan <i>Senggakan Dangdut Koplo</i>	102
BAB V. PENUTUP	108
A. Kesimpulan.....	108
B. Saran.....	112

DAFTAR PUSTAKA.....	113
WEBTOGRAFI	114
DAFTAR NARASUMBER.....	115
GLOSARIUM	116
LAMPIRAN.....	119
BIODATA PENULIS.....	131



DAFTAR GAMBAR

Gambar 2.1	Goyang <i>ngebor</i> yang dipopulerkan Inul Daratista	39
Gambar 2.2	Goyang <i>patah-patah</i> dipopulerkan penyanyi Dangdut Anisa Bahar	41
Gambar 2.3	Goyang <i>ngecor</i> dipopulerkan penyanyi Dangdut Uut Permatasari	42
Gambar 2.4	Goyang <i>gergaji</i> dipopulerkan penyanyi Dangdut Dewi Persik	42
Gambar 2.5	Goyang <i>itik</i> dipopulerkan penyanyi Dangdut Zaskia Gotik	42
Gambar 2.6	Goyang <i>dribble</i> dipopulerkan penyanyi Dangdut Duo Serigala, Ovi Sovianti dan Pamela Savitri	43
Gambar 2.7	Aktivitas berjoget komunitas CJB pada momen acara hajatan pernikahan	49
Gambar 3.1	Sebelum masuk irama <i>Koplo</i> , lagu masih dimainkan dengan irama Pop	56
Gambar 3.2	Peralihan pola ketipung untuk irama <i>Koplo</i>	57
Gambar 3.3	Semua instrumen memainkan irama <i>Koplo</i>	58
Gambar 3.4	Letak <i>senggakan</i> irama <i>Koplo</i> yang dimainkan dalam satu birama	60
Gambar 3.5	Letak <i>senggakan</i> irama <i>Koplo</i> yang dimainkan dalam tiga birama	60
Gambar 3.6	Transkripsi notasi Kepatihan untuk memperlihatkan warna suara yang dihasilkan dari permainan instrumen ketipung	62
Gambar 3.7	Instrumen ketipung	65
Gambar 3.8	Teknik pukulan bunyi <i>dang</i>	69
Gambar 3.9	Teknik pukulan bunyi <i>deng</i>	70
Gambar 3.10	Teknik pukulan bunyi <i>dut</i>	71

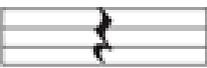
Gambar 3.11	Teknik pukulan bunyi <i>tak</i>	72
Gambar 3.12	Teknik pukulan bunyi <i>ket</i>	73
Gambar 3.13	Teknik pukulan bunyi <i>tung</i>	74
Gambar 3.14	Teknik pukulan bunyi <i>get</i>	75
Gambar 3.15	Teknik pukulan bunyi <i>dlang</i>	76
Gambar 3.16	Teknik pukulan bunyi <i>dlung</i>	77
Gambar 3.17	Pola dinamika timbul-tenggelamnya <i>Senggakan</i>	82
Gambar 3.18	Warna suara <i>tung</i> dan <i>dlung</i>	87
Gambar 3.19	Respon visual-kinetik yang diungkapkan pelaku joget komunitas CJB saat mempersepsikan <i>senggakan</i> dengan berjingkrak	94
Gambar 4.1	Komunitas CJB yang berjoget di THR Sriwedari dengan berkelompok	99
Gambar 4.2	Pola gerakan joget yang mengikuti <i>senggakan</i>	104
Gambar 4.3	Pola gerakan joget yang mengikuti <i>senggakan</i>	105
Gambar 4.4	Pola gerakan joget yang mengikuti <i>senggakan</i>	106
Gambar 4.5	Pola gerakan joget yang mengikuti <i>senggakan</i>	107

DAFTAR TABEL

Tabel 3.1 Keterangan penulisan simbol dalam Notasi Kepatihan 63

Tabel 3.2 Warna Suara instrumen ketipung 68

CATATAN PEMBACA

No	Bentuk Notasi	Nama	Harga	Nilai
1		Utuh	$2 \times \frac{1}{2} = 1$	4 ketukan
2	 Atau 	Setengah	$2 \times \frac{1}{4} = \frac{1}{2}$	2 ketuk
3	 Atau 	Seperempat	$2 \times \frac{1}{8} = \frac{1}{4}$	1 ketuk
4	 Atau 	Seperdelapan	$2 \times \frac{1}{16} = \frac{1}{8}$	$\frac{1}{2}$ ketuk
5	 Atau 	Seperenambelas	$2 \times \frac{1}{32} = \frac{1}{16}$	$\frac{1}{4}$ ketuk
No	Bentuk Notasi	Nama tanda diam	Letak	Nilai
1		Perempatan	spasi kedua dan ketiga	1 ketukan
2		Perdelapanan	spasi kedua dan ketiga	$\frac{1}{2}$ ketukan
3		Perenambelasan	spasi kedua dan ketiga	$\frac{1}{4}$ ketukan

BAB I PENDAHULUAN

A. Latar Belakang Masalah

Kombinasi dari lirik yang meratap, irama joget yang rancak, dan gaya pementasan norak, memukau khalayak, dan memusingkan kritikus... sementara khalayak konsumennya serentak berusaha 'melupakan diri' dengan berjoget dan bersenang-senang. Kontradiksi yang mencolok ini dipandang sebagai semacam mekanisme 'pelepasan ketegangan', ketika orang bersenang-senang pada malam hari untuk melepas penat setelah bekerja membanting tulang seharian (Weintraub, 2012:129).

Pernyataan Weintraub tersebut memberikan gambaran luas tentang realitas pertunjukan musik Dangdut di Indonesia. Realitasnya kini, perkembangan musik Dangdut tidak hanya menyajikan lirik yang meratap-ratap, bahkan kini ada lirik yang terkesan cabul, menuansakan suara merintih layaknya orgasme wanita ketika bersetubuh (Weintraub, 2012:210). Dangdut kini juga sangat erat dengan adanya ragam dan aksi joget dari penikmatnya. Berbagai macam aksi kreatif dalam mencapai penikmatan musik dituangkan dalam bentuk joget dari berbagai komunitas pecinta Dangdut. Salah satu peristiwa joget dalam pertunjukan musik Dangdut terdapat di Taman Hiburan Remaja (THR) Sriwedari Surakarta yang ditandai munculnya berbagai komunitas joget dengan

nama, ciri khas, dan gaya joget masing-masing.¹ Satu sisi, peristiwa joget dalam komunitas pertunjukan musik Dangdut di THR Sriwedari lebih bisa dihargai karena mampu memunculkan keunikan, yaitu di dalam pertunjukan musik Dangdut justru memunculkan pertunjukan joget. Adanya komunitas joget ini malah menepis anggapan atau stereotip negatif terhadap penikmat Dangdut. Hal ini karena dulu setiap pertunjukan musik Dangdut kerap memicu aksi tawuran, perkelahian, antar individu atau antar kelompok masyarakat penikmat Dangdut (Badru, wawancara 15 Agustus 2015).

Peristiwa joget dalam pertunjukan Dangdut di THR Sriwedari, dalam proses pengamatan penulis ternyata semakin luas dan diminati berbagai kalangan masyarakat, dari pekerja kantoran, tukang becak, kuli, waria, hingga kalangan ibu rumah tangga yang menikmati Dangdut dengan aksi senam aerobik. Semua lapisan masyarakat membaaur menjadi satu dalam menikmati pertunjukan musik Dangdut.

Berdasarkan pengamatan yang dilakukan pada pertunjukan Dangdut THR Sriwedari, terdapat beberapa kelompok atau komunitas yang sangat aktif meramaikan pertunjukan Dangdut tersebut. Beberapa komunitas tersebut di antaranya (1) Komunitas Cah Jingkrak Bulova

¹ Pengamatan dan penelitian peristiwa joget di THR Sriwedari telah dilakukan sejak tahun 2014 dan merupakan salah satu tempat yang terdapat banyak komunitas joget, meskipun pada tahun 2017 tempat tersebut telah ditutup oleh Pemerintah setempat, namun penelitian ini dilakukan sebagai salah satu upaya untuk mendeskripsikan tentang fenomena musikal masyarakat penikmat Dangdut.

(CJB), (2) Rancak Jingkrak Dangdut Woyo (RJDW), (3) Temon Holic (TH), (4) *Mainstream Dance*, (5) Rancak Jingkrak, hingga (6) Kelompok Waria. Penulis memilih salah satu komunitas untuk dijadikan objek penelitian yaitu Cah Jingkrak Bulova (CJB),² sebuah komunitas joget Dangdut yang sudah berdiri sejak bulan April 2013. Komunitas ini juga mempunyai anggota cukup banyak. Ekspresi kecintaannya terhadap musik Dangdut diekspresikan dengan berjoget *jingkrak*.³ Pengertian joget *jingkrak* sendiri yaitu joget yang mengandalkan kekuatan dan kelincahan kaki, joget ini diibaratkan seperti seekor kuda yang sedang berjingkrak-jingkrak (Agus Badru, 28 Desember 2014). Perbedaan joget *jingkrak* dengan joget yang lain adalah dari segi gerakan dan pada *timing*⁴ berjogetnya, misalnya saja pada joget Inul ataupun joget gaya Jaipongan. Kedua joget ini bisa digerakan saat pola kendangan ketipungnya tanpa *senggakan*, sementara pada joget *jingkrak* terpacu karena mengikuti pola kendangan yang menggunakan *senggakan*, maka dalam perbedaan *timing* tersebut dapat dipahami bahwa sikap pelaku joget komunitas CJB sangat dipengaruhi oleh adanya pola musikal *senggakan* sebagai titik acuan gerak joget. Berdasarkan beberapa pendapat lain, dalam musik, *senggakan* mempunyai makna yang berbeda dengan percakapan. Kata *senggakan* memiliki kata dasar *senggak* yang

²Singkatan nama CJB dipakai seterusnya untuk mendeskripsikan penelitian ini dengan tujuan efektivitas penulisan nama dan kalimat.

³Dalam Kamus Besar Bahasa Indonesia (KBBI) istilah *jingkrak* diartikan melonjak-lonjak atau melompat-lompat.

⁴*Timing* yang dimaksud adalah pengambilan atau pemilihan waktu.

memiliki arti *nyuwara giyak aramé mbarengi (nyambungi) uniné gamelan* (Suraji, 2005: 48). *Senggakan* dalam lagu memberikan kesan penyajian yang ramai. *Senggakan* dalam *klenèngan* diartikan sebagai vokal bersamaan atau tunggal dengan menggunakan teks *parikan* dan serangkaian kata-kata (terkadang tanpa makna) yang berfungsi untuk mendukung terwujudnya suasana ramai dalam sajian suatu *getdhing* (Budiarti, 2006:39). *Senggakan* memiliki fungsi kuat untuk memainkan dinamika musik Dangdut *Koplo* saat pementasan atau pertunjukan. Dangdut *Koplo* telah lama populer, istilah tersebut mengacu pada

gaya pementasan, irama gendang, tempo-cepat, dan musik bernuansa metal yang mengiringi... istilah ini berasal dari pil koplo, sejenis narkoba. Musik *Koplo* dulunya merupakan cara mengungkapkan perasaan teler tentang gaya tarian yang dianggap orang sebagai —sulit dipercaya— atau ajaib. *Koplo* tercipta pada awal sampai pertengahan 1990an, dan meledak pada —jaman edan— era pasca-Soeharto yang penuh guncangan dan kekacauan, tapi juga sarat dengan energi dan harapan. Dalam rekaman, *Koplo* juga mengacu pada gaya remix elektronik, yang biasanya bertempo cepat dan dicirikan oleh bagian-bagian perkusif yang aktif (Weintraub, 2012:252).

Alasan mendasar penulis memilih komunitas *jingkrak* CJB ini bermula dari ketertarikan pribadi ketika menyaksikan aktivitas joget yang dilakukan oleh semua anggota komunitas. Berbeda dengan komunitas lain, komunitas *jingkrak* CJB ini cenderung berjoget tanpa menggunakan instruktur atau pemimpin gerakan di barisan paling depan. Selain itu, penulis juga mengamati dari semua komunitas joget di THR Sriwedari

yang mempunyai gerakan cukup unik dan memiliki tingkat kesulitan gerak yang lebih tinggi jika dibandingkan dengan komunitas yang lain. Komunitas CJB juga mengadopsi gerak tari seperti tokoh Cakil. Berawal dari penentuan objek ini, penulis mulai mengamati setiap aktivitas yang dilakukan oleh komunitas *jingkrak* CJB. Sejak 4 Desember 2017 THR Sriwedari yang telah berdiri di era 80 hingga 90an, resmi ditutup oleh Pemerintah Kota (Pemkot) Solo, Jawa Tengah.⁵ Tempat ikonis kerap digunakan sebagai wahana hiburan rakyat dan tempat konser berbagai grup musik, tempat tersebut telah dialih-fungsikan sebagai wahana baru, meskipun demikian komunitas joget CJB masih tetap aktif dan eksis melakukan aksi joget *jingkrak*.

Asumsi yang dibangun penulis selama melakukan pengamatan menemukan bahwa setiap aktivitas joget yang dilakukan oleh komunitas ini selalu berkaitan erat dengan pola musikal tabuhan *senggakan* instrumen musik ketipung. Komunitas CJB menikmati sajian musik Dangdut *Koplo* dan memaknai musikal *senggakan*, dengan mengekspresikannya pada bentuk joget *jingkrak* secara kompak. Secara auditif, *senggakan* merupakan bagian dari repertoar musik Dangdut *Koplo* yang di dalamnya mempunyai peran sangat penting dalam menentukan suasana pertunjukan. Gerakan joget pada komunitas CJB tidak serta merta

⁵Fajar Abrori. *Selamat Tinggal THR Sriwedari, Panggung Rakyat nan Ikonis di Solo*. <http://m.liputan6.com/regional/read/3126686/selamat-tinggal-thr-sriwedari-panggung-rakyat-nan-ikonis-di-solo> Diunduh pada 4 Februari 2018. Jam 21.36 WIB.

terjadi secara spontan, melainkan pelaku joget yang melakukannya tentu sudah mengetahui materi sajian lagu. *Senggakan* pada sajian Dangdut *Koplo* menentukan pola gerak joget *jingkrak*, mempengaruhi kekompakan gerak antar penikmat joget khususnya sajian Dangdut *Koplo* dan menciptakan pertunjukan yang menarik penonton lainnya untuk melihat.

Batasan penelitian ini bertujuan untuk memperdalam dan menguraikan hubungan yang terjadi antara sajian musik Dangdut *Koplo* tersebut dengan komunitas joget Dangdut CJB melalui *senggakan*. Setelah melakukan pembatasan, penulis mulai memfokuskan pada topik penelitian seputar “Peran Musikal *Senggakan* dalam Dangdut *Koplo*. Studi Kasus Komunitas Joget Cah Jingkrak Bulova di Surakarta.”

B. Rumusan Masalah

Senggakan merupakan bagian dari gejala musikal dalam sajian repertoar musik Dangdut *Koplo*. *Senggakan* tercipta melalui pola tabuhan permainan instrumen ketipung dan mempunyai peranan fundamental dalam menentukan gerakan joget komunitas Dangdut, maka berdasarkan uraian pada poin latar belakang masalah seputar “Peran Musikal *Senggakan* dalam Dangdut *Koplo*. Studi Kasus Komunitas Joget Cah Jingkrak Bulova di Surakarta,” penulis memfokuskan pada tiga hal permasalahan penelitian ini. Adapun rumusan masalah itu sebagai berikut.

1. Bagaimana bentuk *senggakan* dalam pertunjukan Dangdut *Koplo*?
2. Bagaimana peran musikal *senggakan* pada sajian Dangdut *Koplo* terhadap joget komunitas CJB?
3. Bagaimana bentuk respon gerak dari komunitas CJB?

C. Tujuan dan Manfaat Penulisan

Penelitian ini merupakan kombinasi antara teks dengan konteks, yang bertujuan untuk menjelaskan bentuk, peran *senggakan* dalam sajian musik Dangdut *Koplo* serta memaparkan bentuk respon gerak dari komunitas CJB.

Hasil dari penelitian ini secara teoritis diharapkan dapat menjadi bahan rujukan lanjutan dan pengembangan bagi penelitian lain terhadap gejala musikal semacam *senggakan* dalam skala pertunjukan atau ranah pertunjukan, khususnya pada bidang kajian disiplin ilmu Etnomusikologi, karena *senggakan* merupakan unsur kecil dalam rangkaian repertoar lagu, namun mempunyai peranan penting dalam sebuah sajian pertunjukan musik. Di samping itu, hasil dari penelitian ini dapat dijadikan bahan rujukan untuk melihat pola tingkah laku secara musikal individu maupun komunitas dan keterkaitannya sifat manusia yang membutuhkan hiburan sebagai kebutuhan tersier.

Adapun manfaat secara praktis, hasil dari penelitian ini diharapkan dapat memberikan pemahaman baru tentang *senggakan* bagi pelaku,

penikmat, maupun bagi setiap orang yang menyukai musik Dangdut *Koplo*. Penelitian tentang gejala musikal *senggakan* ini diharapkan dapat merangsang pelaku musik/kreator untuk berkreasi lagi membuat pola *senggakan* baru di dalam musik Dangdut *Koplo*. Munculnya pola *senggakan* baru tersebut diharapkan pula dapat merangsang komunitas joget Dangdut, khususnya komunitas CJB untuk membuat gerakan baru yang lebih kreatif dan menarik perhatian penonton sesama penikmat Dangdut *Koplo*.

D. Tinjauan Pusataka

Penelitian ini berkaitan dengan *senggakan* (teks) dalam repertoar musik Dangdut *Koplo* dan merupakan sebuah upaya untuk menemukan realitas masyarakat pelaku joget dari pola *senggakan* pada pertunjukan Dangdut. Selain itu, penelitian ini juga menjadi bagian dari realitas variasi terhadap gejala musikal *senggakan* secara lintas genre, karena *senggakan* juga seringkali ditemukan dalam genre Campursari hingga sajian pakeliran untuk wayang kulit. Gejala musikal *senggakan* lintas genre yang dimaksud adalah peranan *senggakan* ternyata juga dipakai dalam sajian *pakeliran* wayang, sajian pada gending Campursari, maupun untuk sajian genre musik lainnya yang merupakan peristiwa musikal dari diaspora musik oleh masyarakat pelakunya. Oleh karena itu, untuk menghindari adanya duplikasi, fokus penelitian yang dilakukan lebih ditekankan pada

peran musikal *senggakan* dalam Dangdut *Koplo* studi kasus komunitas joget CJB di Surakarta. Beberapa tinjauan penelitian terdahulu dapat dijelaskan sebagai berikut.

Skripsi Mundiana Rosavinansis yang berjudul “Peranan Musik Dalam Pertunjukan Barongsai Tripusaka Surakarta” (2006). Penulisan ini menjelaskan peranan musik selain sebagai pengiring pertunjukan, ternyata juga bisa dijadikan sebagai media untuk memanggil penonton. Ditegaskan pula walaupun hanya sebagai musik pengiring, namun peranan musik sangat berpengaruh kuat terhadap pertunjukan Barongsai. Secara garis besar, penulisan yang dilakukan oleh Rosavinansis ini menjelaskan tentang peranan musik dalam sebuah pertunjukan, namun justru peran musik secara auditif yang ditegaskan dalam judul penelitiannya justru kurang ditekankan dalam uraian isi penelitian tersebut, bahwa peran musik ketika merangsang minat penonton tidak disinggung. Atas dasar tersebut, posisi penelitian ini berada di luar wilayah jangkauan penelitian yang dilakukan oleh Rosavinansis.

Skripsi Dewi Dwi Roswati yang berjudul “Perilaku Menghibur Diri Penonton Dangdut Taman Hiburan Rakyat (THR) Sriwedari Surakarta” (2007). Skripsi ini lebih menjelaskan tentang ekspresi menghibur diri atau mencari kesenangan batin penonton Dangdut di THR Sriwedari. Roswati juga memaparkan tentang perilaku menghibur diri sangat dipengaruhi oleh dua hal yaitu pengaruh langsung dari pertunjukan dan pengaruh

tidak langsung. Hasil temuan dalam skripsi ini membantu penulis untuk melihat gambaran pertunjukan Dangdut dan peristiwa yang ada dalam pertunjukan Dangdut THR Sriwedari. Secara garis besar, Roswati lebih cenderung membahas pada ekspresi global perilaku penonton dan bukan secara khusus pada salah satu kelompok atau individu, sedangkan penulis lebih terfokus ke komunitas CJB. Secara spesifik, adanya gejala musikal *senggakan* cenderung kepada dimensi musikal dan auditif, bahkan *senggakan* dapat mempengaruhi tingkat ekstase penikmatan terhadap hiburan musik Dangdut Koplo. Ekstase yang dimaksud adalah gerak di luar kesadaran pelaku joget, karena efek konsumsi minuman keras, sehingga pelaku joget lebih merasa bebas melakukan atau mengungkapkan ekspresinya.

Skripsi Nyawitri yang berjudul "*Senggakan* Campursari Sebuah Perubahan Musikalitas: Studi Kasus *Klenengan* Ki Nartosabda dan Campursari Putra Budaya" (2009). Skripsi ini membahas tentang perubahan musikal yang terjadi dari *Klenengan* ke Campursari. Penjabaran dilakukan dengan mengambil studi kasus pada *Klenengan* Ki Nartosabda dan Campursari Putra Budaya. Skripsi ini dapat membantu penulis untuk menjabarkan tentang *senggakan*. Perbedaan mendasar dari penelitian Nyawitri dengan penelitian terhadap komunitas joget CJB adalah pada orientasi penulisannya. Penelitian Nyawitri lebih cenderung menyoroti pada perubahan musikalitas, sedangkan penulis lebih pada peran

senggakan kepada respon pelaku joget terhadap gejala musikal *senggakan*. Orientasi dalam kajian *senggakan* dengan pelaku joget Dangdut *Koplo* komunitas CJB lebih menekankan ke persoalan auditif dan perilaku penikmat musik Dangdut. Hasil temuan penelitian Nyawitri pada *senggakan* dalam musik Campursari dapat menjadi bahan untuk melihat dan menguraikan perbedaan teks maupun konteks gejala musikal lintas genre musik.

Skripsi Amor Seta Gilang Pratama yang berjudul "Fungsi Lagu Dalam Pembinaan Fisik Siang Siswa Skadik 405 Pangkalan TNI AU Adi Soemarmo Solo" (2014). Skripsi ini menjelaskan tentang fungsi lagu untuk aktivitas rutin bagi siswa TNI dalam upaya melatih jasmani dan rohani. Teks musikal yang seringkali dinyanyikan oleh siswa TNI bertujuan untuk membangkitkan rasa semangat dan mengurangi rasa jenuh saat berlari, mempengaruhi ideologi yaitu siswa semakin memahami rasa identitas jiwa korps TNI, mempengaruhi kekompakan derap kaki saat berlari, dan mengarahkan siswa TNI untuk menghayati kode etik militer. Skripsi ini dapat menjadi salah satu bahan rujukan dalam kajian *senggakan* Dangdut *Koplo* terhadap pelaku joget CJB yaitu untuk melihat pengaruh musik terhadap reaksi diri. Konsep Merriam dan juga Nadel yang diacu dalam skripsi Amor dapat menjadi salah satu bahan untuk membantu mendeskripsikan peristiwa joget Dangdut Koplokomunitas CJB, terutama

dalam persoalan tentang peranan musikal *senggakan* yang mempengaruhi kekompakan gerak pelaku joget Dangdut.

Skripsi Tiven Bayu Satria yang berjudul “Alih Wahana Teknik Ketipung Dangdut Menjadi Keplak *Koplo* Pada Cello Ala Pengamen Usman” (2014). Penulisan skripsi ini menekankan pembahasan pada proses alih wahana yang terjadi dari kendang ketipung yang dipakai pada Dangdut ke dalam instrumen cello Keroncong, dalam proses alih wahana yang dilakukan oleh Usman ditarik akar pembahasan yaitu tentang langkah-langkah alih wahana, faktor-faktor yang melatarbelakangi terjadinya alih wahana dan dampak kemunculan cello *keplak Koplo*. Hasil temuan penelitian ini disimpulkan bahwa proses alih wahana yang dilakukan Usman menghasilkan cello *keplak Koplo* melalui pengadopsian permainan kendang ketipung Dangdut ke dalam cello Keroncong. Alih wahana tersebut meliputi teknik, irama, dan laras yang dipakai dalam menginovasi gaya permainan cello *keplak Koplo*. Alih wahana yang ditinjau secara faktor internal yaitu keterbukaan seniman pelakunya (Usman) terhadap pengalaman, kemampuannya dalam menilai situasi, dan cara bereksperimen. Faktor eksternal-kontekstual yang melatarbelakangi munculnya cello *keplak Koplo* meliputi popularitas musik Dangdut *Koplo* saat ini sebagai arus utama dan nilai ekonomi tinggi (kehendak pasar) terhadap musik Dangdut *Koplo*. Implikasi yang ditimbulkan setelah munculnya cello *keplak Koplo* berdampak pada nilai

ekonomi, nilai sosial, maupun nilai budaya yang meliputi perubahan musikalitas. Penelitian Tiven Bayu Satria ini cukup penting dalam menunjang penelitian penulis yang memfokuskan pada *senggakan* Dangdut *Koplo*. Selain penulis dapat mengetahui perbedaan letak kajian formal dan kontekstualnya, temuan penelitian tentang alih wahana dari unsur musikal instrumen ketipung ke cello yang seringkali dipakai dalam musik Keroncong tersebut dapat dijadikan bahan pendukung untuk mengetahui unsur musikal yang terdapat pada instrumen ketipung ketika dimainkan untuk Dangdut *Koplo*. Pada penelitian penulis, alih wahana ini berada dalam kerangka musikal ketipung yang dialih-bentukkan ke dalam gerak/kinetik, seperti yang terlihat ketika penikmat musik Dangdut *Koplo* komunitas CJB merepresentasikan *senggakan* ketipung ke dalam medium joget.

Tesis Amor Seta Gilang Pratama yang berjudul “Peran Musik Dangdut Dalam Hari Ulang Tahun TNI Ke-70” (2017). Penelitian tersebut mengungkapkan peranan musik Dangdut dalam hari ulang tahun TNI—bukan hanya sebagai hiburan untuk kalangan TNI dan rakyat saja—melainkan juga berperan sebagai sarana atau media bagi TNI untuk menyampaikan pesan serta mewujudkan kedekatannya kepada rakyat. Temuan penelitian yang telah diungkapkan dalam penelitian ini yaitu bahwa musik Dangdut sebagai media untuk menyampaikan pesan merupakan suatu upaya konformitas TNI terhadap selera rakyat. Studi

kasus yang dilakukan adalah di Korem 074 Warastratama, dengan Dangdut, TNI mempunyai tujuan agar di Korem dapat mewujudkan identitas dan jati dirinya sebagai tentara pengayom rakyat. Adanya pertunjukan musik Dangdut di Korem, merepresentasikan sikap bahwa TNI dapat menunjukkan keterbukaannya terhadap penggunaan anggaran, menanamkan nilai-nilai kebudayaan Indonesia tentang Dangdut kepada rakyat. Sebagai *feedback* dari upaya TNI, maka masyarakat mendukung tindakan TNI untuk mendekati diri, mengayomi rakyat melalui musik Dangdut tersebut, dengan penyajian musik yang menyesuaikan norma-norma masyarakat. Penelitian yang dilakukan Amor Seta Gilang Pratama memang berada pada kontekstual yang sama dengan penelitian penulis yaitu pada genre musik Dangdut. Perbedaan penelitian ini adalah fokus penulis lebih cenderung menyoroti perihal Dangdut dalam bingkai fenomena musikal yang kecil yaitu fenomena *senggakan*, dengan demikian penelitian Amor Seta Gilang Pratama dapat bermanfaat memperkaya khasanah kepustakaan penulis tentang pemahaman ruang lingkup musik Dangdut.

Berdasarkan uraian tinjauan kepustakaan di atas, maka penulis optimis bahwa penulisan tentang “Peran Musikal *Senggakan* Dangdut *Koplo* dalam Komunitas Joget Cah Jingkrak Bulova” merupakan penulisan yang murni dan tidak ada unsur plagiarisme dari laporan penulisan maupun penelitian terdahulu. Penelitian terdahulu dipakai untuk bahan

pembanding dan dimanfaatkan untuk melihat porsi serta posisi penelitian guna menghindari adanya duplikasi, baik secara tekstual maupun kontekstual.

E. Landasan Konseptual

Penelitian tentang “Peran Musikal *Senggakan* dalam Dangdut *Koplo* Studi Kasus Komunitas Joget Cah Jingkrak Bulova di Surakarta” termasuk ranah kajian Etnomusikologi, karena *senggakan* merupakan bagian dari sebuah teks sajian repertoar musik Dangdut *Koplo* yang dikaitkan dengan kontekstual yaitu masyarakat pelakunya. Gejala perilaku musikal secara kontekstual dapat ditinjau baik secara verbal maupun secara kinetik melalui kebiasaan pelaku joget saat menikmati pertunjukan Dangdut *Koplo* atau pada anggota komunitas (pelaku joget) mempelajari musik Dangdut. Penelitian ini mengacu pada pengkajian peranan suatu teks musikal yaitu *senggakan* Dangdut *Koplo* dari pola permainan tabuhan ketipung yang mempunyai relasi dengan konteks non-musikal, yaitu kaitannya dengan komunitas joget *jingkrak* CJB.

Fenomena tersebut mengindikasikan bahwa joget merupakan bagian dari perilaku musikal. Seperti yang disebutkan Djohan, bahwa manusia mempunyai sifat “proto-musikal”, bahkan perilaku proto-musikal ini tidak hanya mendengarkan suara, tetapi juga memproduksi suara dan merespon secara aktif. “Perilaku proto-musikal ini lebih tampak pada

interaksi bayi dengan pengasuhnya dengan menggunakan irama dan *pitch* melalui cara-cara seperti dalam musik” (Djohan, 2005:30). Sementara itu, dalam peristiwa joget komunitas CJB perilaku musikal ini sangat tampak dan jelas, karena joget dipacu dari adanya sajian musik Dangdut *Koplo*.

Senggakan merupakan sebuah gejala musikal yang timbul dari permainan bunyi instrumen ketipung, maka untuk mengetahui unsur musikal tersebut, penelitian ini dibangun atas dasar konsep bentuk yang diungkap Supanggah, yaitu tentang sarana garap untuk menguraikan unsur musikal tersebut. Seperti pernyataan Supanggah bahwa sarana *garap* merupakan

benda fisik yang berupa instrumen, yang dipergunakan oleh seniman dalam meng*garap*. Sarana garap digunakan untuk menyampaikan ide musikal, gagasan atau mengekspresikan diri, perasaan, dan pesan seniman secara musikal kepada *audience* atau kepada siapa saja termasuk diri sendiri (2007:189).

Perspektif bentuk tentang *sarana garap* tersebut digunakan untuk menguraikan komponen-komponen organologis dari instrumen ketipung. Selain *sarana garap*, di dalam karawitan Jawa, prabot *garap* bisa juga disebut dengan piranti *garap* atau *tool* yaitu perangkat lunak ataupun sesuatu yang bersifat imajiner yang ada dalam benak *pengrawit* yang berwujud gagasan atau bisa juga semacam tradisi yang sudah ada sejak lama yang tidak diketahui kepastiannya (Supanggah, 2007:199). Perspektif

tentang *prabot garap* tersebut saling digunakan untuk menguraikan teknik permainan ketipung pada musik Dangdut *Koplo*.

Peristiwa joget komunitas CJB merupakan wujud dari perilaku (musikal) manusia yang musikal. Aksi joget yang dilakukan oleh komunitas CJB berada di dalam sebuah lingkup pertunjukan musik Dangdut *Koplo*. Pada skala pertunjukan Dangdut *Koplo*, adanya aksi joget komunitas CJB justru memunculkan bentuk sub pertunjukan yang juga menarik perhatian penonton lainnya. Menurut Usman, dikatakan bahwa peran adalah sesuatu yang dapat dimainkan sehingga seseorang dapat diidentifikasi perbedaannya dengan orang lain (2004:71), artinya terdapat peranan musikal *senggakan* Dangdut *Koplo* untuk mempengaruhi orang melakukan joget dan aksi joget tersebut memunculkan lagi bentuk baru yang menarik orang lain.

Senggakan memiliki banyak peranan yang berpengaruh dalam pertunjukan. (1) Menjadi bagian sistemik dari permainan pada irama *Koplo* dalam sajian musik Dangdut, (2) Sebagai hiasan, *senggakan* berperan merubah suasana *flat* musik menjadi fluktuatif dan patah-patah, (3) *Senggakan* mampu mempertegas tekanan-tekanan ritmik dan (4) *Senggakan* mampu merubah rasa musikal musik Dangdut cenderung menjadi riang.

Aksi joget yang dilakukan komunitas CJB terpacu karena adanya transfer musik Dangdut *Koplo* secara auditif dan diterima sebagai respon atau ekspresi tubuh oleh pelaku joget secara kinetik. Gerak yang tertata

tersebut merupakan representasi kinetik dari pola permainan bunyi *senggakan* instrumen ketipung di dalam musik Dangdut *Koplo*. *Senggakan* dalam musik Dangdut *Koplo* menempati peran dan posisinya sebagai sarana atau memfasilitasi dalam menuntun, mentransformasikan, mengarahkan ekspresi, dan menstimulasi pelaku joget. Hal ini sesuai pendapat Sloboda yang menyatakan bahwa “musik tidak berperan menghasilkan emosi tetapi lebih menyediakan akses bagi seseorang untuk mengalami emosi yang sudah teragenda” (Djohan, 2003:54).

Penelitian ini juga mengacu pada konsep yang dikemukakan Berlyne tentang fase tingkat kehapalan seseorang dalam mendengarkan musik, yaitu keakraban dan menimbulkan kesenangan baru (Djohan, 2003:42). Ekpresi pelaku joget Dangdut CJB tersebut tidak serta-merta terjadi secara spontan, namun tentu sudah dilakukan terlatih atau paling tidak pelaku joget antara yang satu dengan lainnya telah hapal letak *senggakan* Dangdut *Koplo* dan *timing* yang tepat untuk melakukan joget secara kompak.

F. Metode Penelitian

Penelitian tentang peran musikal dalam *senggakan* Dangdut *Koplo* terhadap komunitas joget CJB merupakan bagian dari bentuk penelitian kualitatif dengan menggunakan metode penulisan deskriptif analisis. Peneliti juga menggunakan sumber rekaman audio visual, dan sumber

lisan (wawancara) sebagai cara dan upaya untuk mendapatkan data. Menurut Moleong (2010:5), dikatakan bahwa penelitian kualitatif dilakukan melalui wawancara, pengamatan dan pemanfaatan dokumen. Berdasarkan hal itu, maka ciri khas penelitian kualitatif ini terletak pada faktor kunci yaitu sifat alamiah, sebagaimana mengutip pendapat yang dikatakan oleh Lincoln dan Guba bahwa

tindakan pengamatan mempengaruhi apa yang dilihat, karena itu hubungan penelitian harus mengambil tempat pada keutuhan dalam konteks untuk keperluan pemahaman; konteks sangat menentukan dalam menetapkan apakah suatu penemuan mempunyai arti bagi konteks lainnya, yang berarti bahwa suatu fenomena harus diteliti dalam keseluruhan pengaruh lapangan; dan sebagian struktur nilai kontekstual bersifat determinatif terhadap apa yang dicari (dalam Moleong, 2010:8).

Berdasarkan penjelasan Lincoln dan Guba di atas, penelitian yang dilakukan penulis terhadap peristiwa fenomena joget Dangdut *Koplo* komunitas CJB dalam sebuah pertunjukan Dangdut difokuskan pada persoalan peranan *senggakan*. Selama penulis melakukan pengamatan, dasar fenomena yaitu tentang musikal *senggakan* tersebut dipakai sebagai titik tolak pemicu reaksi masyarakat penikmat komunitas Dangdut CJB dalam melakukan aksi joget.

Penulisan ini lebih cenderung pada pengamatan langsung dan wawancara dengan narasumber. Tujuannya agar data yang didapatkan dapat dipertanggungjawabkan secara ilmiah, selain itu tidak menutup

kemungkinan bahwa penulis juga menggunakan langkah studi pustaka untuk memperkuat data yang didapat. Lokasi yang menjadi objek penelitian terhadap fenomena joget komunitas CJB adalah di THR Sriwedari Surakarta.

Menindaklanjuti permasalahan yang berkaitan dengan komunitas CJB di atas, penulis membuat beberapa langkah yang bertujuan untuk mengupas komunitas ini lebih dalam lagi, dan langkah tersebut dapat dijabarkan sebagai berikut.

1. Pengumpulan Data

a. Pengamatan

Proses pengumpulan data yang pertama adalah pengamatan, yaitu pengamatan terhadap pertunjukan Dangdut di THR Sriwedari (pengamatan terhadap *performer* Dangdut dan *audience* Dangdut). Pada tahap ini penulis melakukan pengamatan mengenai setiap aktivitas yang dilakukan komunitas joget Dangdut di THR Sriwedari. Selain mengamati komunitas jogetnya, penulis juga mengamati pertunjukan Dangdut THR Sriwedari secara langsung ataupun melakukan pengamatan melalui data berbentuk audio visual yang sudah diunggah di internet, seperti *youtube*. Penulis juga mendatangi rumah ketua komunitas joget CJB yang juga

dijadikan sebagai *basecamp*⁶ oleh para anggota yang lain guna melihat dan mendapatkan data secara langsung mengenai setiap aktivitas CJB di luar THR Sriwedari.

Selama melakukan pengamatan, penulis juga melakukan pendokumentasian, baik secara visual maupun audio visual. Pendokumentasian ini sudah penulis lakukan sejak menempuh mata kuliah *Feature*, lebih tepatnya saat bulan September sampai Desember 2014, hingga menemukan satu perspektif yang cukup penting untuk diteliti yaitu terkait gejala musikal *senggakan* pada musik Dangdut *Koplo*.

Tujuan dari langkah pengamatan ini adalah untuk mendapatkan data secara langsung mengenai pertunjukan Dangdut THR Sriwedari dan menemukan fenomena yang muncul dari pertunjukan tersebut. Gejala *senggakan* tersebut memicu banyak respon baik secara auditif maupun visual yang menarik perhatian penonton pertunjukan Dangdut *Koplo* maupun pelaku joget dari komunitas CJB.

Pendokumentasian terhadap fenomena joget komunitas CJB yang juga merupakan salah satu langkah secara riil untuk mendapatkan realitas mengenai pertunjukan dan aksi joget dari pelaku serta penikmat musik Dangdut, baik dokumentasi pertunjukan Dangdut maupun reaksi tubuh dari pelaku joget komunitas CJB. Bentuk spesifikasi dari

⁶*Basecamp* adalah tempat berkumpul dan bertemunya anggota suatu komunitas, yang mana merupakan rumah kedua bagi anggota-anggota tersebut.

pendokumentasian ini adalah data verbal, visual, dan audio-visual. Data tersebut sangat bermanfaat untuk melihat realitas peristiwa pertunjukan joget Dangdut dari komunitas CJB dan pendokumentasian sangat bermanfaat untuk melihat reaksi pelaku joget ketika merespon *senggakan* pada sajian musik Dangdut.

Selain dokumentasi pribadi, penulis juga mencari hasil-hasil dokumentasi yang dimiliki anggota komunitas joget CJB. Hal ini dimaksudkan untuk menambah wawasan referensi bagi penulis dalam mendalami objek kajian. Proses pendokumentasian ini menggunakan kamera DSLR dan aplikasi perekam audio yang ada di *handphone*.

b. Wawancara

Tahap ini, penulis mencoba menelusuri data melalui dua cara yaitu wawancara langsung (*informal*) saat berada di THR Sriwedari maupun rumah yang dijadikan *basecamp* oleh semua anggota komunitas CJB dan yang kedua adalah wawancara tidak langsung (wawancara menggunakan via aplikasi media sosial, seperti telepon, *email*, *BlackBerry Messenger* [BBM], *WhatsApp* [WA] *Messenger*).⁷ Penulis juga tidak sembarangan menentukan informan untuk diwawancarai. Informan yang penulis ambil

⁷Wawancara tidak langsung sengaja dilakukan melalui media sosial, karena untuk memudahkan mendapatkan data kepada narasumber terkait penelitian ini. Langkah ini juga dilakukan sebagai cara pendekatan atau silaturahmi kepada narasumber agar lebih akrab.

adalah yang memiliki keterkaitan dengan objek kajian, baik secara langsung maupun tidak langsung bersinggungan dengan objek kajian. Adapun beberapa orang yang sudah dijadikan penulis untuk mendapatkan data terkait *senggakan Dangdut Koplo* dan realitas dari pertunjukannya yaitu sebagai berikut.

1. Narasumber Utama

- a. Agus Badru Zaman, (41 tahun), Ketua dari komunitas CJB. Peranan Agus Badru Zaman sebagai narasumber utama di dalam komunitas CJB sangat penting bagi penulis untuk mendapatkan data yang berhubungan langsung dengan informasi yang berkaitan dengan keberadaan komunitas CJB, karena Agus Badru Zaman merupakan orang yang mempelopori berdirinya komunitas joget Dangdut *Koplo* CJB.
- b. Tri Wijaya (26 tahun), Personil OM Airlangga dan Reno Ardhana (25 tahun), personil OM New Ervana. Narasumber yang berasal dari pemain ketipung ini cukup penting untuk mengetahui informasi yang berkaitan dengan *senggakan Dangdut Koplo* dan implikasi yang diterima *performer* dari respon pelaku joget komunitas CJB terhadap *senggakan* yang muncul.

2. Narasumber Tambahan

- a. Yuli Cahyono (25 tahun), Wahyu Prasetyo (26 tahun), Ucok Subandi (22 tahun), Darryl Riyanto (24 tahun), Sigit Widodo (27 tahun), Erik Wahyujati (27 tahun), Muhammad Rizky (21 tahun). Beberapa narasumber tambahan tersebut merupakan pelaku joget yang terlibat atau tergabung dalam komunitas CJB. Narasumber tambahan tersebut penting dalam keperluan penelitian ini untuk menggali data terkait respon kinetik maupun musikal dari adanya *senggakan Dangdut Koplo*. Data yang digali dari beberapa pernyataan tersebut cenderung tentang pengakuan, ekstase, maupun reaksi tubuh yang dirasakan oleh pelaku joget terhadap stimulan *senggakan Dangdut Koplo*.
- b. Joko Sutrisno (41 tahun), Dadang Setyawan (47 tahun), Tutik Sulistyaningsih (49 tahun), penikmat pertunjukan musik Dangdut di THR Sriwedari. Narasumber tersebut merupakan penikmat pertunjukan Dangdut di THR Sriwedari, namun tidak terlibat sebagai pelaku joget di komunitas CJB. Data yang digali dari narasumber penikmat Dangdut ini adalah gambaran tanggapan atau pendapat, semacam respon ketika menikmati dan menyaksikan musik Dangdut beserta realitas aksi joget yang dilakukan komunitas CJB.

Narasumber utama dan tambahan di atas sangat penting bagi penulis untuk mendapatkan data secara mendalam tentang peranan

senggakan Dangdut Koplo terhadap komunitas joget CJB dan untuk mengetahui realitas pertunjukannya.

Kendala yang dialami oleh penulis selama mengumpulkan data di lapangan adalah pada saat melakukan wawancara, situasi yang terjadi terasa sangat berisik. *Noise* gangguan yang timbul dari berbagai sumber suara saat melakukan wawancara cukup mengganggu konsentrasi, baik kepada narasumber. Hal ini dilakukan karena efektivitas waktu. Jadi pada saat narasumber pelaku joget melakukan atau menyaksikan pertunjukan, kedalaman data dapat dicapai berdasarkan rasa dan pengalaman pada situasi serta pada tempat pertunjukan tersebut berlangsung.

2. Teknik Pengolahan Data dan Analisis Data

Mekanisme selanjutnya, penulis mulai mengelompokkan data-data yang didapatkan dari hasil pengamatan, wawancara maupun pendokumentasian ke dalam dua kategori, yaitu data musikal dan data verbal. Setelah dikelompokkan ke dalam dua kategori tersebut, kemudian data akan diolah dan dianalisis.

a. Teknik Pengolahan Data

1) Data Musikal

Pengolahan data musikal ini dilakukan dengan cara melakukan transkripsi. Transkripsi sendiri adalah sebuah proses penotasian bunyi

atau pengalihan bunyi ke dalam simbol visual dengan tujuan agar unsur musikal yang tersaji secara auditif dapat dibaca dalam bentuk notasi (Salim, 2011:32). Proses transkripsi data musikal terhadap gejala *senggakan* Dangdut *Koplo* ini disimbolkan dengan notasi Barat menggunakan transkripsi musik *Sibelius*⁸. Tujuan transkripsi data musikal tersebut yaitu untuk memudahkan dalam melihat letak *senggakan* di dalam setiap repertoar sajian musik Dangdut *Koplo*. Hasil transkripsi tersebut juga memudahkan penulis untuk menghubungkannya ke relasi kontekstual, yaitu terkait *timing* gerak joget yang dilakukan pelaku musik Dangdut *Koplo* dari komunitas CJB.

2) Data Verbal

Pengolahan data yang dilakukan terkait data verbal ini adalah dengan mengategorikan data-data yang didapat berdasarkan poin-poin penting dalam rumusan masalah. Setelah data sudah masuk dalam kategori masing-masing, penulis mulai mengodifikasikan data tersebut. Data-data yang telah dikategori dan dikodifikasikan kemudian akan dilakukan pengecekan ulang. Setelah semua sinkron, penulis mulai menarasikan hasil data tersebut ke dalam bentuk laporan.

b. Teknik Analisis Data

⁸*Sibelius* yang dimaksud adalah sebuah program dalam perangkat lunak yang digunakan khusus untuk mengetik notasi berupa not balok, mengedit partitur, dan memainkan hasil lagunya.

1) Data Musikal

Setelah melakukan transkripsi terhadap data yang didapatkan, penulis mulai menganalisis data-data tersebut menggunakan analisis musik Barat. Analisis ini dilakukan untuk menemukan struktur, bentuk, serta peranan *senggakan* dalam musik Dangdut *Koplo*.

2) Data Verbal

Data verbal yang sudah diolah kemudian dianalisis menggunakan analisis data interaktif. Menurut Miles dan Huberman langkah analisis model interaktif ini mempunyai tiga komponen analisis, yaitu reduksi data, penyajian data dan penarikan kesimpulan (Miles dan Huberman, 1992:16).

c. Reduksi Data

Proses reduksi data digunakan penulis untuk lebih menajamkan data yang ingin disampaikan, serta mengeliminasi data yang kurang relevan. Reduksi data ini dilakukan penulis secara terus-menerus selama penelitian berlangsung. Tujuannya adalah agar data yang akan disajikan benar-benar data yang sudah disaring dan mencapai validitas data yang sesuai dengan realitas di lapangan.

d. Penyajian Data

Mekanisme penulis menyusun data terkait peran *senggakan* dalam Dangdut *Koplo* terhadap komunitas joget CJB adalah dengan menggunakan teks naratif yang relevan, sehingga menjadi informasi yang

dapat disimpulkan dan memiliki makna. Prosesnya dapat dilakukan dengan cara menampilkan data, membuat hubungan antar fenomena untuk memaknai apa yang sebenarnya terjadi dan apa yang perlu ditindaklanjuti untuk mencapai tujuan penelitian.

e. Penarikan Kesimpulan

Setelah melalui sejumlah langkah atau proses, penulis menyimpulkan hasil dari penelitian tentang peran *senggakan* Dangdut *Koplo* dalam komunitas joget CJB. Semua data yang didapat kemudian dikumpulkan menurut kategorinya masing-masing, dan setelah itu ditetapkan capaian temuan penelitiannya untuk dijadikan sebuah kesimpulan secara umum.

G. Sistematika Penulisan

BAB I. PENDAHULUAN

Bab ini berisi mengenai Latar Belakang Masalah, Rumusan Masalah, Tujuan dan Manfaat Penelitian, Tinjauan Pustaka, Landasan Konseptual, Metode Penelitian, dan Sistematika Penulisan.

BAB II. DANGDUT, JOGET, DAN KOMUNITAS

Bab ini akan menjabarkan gambaran umum tentang perkembangan musik Dangdut di Indonesia, realitas joget dalam musik Dangdut, Komunitas CJB.

BAB III. BENTUK DAN PERAN SENGGAKAN DANGDUT KOPLO

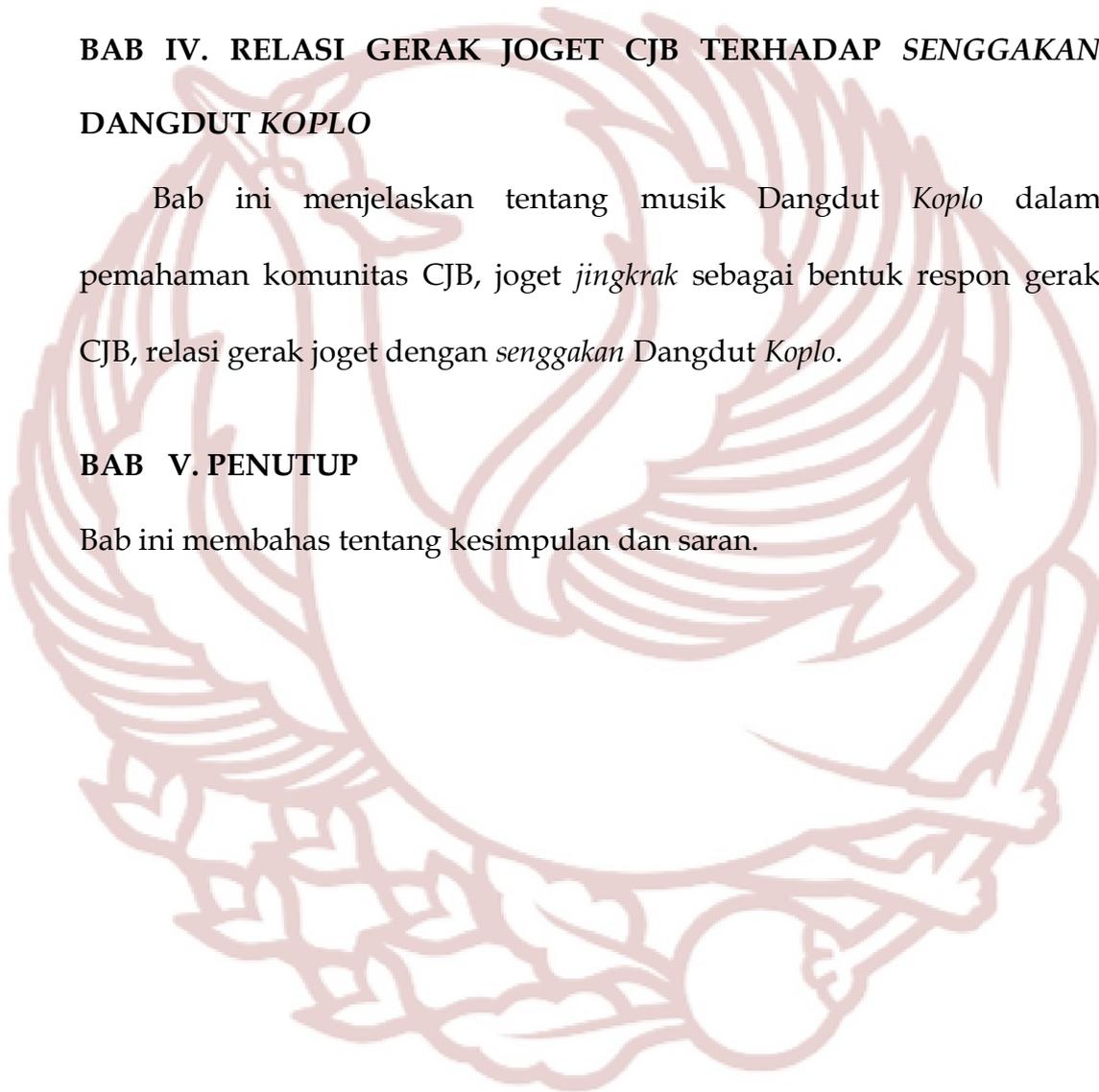
Bab ini menjelaskan tentang pengertian *senggakan* dalam musik Dangdut *Koplo*, bentuk *senggakan* Dangdut *Koplo*, dan peran *senggakan*.

BAB IV. RELASI GERAK JOGET CJB TERHADAP SENGGAKAN DANGDUT KOPLO

Bab ini menjelaskan tentang musik Dangdut *Koplo* dalam pemahaman komunitas CJB, joget *jingkrak* sebagai bentuk respon gerak CJB, relasi gerak joget dengan *senggakan* Dangdut *Koplo*.

BAB V. PENUTUP

Bab ini membahas tentang kesimpulan dan saran.



BAB II

DANGDUT, JOGET DAN KOMUNITAS

A. Perkembangan Musik Dangdut di Indonesia

Asal-muasal nama Dangdut merujuk pada serapan kata dan warna suara tabla "*ndang... duttt...*" (kini lebih cenderung ke warna suara ketipung). Menurut Pono Banoë, genre Dangdut seringkali dikenal sebagai Orkes Melayu gaya baru untuk membedakan dengan Orkes Melayu asli dari pantai timur Sumatra (Deli, Riau dan sekitarnya di samping Malaysia), pengganti tabla dipergunakan bongo atau kendang tradisional setempat, dan di Indonesia nama Dangdut ini baru muncul, kemudian populer pada era 1970-an (Suseno, 2006:24). Meskipun demikian, kemunculan nama-nama artis Dangdut sudah terangkat pada tahun 1950-an. Penyebutan nama bukanlah Dangdut, melainkan musik Melayu. Menurut Bill Aribowo, yang mengacu pada Zakaria (salah seorang pelaku sejarah musik Dangdut), pada era tahun 1950 tersebut terdapat deretan nama penyanyi yang cukup terkenal di antaranya Emma Gangga, Hasnah Thahar, A. Chalik, M. Syaugi, A. Harris, Satar, dan Suhaemi (Suseno, 2006:28). Era tahun 1959, unsur musik India masih sangat kuat, yang dibarengi dengan banyaknya sajian film bernuansa India pula. Pada tahun itu, lagu berjudul *Boneka dari India* melejit lewat penyanyi Ellya Kadam, bahkan disebut-sebut sebagai tonggak orisinalitas

Dangdut Indonesia (Suseno, 2006:27). Selanjutnya, pada tahun 1960-an muncul generasi artis Dangdut seperti Ellya Agus, A. Rafiq, Elvie Sukaesih, Muchsin Alatas, Mansyur S., hingga Rhoma Irama. Beberapa artis tersebut mempopuler dan terus produktif berkarya hingga dekade 1970-an.

Perjalanan musik Dangdut dari masa ke masa selalu diwarnai dengan beragam polemik persoalan. Seiring dengan hal itu, Dangdut semakin menggelora lewat musisinya yang terus mencintai Dangdut.

...memasuki era 60-an pula musik irama Melayu mulai terdesak dengan kehadiran musik Rock yang mulai merebak di kalangan anak muda kota. Bahkan dari catatan yang ada, pada dasawarsa 70-an itu sempat terjadi perang antara musik Rock dengan Dangdut yang ketika itu dikibarkan Benny Soebardja, gitaris grup Rock, *Giant Slep*. Benny Soebardja mengejek musik Dangdut sebagai musik *tahi kucing*. Sementara Rhoma yang gigih membela musik Dangdut justru gencar melakukan terobosan... Bahkan Rhoma mampu mengadaptasi warna musik Rock, seperti Deep Purple maupun Led Zepplin sebagai bagian kekayaan musikalitasnya. Hal ini terjadi sejak berdirinya Soneta grup 1973, hingga sekarang pun warna itu tetap kental mewarnai lagu-lagu Rhoma di samping liriknya yang kental akan seruan moral agama....(Suseno, 2006:29).

Seperti yang disebutkan Bill Aribowo, pada era kekuasaan pemerintahan Orde Baru, yaitu masa Suharto, dengan alasan yang tidak jelas, namun gema dan gelora musik Dangdut semakin tidak terbendung, tepatnya tahun 1979, Rhoma Irama sang raja Dangdut itu dicekal, hingga pada dekade 1980-an, musik Dangdut telah mampu merepresentasikan nilai-nilai universal kepada masyarakat (Suseno, 2006:29-30). Mengutip pula dari

Heyrus Saputro Bahan, bahwa Dangdut sempat *Go International*, yang ditandai dengan pemberian gelar “superstar pelipur lara” Indonesia kepada Rhoma Irama, oleh William Frederick pada tahun 1982. Secara khusus hasil kajian tentang Dangdut oleh doktor sosiologi Universitas Hawaii dituangkan dalam sebuah makalah berjudul “Rhoma Irama and the Dangdut Style” (Suseno, 2006:30).

Perkembangan musik Dangdut kian kompleks seiring masuknya genre lainnya seperti musik *disco* serta didukung dengan semakin majunya teknologi rekayasa bunyi musik. Era 1990-an diiringi pula dengan sederet biduanita nan cantik dengan suara khas masing-masing seperti Evie Tamala, Ikke Nur Jannah, Camelia Malik, Itje Trisnawati, Cici Piramida, hingga Rita Sugiarto. Beberapa biduanita tersebut cukup mendominasi Dangdut di Indonesia. Seiring dengan biduanita, juga tidak kalah populer, bahwa kaum laki-laki yang lihai berkarya musik Dangdut mengimbanginya, seperti Meggy Z., Mansyur S, dan tentu saja sang raja Dangdut, Rhoma Irama (Saputro dalam Suseno, 2006:31). Selanjutnya, pada era milenium, semakin banyak gaya bermusik Dangdut dan nuansanya. Alam musisi Dangdut muncul dan populer dengan lagu *Mbah Dukun* pada tahun 2002, dirinya diidentikkan mengadopsi gaya Michael Jackson namun musiknya bergaya khas Rock-Dangdut. Pada era tahun 2002-2003, muncul penyanyi perempuan dengan gaya goyang *ngebor* serta bercirikan Rock-Dangdut, Inul Daratista.

Bahkan media nasional menyorotinya, serta menjadi ajang kontestasi publik, lintas politik dan agama. Kehadiran Inul menjadi awal meledaknya Dangdut, dan sekaligus mengiringi istilah Dangdut Koplo dari desa-desa melalui biduanita lokal yang dandannya vulgar.

Inul memicu munculnya biduan lokal yang juga mengikuti jejaknya, dari desa, hingga terkenal laku ke kota. Banyak biduanita yang terkenal seperti sekarang ini, namun urusan kualitas suara justru menjadi penilaian relatif, bahkan cenderung mengesampingkan kualitas suara tersebut. Sebaliknya unsur visual kemolekan tubuh yang dieksploitasi habis-habisan demi mengejar kepopuleran. Realitas yang kini, juga memicu kontroversi, berlawanan dengan hukum agama. Tubuh semakin ditampakkan bagian-bagian sensualnya. Beberapa artis yang terkenal secara nasional adalah Dewi Persik, Annisa Bahar, Nita Thalita, Uut Permatasari, Ira Swara. Generasi berikutnya yang sedang laku di pasar nasional pada saat ini adalah Nella Kharisma, Via Vallen, Jihan Audy, Tasya Rosmala, Ayu Ting-ting, dan masih banyak yang lainnya.

Semenjak kemunculan biduanita tersebut, wajah Dangdut semakin dipoles pula dengan formasi baru baik berduet maupun berkelompok, seperti Trio Macan, Duo Serigala, Tiga Macan, Duo Anggrek. Dangdut yang lekat dengan erotisme dan kevlugaran semakin ditampakkan, bahkan aksi panggung artis lokal kadang lebih menantang, seperti Lia Cappucino, Uut

Selly, Rita Ratu Tawon, Njen-Njen Shuzukiwo, Caca Lollypop, dan sebagainya. Dangdut semakin berkembang dan diminati anak muda. Pada tahun 2016, di Jogja muncul kelompok Dangdut bernama NDX a.k.a Familia yang melejit dengan gaya Dangdut-Rapp bernuansa vokal *remix*. Setelah NDX a.k.a Familia mencapai popularitas di kalangan masyarakat umum kemudian muncul lagi kelompok musik yang mengusung konsep sama, yaitu Pendhoza. Kedua kelompok ini merupakan kelompok anak muda yang mengusung genre musik Dangdut yang dikemas vokal *Rapp* dengan tuturan bahasa Jawa dan juga campuran Inggris-Indonesia.

Seiring dengan lekatnya musik Dangdut dengan kehidupan sehari-hari, maka genre musik ini menghiasi dan mendominasi segala macam sajian media elektronik. Di stasiun televisi swasta, Dangdut dikemas dengan nama audisi KDI (Kontes Dangdut Indonesia) di stasiun televisi MNC TV, DMD (Dangdut Mania Dadakan) di stasiun MNC TV, D'Academy (Dangdut Akademi) yang ditayangkan di Indosiar, Bintang Pantura yang ditayangkan di Indosiar, Kondang In yang ditayangkan di Indosiar, Star Dut juga ditayangkan di Indosiar.

B. Realitas Joget dalam Musik Dangdut

Joget dalam ranah peristiwa musik Dangdut sangat beragam. Umumnya disebut dengan goyang atau bergoyang. Perkembangannya

mengiringi setiap era dan artis pelakunya. Sampai sekarang Dangdut terus berkembang hingga melahirkan artis yang menasional dengan kepopuleran lagu serta gaya jogetnya. Kepopuleran fenomena joget dalam musik Dangdut rata-rata adalah artis panggung yaitu biduanita¹ dan jarang sekali dilakukan oleh kaum laki-laki. Istilah goyang dalam dunia pertunjukan Dangdut dipahami untuk menunjuk kecenderungan gerakan pinggul atau pantat. Sebagaimana dalam pernyataan berikut.

Dalam pengeksresiannya, goyang Dangdut terutama pada penyanyi wanita menjadi sangat kental dengan unsur erotis, karena gerakan yang ditampilkan mengarah pada gerakan-gerakan yang merangsang secara seksual. Semula goyang hanyalah bagian kecil dari sebuah pertunjukan Dangdut, dalam realita perkembangan pertunjukan Dangdut terjadi pergeseran di mana goyang telah menjadi primadona bagi penonton. Gejala ini nampak ketika kualitas lagu dan kualitas vokal dikesampingkan dan banyak penyanyi-penyanyi Dangdut yang populer karena pandai bergoyang (Roswati, 2007:147).

Fenomena joget dalam musik Dangdut sekarang ini justru semakin menstimulasi keragaman gerakan dan banyak mengeksplorasi tubuh wanita. Selain unsur musik yang dibawakan artis Dangdut, kemolekan dan bagian-bagian tubuh menjadi unsur yang paling ditekankan untuk menunjang kepopuleran di kancah persaingan industri musik Dangdut. Berbeda dengan era terdahulu, unsur kualitas menjadi hal yang utama untuk menunjang popularitas, sedangkan unsur visual-kinetik dalam hal goyang hanya

¹Biduanita merupakan istilah penyanyi yang diperuntukkan atau biasa disematkan khusus untuk kaum wanita/perempuan.

pelengkap meskipun kadang mendominasi atau seimbang. Sederhananya adalah kualitas suara vokal biduanita juga berimbang dengan kualitas gerak atau aksi panggung. Sebagai contoh pada era dulu, banyak artis panggung Dangdut baik itu laki-laki maupun perempuan. Seperti Elvi Sukaesih, Rita Sugiarto, Evi Tamala, Iis Dahlia, Ikke Nurjannah, yang mempunyai ciri khas, namun lebih populer ke unsur kualitas vokal serta kualitas lagu yang dibawakannya dibanding dengan gaya jogetnya. Termasuk pula Rhoma Irama, Ona Sutra, Jhonny Iskandar, Caca Handika, dan lainnya yang mempunyai gaya khusus pada penampilan panggung, namun bukan populer dengan gaya jogetnya. Era milenium, malah Dangdut lebih populer dengan menunjuk pada aksi joget, mengeksplorasi gerak tubuh, dan mengesampingkan kualitas suara vokal. Malah sisi erotisme diciptakan dan muncul dari teks dan lirik lagunya, bukan dari gerak tubuh penyanyinya.

Joget menjadi bagian ajang kompetisi meraih perhatian khalayak luas penikmat Dangdut, karena pertunjukan tersebut tidak hanya menawarkan musik sebagai ungkapan ekspresi diri, namun juga menawarkan sisi erotis wanita, membangkitkan syahwat bagi lawan jenis, dengan gerak tubuh menggebu-gebu yang sangat variatif. Kemunculan gaya joget yang erotis Dangdut tersebut sempat disoroti dan merebak dari artis kalangan kampung sampai karirnya menanjak dan terkenal di kancah Dangdut nasional, seperti

contoh di antaranya seperti Inul Daratista sebagai ikon goyang *ngebor*.² Pergeseran citra Dangdut muncul ketika kreasi joget atau goyangan gaya baru dipopulerkan oleh Inul Daratista membumi di kalangan masyarakat umum. Citra erotis Dangdut semakin berkembang dan memunculkan mania joget yang baru. Indonesia sempat geger dengan hadirnya, penyanyi Dangdut asal Gempol, Pasuruan, Jawa Timur tersebut. Istilah goyang *ngebor* menasional, diminati masyarakat luas. Rosyid menyatakan bahwa fenomena *ngebor* tersebut mendapat kecaman dan dinyatakan sebagai pornoaksi, pornografi, bahkan MUI Solo sempat meminta kepada kepolisian, melarang Inul berpentas di Solo (Weintraub, 2002:200). Mania Dangdut —*Inulmania*³— juga disebut-sebut sebagai tanda bergesernya tatanan politik, agama, dan media sesudah runtuhnya rezim Orde Baru Soeharto, pada tahun 1998 (Weintraub, 2002:203). Imbas dari fenomena *Inulmania* tersebut adalah terbentuknya tatanan perayaan kebebasan akan kontrol negara terhadap isi sajian media publik (Widodo, dalam Weintraub, 2002:203). Penjelasan tentang konteks tubuh dari peristiwa *Inulmania* memberikan gambaran kompleks di Indonesia. Goyang atau joget tersebut menjalar hingga mempengaruhi ke persoalan lainnya, disebutkan Wintraub bahwa

²Goyang *ngebor* merupakan goyang dalam musik Dangdut yang mirip dan diibaratkan dengan gerakan mekanik alat bor yaitu berputar-putar menjorok ke bawah.

³*Inulmania* seperti yang diacu dari pernyataan Weintraub tersebut adalah pecinta musik Dangdut yang condong, mengidolakan, dan menggemari goyang *ngebor* Inul Daratista.

Tubuh Inul menjadi panggung bagi aneka aktor budaya —dari yang paling liberal sampai yang paling konservatif— untuk menjajal atau “berlatih” demokrasi yang bersemi di Indonesia pasca-Soeharto. Saya memetakan pergulatan-pergulatan sosial yang digelar pada tubuh Inul, dan kepentingan-kepentingan ideologis yang ditimbulkan. Saya memberikan contoh berbagai bentuk tarian di pulau Jawa untuk mengilustrasikan fakta bahwa tubuh penari perempuan telah dijadikan objek pantauan pemerintah dan hujatan kalangan Islam sejak terciptanya negara-bangsa Indonesia. Ragam-ragam tarian ini, bersama komentar-komentar dari penggemar Inul dan penyanyi lain, memberikan konteks kultural historis yang memperagakan kuasa tubuh perempuan dalam pertunjukan di depan umum (2002:203).

Selain pada fenomena yang menimbulkan konflik dan kecaman terhadap aksi panggung Inul pada penjelasan Weintraub tersebut, dalam konteks panggung Inul, konflik tersebut dipicu dari hujatan yang pada akhirnya menimbulkan hujatan. Gambaran realitas panggung tersebut digambarkan bahwa

Di hujatan-hujatan, Inul tampil di ruang terbuka, di panggung yang dibangun khusus untuk acara bersangkutan. Ia biasanya menyanyi solo, diiringi grup musik beranggotakan enam personil yang mencolok, ketat, dan terbuka. Penonton laki-laki, yang kebanyakan berusia 15 dan 35 tahun, berdiri di depan panggung. Sebagian dari mereka berjoget sendirian atau berpasangan, sementara lainnya menonton Inul dan grup musik pengiring. Bukan sesuatu yang aneh jika ada lelaki naik panggung dan berjoget dengan Inul. Perempuan dan keluarga yang menonton berdiri agak jauh dari panggung. Suasannya sungguh meriah dan ingar-bingar (Weintraub, 2002:206).

Penjelasan tersebut dimaksudkan untuk memberikan gambaran bahwa tubuh Inul terutama pantat, menjadi objek penikmatan bagi kaum

laki-laki. Performa tubuh, seksualitas, dan suara penyanyi menjadi material yang dipertontonkan secara umum.



Gambar 2.1. Goyang *ngebor* yang dipopulerkan Inul Daratista
(Sumber: https://youtu.be/PGIZrXAAp_I
Diunduh 6 Februari 2018. Jam 22.34 WIB).

Aksi panggung gaya *ngebor* yang dilakukan Inul Daratista pada gambar 1 tersebut, menjadi tonggak penanda bahwa musik Dangdut tidak lagi mendayu-dayu seperti musik Dangdut Melayu, melainkan enerjik, menghentak, dan mencirikan keidentikan dirinya dengan gayanya tersebut. Genre musik yang dibawakan ketika Inul berpentas di atas panggung, menurut pernyataan Weintraub digambarkan sebagai berikut.

...dibandingkan dengan suara genit manja para biduan perempuan yang muncul di televisi pada 1990-an, nyanyian Inul ditingkahi jeritan, geraman, engahan, dan raungan seksual. Gaya musik yang melekat pada barisan penyanyi ini dekat sekali dengan pop Indonesia... dua lagu Inul yang paling terkenal *Goyang Inul* dan *Kocok-kocok* mengubah gaya musik yang mengaduk Dangdut, Rock, dan musik Sunda... Unsur Rock mencakup permainan gitar listrik yang dimainkan dengan tamparan dan hentakan ritmik Rock yang dimainkan dengan perangkat drum. Lagu-lagu ini menampilkan tempo cepat, seksi-seksi irama Rock

dan Dangdut yang berselang-seling, akor-akor kuat, solo gitar Rock yang membahana ala Van Halen, dan transisi ritmik yang menyela. Unsur Sunda meliputi seksi-seksi lagu yang mengacu pada gendangan Jaipongan dan suling Sunda....(2002:208-209).

Kepopuleran Inul tersebut mengawali kemunculan artis Dangdut baru lainnya dengan nama dan gaya jogetnya masing-masing untuk berkompetisi memperebutkan mania penikmat Dangdut di Indonesia. Sejak terkenalnya Inul itu, maka muncul gaya unik berjoget yang dilakukan oleh biduanita lainnya, seperti Anisa Bahar dengan gaya goyang *patah-patah*.⁴ Uut Permatasari yang mengidentikkan dirinya dengan gaya goyang *ngecor*.⁵ Dewi Persik yang populer dengan goyang *gergaji*.⁶ Lalu muncul nama Zaskia Gotik dengan gaya goyang *itik*.⁷ Gaya joget atau goyang pada musik Dangdut tersebut semakin bervariasi sampai sekarang dan berkembang lagi tidak hanya memamerkan gerakan pinggul maupun pantat saja. Erotisme tubuh semakin vulgar ditampakkan tanpa rasa malu dan malah justru bangga.

⁴Goyang *patah-patah* merupakan gaya goyang Dangdut khususnya Anisa Bahar yang memperlihatkan dan menerapkan gerak pinggul hingga bagian tubuh sampai dada dengan gerak kaku, namun masih mengikuti hentakan irama musik Dangdut.

⁵Goyang *ngecor* yang dilakukan oleh Uut Permatasari sebetulnya malah jauh dari perilaku *ngecor* seperti aktivitas tukang bangunan, hanya saja cara ekspresi *ngecor* ini dilakukan dengan joget berjingkrak-jingkrak menggunakan satu kaki dan menggoyangkan pinggul dan justru lebih mirip goyangan pada tari Jaipong.

⁶Goyang *gergaji* yang dilakukan Dewi Persik ini merupakan prototipe dari aktivitas gerakan tukang bangunan seperti menggergaji atau menirukan gerakan gergaji yang maju-mundur. Ekspresi ini dilakukan dengan menggerakkan tangan maju-mundur, diikuti goyangan pinggul dan memutar semua anggota tubuh secara meingkar.

⁷Goyang *Itik* yang dilakukan Zaskia Gotik ini menirukan gerakan ekor atau pantat hewan itik ketika berjalan. Gerakan goyang ini dilakukan dengan hanya menggoyangkan pinggul dan posisi kaki lebih cenderung diam di tempat.

Perkembangan joget semakin mempopuler dengan munculnya formasi grup dua penyanyi perempuan berpasangan seperti Duo Serigala. Aksi panggungnya dengan memamerkan gaya goyang *dribble*.⁸ Gaya goyang atau joget tersebut menjadi merk untuk mencirikan diri masing-masing penyanyi. Penjelasan berikut ini memberikan gambaran tentang realitas joget dan berbagai gambaran goyang dalam pertunjukan Dangdut yang cenderung dilakukan oleh biduanita.



Gambar 2.2. Goyang *patah-patah* dipopulerkan penyanyi Dangdut Anisa Bahar (Sumber: <https://youtu.be/Wy45zILqm7I> Diunduh 6 Februari 2018. Jam 22.26 WIB).

⁸Goyang *dribble* merupakan gaya joget Dangdut yang mirip dengan teknik permainan olahraga basket. Umumnya gaya goyangan atau joget dilakukan dengan pinggul atau pantat, hingga seluruh tubuh sebagai bentuk reaksi dari musik, namun gaya *dribble* yang dilakukan grup Duo Serigala ini, yaitu memperlihatkan belahan dada, menggoyangkan, membusungkan, dan menggetarkan kedua payudaranya yang besar dengan naik-turun, sehingga gerakan ini lebih cenderung menonjolkan sensualitas vulgar payudara dibanding memamerkan bagian tubuh lainnya.



Gambar 2.3. Goyang *ngecor* dipopulerkan penyanyi Dangdut Uut Permatasari
(Sumber: <https://youtu.be/kZhFn06-zDY>
Diunduh 6 Februari 2018. Jam 22.29 WIB).



Gambar 2.4. Goyang *gergaji* dipopulerkan penyanyi Dangdut Dewi Persik
(Sumber: <https://youtu.be/ZTwe3pT2DvY>
Diunduh 6 Februari 2018. Jam 22.26 WIB).



Gambar 2.5. Goyang *itik* dipopulerkan penyanyi Dangdut Zaskia Gotik
(Sumber: <https://youtu.be/gouR74G5F8A>
Diunduh 6 Februari 2018. Jam 22.14 WIB).



Gambar 2.6. Goyang *dribble* dipopulerkan penyanyi Dangdut Duo Serigala, Ovi Sovianti dan Pamela Savitri.

(Sumber: <https://youtu.be/5yg7i8ff5mw>)

Diunduh 6 Februari 2018. Jam 22.41 WIB).

Tubuh perempuan menjadi titik rangsang bagi kaum laki-laki. Joget artis Dangdut menyodorkan fantasi nafsu yang menggairahkan di atas panggung pertunjukan. Eksploitasi tubuh ini tidak peduli artis papan atas atau artis kelas lokal, yang terpenting adalah eksis, laku di pasaran, dan diminati banyak orang. Di atas panggung Dangdut, artis penyanyi perempuan berjoget memperlihatkan lekuk tubuh, dengan gaya ekspresional, sensual-erotis, didukung pakaian yang seksi ketat, serta memberikan kesan vulgar. Sambil menyanyikan lagu, tubuh bergerak, payudara sengaja membusung, pinggul bergoyang dan pantat terlihat dibalut pakaian ketat, kadangkala menyuarakan desahan semacam aktivitas ketika bersetubuh di ranjang.

C. Komunitas CJB dan Aksi Joget Jingkrak

1. Struktur Kepengurusan Komunitas CJB

Komunitas Dangdut CJB memang dibentuk dari rasa kebersamaan atas kecintaan, kesamaan hobi, kesesuaian genre yang disukai oleh pelaku joget Dangdut Koplo. Secara non formal adanya struktur kepengurusan komunitas tersebut dibuat berdasarkan kesepakatan non verbal, artinya hanya menunjuk tiap personal untuk bertanggung jawab kepada anggotanya. Hal ini dibentuk dengan tujuan untuk mengontrol anggota komunitasnya apabila terjadi perselisihan, maka posisi ketua menjadi penting, misalnya dalam sebuah pertunjukan Dangdut terjadi keributan, maka ketua sebagai perantara untuk mendamaikan perselisihan dengan kelompok atau komunitas lainnya. Selain itu, kepengurusan ini dilatari pula oleh adanya kegiatan kepemudaan kampung, maka secara operasional, fungsi kepengurusan ini juga dipakai dalam mengkoordinasikan anggota komunitas untuk terlibat sebagai peramai dalam acara hajatan seperti pernikahan maupun berbagai pertunjukan yang bersifat hiburan lainnya.

Struktur Pengurus Komunitas CJB

Ketua : Agus Badru Zaman
Wakil 1 : Agung
Wakil 2 : Wahyu Prasetyo

Sekretaris : Ericha Fitri Fadhillah

: Isnaini Marfu'ah

Bendahara : Selly Oktaviani

: Darryl Riyanto

Humas : Yuli Cahyono

: Prasetyo Adhi

Anggota : Agung Hartanto

Ahmad Triyadi

Agus Iswahyudi

Andi Kurniawan

Agus Supriyanto

Andrian Sobri Assalam

Anis Suprihatin

Ardan Mubarok

Aris Prihantoro

Arifin Adi Pratama

Bagus Fitriyanto

Bagus Octa Yudha

Bekti Setyadi

Budi Asmoro Jati

Dewi Pratiwi

Dian Irawan

Eko Adi Nugroho

Erik Wahyu Jati

Erma Wati

Guntur Wahyu Utomo

Hafid Novianto

Hengky Indrawan

Hermanto

Hermawan Susanto

Joko Subagyo

Lathifa Dhia Syarafana

Muhammad Rizky

Nasib Giri Purnomo

Purniawan	Rahmadi
Rofiq Ainurrahman	Rohmad Dwi Cahyono
Rini Sholihah	Saptono Abdi
Sigit Widodo	Siti Auliya
Suprapti	Teguh Santoso
Tommy Kurniawan	Tri Joko Riyadi
Ucok Subandi	Umi Khomariyah
Vincent Alviano	Yulianto

2. Komunitas CJB Pasca Ditutupnya THR Sriwedari

Kegiatan berjoget komunitas CJB masih dilakukan, meskipun setelah THR Sriwedari resmi ditutup tidak ada lagi ruang hiburan yang sifatnya khusus untuk menggelar hiburan musik Dangdut. Anggota komunitas CJB kebanyakan adalah anak muda kampung yang seringkali dipakai untuk menjadi pelayan tamu hajatan nikahan. Ketika ada hajatan yang terdapat sajian musik Dangdut, maka anggota komunitas CJB tersebut selain menjadi pelayan tamu (dalam pemahaman Jawa disebut *sinoman*) merangkap juga sebagai peramai dengan berjoget pada situasi hajatan. Biasanya, beberapa anggota yang bekerja sebagai pelayan tamu hajatan nikahan tersebut menginformasikan ke anggota lainnya agar hadir untuk turut menjadi peraya

joget. Apabila dahulu sebelum THR ditutup, maka kegiatan joget menjadi rutinitas pada malam tertentu untuk bertemu sesama anggota komunitas dan menikmati musik Dangdut Koplo, namun sekarang realitasnya menjadi jauh berbeda, karena tidak ada jadwal yang teragenda secara rutin.

Penulis melihat bahwa perbedaannya sangat mencolok, antara berjoget di THR Sriwedari dengan situasi di dalam acara hajatan nikahan. Secara durasi dan tata aturan tentu saja lebih ringkas, serta terikat dengan kepentingan berjoget pada acara hajatan nikahan tersebut. Anggota komunitas CJB yang hadir lebih sedikit dan tidak seramai ketika di THR Sriwedari. Pada lain sisi, jika dahulu di THR, pertemuan antar anggota komunitas CJB ataupun dengan komunitas lain dimanfaatkan sebagai sarana bersosial, kini ketika di dalam momen hajatan nikahan hal itu hilang. Ada bagian yang tereliminasi yaitu kebebasan, kebersamaan berekspresi dan untuk berlama-lama bertemu teman. Melalui paparan realitas tersebut, senyatanya dapat dikatakan bahwa ruang THR sebagai wahana hiburan rakyat sangat mempengaruhi kegiatan dan hubungan sosial antar komunitas pelaku joget, serta penikmat musik Dangdut.

Realitas berjoget pada komunitas CJB sekarang ini memang tidak menentu, tidak seperti di THR. Kini aktivitas berjoget lebih fleksibel, tidak memerlukan hadirnya anggota kelompok yang banyak, ruang berjoget juga dapat dilakukan di berbagai tempat yang bisa dijangkau, dan berjoget atas

kemauan diri sendiri ataupun permintaan orang lain seperti penyelenggara hajatan nikahan.

Momen hajatan nikahan hanyalah salah satu sarana untuk meluapkan ekspresi penikmat musik Dangdut dan bertemu anggota lainnya, khususnya pada komunitas CJB, meskipun hal ini tidak seramai dahulu saat di THR Sriwedari. Kondisi sekarang ini, pelaku anggota joget Dangdut komunitas CJB seringkali menjadi objek tontonan yang dibayar, artinya anggota komunitas CJB yang terlibat joget dalam momen hajatan nikahan diundang dan dibayar oleh penyelenggara untuk berjoget. Hal ini dikatakan oleh salah satu anggota komunitas CJB yang mengungkapkan bahwa

kita sekarang ini berjoget diminta orang lain, selain atas *basic* kita sebagai komunitas *jingkrak*. Ya merangkap juga sebagai pelayan tamu, *sinoman* tadi... selesai melayani hidangan tamu, kan itu kadang selang paruh waktu, atau *ending* ketika acara mau bubar, kita ada orang yang menyuruh untuk berjoget, ya yang punya hajatan itu, karena sudah kenal... lalu ketika musik Dangdut Koplo itu disajikan kita mulai berjoget... paling lima orang Mas... nanti setelah selesai acara, baru kita dibayar, selain bayaran tenaga kita jadi *sinoman* tadi (Wahyu Prasetyo, wawancara 27 Februari 2018).

Justru ketika berjoget di dalam bingkai acara hajatan nikahan, posisi anggota komunitas CJB ini menjadi objek tontonan bagi orang-orang yang hadir di acara tersebut. Selain itu, saat anggota CJB berjoget malah menjadi daya tarik bagi orang lain untuk ikut berjoget bersama. Pola kumpulan orang berjoget pada situasi yang terjadi adalah joget diawali dari anggota

komunitas CJB, kemudian penonton yang bukan dari komunitas CJB tertarik, sehingga ikut berjoget, menirukan gerakan pola kaki. Tidak ada pemandu yang secara kesepakatan dipilih untuk memimpin gerak berjoget, semua terjadi secara spontan. Kesepakatan gerak terjadi pada saat berjoget secara bersama-sama.



Gambar 2.7. Aktivitas berjoget komunitas CJB pada momen acara hajatan pernikahan.

(Sumber <https://youtu.be/RtxXLeGkxc4>)
Diunduh 28 Februari 2018. Jam 23.26 WIB).

BAB III BENTUK DAN PERAN SENGGAKAN DANGDUT KOPLO

A. Pengertian *Senggakan* dalam Musik Dangdut *Koplo*

Senggakan merupakan istilah yang digunakan oleh masyarakat Dangdut di THR untuk menamakan sebuah bagian musikal dari musik Dangdut *Koplo*.¹ *Senggakan* sesungguhnya bukan merupakan bagian pokok atau dominan dari musik Dangdut *Koplo*, melainkan hanya ornamentasi (hiasan) ritmik yang utamanya dimainkan oleh instrumen ketipung (terkadang diikuti oleh instrumen lainnya sebagai penguat tekanan ritmik). *Senggakan* dalam permainan musik Dangdut *Koplo*, seringkali digunakan sebagai ornamen musikal, ini bisa dimainkan sebagai *bridge* musik pada setiap akhir kalimat lagu dan juga sebagai variasi ritmik permainan ketipung pada satu kalimat lagu (umumnya 1 dan 3 birama).

Senggakan menurut kamus Besar Bahasa Indonesia, merupakan kosakata yang diambil dari bahasa Jawa. Dilihat dari arti kata, *senggakan* adalah sorak atau teriakan dalam musik maupun tari. *Senggakan* menjadi

¹Istilah ini timbul secara konvensional dari masyarakat pelaku dan penikmat musik Dangdut di THR Sriwedari. *Senggakan* untuk penyebutan dalam musik Dangdut *Koplo* THR Sriwedari menjadi familiar sebelum eksisnya berbagai komunitas joget. Hal ini karena di THR seringkali menghadirkan kelompok Orkes Dangdut seperti Sera, Nirwana, Palapa, Sagita, dan Sonata yang berasal dari Jawa Timur. Penulis melihat bahwa masyarakat joget Dangdut, penikmat Dangdut di THR mengenal *senggakan*, justru sejak grup Orkes Dangdut tersebut seringkali berpentas di THR.

mudah untuk dipahami jika pengertiannya di dalam musik Dangdut *Koplo* disamakan karakter bentuknya dengan sebuah sorak atau teriakan. *Senggakan* Dangdut *Koplo* menurut pengamatan penulis ketika menyaksikan pertunjukan Dangdut, salah satunya seperti di THR Sriwedari, merupakan bentuk sorak atau teriakan yang diekspresikan secara musikal melalui instrumen ketipung dan kadangkala juga ditekankan dengan ekspresi vokal penyanyinya di atas panggung, lalu juga disambut pula dengan pelaku joget Dangdut. Tendensinya pada instrumen ketipung adalah *senggakan* secara auditif selalu dimainkan lebih menghentak, keras, dan mengejutkan dibandingkan dengan permainan ritmik pokok Dangdut yang membingkainya. Sementara, *senggakan* juga tercipta dari teriakan penyanyi Dangdut, *senggakan* juga muncul dari sambutan pelaku joget dan kemudian diekspresikan ke bentuk gerakan, seperti yang dilakukan komunitas Dangdut CJB.

Pengertian *senggakan* yang secara khusus digunakan dalam penelitian ini merupakan pengertian lokal yang berlaku dalam lingkup masyarakat Dangdut (pemain, penikmat, dan pemerhati) khususnya di THR Sriwedari. Realitas pada lingkup kehidupan musik Dangdut yang lebih luas kini telah berkembang istilah-istilah lain yang sebenarnya memiliki kesamaan maksud

dengan *senggakan*, yaitu seperti *jem*², *getak'an*³, *tel-telan*⁴, dan lainnya.

Menurut Wijaya salah satu pemain musik Dangdut, *senggakan* dipahami sebagai suatu progres emosi dari pemain atau penikmat musik yang dituangkan dalam permainan Dangdut *Koplo*.

Senggakan Dangdut *Koplo* di THR Sriwedari bukan mutlak hasil karya kelompok-kelompok Orkes Melayu yang mengisi pertunjukan Dangdut tersebut, melainkan sebagian mengambil *senggakan* Dangdut *Koplo* yang berasal dari Orkes Melayu dari Jawa Timuran. Seperti Sera, Sonata, Sagita, Palapa, dan lainnya. Hal tersebut terjadi karena Orkes Melayu yang mengisi sajian hiburan Dangdut di THR Sriwedari kebanyakan mengadopsi pada gaya musikal Dangdut yang berasal dari Jawa Timur (Wijaya, wawancara 11 September 2015).

Istilah *senggakan* sebenarnya juga banyak digunakan pada kehidupan musik etnik Jawa, namun kebanyakan digunakan untuk menyebut motif vokal sinden dan bukan untuk menyebut motif ritmik. Nyawitri dalam skripsinya menyebutkan bahwa *senggakan* berkembang pada kehidupan musik *klenengan* dan Campursari. *Senggakan* adalah sebuah wujud dari vokal

²Menurut Nado, salah satu pemain kendang ketipung di daerah Solo Raya, istilah *senggakan* juga bisa diwakilkan penyebutannya dengan istilah *Jem*.

³Menurut Jaya', salah satu pemain kendang ketipung di daerah Solo Raya, istilah *senggakan* juga bisa diwakilkan penyebutannya dengan istilah *Getak'an*.

⁴ Menurut Krido, salah satu pemain kendang ketipung di daerah Solo Raya, istilah *senggakan* juga bisa diwakilkan penyebutannya dengan istilah *Tel-telan*.

bersamaan atau tunggal dengan menggunakan teks *parikan* dan serangkaian kata-kata (terkadang tanpa makna) yang berfungsi untuk mendukung terwujudnya suasana ramai dalam sajian suatu *getdhing*. Kedudukannya adalah sebagai ornamen musikal yang berada pada sela-sela, ruang 'antara', atau *seselan* pada sebuah perjalanan sajian *getdhing* (Nyawitri, 2009:1). Melihat pengertian *senggakan* yang ditulis Nyawitri ini menunjukkan adanya perbedaan wujud dari *senggakan* pada pengertian musik Jawa dengan yang berkembang pada musik Dangdut *Koplo*.

B. Bentuk *Senggakan* Dangdut *Koplo*

Salah satu sumber yang menyebutkan tentang instrumen ketipung ini telah diungkapkan Suseno, yang menyatakan bahwa kendang ketipung merupakan instrumen yang menjadi ciri khas dalam musik Dangdut.

Musik Dangdut merupakan kombinasi antara musik Melayu dengan musik India. Istilah musik dangdut baru muncul dan dikenal pada tahun 1970-an dan diindikasikan sangat kuat berasal dari bunyi kendang khas yang umum digunakan dalam pertunjukan dangdut, yakni semacam tabla. Bunyi *dang* dan *dut* yang dihasilkan kendang ketipung itulah yang membuat nama Dangdut dikenal oleh masyarakat luas (Suseno dalam Satria, 2014:40).

Penjelasan tersebut memberikan gambaran bahwa ada ikatan secara musikal antara instrumen ketipung dengan genre musik Dangdut *Koplo*

hingga saat ini. Warna bunyi *dang* dan *dut* memberikan arti pemaknaan secara konvensional terhadap masyarakat Dangdut ketika memaknai kedekatan ketipung dengan gaya khas musik Dangdut. Warna bunyi *dang* dan *dut* merupakan bagian dari bunyi dalam konsep *senggakan* musik Dangdut. Melalui pemahaman tersebut, maka pada anak subab ini akan diuraikan struktur *senggakan* yang berupa penunjukan posisi *senggakan* dalam sajian musik Dangdut *Koplo* yang khususnya terjadi di dalam kebiasaan pertunjukan Dangdut THR Sriwedari. Ketika sajian musikal *Koplo* dimainkan pada sebuah lagu, maka *senggakan* dimainkan. Penerapan sajian musikal *Koplo* dan penempatan *senggakan* di dalamnya terbingkai beberapa ragam struktur permainan, yaitu ada beberapa karakter lagu yang memang memiliki irama pokok *Koplo*, sehingga mulai dari awal lagu sampai akhir lagu dimainkan dengan irama *Koplo*. Contoh lagu berirama pokok *Koplo* antara lain adalah, lagu berjudul *Oplosan* yang dipopulerkan kelompok Orkes Melayu Palapa, lagu berjudul *Wedhus* dipopulerkan kelompok Nirwana, lagu *Seribu Alasan* dipopulerkan Sonata dan beberapa lagu *Koplo* lainnya. Selain lagu Dangdut yang memiliki irama pokok *Koplo*, semua jenis irama yang digunakan dalam musik Dangdut, pada bagian tertentu dapat digarap menggunakan irama *Koplo* dan peristiwa tersebut selalu terjadi pada pertunjukan Dangdut THR Sriwedari.

Sajian musikal *Koplo* umumnya dilakukan oleh OM yang tampil di pertunjukan Dangdut THR Sriwedari adalah melakukan perpindahan irama menjadi *Koplo* pada bait kedua, masuk bagian *refrain*⁵, atau setelah *refrain* pertama menjelang repetisi bait pertama. Perpindahan irama apapun didalam sebuah lagu Dangdut menjadi *Koplo* cukup mudah dilakukan, yaitu menunggu akhir kalimat lagu, kemudian dilakukan pola permainan *bridge*⁶ yang dimainkan melalui instrumen ketipung sebagai penanda. Selanjutnya, irama *Koplo* dapat dimainkan. Contoh berikut adalah transkripsi notasi yang menunjukkan kasus peralihan pada irama *Koplo*. Lagu berjudul *Selimut Tetangga* yang dipopulerkan oleh kelompok Orkes Melayu Airlangga dipilih sebagai contoh kasusnya, pada irama kedelapan belas, tepatnya saat masuk bagian *refrain* pertama terjadi peralihan irama dari Pop menjadi *Koplo*.

⁵*Refrain* adalah bagian syair lagu yang selalu diulang sebagai selingan atas bait-bait yang dimainkan atau dinyanyikan. Pono Banoe. *Kamus Musik*. Yogyakarta: Kanisius, 2003. Hlm 354.

⁶*Bridge* adalah jembatan, bagian dari komposisi musik sebagai frase perantara. Pono Banoe. *Kamus Musik*. Yogyakarta: Kanisius, 2003. Hlm 62.

Selimut Tetangga

*birama keenam belas sampai kesembilan belas. Tempo 145 bpm.

The musical score for 'Selimut Tetangga' is presented in a multi-staff format. It begins with a double bar line and the measure number '16'. The vocal line (Vokal) is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and includes the lyrics: 'per lu kau ber fi kir ku_ me ning gal kan mu'. The instrumental parts include: Drums (Dr.) in a 2/4 time signature; Ketipung (Ketipung) in a 2/4 time signature; Piano (Pno.) in treble and bass clefs with a key signature of one sharp; Electric Guitar (E. Gtr.) in treble clef with a key signature of one sharp; Bass (Bass) in bass clef with a key signature of one sharp; and Strings (Str.) in treble clef with a key signature of one sharp. The score shows the first two measures of this section.

Gambar 3.1. Sebelum masuk irama *Koplo*, lagu masih dimainkan dengan irama Pop

Vokal

ma na_mung

Dr.

Ketipung

Pno.

E. Gtr.

Bass

Str.

Pola *bridge* ketipung sebagai penanda peralihan dengan warna suara:
*Tak - get tak tung -
 tak get dlung tak -
 get dlung tak*

Gambar 3.2. Peralihan pola ketipung untuk irama *Koplo*

4

19

Vokal

kin_____se li mut te tang

Dr.

Ketipung

Pno.

E. Gtr.

Bass

Str.

Gambar 3.3. Semua instrumen memainkan irama *Koplo*

Ketika irama lagu Pop telah beralih menjadi irama *Koplo*, kemudian muncul berbagai pola permainan *senggakan* melalui instrumen ketipung. Pola *senggakan* yang dimainkan oleh instrumen ketipung selanjutnya diikuti oleh semua instrumen kecuali vokal atau penyanyi, maka dalam permainan pola

senggakan Dangdut tersebut, yang tertuang pada irama *Koplo*, instrumen ketipung dominan sebagai pemimpin irama. Masuknya permainan pola *senggakan* selalu diawali oleh instrumen ketipung, yang kemudian diikuti oleh instrumen lainnya yang memperkuat tekanan-tekanan berat permainan ketipung. Adapun instrumen yang mengikuti permainan ketipung saat memainkan pola *senggakan* adalah instrumen perkusi, tamborin, bass, keyboard, dan gitar. Selain menandai masuknya pola *senggakan*, instrumen ketipung juga memiliki kuasa untuk memainkan ragam pola *senggakan*.

Pola *senggakan* memiliki peranan untuk mempertegas tekanan ritmik khususnya pada akhir kalimat lagu, baik itu dalam tema lagu pokok, isian untuk mengiringi *verse* (bait pertama dan kedua), *chorus*⁷, serta *refrain*. *Senggakan* setidaknya memiliki tiga motif durasi permainan, yaitu ada beberapa ragam *senggakan* yang dimainkan dalam satu birama, *senggakan* dimainkan dalam dua birama, dan *senggakan* dimainkan dalam tiga birama. Berikut ini adalah transkripsi yang menunjukkan struktur permainan *senggakan* pada saat irama *Koplo* dimainkan.

⁷Pada pola *senggakan*, untuk *chorus* sama saja dengan bentuk pengulangan seperti *refrain*, yang mempunyai fungsi sama yaitu mempertegas tekanan ritmiknya.

Musical score for Gambar 3.4, measures 19, 20, and 21. The score includes staves for Ketipung, Pno., E. Gtr., Bass, and Str. A red box highlights measure 20 across all staves.

Gambar 3.4.Letak *senggakan* irama *Koplo* yang dimainkan dalam satu birama

Musical score for Gambar 3.5, measures 22, 23, and 24. The score includes staves for Ketipung, Pno., E. Gtr., Bass, and Str. Measure 22 features triplets in the Ketipung, Pno., and Bass staves.

Gambar 3.5.Letak *senggakan* irama *Koplo* yang dimainkan dalam tiga birama

Keterangan:

1. Letak *senggakan* yang dimainkan dalam satu birama
2. Letak *senggakan* yang dimainkan dalam tiga birama.
3. Seperti yang telah dijelaskan pada transkripsi musik (gambar 3.4 dan 3.5), instrumen ketipung berperan memimpin instrumen lainnya untuk membuat pola *senggakan*, sehingga ketika ketipung memainkan perannya menciptakan *senggakan*, maka instrumen lainnya akan mengikuti alurnya.

Keterbatasan dan kelemahan dari transkripsi struktur pola ketipung melalui notasi musik Barat yaitu tidak dapat digunakan untuk menjelaskan warna suara yang timbul dari pola permainan *senggakan*. Transkripsi melalui notasi Barat tersebut bertujuan untuk memfasilitasi dan memperlihatkan peletakan untuk peralihan ketika pola irama Dangdut *Koplo* terjadi. Alternatif lain agar dapat menjelaskan tentang pola *senggakan* irama Dangdut *Koplo* pada instrumen ketipung tersebut dijelaskan dalam transkripsi notasi khusus untuk menjelaskan warna suaranya (bentuknya). Berikut ini adalah hasil transkripsi notasi Kepatihan yang digunakan untuk memperlihatkan bentuk warna suara dari instrumen ketipung.

Transkripsi Ketipung

Lagu Selimut Tetangga

Birama 1 - 17

20 $\overline{b\dot{t}b}$ $\overline{tt\dot{d}}$ $\overline{.ttb}$ $\overline{t\dot{t}}$ | $\overline{.p}$ $\overline{t\dot{p}}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ $\overline{b\dot{b}l\dot{t}}$ | $\overline{dt\dot{b}p}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ $\overline{dt\dot{b}p}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ |

23 $\overline{p\dot{.b}}$ $\overline{t\dot{.b}}$ $\overline{t\dot{.b}}$ $\overline{t\dot{.b}}$ | $\overline{t\dot{t}}$ $\overline{t\dot{t}}$ $\overline{t\dot{t}b\dot{b}}$ $\overline{b\dot{t}\dot{t}}$ | $\overline{dt\dot{b}p}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ $\overline{dt\dot{b}p}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ |

26 $\overline{t\dot{t}b\dot{t}}$ $\overline{b\dot{t}b}$ $\overline{.t\dot{t}b}$ $\overline{t\dot{t}}$ | $\overline{t\dot{p}b\dot{t}}$ $\overline{b\dot{.t}}$ $\overline{.ttb}$ $\overline{t\dot{.t}}$ | $\overline{.ttb}$ $\overline{t\dot{.t}}$ $\overline{dt\dot{b}p}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ |

29 $\overline{dt\dot{b}p}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ $\overline{dt\dot{b}p}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ | $\overline{dt\dot{b}p}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ $\overline{dt\dot{b}p}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ | $\overline{dt\dot{b}p}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ $\overline{dt\dot{b}p}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ |

32 $\overline{dt\dot{b}p}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ $\overline{dt\dot{b}p}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ | $\overline{t\dot{t}.b}$ $\overline{tt\dot{t}b}$ $\overline{t\dot{t}l}$ $\overline{.t\dot{t}}$ | $\overline{d\dot{t}}$ $\overline{p\dot{t}}$ $\overline{t\dot{t}b\dot{t}}$ $\overline{.b\dot{t}l}$ |

35 $\overline{dt\dot{b}p}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ $\overline{dt\dot{b}p}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ | $\overline{dt\dot{b}p}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ $\overline{t\dot{t}b\dot{b}}$ $\overline{t\dot{b}\dot{t}}$ | $\overline{dt\dot{b}p}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ $\overline{dt\dot{b}p}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ |

38 $\overline{.t\dot{t}}$ $\overline{t\dot{t}}$ $\overline{t\dot{t}b\dot{t}}$ $\overline{t\dot{t}}$ | $\overline{dt\dot{b}p}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ $\overline{dt\dot{b}p}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ | $\overline{dt\dot{b}p}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ $\overline{t\dot{t}b\dot{b}}$ $\overline{t\dot{b}\dot{t}}$ |

41 $\overline{dt\dot{b}p}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ $\overline{dt\dot{b}p}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ | $\overline{t\dot{t}}$ $\overline{b\dot{b}}$ $\overline{t\dot{b}}$ $\overline{t\dot{t}}$ | $\overline{dt\dot{b}p}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ $\overline{dt\dot{b}p}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ |

44 $\overline{dt\dot{b}p}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ $\overline{dt\dot{b}p}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ | $\overline{dt\dot{b}p}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ $\overline{dt\dot{b}p}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ | $\overline{dt\dot{b}p}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ $\overline{dt\dot{b}p}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ |

47 $\overline{dt\dot{b}p}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ $\overline{dt\dot{b}p}$ $\overline{t\dot{b}l\dot{t}}$ | $\overline{t\dot{t}}$ $\overline{t\dot{t}}$ $\overline{t\dot{t}b\dot{t}}$ $\overline{t\dot{t}dd}$ $\overline{t\dot{t}}$ | $\overline{d\dot{t}}$ $\overline{t\dot{t}dd}$ $\overline{.d\dot{t}dd}$ $\overline{d\dot{t}dd}$ |

Bentuk musikal ini merupakan gambaran dari warna suara yang timbul dari teknik pembunyian instrumen ketipung, sehingga bunyi yang dihasilkan dari pukulan tangan memberikan ragam suara. Pada bagian ini, akan dipaparkan mengenai (a) deskripsi organologi instrumen ketipung, dan (b) warna suara dan teknik pembunyian instrumen ketipung yang dipergunakan dalam penyajian musik Dangdut.

1. Deskripsi Organologi Instrumen Ketipung

Deskripsi bentuk musikal ini tidak lepas dari alat atau instrumen musiknya, karena salah satu pengaruh atau unsur musikal secara organologis adalah juga bertalian dengan adanya alat musik itu sendiri. Meminjam perspektif Supanggah, bahwa sarana *garap* merupakan benda fisik yang berupa instrumen, yang dipergunakan oleh seniman dalam *menggarap*. Sarana *garap* digunakan untuk menyampaikan ide musikal, gagasan atau mengekspresikan diri, perasaan, dan pesan seniman secara musikal kepada *audience* atau kepada siapa saja termasuk diri sendiri (2007:189). Dilihat dari teknik pembunyian ketipung, suara yang muncul begitu variatif. Penulis mencoba mendokumentasikan letak teknik pukulan

pembunyian pada instrumen ketipung ini guna memudahkan pendeskripsiannya.



Gambar 3.7. Instrumen ketipung
(Dok. Choirul Anam, 12 Maret 2018).

Instrumen ketipung di atas terdiri dari dua bagian, yaitu ketipung dengan diameter yang berbeda. Unsur secara organologi instrumen ini memanfaatkan sumber bunyi dari membran. Bunyi antara ketipung kecil dengan ketipung besar dipengaruhi juga dari ukuran diameternya. Pada ketipung kecil berukuran diameter sekitar 16 cm, sedangkan ketipung besar berukuran diameter 23 cm. Ketipung termasuk instrumen membranophone yang memanfaatkan sumber bunyi dari rentang kulit membran satu muka. Bunyi tersebut ditangkap dan terkumpul di dalam rongga atau tubuh instrumen yang terbuat dari kayu nangka. Sementara membran kulit biasa dibuat dari bahan kulit binatang kambing. Teknik pembunyian ketipung yaitu dengan ditabuh di bagian permukaan membrannya. Posisi muka

membran berada di atas, sementara itu untuk menghasilkan bunyi tersebut posisi peletakan ketipung biasanya ditaruh pada stan, sehingga memudahkan bagi pemain untuk memainkan instrumen tersebut.

Penjabaran tentang teknik pembunyian pada instrumen ketipung, selain untuk memperjelas warna bunyi yang ada pada *senggakan Dangdut Koplo*, juga menegaskan bahwasanya fokus penelitian ini menekankan sebuah aplikasi penerapan organologis dari aspek *saranagarap*. Perbedaan ini cukup jelas dengan temuan penelitian Satria (2014:44), yang mengungkapkan hasil penelitiannya tentang alih wahana dari ketipung Dangdut menjadi *keplak Koplo* pada instrumen cello. Uraian tentang langkah alih wahana yang dijabarkan Satria lebih menekankan terjadinya alih bunyi dari ketipung ke cello. Perbedaannya, penulis mengungkapkan jabaran teknik permainan ketipung untuk mengungkapkan unsur-unsur musikal dari *senggakan*. Warna bunyi terbentuk dari berbagai teknik pukulan bunyi dan juga dipengaruhi oleh bentuk organologis instrumen ketipung, sehingga memudahkan pembaca untuk memahami konsep tentang bentuk *senggakan* untuk Dangdut *Koplo* melalui medium instrumen ketipung.

2. Ragam Warna Suara dan Teknik pembunyian Instrumen Ketipung

Peranan instrumen ketipung kecil seperti kode A pada gambar 3.7. tersebut yaitu sebagai pengatur tempo ketukan dari permainan ketipung itu sendiri, sedangkan peranan instrumen ketipung besar dengan kode B yaitu sebagai pelengkap atau variasi suara untuk mengkombinasikan dengan ketipung kecil, sehingga menghasilkan suara gabungan ketika dimainkan bersama. Melalui pendapat Supanggah tentang *prabot garap* yang merupakan disiplin ilmu di dalam Karawitan Jawa, yang berwujud gagasan (Supanggah, 2007:199). Gagasan inilah yang tertuang sebagai wujud musikal atau warna bunyi dari teknik permainan ketipung.

Berikut ini dijabarkan tentang warna suara yang dihasilkan dari instrumen ketipung kecil dan ketipung besar. Warna suara yang dipaparkan dalam penjelasan di bawah ini, meliputi enam teknik dasar dalam pukulan atau teknik pembunyian ketipung dalam penyajian musik Dangdut pada umumnya, yakni *tak, ket, tung, dang, dheng, dan dut*. Kemudian tiga teknik pembunyian yang lainnya yakni *get, dlang, dan dlung* merupakan variasi pengembangan yang muncul dalam pembunyian ketipung, dengan kata lain, enam teknik pembunyian sebagaimana disampaikan di atas, mutlak harus dikuasai oleh para pemain ketipung dalam penyajian musik Dangdut.

No	Ketipung Kecil (A)	Ketipung Besar (B)	Kombinasi Ketipung kecil dengan ketipung besar
1	<i>Tak</i>	<i>Dang</i>	<i>Dlang</i> dihasilkan dari kombinasi suara antara <i>tak</i> dengan <i>dang</i>
2	<i>Ket</i>	<i>Deng</i>	<i>Dlung</i> dihasilkan dari kombinasi antara suara <i>tung</i> dengan <i>dang</i>
3	<i>Tung</i>	<i>Dut</i>	
4		<i>Get</i>	

Tabel 3.2. Warna Suara instrumen ketipung

a. Warna Suara *Sang* dan Teknik Pembunyiannya

Teknik pembunyian instrumen ketipung besar untuk menghasilkan bunyi *dang* terletak pada membran pada bagian tengah membran, untuk menghasilkan suara tersebut maka letak tangan harus berjarak di antara tepian membran dengan titik yang dipukul, kurang lebih separuh dari lebar diameter membrannya. Seperti terlihat pada gambar 3.8 tersebut ujung jari tengah yang memukul memiliki jarak dengan pangkal telapak tangan kira-kira setengah diameter membrannya.



Gambar 3.8. Teknik pukulan bunyi *dang*
(Dok. Choirul Anam, 12 Maret 2018).

b. Warna suara *Dheng* dan Teknik Pembunyiannya

Teknik pembunyian instrumen ketipung besar untuk menghasilkan bunyi *dheng* dilakukan dengan cara posisi jari telunjuk ketika membunyikan bunyi *dheng*, yaitu berada di antara tepi membran dengan bagian yang dipukul berjarak sekitar sepertiga dari diameter membrannya. Bagian membran yang dipukul terletak pada bagian tengah agak maju lebih sedikit. Seperti keterangan gambar 3.9. pada pangkal telapak tangan terlihat agak lebih maju sedikit dan ujung jari telunjuk berada di tepi membran.



Gambar 3.9. Letak teknik pukulan bunyi *dheng* (Dok. Choirul Anam, 12 Maret 2018).

c. Warna Suara *Dut* dan Teknik Pembunyiannya

Teknik pembunyian instrumen ketipung besar untuk menghasilkan bunyi *dut* dilakukan dengan cara posisi jari telunjuk dan jari tengah memukul pada bagian pinggir tepi membran. Ketika membunyikan bunyi *dut*, maka posisi pangkal telapak tangan menekan tengah membran, dengan digerakkan maju atau *diplurut* (dalam bahasa Jawa). Bagian yang dipukul berjarak sekitar seperempat dari diameter membrannya. Bagian membran yang dipukul terletak pada bagian tengah agak maju lebih sedikit. Seperti keterangan gambar 3.10. pada pangkal telapak tangan terlihat agak lebih maju sedikit dan ujung jari telunjuk dan jari tengah berada di tepi membran.

Permainan teknik bunyi *dut* muncul ketika ujung jari menyentuh pinggir membran dan pangkal telapak tangan menekan agak maju.



Gambar 3.10. Letak teknik pukulan bunyi *dut*.
(Dok. Choirul Anam, 12 Maret 2018).

d. Warna Suara *Tak* dan Teknik Pembunyiannya

Teknik pembunyian instrumen ketipung kecil untuk menghasilkan bunyi *tak* dilakukan dengan cara posisi jari telunjuk digunakan untuk memukul membran, sedangkan jari tengah dan jari manis digunakan untuk menahan membran, sehingga menghasilkan sustain bunyi yang pendek. Berbeda dengan ketipung besar, ketika membunyikan bunyi *tak* pada ketipung kecil tidak menggunakan telapak tangan. Bagian membran yang dipukul adalah terletak di pinggir membran. Biasanya teknik pukulan ini difokuskan pada membran yang dekat dengan bibir kayu membran. Seperti

yang terlihat pada gambar 3.11 tersebut. Bunyi *tak* dihasilkan dari getaran bibir membran yang menyatu pada kayunya. Ujung jari telunjuk dominan terletak di pinggir atau pada gambar tersebut terletak pada garis putih lingkaran membrannya.



Gambar 3.11. Letak teknik pukulan bunyi *tak*.
(Dok. Choirul Anam, 12 Maret 2018).

e. Warna Suara *Ket* dan Teknik Pembunyiannya

Teknik pembunyian instrumen ketipung kecil untuk menghasilkan bunyi *ket* dilakukan dengan cara posisi ketiga jari, yaitu jari telunjuk, jari tengah dan jari manis secara bersamaan memukul bagian tengah membran yang ditandai lingkaran hitam pada tengah-tengah diameter membrannya. Teknik pembunyian *ket* ini tidak selalu menggunakan ketiga jari tersebut, melainkan bisa juga menggunakan dua jari yaitu jari telunjuk dan jari tengah saja. Hal ini tergantung kebiasaan pemain ketipungnya. Penulis juga

mengamati dari pemain ketipung pada sajian pertunjukan musik Dangdut, bahwa teknik *ket* ini memang tidak selalu menggunakan ketiga jari (jari telunjuk, jari manis, dan jari tengah), yang penting suara *ket* tersebut dapat dibunyikan dengan cara yang tepat.



Gambar 3.12. Letak teknik pukulan bunyi *ket* (Dok. Choirul Anam, 12 Maret 2018).

f. Warna Suara *Tung* dan Teknik Pembunyiannya

Teknik pembunyian instrumen ketipung kecil untuk menghasilkan bunyi *tung* dilakukan dengan cara posisi jari telunjuk digunakan untuk memukul membran di bagian antara lingkaran hitam dan putih, seketika memukul bagian tersebut, maka jari telunjuk segera diangkat, tidak menekan, sehingga menghasilkan sustain bunyi *tung* yang panjang.



Gambar 3.13. Letak teknik pukulan bunyi *tung* (Dok. Choirul Anam, 12 Maret 2018).

g. Warna Suara *Get* dan Teknik Pembunyiannya

Teknik pembunyian instrumen ketipung besar untuk menghasilkan bunyi *get* dilakukan dengan cara posisi keempat jari, yaitu jari telunjuk, jari tengah, jari manis, dan jari kelingking digunakan untuk memukul hampir seluruh permukaan membran, sedangkan pangkal telapak tangan ikut memenuhi permukaan membran. Pangkal telapak tangan tersebut difungsikan untuk meminimalisir sustain bunyi, sehingga ketika dipukul dengan teknik tersebut menghasilkan bunyi *get*.



Gambar 3.14. Letak teknik pukulan bunyi *get* (Dok. Choirul Anam, 12 Maret 2018).

h. Warna Suara *Dlang* dan Teknik Pembunyiannya

Teknik pembunyian *instrumen* ketipung besar dan ketipung kecil untuk menghasilkan bunyi *dlang* dilakukan dengan menggabungkan dua teknik yang sudah diuraikan di atas, yaitu teknik pembunyian warna suara “*tak*” dan “*dang*”. Kedua teknik tersebut dipukul secara bersamaan untuk menghasilkan warna suara *dlang*. Warna suara *dlang*, diyakini merupakan bentuk adopsi yang dilakukan oleh pemain ketipung terhadap warna suara *dlang* pada instrumen kendang *ciblon* Jawa. Warna suara tersebut —dalam kendang Jawa— lebih berfungsi untuk memantapkan atau memberi tekanan untuk suasana tertentu.

Sebagaimana diuraikan pada pengantar bagian ini, bahwa warna suara *dlang* termasuk salah satu warna suara yang merupakan bentuk pengembangan atau variasi yang muncul pada instrumen ketipung dalam penyajian musik dangdut. Oleh karena itu, tidak semua lagu Dangdut disajikan dengan warna suara ini. Namun demikian, tidak jarang pemain ketipung memainkan warna suara ini untuk memeriahkan suasana, dan termasuk di dalamnya adalah variasi musikal dalam memberi ilustrasi pada *senggakan*.



Gambar 3.15. Letak teknik pukulan bunyi *dlang*
(Dok. Choirul Anam, 12 Maret 2018).

i. Warna Suara *Dlung* dan Teknik Pembunyiannya

Teknik pembunyian untuk menghasilkan bunyi *dlung* dilakukan dengan menggabungkan dua teknik yang sudah diuraikan di atas, yaitu dengan menggabungkan teknik pembunyian warna suara "*tung*" dan

“*dheng*”. Kedua teknik tersebut dipukul secara bersamaan untuk menghasilkan warna suara *dlung*. Warna suara ini merupakan variasi dari warna suara pokok dari instrumen ketipung yang diterapkan dalam penyajian musik Dangdut. Warna suara ini juga diyakini untuk memeriahkan *senggakan*.



Gambar 3.16. Letak teknik pukulan bunyi *dlung*
(Dok. Choirul Anam, 12 Maret 2018).

D. Peranan *Senggakan* Dangdut *Koplo*

Senggakan memiliki banyak peranan yang berpengaruh di dalam pertunjukan. Seperti yang telah disebutkan dalam landasan konseptual, bahwa peranan *senggakan* dalam konstruksi musik Dangdut *Koplo* setidaknya terdapat empat hal yang diketemukan, yaitu (1) Menjadi bagian sistemik dari permainan pada irama *Koplo* dalam sajian musik Dangdut, (2) Sebagai hiasan, *senggakan* berperan merubah suasana *flat* musik menjadi fluktuatif

dan patah-patah, (3) *Senggakan* mampu mempertegas tekanan-tekanan ritmik dan (4) *Senggakan* mampu merubah rasa musikal musik Dangdut cenderung menjadi riang. Adapun penjelasan dari setiap poin peranan tersebut adalah sebagai berikut:

1. Menjadi Bagian Sistemik Permainan Irama *Koplo* yang Dinamis

Senggakan sesungguhnya adalah bagian permainan ketipung yang melekat saat dimainkannya irama *Koplo*. Setiap perpindahan ritmik dari permainan irama Dangdut yang berkolaborasi dengan genre Pop, Reggae, *house music*, dan genre lainnya yang diadopsi ke musik Dangdut, maka irama *Koplo* selalu disisipkan dan saat itulah *senggakan* mulai dimainkan. Permainan irama *Koplo* menandakan bahwa sajian musik Dangdut masuk pada suasana musik yang lebih ramai. Keramaian permainan irama *Koplo* khususnya yang dilakukan oleh instrumen ketipung tidak akan tercipta tanpa dihadirkannya ragam permainan *senggakan*. Tanpa *senggakan* pula irama *Koplo* juga terasa sepi, karena permainan *senggakan* ini khas dengan sifat pola tabuhan instrumen ketipung yang rapat, cepat, volume serta warna suara menghentak.

Senggakan selalu memunculkan keramaian karena hal ini dipengaruhi oleh kekuatan volume pukulan suara ketipung dan juga dipengaruhi ragam

warna suara yang ditimbulkannya. Di luar unsur musikal tersebut, keramaian yang dihasilkan dari *senggakan* tentu saja tidak lepas dari kemampuan *garap* dari orang yang memainkannya. Meminjam konsep dari Supanggah, tentang *garap* telah dijelaskan bahwa

Garap merupakan rangkaian kerja kreatif dari (seorang atau sekelompok) *pengrawit* dalam menyajikan sebuah gendhing atau komposisi karawitan untuk dapat menghasilkan wujud (bunyi), dengan kualitas atau hasil tertentu sesuai dengan maksud, keperluan, atau tujuan dari suatu karya atau penyajian karawitan yang dilakukan (2007:3).

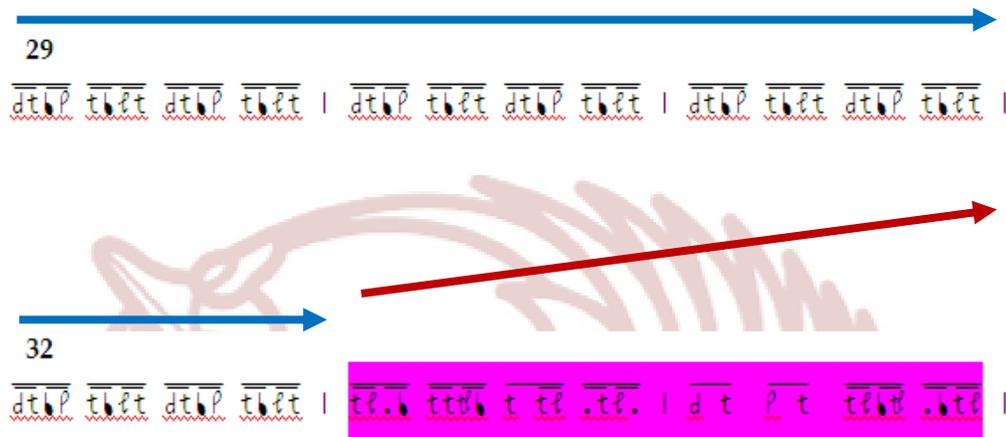
Rangkaian kerja atau *garap* dari seorang pelaku (pemain) ketipung ketika semakin piawai dalam memainkan pola-pola ketipung, maka semakin kuat dan *rampak* (rapat, ketat) pula nuansa musikal dari warna suara ketipung tersebut. Permainan *senggakan* selalu mengisi dalam setiap sajian Dangdut *Koplo*. Secara sistemik *senggakan* berperan merusak keteraturan irama dalam sajian pokok musik Dangdut melalui sifatnya yang *rampak* (rapat, ketat), namun *senggakan* juga menyatukan dan mempertemukan kembali irama pokok pada musik Dangdut tersebut, maka seringkali penulis menyaksikan pertunjukan musik Dangdut bahwa ketika irama Dangdut dalam sebuah lagu tiba-tiba berubah saat *senggakan* mulai masuk.⁸ Secara auditif terdengar jelas. *Senggakan* merusak tatanan irama yang statis, kaku,

⁸ Penjelasan tersebut dapat dilihat di hasil transkripsi ketipung berjudul "Selimut Tetangga"

lalu membuyarkan suasana auditif tersebut menjadi lentur.

Siklus *senggakan* yang terdapat pada lagu-lagu Dangdut *Koplo*, dapat dianalogikan seperti sifat gerakan pada hempasan ombak lautan, saat air laut tenang, lalu menggulung dan menghempas, maka kondisi setelah hempasan, air laut kembali tenang. Sirkulasi berikutnya juga sama, menggulung, menghempas, lalu kembali tenang. Bentuk siklus ini terpola dan terus berulang sehingga, secara lisan bentuk siklus *senggakan Koplo* ini menjadi kesepakatan bersama oleh para pelaku sebagai sebuah pola *senggakan* yang tersistem (pola sistemik *senggakan*). Dengan kata lain, apapun lagunya, jika digarap dalam kerangka Dangdut *Koplo* pola *senggakan* yang disajikan tetap memiliki bentuk yang sama.

Sifat sistemik inilah yang memecahkan kondisi auditif yang konstan menjadi penuh nuansa dinamis. *Senggakan* memiliki muatan kekuatan yang besar untuk menentukan gairah auditif sajian musik Dangdut *Koplo*. Gambaran konsep analogi gerak laju ombak lautan yang sepadan dengan timbul-tenggelamnya *timing senggakan* dapat dijelaskan pada hasil transkripsi berikut.



Gambar 3.17. Pola dinamika timbul-tenggelamnya *senggakan*

Keterangan:

1.  tanda panah mendatar/ *flat* adalah simbol untuk menandakan irama tabuhan yang stabil atau tidak melakukan *senggakan*.
2.  Tanda panah yang naik adalah simbol untuk irama ketika muncul pola *senggakan*, baik ketika *bridge* (yang berwarna pink) dan *senggakan refrain* (yang berwarna kuning). Tanda panah dengan garis berwarna merah tersebut menegaskan bahwa *senggakan* lebih dominan mengisi tiap birama lagu.

Melalui penjelasan dinamika pola analogi gerak ombak yang dipaparkan dengan tanda panah pada gambar 4.1 dapat dilihat bahwa alur tersebut adalah pola tabuhan *senggakan* ketipung yang terjadi secara simultan

dengan dimainkannya instrumen lainnya dalam sajian Dangdut. Secara sistemik pula *senggakan* menampakkan posisinya untuk memecah kekakuan irama musik Dangdut. Secara auditif pula, *senggakan* membangun kesan fluktuatif atau naik-turun dan memunculkan kesan patah-patah.

2. *Senggakan* Berperan sebagai Hiasan yang Dapat Merubah Suasana *Flat* Musik Menjadi Fluktuatif dan Patah-Patah

Senggakan sebagai hiasan dalam repertoar musik Dangdut, ternyata posisinya sangat penting. Musik Dangdut akan terasa *flat* ketika tidak ada *senggakan*. Menurut hasil temuan Nyawitri, peran dan posisi *senggakan* dalam musik Campursari dinyatakan memiliki peranan penuh dalam hal perubahan musikalitas. Hal ini juga tergantung pada kemampuan *penyenggak*, pengalaman mengkreasi dan cara aransemen lagunya sehingga mampu memunculkan variasi.

Penggarapan lagu dan letak *senggakan* hanya tergantung pada *wiled* yang digunakan pada setiap *penyenggak*, karena *penyenggak* mempunyai peranan penuh dalam hal perubahan musikalitas *senggakan* ini. Perubahan *senggakan* tergantung pada kemampuan dari *penyenggak* yang mampu membaca situasi dan kondisi, mampu memahami konsep dari *garap senggakan*, dan pengalaman dari *penyenggak* dalam berkreasi dan mengaransemen lagu atau *getdhing*. (Nyawitri, 2009: iv).

Fenomena musikal tentang peranan *senggakan* dalam bingkai musik

Campursari ternyata juga tidak jauh berbeda dengan *senggakan* pada musik Dangdut. *Senggakan* dalam musik Dangdut muncul menghiasi, mengisi kekosongan suasana yang cenderung datar saja, sehingga ketika hentakan-hentakan bunyi dari permainan instrumen ketipung malah memberikan suasana dinamis.

Senggakan memiliki ragam pola yang banyak dalam permainan irama *Koplo* sebagai bingkai ritmiknya. Jika irama *Koplo* dimainkan tanpa *senggakan*, maka yang terjadi adalah kesan suasana *flat* yang membosankan. Kehadiran *senggakan* dalam setiap akhir kalimat lagu atau sebagai varian ritmik dari irama *Koplo* sangat mempengaruhi perubahan kesan suasana membosankan tersebut menjadi lebih variatif.

Senggakan tidak jarang memunculkan kejutan-kejutan musikal yang simultan di antara permainan irama *Koplo*. Gagasan dinamika yang lentur terhadap hadirnya *senggakan* ini juga sejalan dengan buah pemikiran Mulyana yang menyampaikan realitas dari gambaran dinamika *ramé* dalam peristiwa upacara tradisi *Ngarot*, di Lelea.

Hubungan yang terjalin demikian elastis. Realitas interaksinya tidak kaku walaupun ada aturan dan norma yang diacu. Malah sebaliknya, jalinan dan kemapanan yang kaku dan tidak statis dapat menjadi kontra-produktif... Dinamika selalu menghasilkan kejutan dan kebaruan yang tidak pernah dapat ditentukan atau dipastikan sebelumnya (2013:447-448).

Pola permainan *senggakan* pada musik Dangdut ini selalu memunculkan dinamika yang berbeda. Hal ini juga disebabkan oleh kemampuan orang yang memainkan instrumen ketipung, sehingga selalu muncul bentuk kebaruan dari pola permainan *senggakannya*.

Bentuk kebaruan tersebut dapat dirasakan ketika pelaku joget komunitas CJB melakukan gerakan joget, yaitu pada waktu menikmati *senggakan* dengan aksi joget. Gerak hentakan kaki tidak sesuai atau tidak kompak dengan bunyi auditif yang dimunculkan permainan pola ketipungnya. Jika biasanya pelaku joget mempraktekkan gerak joget yang diakhiri dengan hentakan atau *seleh*, malah ketukan dari ketipung tidak muncul untuk mengiringinya.

Realitas gerak joget komunitas CJB inilah yang dipacu dari suara pola *senggakan* ketipung, sehingga representasi gerakannya jauh berbeda dengan gerakan senam yang lebih menghadirkan acuan pola musik yang terkonstruksi secara mapan dan teratur. Adanya dinamika dan sifat kejutan tersebut, maka *senggakan* juga mampu menjadikan Dangdut lebih fluktuatif atau dapat memacu penikmatnya untuk merespon musiknya. Pengaruhnya adalah penikmat musik Dangdut semakin terpacu untuk lebih memfokuskan perhatiannya terhadap rangkaian auditif *senggakan*, sehingga mampu

mengikuti dengan gerakan jogetnya.

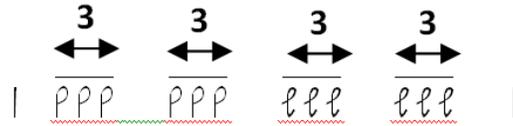
3. Senggakan Mampu Mempertegas Tekanan Ritmik

Material atau komponen bunyi yang mendasar terjadinya sebuah musik di antaranya adalah adanya ritme. Sebagaimana pernyataan yang diungkapkan Harjana terkait hubungan antara ritme dengan bunyi berikut ini.

Ritme bersifat saling terkait... karena ritme tidak dapat dipisahkan dengan adanya bunyi. Demikian juga ritme yang terjadi di dalam kreasi manusia dalam bentuk buatan yang pada dasarnya berasal dari *ritme universum*... oleh karena ritme menjadi dasar pijakan pertama daripada pernyataan dari bunyi, dan oleh karena ritme dan bunyi sama-sama universal, maka dapat diambil kesimpulan bahwa ritme dan bunyi tak terpisahkan (Harjana, 1983:56-57).

Merujuk pada pendapat Harjana tentang ritme, maka di dalam konteks kreasi bunyi, dapat dipahami juga bahwa tindakan sebagaimana aktivitas manusia yang musikal, di dalamnya tidak terlepas dari adanya ritme dari bunyi yang dikreasinya. Secara auditif pula di dalam sajian Dangdut *Koplo* irama atau ritmik ini sangat terasa dan dapat mudah diidentifikasi dari suara *ajeg* yaitu warna suara *tung* dan *dlung* yang ditimbulkan ketipung kecil. Suara *tung* dan *dlung* terdengar begitu urut, seperti terlihat pada gambar 4.2, potongan transkripsi pada birama 20 ini menunjukkan ritmik yang paling

jelas terlihat pada pola permainan *senggakan* ketipung.



Gambar 3.18. Warna suara *tung* dan *dlung*

Bagi pemain ketipung, kemampuan mengolah vokabuler bunyi dalam permainan instrumen tersebut memang sangat penting. Hal ini selain sebagai modal yang menentukan menarik atau tidaknya sebuah Orkes Dangdut dalam menyajikan suguhan musik, juga memiliki peranan untuk menegaskan posisinya sebagai pengatur ritmik. Apabila ketukan permainan ketipung meleset atau tidak kompak dengan permainan instrumen lainnya, maka justru akan menghancurkan tatanan musikal sajian Dangdut. Bunyi ketipung dominan dengan suara perkusif yang keras dan menonjol. Dangdut *Koplo* masa kini identik dengan tingkat kerapatan bunyi ketipung lebih *rampak* daripada drum, maka untuk persoalan ritme harus tepat. Pemain ketipung umumnya memiliki kemampuan dalam mengatur atau memegang koordinasi dengan pemain instrumen lainnya untuk menentukan kesepakatan pola *tabuhan*. Penulis juga menggali informasi dari pemain ketipung dari kelompok Orkes Melayu Airlangga dan Orkes Melayu Ervana.

Pada waktu dan tempat yang berbeda beberapa narasumber berikut menyatakan bahwa

...tentang kekuatan peranan ritmik pada *senggakan* ketipung ini cukup riskan, karena selama ini saya harus terus mengeksplorasi gaya permainan *senggakan*. Lain daripada itu hal yang mendasar, menurut saya yang paling jelas, paling keras bunyinya untuk urusan instrumen ritmik, selain drum ya ketipung Mas... Biasanya kalau pas sesinya sedang tidak *nyenggak* ya saya mengikuti tempo dan iramanya, kadang juga malah saya yang jadi acuan tempo dan iramanya. Tergantung kesepakatan dengan yang lainnya. Kalau vokal meminta jangan cepat-cepat, ya saya mengikuti saja. Yang jelas, memang yang demikian ini pemain instrumen ketipung manapun harus memahami dan memegang ritme permainan musik agar bagus dan tidak meleset (Tri Wijaya, wawancara 14 April 2018).

Selain memainkan pola *senggakan* yang variatif, sering kita dengar bunyi yang urut misalnya *tung, tung, tung, tung, tung* atau *deng, deng, deng, deng*, dengan tempo yang cukup cepat itu... ya, di situ kita juga menjadi pengatur iramanya, menguatkan yang lainnya. Kadang santai, kadang cepat... pengaruhnya juga ke lainnya... sebetulnya tidak hanya mengaskan, karena kalau tidak ada ketipung itu Dangdut juga terasa hampa... (Reno Ardhana, wawancara 8 April 2018).

Pernyataan Tri Wijaya dan Reno Ardhana ini diperkuat oleh pengalaman dari penulis sendiri, yang secara kebetulan juga terlibat menjadi pemain musik Dangdut sebagai pemain instrumen keyboard, bahwa sifat ritmik ketipung dalam musik dangdut sangat terasa meskipun didengar dari jarak jauh. Seperti pertunjukan Dangdut di desa-desa, bunyi instrumen ketipung yang sengaja dikeraskan melalui *soundsystem* saat pertunjukan

Dangdut sangat terasa ritmenya, bahkan tekanan sifat ritmik pada Dangdut ini terdengar jelas daripada instrumen lainnya.

Peranan ritmik instrumen ketipung ini menjadi bahan acuan untuk menentukan gerakan pelaku joget komunitas CJB. Begitu pentingnya *senggakan* ini untuk menyeimbangkan gerak tubuh melalui ketepatan rasa auditif. Ketepatan rasa auditif yang dimaksudkan adalah kepekaan dari para pelaku joget *jingkrak* dalam mengikuti pola *senggakan* yang dibangun oleh ketipung. Oleh karenanya, para pelaku joget berusaha untuk menyesuaikan irama yang dibangun oleh ketipung supaya terjadi keseimbangan. Dengan demikian, kepekaan auditif dalam menyesuaikan lagu harus sinkron dengan gerak yang dimunculkan dalam joget *jingkrak* ini, terutama penyesuaian *seleh* ketipung pada sebuah lagu dengan gerak yang dilakukan (Darryl Riyanto, wawancara 22 Maret 2018).

Berdasarkan peristiwa itu, sebenarnya para pelaku joget memiliki naluri intuitif, terutama dalam melakukan sinkronisasi antara elemen auditif yang didengarkan, direlasikan dengan gerak motorik yang muncul dalam joget *jingkrak*. Terlebih lagi, itu dilakukan dalam waktu yang bersamaan dan secara kolektif. Tentu saja, ini didasarkan pada pengalaman-pengalaman pribadi dan kolektif yang dilakukan dalam waktu yang lama.

Pengalaman-pengalaman yang bersifat kolektif membentuk sebuah

kesadaran bersama yang didasarkan oleh sentimen komunitas. Sentimen komunitas yang dimaksud adalah ikatan emosional yang sama, yang dimiliki oleh seluruh anggota komunitas. Ikatan emosional ini, terkait dengan kesamaan perasaan yang senang akan Dangdut dan joget.

4. *Senggakan* Mampu Merubah Rasa Musikal Cenderung Menjadi Riang

Persepsi tentang nuansa riang pada musik Dangdut kini, terutama Dangdut *Koplo* sangat lekat dengan adanya *senggakan*. Berbeda dengan dulu ketika era Rhoma Irama yang kuat nuansa Melayu. Masyarakat penikmat Dangdut kini lebih cenderung suka dengan nuansa Dangdut *Koplo* yang lekat dengan adanya *senggakan*. Adanya *senggakan*, secara auditif memang sangat mempengaruhi intensitas suasana, bahkan hingga perilaku penikmatnya, terutama bagi mania joget. Penjelasan pada gambar 4.1 yang telah dipaparkan sebelumnya sebetulnya cukup memberikan sebuah acuan dalam mengungkapkan gambaran perubahan suasana auditif yang cenderung riang.

Hal ini dapat dipahami perbedaannya semenjak perkembangan Dangdut dari suasana yang Melayu, lalu kini cenderung didominasi oleh nuansa *Koplo*. Suasana pertunjukan Dangdut seringkali naik meramai, menyemarak ketika sampai pada permainan *senggakan*. Para penikmat, baik

itu penonton maupun pelaku joget akan lebih terlihat bersemangat ketika bunyi auditif *senggakan* pada instrumen ketipung tersebut disajikan mengisi sela-sela jalannya musik Dangdut. Realitas ini sejalan dengan pandangan Nyawitri terkait dengan keberadaan *senggakan* yang dapat membangun suasana meriah dan ramai pada sebuah pertunjukan Campursari berikut ini.

Senggakan yang muncul digunakan sebagai penyemarak atau meramaikan suasana saat pertunjukan. Meriahnya suatu pentas salah satunya tergantung kepada seorang *penyenggak*. Kreativitas setiap *penyenggak* berbeda-beda, tergantung pada kemampuan yang dimiliki. Selain itu, sifat *senggakan* lentur yang dapat ditafsir oleh siapa saja asal logis dan kontekstual. Dari sifat yang lentur tersebut, dapat digunakan sebagai peluang bagi *penyenggak* dalam menunjukkan kebolehannya (Nyawitri, 2009:107).

Pernyataan Nyawitri tersebut memberikan gambaran realitas suasana ramai yang tidak jauh berbeda tentang adanya *senggakan*, antara ramainya pertunjukan Dangdut dengan Campursari. Intinya, *senggakan* merupakan gejala musikal yang mampu membangkitkan suasana, pemicu perubahan suasana menjadi memuncak (klimaks) dalam waktu sesaat, yaitu timbul-tenggelamnya *senggakan* ini menjadi sebuah dinamika yang senantiasa bergerak secara simultan.

Pada pertunjukan Dangdut terjadi sebuah realitas yang menarik, yakni pada saat muncul *senggakan*, suasana berubah menjadi riang dapat

diidentifikasi dari reaksi pelaku joget. Ditambah munculnya *sahutan* dan teriakan secara verbal di sela-sela sajian lagu dan *senggakan*. Teriakan tersebut senantiasa mengikuti jalannya *senggakan* seperti “*hokyyaa...hokyyaa...!!*”, “*bukak sitik joss...!!*”, “*suk, suk, suk, suk, suk... yaaa!!*”. Selain dengan respon teriakan para pelaku joget dan penonton yang lain, ada kalanya pula diikuti bersamaan dengan gerakan tangan mengepal atau bagian tubuh lainnya mengikuti hentakan *senggakan* ketipung. Secara kinetik suasana riang ini juga terlihat saat pelaku joget CJB berjingkrak-jingkrak, seperti kaki menghentak, tangan mengepal di angkat menunjuk ke penyanyi atau pemusik, dan sebagainya. Menurut beberapa pengakuan dari narasumber baik penikmat yang hanya menikmati pertunjukan maupun pelaku joget, penulis mendapatkan pernyataan yang beragam.

Dalam setiap pengalaman saya selama mengikuti perkembangan Dangdut dari dulu sampai sekarang, seperti di THR dulu itu, antara Dangdutnya Rhoma Irama dengan saat populernya Inul itu... Inul kan kontroversial waktu itu, soal jogetannya... saya rasakan dari sejak munculnya itu. Dangdut banyak berubah dari yang Melayu ke *Koplo*. Lebih banyak yang suka *Koplonya* ketimbang Melayunya. Satu sama lain saling mengikuti. Ya, bisa kita lihat sekarang banyak kelompok Orkes Melayu yang pakai identik Dangdut *Koplonya* dan setiap Dangdut *Koplo* mesti *nyenggak*... Soal rasanya ya, lebih *regetg* yang Dangdut *Koplo*, karena ya *gayeng*, ya riangnya, suka-sukanya di situ (Joko Sutrisno, wawancara 12 Maret 2018).

Kalau pas *nyenggak* ketipungnya rasanya puas. *Marem* kalau bahasa

Jawanya... soal *nyenggak* ini bukan cuma ketipungnya sebenarnya Mas, yang bikin ramai ya penonton yang joget itu juga... ya *nyenggak*, juga pakai teriakan, gerakan jogetnya ya bisa dikatakan *nyenggak* juga kalau menurut saya, walaupun itu dipacu dari ketipungnya dan memang rasanya hambar Mas kalau Dangdut tidak ada *senggakannya*... (Muhammad Rizky, wawancara 12 Maret 2018).

Beberapa pendapat dari narasumber tersebut semakin menegaskan bahwa peran dan posisi *senggakan* di dalam musik Dangdut *Koplo* memunculkan suasana menjadi riang. Sebagaimana istilah yang diungkapkan Joko Sutrisno tersebut yaitu *regetg*. Implikasi dari adanya suasana riang ini, dapat membangun atmosfer auditif yang semarak, yaitu ketika terjadi teriakan dan *sahutan* yang dilakukan oleh para penonton dalam mengiringi *senggakan*. Selain itu suasana riang yang teridentifikasi secara visual-kinetik, yaitu gerakan berjoget yang terjadi bersamaan dengan teriakan, berjingkrak, dan segala macam bentuk perilaku pelaku joget saat merespon *senggakan*.



Gambar 3.19. Respon visual-kinetik yang diungkapkan pelaku joget komunitas CJB saat mempersepsikan *senggakan* dengan berjingkrak. (Foto: Choirul Anam, 19 Juni 2014).

Senggakan terjadi secara teragenda. Peranan pemain ketipung merupakan faktor penentu yang menentukan atau mengagendakan tatanan bunyi *senggakan* patah-patah dan naik-turun, sehingga terjadi perubahan suasana riang yang klimaks. Ketika pemain ketipung mampu menyajikan variasi bunyi tabuhan yang bagus, maka secara otomatis pula pelaku joget merespon bunyi tersebut. Realitas suasana ramai-riang tersebut tentu tidak serta-merta terjadi. Hal ini sangat dipengaruhi oleh karakteristik *senggakan* yang ada pada setiap lagu yang disajikan. Namun demikian, para pelaku joget yang sudah menjadi mania musik Dangdut, sudah sangat paham dengan karakteristik *senggakan*. Oleh karena itu, para pelaku joget sudah

mengetahui *timing senggakan* yang harus diisi dengan joget dengan karakter gerak tertentu.

Perilaku saling respon tersebut tampak familiar dalam sebuah pertunjukan dangdut, terutama Dangdut *Koplo*. Dengan kata lain, ada sebuah relasi timbal balik yang harmonis antara pelaku joget, *senggakan*, dan gerakan joget itu sendiri. Keharmonisan dalam membangun relasi timbal balik ini, pada dasarnya dipengaruhi oleh kemampuan para pelaku joget yang dapat hafal posisi-posisi *senggakan* dalam setiap lagu yang disajikan. Dengan hafal, secara sadar para pelaku *joget* akan menjalin keakraban terhadap pola-pola *senggakan* yang dimunculkan oleh lagu Dangdut. Fenomena ini sejalan dengan pernyataan tentang adanya gejala atau terjadinya fase tingkat kehapalan seseorang dalam mendengarkan musik, yaitu keakraban dan menimbulkan kesenangan baru (Djohan, 2003:42).

BAB IV RELASI GERAK JOGET CJB TERHADAP SENGGAKAN DANGDUT KOPLO

A. Musik Dangdut *Koplo* dalam Pemahaman Komunitas CJB

Musik Dangdut *Koplo* memang dekat dengan adanya aktivitas joget penikmatnya. Seperti yang telah dipaparkan sebelumnya di bab ini bahwa era Dangdut *Koplo* telah memperlihatkan kebebasan mengekspresikan bentuk gaya joget penikmat Dangdut maupun biduanita penyaji musiknya, yang bernyanyi, juga memamerkan gaya goyangan dada, pinggul, bahkan identik dengan gaya persetubuhan ranjang yang diungkapkan di atas panggung. Penikmatan dan menikmati musik Dangdut *Koplo* dibanding dengan sajian Dangdut sebelumnya memang sangat jauh berbeda, karena jika dahulu gaya Melayu yang mendayu dominan, kini realitas Dangdut menyemarak dengan *beat* cepat permainan pola tabuhan ketipung, gitar yang melengking, juga pukulan hentakan keras permainan drum dengan simbalnya.

Bagi mania joget komunitas CJB, musik Dangdut diibaratkan sebagai “sayuran tanpa garam” atau lebih tepatnya seperti sebuah hiburan yang sudah melekat dengan jiwa mereka. Sedangkan pemahaman Dangdut *Koplo* sendiri bagi komunitas CJB adalah sebuah hal yang tidak bisa diibaratkan lagi dan setiap mendengar kata “Dangdut *Koplo*” yang terlintas di pikiran adalah hanya berjoget jingkrak (Wahyu, wawancara 30

Juli 2018). Hal inilah yang melatarbelakangi kenapa memahami Dangdut *Koplo* cenderung lebih memerhatikan pada rasa ketika mencermati dinamika auditif pola *senggakan* permainan kendang ketipungnya, karena dengan pola ketipung tersebut, gerak hentakan kaki yang mengikuti pola tabuhan ketipung dinilai lebih terasa memuncakkan ekstase gairah berjoget oleh pelaku joget komunitas CJB. Pola tabuhan ketipung Dangdut *Koplo* lebih enak untuk mengekspresikan jogetnya. Bentuk perilaku musikal yang cukup terlihat adalah gaya joget *jingkrak* yang dilakukan komunitas CJB secara auditif senantiasa seirama mengikuti pola permainan kendang ketipungnya.

Umumnya, penikmat joget dalam komunitas CJB melakukan gerak joget *jingkrak* tidak belajar dengan berlatih seperti layaknya orang melakukan aktivitas senam yang dipandu pelatih atau instruktur, melainkan karena adanya kecenderungan dan hobi menikmati musik Dangdut lewat audio rekaman antar teman sesama penyuka musik Dangdut *Koplo*. Melalui kebiasaan mendengarkan lagu-lagu Dangdut inilah dan dari aktivitas mendengarkan, anggota di komunitas CJB menjadi familiar dengan beragam pola permainan ketipung. Hal ini seperti yang dikatakan oleh Berlyne bahwa sesuatu yang dialami oleh penikmat Dangdut *Koplo* ini mengalami fase keterbiasaan, seperti keakraban dan menimbulkan kesenangan baru (Djohan, 2003:42). Melalui fase tersebut, penikmat Dangdut *Koplo* dalam kalangan internal komunitas CJB secara kebiasaan mendengar musik Dangdut *Koplo*

menumbuhkan keakraban dalam ingatan diri. Semakin sering dan kerap mendengarkan tentu saja semakin kuat pula detail-detail pola permainan ketipung yang secara auditif tersebut tertanam dalam ingatan diri penikmat musik Dangdut *Koplo* tersebut. Bentuk ungkapan kesenangan dalam konteks ini tertuang dalam gerak ekspresif joget *jingkrak* yang representatif.

B. Joget Jingkrak Sebagai Bentuk Respon Gerak CJB

Secara naluriah pelaku joget, pada dasarnya suatu komunitas terbentuk karena adanya satu kesamaan dalam sesuatu hal tertentu. Motif yang mendasari dari sekian banyaknya pengunjung di THR Sriwedari sangat kompleks. Masing-masing individu maupun kelompok mempunyai orientasi tertentu, terkait dengan kehadirannya melihat pertunjukan Dangdut. Seperti yang diungkapkan dalam temuan penelitian Roswati, bahwa secara individu maupun kelompok motif untuk mendatangi THR Sriwedari di antaranya adalah faktor kesesuaian latar belakang keprofesian yang sama [sebagai kaum pekerja/sesama pengamen], latar belakang asal daerah yang sama, kesamaan hobi semacam [mabuk, joget, dan pecinta erotisme penyanyi], dan kesamaan permasalahan hidup (2007:96-99). Begitu pula dengan awal terjadinya komunitas CJB, juga bermula pada kesamaan tertentu. Kesamaan yang diyakini adalah tentang kegemaran anggota komunitas dalam menonton pertunjukan Dangdut di THR Sriwedari Surakarta. Tujuannya untuk

sekadar mencari hiburan dan tentu saja untuk berjoget mengikuti alunan musik Dangdut.

Fenomena yang muncul dalam kurun lima tahun terakhir ini, kehadiran pengunjung juga diwarnai dengan adanya kelompok-kelompok joget. Kelompok-kelompok ini memiliki ciri khas yang beragam, namun memiliki misi sama, yakni mengurangi terjadinya persinggungan dan perkelahian antar penonton. Keragaman ciri dalam kelompok joget ini sangat menarik, dan menghadirkan ragam gerak seperti joget Jaipongan, joget ala penari Jawa, joget ala penari Reyog, bahkan ada juga komunitas goyang Dangdut aerobik yang kebanyakan anggotanya adalah ibu-ibu.



Gambar 4.1. Komunitas CJB yang berjoget di THR Sriwedari dengan berkelompok.

(Dok. Choirul Anam, 13 Desember 2014)

CJB sebagai salah satu komunitas joget hadir turut mewarnai pertunjukan Dangdut di THR Sriwedari, yang diawali dari pertemuan enam orang yang senang dengan gaya joget dengan mengandalkan

kelincahan gerak kaki. Naluri pelaku joget tersebut kemudian muncul untuk membentuk sebuah kelompok yang dinamai Bulova.

Gerakan joget ini sebelumnya dilakukan di tempat yang berjauhan. Kemudian timbul inisiatif dan naluri untuk membuat kelompok joget dengan kekompakan gerak, gaya, serta ciri khas joget yang khas. Ciri khas yang dibuat menarik dengan mengadopsi secara *basic* gerakan kaki kuda yang terlihat di pola gerak kaki-kaki, kemudian juga mengadopsi gaya wayang orang, Warok Reyog, gaya orang sedang mencuci, menendang bola, gerakan silat, menyalakan petasan, dan lainnya (Agus Badru, wawancara 14 Februari 2018).

Pemahaman arti joget bagi anggota komunitas CJB dalam representasi gerakannya sangat beraneka ragam. Secara kinetik, gerak, joget komunitas CJB merupakan prototipe atau tiruan dari kegiatan manusia pada umumnya dalam kehidupan sehari-hari. Hal itu terbentuk dari pengalaman melihat tarian wayang orang, aktivitas mencuci pakaian, menendang bola seperti kegiatan bersepakbola, menyalakan petasan, maupun menirukan gerak-gerak lainnya yang kemudian menjadi bahan referensi untuk diadopsi dalam ekspresi gerak pada joget komunitas CJB. Realitas semacam inilah yang membuat gaya joget CJB menjadi berbeda dengan joget yang dilakukan oleh artis/penyanyi Dangdut di atas panggung. Aksi joget dilakukan komunitas seperti gerak teragenda, terstruktur, lucu, dan menarik perhatian khalayak umum. Gagasan tentang gaya gerak joget dalam komunitas CJB berasal dari ide komunal setiap anggota komunitas. Secara terbuka setiap anggota boleh mengeksplorasi dan membuat gerakan baru untuk dimasukkan ke

rangkaian joget, sehingga menarik dan bervariasi. Gerakan yang teragenda ini menyesuaikan ketukan-ketukan ritme pada sajian lagu Dangdut. Secara sistematis, joget yang teragenda ini tercipta dan dipimpin oleh seorang pemandu joget untuk diposisikan sebagai acuan membuat gerakan, kemudian ditirukan oleh semua anggota pelaku joget komunitas CJB.

Ciri khas dari gaya joget komunitas CJB ini adalah pada gerakan kakinya. Secara kinetik gerakan kaki lincah, meloncat-loncat ibarat seperti kuda yang berlari. Anggota komunitas ini menyebutnya dengan gaya *jingkrak* karena lebih mirip gerakan kaki kuda (Sigit Widodo, wawancara 14 November 2014). Gerak berirama terungkap melalui kaki tersebut merupakan bentuk transformasi dari auditif yang ditangkap, direspon, kemudian diekspresikan dengan menyesuaikan musiknya.

Kalau dilihat gerakannya kan beda itu Mas, jadi ibaratnya kita itu, *jingkraknya* itu seperti kuda. Ciri khas yang kita bangun, kita buat dengan teman-teman ini secara kompak ya gerak kecepatan kaki mengikuti kendangannya. Sementara kalau dibandingkan dengan komunitas joget lainnya, kita paling beda. Kelompok kita itu bisa kuat berjam-jam mengikuti gaya jogetnya Temon Holic, yang joget *ubur-ubur* itu, tapi komunitas lain mengikuti joget gaya *jingkrak* punya kita belum tentu kuat. Dulu itu pernah dicoba, ya waktu di THR Sriwedari itu (Erik Wahyu Jati, wawancara 27 Februari 2018).

Representasi gerak joget dalam hubungannya ke konteks pengalaman hidup tersebut senantiasa dikaitkan oleh kebanyakan dari anggota komunitas yang berjoget sebagai suatu motif kegiatan untuk bersenang-senang. Bisa juga untuk sejenak melupakan masalah-masalah

hidup dan kepenatan yang dialami setiap hari dengan cara yang murah dan meriah, sederhana, bahkan ada juga beberapa anggota yang menjadikan joget tersebut sebagai motif untuk memikat lawan jenis (Yuli Cahyono, wawancara 14 November 2014).

Akhir tahun 2017, peristiwa ditutupnya THR Sriwedari oleh pihak Pemerintah Kota Surakarta, tidak menyurutkan aktivitas CJB untuk tetap konsisten di jalur joget. Hal ini dilakukan untuk menyalurkan ekspresi diri anggota komunitas CJB, sehingga tetap hadir pada pertunjukan Dangdut lainnya yang diselenggarakan di lingkup Solo Raya. Kegiatan mencari hiburan inilah yang menunjukkan konsistensi kelompok joget CJB untuk tetap mewarnai pertunjukan Dangdut dengan aksi joget *jingkraknya* dan tentunya semakin mengakrabkan anggotanya pasca ditutupnya THR Sriwedari.

C. Relasi Gerak Joget dengan *Senggakan* Dangdut Koplo

Seperti yang telah dibahas sebelumnya, secara musikal bahwa pola tabuhan *senggakan* menginisiasi pelaku joget untuk membuat gerakan secara teragenda. Setiap ketukan *senggakan* memacu munculnya gaya gerakan yang variatif. Dorongan yang muncul pada diri seseorang untuk bergerak karena adanya motivasi dengan medium bunyi atau suara *senggakan*, sehingga seseorang akan mengikuti ketuk demi ketuk dan menyesuaikan ritme musikal yang dirasakannya. Sejalan dengan hal tersebut Dimiyati dan Mujiono, menyatakan bahwa “motivasi adalah

dorongan mental yang menggerakkan dan mengarahkan perilaku manusia yang di dalamnya terkandung adanya keinginan yang mengaktifkan, menggerakkan, menyalurkan dan mengarahkan sikap dan perilaku individu” (Salim, 2011:112). Sementara itu, melalui pendapat Sloboda dikatakan bahwa “musik tidak berperan menghasilkan emosi, tetapi lebih menyediakan akses bagi seseorang untuk mengalami emosi yang sudah teragenda” (Djohan, 2003:54). Melalui dua pendapat tersebut dapat dijelaskan bahwa relasi antara *senggakan* dengan gerak joget adalah terjadinya konektivitas antara keinginan untuk menyalurkan hasrat dengan gerakan tertata, yang diwadahi oleh ketukan *senggakan* musik Dangdut *Koplo*. Pada penjelasan berikut, penulis menguraikan beberapa potongan contoh relasi antara musikal *senggakan* Dangdut Koplo dengan gerakan pelaku joget komunitas CJB, dengan catatan tempo 145 bpm yang telah dijelaskan di Bab III pada judul lagu *Selimut Tetangga*.

Birama 20: $\overline{\overline{b}} \overline{\overline{f}} \overline{\overline{t}} \overline{\overline{b}} \overline{\overline{t}} \overline{\overline{t}} \overline{\overline{d}} \overline{\overline{.}} \overline{\overline{t}} \overline{\overline{t}} \overline{\overline{b}} \overline{\overline{t}} \overline{\overline{t}} \overline{\overline{.}}$



Gambar 4.2. Pola gerakan joget yang mengikuti *senggakan*



Pola *senggakan* (*tak, tak... dang*) terjadi pada birama 20 dan diikuti dengan pola gerakan yang musikal oleh pelaku joget komunitas CJB.

Gambar 4.3. Pola gerakan joget yang mengikuti *senggakan*



Gambar 4.4. Pola gerakan joget yang mengikuti *senggakan*



Gambar 4.5. Pola gerakan joget yang mengikuti *senggakan*

BAB V

PENUTUP

A. Kesimpulan

Penelitian tentang peranan musikal *senggakan* pada musik Dangdut telah dipaparkan di dalam uraian pembahasan pada bab-bab sebelumnya. *Senggakan* yang menjadi bagian kecil dari jalinan sajian musik Dangdut erat hubungannya dengan perilaku musikal sebuah komunitas joget. Uraian pada bab ini berisi penjelasan tentang jawaban dari rumusan masalah yang disodorkan dalam penelitian, yaitu (1) bagaimana bentuk *senggakan* dalam pertunjukan Dangdut *Koplo*? (2) bagaimana peran musikal *senggakan* pada sajian Dangdut *Koplo* terhadap joget pada komunitas CJB? Dan bagaimana bentuk respon gerak dari komunitas CJB?

Perjalanan penelitian ini, pada akhirnya telah sampai pada tahap penyimpulan. *Pertama*, tinjauan umum mengenai gerak joget komunitas CJB merupakan representasi dari aktivitas manusia dalam kehidupan sehari-hari yang diadopsi untuk gerakan joget Dangdut *Koplo*. Keberadaan CJB ini diawali dari aktivitas mereka sebagai komunitas penggemar Dangdut di THR Sriwedari. Komunitas ini berkembang menjadi sebuah komunitas joget, yang selalu ada berdampingan dengan pertunjukan Dangdut di THR. Pasca THR Sriwedari ditutup, komunitas ini masih melakukan aktivitasnya berjoget di beberapa tempat secara

temporal mengisi di acara hajatan maupun kegiatan hiburan Dangdut *Koplo* lainnya.

Kedua, secara struktur, penerapan sajian musikal *Koplo* dan penempatan *senggakan* di dalamnya terbingkai beberapa ragam permainan, yaitu ada beberapa karakter lagu yang memang memiliki irama pokok *Koplo*, sehingga mulai dari awal lagu sampai akhir lagu dimainkan dengan irama *Koplo*. *Senggakan* dimainkan pada saat masuk bagian *reffrain* atau setelah *reffrain* pertama, menjelang repetisi bait pertama. Perpindahan irama apapun di dalam sebuah lagu Dangdut menjadi *Koplo* cukup mudah dilakukan, yaitu menunggu akhir kalimat lagu, kemudian dilakukan pola permainan *bridge* yang dimainkan melalui instrumen ketipung sebagai penanda.

Ditinjau dari sisi motifnya, *senggakan* setidaknya memiliki tiga motif durasi permainan, yaitu ada beberapa ragam *senggakan* yang dimainkan dalam satu birama, *senggakan* dimainkan dalam dua birama, dan *senggakan* dimainkan dalam tiga birama. Pada penjelasan bentuk musikal *senggakan* ini, juga selalu bertalian dengan teknik pembunyian dan warna suara, seperti *dang, deng, dut, tak, tung, dlang, dlung, get, ket*. Variasi suara dari pola permainan ketipung juga sangat bergantung pada kemampuan pemainnya dalam mengolah warna bunyi.

Ketiga, peranan *senggakan* dalam penelitian ini telah diidentifikasi bahwa *senggakan* menjadi bagian sistemik dari permainan pada irama *Koplo* dalam sajian musik Dangdut. Posisi *senggakan* secara sistemik

meluruskan tatanan irama yang statis dan kaku, menjadi bangunan suasana auditif yang cenderung lentur, dan dapat merangkul *getre* lagu yang lain seperti *Pop*, *Reggae*, *House Music*, *Ska*, dan lainnya di dalam *senggakan* Dangdut *Koplo*. Peran yang lain, *senggakan* mampu menghiasi suasana musikal Dangdut sehingga tidak membosankan dan menghadirkan kejutan-kejutan musikal yang simultan di antara permainan irama *Koplo*. Adanya dinamika dan sifat kejutan tersebut, *senggakan* juga mampu menjadikan Dangdut lebih fluktuatif, dan secara tidak langsung *senggakan* dapat mengarahkan penikmatnya untuk merespon secara fisik. Hal ini tampak dalam gerak joget, yang dilakukan oleh komunitas CJB.

Peranan *senggakan* dalam tataran auditif lainnya adalah mampu mempertegas tekanan-tekanan ritmik, yaitu bunyi *senggakan* lebih mendominasi keseluruhan rangkaian sajian musik Dangdut *Koplo*. Hal ini didukung oleh kekuatan ritmik instrumen ketipung yang menjadi medium musik yang dominan dalam *senggakan*. Lebih dari itu, kekuatan ritmik dari instrumen ketipung ini bersifat *ajeg*. Keajegan pola ritmik ini menjadi menonjol, karena Dangdut *Koplo* identik dengan tingkat kerapatan warna bunyi ketipung yang lebih *rampak* dan peranan ritmik instrumen ketipung ini menjadi bahan acuan untuk menentukan gerakan pelaku joget komunitas CJB.

Warna bunyi instrumen ketipung yang menjadi bagian dari *senggakan* mampu merubah rasa musikal musik Dangdut cenderung

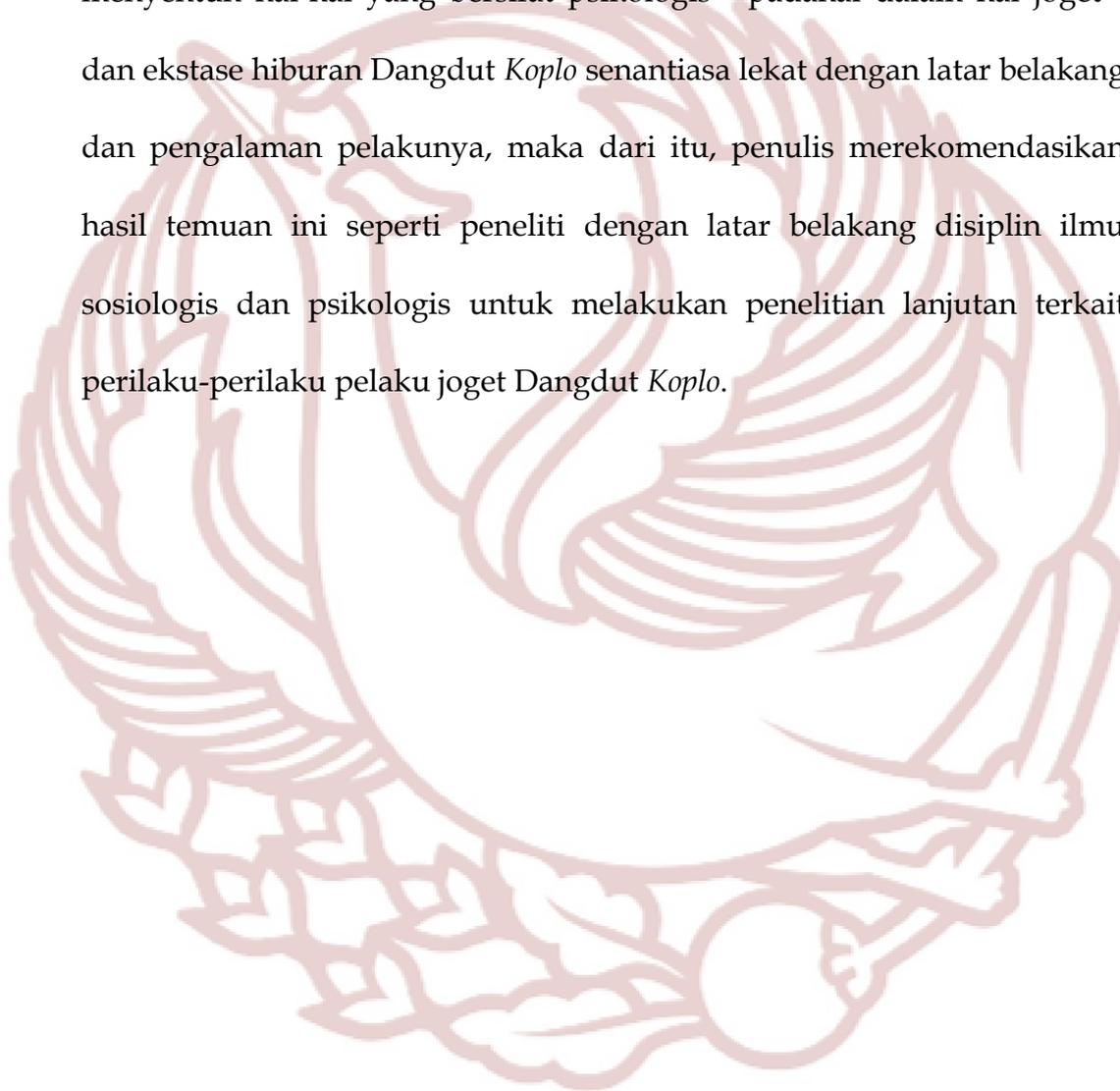
menjadi riang. Hal ini dikarenakan *senggakan* mampu merangsang pelaku joget maupun penonton untuk merespon bunyi tersebut dengan *feedback* seperti teriakan penonton, maupun gerakan joget. *Senggakan* senyatanya adalah sebetuk alur bunyi permainan auditif yang ramai dari kumpulan warna suara ketipung. Ketika bunyi *senggakan* muncul mengisi sajian Dangdut, maka penonton dan pelaku joget menjadi bagian yang mendukung keramaiannya. Maka pada posisi ini, *senggakan* dapat memacu dan mengontrol suasana pertunjukan menjadi klimaks.

B. Saran

Penelitian tentang peranan musikal *senggakan* Dangdut *Koplo* dalam komunitas CJB, masih terdapat banyak kekurangan yang belum terwadahi di dalam deskripsi temuan penulis, sehingga masih sangat memungkinkan untuk melakukan langkah penelitian lanjutan dengan berbagai perspektif formal lainnya. Oleh karena itu, dari hasil temuan penelitian penulis ini diharapkan dapat membuka celah bagi disiplin lainnya untuk melengkapi dengan menelaah bagian yang belum diuraikan dalam penelitian ini.

Penulis menyadari banyak kekurangan di dalam penelitian ini, terutama dalam hal tekstual, karena dinamika perkembangan musik Dangdut *Koplo* senantiasa berkembang, bahkan Dangdut tidak lagi stagnan dengan ciri khas yang homogen, melainkan genre Dangdut telah berkolaborasi dengan berbagai genre lainnya. Tentunya, fenomena ini

akan semakin memacu gairah dan semangat peneliti lainnya untuk mengkajinya secara lebih mendalam dengan latar belakang disiplin ilmu masing-masing. Sementara itu, dalam tataran kontekstual, perilaku musikal yang diuraikan dalam penelitian penulis tidak sampai menyentuh hal-hal yang bersifat psikologis –padahal dalam hal joget– dan ekstase hiburan Dangdut *Koplo* senantiasa lekat dengan latar belakang dan pengalaman pelakunya, maka dari itu, penulis merekomendasikan hasil temuan ini seperti peneliti dengan latar belakang disiplin ilmu sosiologis dan psikologis untuk melakukan penelitian lanjutan terkait perilaku-perilaku pelaku joget Dangdut *Koplo*.



DAFTAR PUSTAKA

- Banoë, Pono. *Kamus Musik*. Yogyakarta: Kanisius, 2003.
- Budiarti Muriah. "Suryati Dalam Dunia Kepesindhenan Gaya Banyumas." *Tesis S-2 Program Studi Pengkajian Seni, STSI Surakarta, 2006.*
- Djohan. *Psikologi Musik*, Yogyakarta: Buku Baik, 2003.
- _____. *Psikologi Musik*, Yogyakarta: Buku Baik, 2005.
- Harjana, Suka. *Estetika Musik*. Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Direktorat Jenderal Pendidikan Dasar dan Menengah, 1983.
- Miles, Matthew B. dan A. Michael Huberman. *Analisis Data Kualitatif: Buku Sumber Tentang Metode-metode Baru*. Jakarta: Universitas Indonesia, 1992.
- Moleong, Lexi J. *Metodologi Kualitatif Edisi Revisi*. Bandung: PT Remaja Rosdakarya, 2010.
- Mulyana, Aton Rustandi. "Ramè: Estetika Kompleksitas dalam Upacara Ngarot di Lelea Indramayu, Jawa Barat." *Disertasi* untuk mencapai derajat sarjana S-3 di Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta, 2013.
- Nyawitri. "Senggakan Campursari Sebuah Perubahan Musikalitas: Studi Kasus Klenengan Ki Nartosabda dan Campursari Putra Budaya." *Skripsi S-1 Etnomusikologi ISI Surakarta, 2009.*
- Pratama, Amor Seta Gilang. "Fungsi Lagu Dalam Pembinaan Fisik Siang Siswa Skadik 405 Pangkalan TNI AU Adi Soemarmo Solo." *Skripsi S-1 Etnomusikologi ISI Surakarta, 2014.*
- Pratama, Amor Seta Gilang. "Peran Musik Dangdut Dalam Hari Ulang Tahun TNI Ke-70." *Tesis S-2 Institut Seni Indonesia Yogyakarta, 2017.*
- Rosavinansis, Mundiana. "Peranan Musik Dalam Pertunjukan Barongsai Tripusaka Surakarta." *Skripsi S-1 Etnomusikologi ISI Surakarta, 2006.*
- Roswati, Dewi D. "Perilaku Menghibur Diri Penonton Dangdut Taman Hiburan Rakyat (THR) Sriwedari Surakarta." *Skripsi S-1 Etnomusikologi ISI Surakarta, 2007.*

Salim, Nur Muhammad. "Peran *Getdhing* Jathilan Dalam Proses *Ndadi* Pada Kesenian Jathilan Kelompok Turonggo Mudo Desa Borobodur Kecamatan Borobudur Kabupaten Magelang." *Skripsi S-1 Etnomusikologi* ISI Surakarta, 2011.

Supanggah, Rahayu. *Bothekan Karawitan II: Garap*. Surakarta: ISI Press, 2007.

Suraji. "Sindhenan Gaya Surakarta." *Tesis* untuk mencapai derajat S-2, STSI Surakarta, 2005.

Suseno, Dharmo Budi. *Dangdut Musik Rakyat: Catatan Seni bagi Calon Diva Dangdut*. Yogyakarta: Kreasi wacana, 2006.

Tiven Bayu Satria. "Alih Wahana Teknik Ketipung Dangdut Menjadi Keplak Koplo Pada Cello Ala Pengamen Usman" *Skripsi S-1 Etnomusikologi* ISI Surakarta, 2014.

Usman, Sunyoto. *Sosiologi: Sejarah, Teori, dan Metodologi*. Yogyakarta: Cired, 2004.

Weintraub Andrew N. *Dangdut: Musik, Identitas, dan Budaya Indonesia*. Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia, 2012.

WEBTOGRAFI

Fajar Abrori. *Selamat Tinggal THR Sriwedari, Panggung Rakyat nan Ikonis di Solo*. <http://m.liputan6.com/regional/read/3126686/selamat-tinggal-thr-sriwedari-panggung-rakyat-nan-ikonis-di-solo> Diunduh pada 4 Februari 2018. Jam 21.36 WIB.

<http://www.landasanteori.com/2015/10/pengertian-peranan-definisi-menurut.html?m=1> Diunduh pada 1 Februari 2018. Jam 22.42 WIB.

https://youtu.be/PGIZrXAAp_I Diunduh 6 Februari 2018. Jam 22.34 WIB.

<https://youtu.be/Wy45zILqm7I> Diunduh 6 Februari 2018. Jam 22.26 WIB.

<https://youtu.be/kZhFn06-zDY> Diunduh 6 Februari 2018. Jam 22.29 WIB.

<https://youtu.be/ZTwe3pT2DvY> Diunduh 6 Februari 2018. Jam 22.26 WIB.

<https://youtu.be/gouR74G5F8A> Diunduh 6 Februari 2018. Jam 22.14 WIB.

<https://youtu.be/5yg7i8ff5mw> Diunduh 6 Februari 2018. Jam 22.41 WIB.

<https://youtu.be/RtxXLeGkxc4> Diunduh 28 Februari 2018. Jam 23.26 WIB.

NARASUMBER

1. Agus Badru Zaman (41 tahun), Ketua komunitas CJB
2. Tri Wijaya (26 tahun), Personil OM Airlangga
3. Reno Ardhana (25 tahun), Personil OM New Ervana
4. Yuli Cahyono (25), Anggota komunitas CJB
5. Wahyu Prasetyo (26), Anggota komunitas CJB
6. Ucok Subandi (22), Anggota komunitas CJB
7. Darryl Riyanto (24), Anggota komunitas CJB
8. Sigit Widodo (27), Anggota komunitas CJB
9. Erik Wahyu Jati (27), Anggota komunitas CJB
10. Muhammad Rizky (21), Anggota komunitas CJB
11. Joko Sutrisno (41), Penonton / pengunjung pertunjukan Dangdut THR Sriwedari
12. Dadang Setyawan (47), Penonton / pengunjung pertunjukan Dangdut THR Sriwedari
13. Tutik Sulistyaningsih (49), Penonton / pengunjung pertunjukan Dangdut THR Sriwedari

GLOSARIUM

- Ajeg* : Konstan, teratur, tidak berubah
- Base camp* : Tempat berkumpul dan bertemunya anggota suatu komunitas yang mana merupakan rumah kedua bagi anggota-anggota
- Biduanita* : Istilah penyanyi yang diperuntukkan atau biasa disematkan khusus untuk kaum wanita
- Bridge* : Merupakan bagian dalam sebuah lagu yang memiliki fungsi sebagai proses transisi, atau dalam music modern lebih dikenal sebagai tambahan atau variasi dalam sebuah lagu
- Chorus* : Bagian interval dalam sebuah lagu, biasanya juga mengandung isi pesan lagu. Istilah ini mempunyai definisi yang hampir sama dengan *refrain*
- Feedback* : Merupakan tanggapan atau respon dari suatu pesan yang diberikan
- Feature* : Sebuah sub genre film berdurasi pendek yang memuat realitas dan membingkai berbagai genre baru
- Garap* : Secara istilah umum adalah mengerjakan sesuatu pekerjaan, namun di dalam sistem ekspresi musikal, istilah ini merupakan sebuah konsep yang membingkai beberapa unsur di dalam musik antara lain adalah materi atau ajang *garap*, penggarap, sarana *garap*, perabot *garap*, penentu *garap*, dan pertimbangan *garap*.
- Getding* : Istilah umum yang digunakan untuk menyebut komposisi musikal dalam karawitan Jawa, Sunda, dan Bali.
- Goyang Dribble* : Goyang pada musik Dangdut yang meniru pada teknik permainan olahraga basket, yang umumnya gaya goyangan ini dilakukan dengan

gerakan pinggul atau pantat hingga seluruh tubuh sebagai bentuk reaksi dari musik, namun gaya ini memperlihatkan belahan dada, menggoyangkan, membusungkan, dan menggetarkan payudara dengan naik-turun

- Goyang Itik* : Goyang pada musik Dangdut yang menirukan gerakan ekor atau pantat hewan itik ketika berjalan
- Goyang Gergaji* : Prototipe dalam gerakan joget Dangdut dari aktivitas tukang bangunan seperti menggergaji dengan gerak badan maju-mundur
- Goyang Ngebor* : Goyang dalam musik Dangdut yang mirip dan diibaratkan dengan mekanik alat bor yaitu berputar-putar menyorok ke bawah
- Goyang Ngecor* : Gerakan goyang yang dilakukan oleh Ut Permatasari yang cara ekspresinya dilakukan dengan joget berjingkrak-jingkrak menggunakan satu kaki dan menggoyangkan pinggul serta lebih mirip goyangan pada tari Jaipong
- Inul Mania* : Pecinta musik Dangdut yang condong mengidolakan dan menggemari goyang *ngebor* Inul Daratista
- Jingkrak* : Menurut KKBI dimaknai melompat-lompat atau melonjak-lonjak
- Klenengan* : Menurut KKBI yaitu pertunjukan Orkes Karawitan Jawa
- Koplo* : Merupakan istilah populer yang muncul dari realitas joget yang berawal dari genre musik Dangdut pada era kemunculan Inul Daratista dan fenomena Dangdut lokal tanah air, khususnya di Jawa.
- Parikan* : Pantun yang menggunakan bahasa Jawa

- Patah-patah* : Gaya goyang Dangdut khususnya Anisa Bahar yang memperlihatkan dan menerapkan gerak pinggul hingga bagian tubuh sampai dada dengan gerak kaku, namun masih mengikuti hentakan irama musik Dangdut
- Rampak* : Merupakan istilah dari bahasa Sunda yang mempunyai makna serempak atau secara bersama-sama
- Refrain* : Merupakan bagian dalam sebuah lagu yang memiliki definisi sebagai pokok pikiran atau inti pesan
- Seleh* : Aksentuasi nada terberat dari deretan susunan nada-nada dalam gatra demi gatra
- Senggakan* : Dalam Dangdut dimaknai sebagai rangkaian bunyi dengan tempo yang cepat, dan membentuk jalinan irama perkusif yang teratur
- Sibelius* : Sebuah sistem untuk mengungkapkan atau menterjemahkan musik dengan notasi musik Barat melalui rekayasa teknologi komputer
- Solfegio* : Istilah Barat yang sepadan untuk mengungkapkan notasi tujuh nada
- Tabuhan* : Merupakan sebuah tehnik yang digunakan untuk memainkan sebuah alat musik, istilah ini sering dipakai dalam musik Karawita Jawa
- Timing* : Pengambilan atau pemilihan waktu
:
- Youtube* : Media komunikasi berbasis teknologi internet dengan konten sajian audio-visual

LAMPIRAN

Selimut Tetangga

Tempo: 145 bpm

Rearranged by
OM Airlangga

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. From top to bottom, the staves are: Vokal (Vocal), Drum Set, Ketipung, Piano, Electric Guitar, Bass Guitar, and Strings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Vokal staff contains four measures of whole rests. The Drum Set staff shows a consistent rhythmic pattern of quarter notes. The Ketipung staff contains four measures of whole rests. The Piano staff has a complex melodic line in the first measure, followed by four measures of whole rests. The Electric Guitar staff has four measures of music, including a melodic line with a slur and a note with a grace note. The Bass Guitar staff has four measures of music, consisting of a steady eighth-note bass line. The Strings staff has four measures of music, starting with a whole note and followed by quarter notes.



2

5

Vokal

Dr.

Ketipung

Pno.

E. Gtr.

Bass

Str.

9

Vokal

Dr.

Ketipung

Pno.

E. Gtr.

Bass

Str.

sa bar lah sa a yang a ku a kan pu lang ja ngan de ngar kan go sip

mu rah an ten tang a ku ber jan ji lah sa a yang kau sla lu se ti a mes ki ku tak sla lu di



13

Vokal

sam ping mu sa at kau_ me na ngis me ra ta pi a ku_ tak

Dr.

Ketipung

Pno.

E. Gtr.

Bass

Str.

16

Vokal

per lu kau ber fi kir ku_ me ning gal kan mu ma na_mung

Dr.

Ketipung

Pno.

E. Gtr.

Bass

Str.



4

19

Vokal
kin se li mut te tang ga a da di tu buh ku da lam ke di ngin

Dr.

Ketipung

Pno.

E. Gtr.

Bass

Str.

22

Vokal
a an ma lam ma lam pan jang se ti ap ti dur ku sla lu ke se

Dr.

Ketipung

Pno.

E. Gtr.

Bass

Str.

25

Vokal

pi a an_ ma na_mung kin_ se li mut te tang

Dr.

Ketipung

Pno.

E. Gtr.

Bass

Str.

28

Vokal

ga_ a da di tu buh ku_ da lam ke ding in a an_ ma lam ma lam pan

Dr.

Ketipung

Pno.

E. Gtr.

Bass

Str.



6

31

Vokal

jang — se ti ap ti dur ku sla lu ke se pi an —

Dr.

Ketipung

Pno.

E. Gtr.

Bass

Str.

34

Vokal

sa bar lah sa a yang — kau sla lu se ti a —

Dr.

Ketipung

Pno.

E. Gtr.

Bass

Str.



37

Vokal

— mes ki ku tak sla lu di sam ping mu sa at kau_ me na ngis me ra ta

Dr.

Ketipung

Pno.

E. Gtr.

Bass

Str.

40

Vokal

pi a ku_ tak per lu kau ber fi kir ku_ me ning gal kan mu

Dr.

Ketipung

Pno.

E. Gtr.

Bass

Str.



8

43

Vokal

Dr.

Ketipung

Pno.

E. Gtr.

Bass

Str.

46

Vokal

Dr.

Ketipung

Pno.

E. Gtr.

Bass

Str.

sa

3

49

Vokal

at kau_ me na ngis me ra ta pi a ku_ tak per lu kau ber fi kir ku_ me ning

Dr.

Ketipung

Pno.

E. Gtr.

Bass

Str.

52

Vokal

gal kan mu ma na_mung kin_ se li mut te tang ga_ a da di tu buh

Dr.

Ketipung

Pno.

E. Gtr.

Bass

Str.

10

55

Vokal

ku da lam ke di ngin a an_ ma lam ma lam pan jang se ti ap ti dur

Dr.

Ketipung

Pno.

E. Gtr.

Bass

Str.

58

Vokal

ku sla lu ke se pi a an_ ma na_mung

Dr.

Ketipung

Pno.

E. Gtr.

Bass

Str.

61

Vokal

kin se li mut te tang ga a da di tu buh ku da lam ke ding in

Dr.

Ketipung

Pno.

E. Gtr.

Bass

Str.

64

Vokal

a an ma lam ma lam pan jang se ti ap ti dur ku sla lu ke se

Dr.

Ketipung

Pno.

E. Gtr.

Bass

Str.

12

67

Vokal

Dr.

Ketipung

Pno.

E. Gtr.

Bass

Str.

pi an_____ sa bar lah sa a yang

70

Vokal

Dr.

Ketipung

Pno.

E. Gtr.

Bass

Str.

a ku a kan pu lang_____

BIODATA PENULIS

- Nama : Choirul Anam
- Tempat, Tanggal Lahir : Blitar, 26 April 1992
- Alamat Rumah : Ds. Pandanarum RT04/RW03, Pandanarum, Sutojayan, Blitar
- Nomor telepon/E-mail : 08563373315
Choirul2604@gmail.com
- Riwayat Pendidikan :
1. TK Al-Hidayah I Pandanarum
 2. MI Al-Huda I Pandanarum
 3. SMP Negeri I Sutojayan
 4. SMA Negeri I Sutojayan
- Pengalaman Berorganisasi :
1. Anggota Divisi Managemen Pertunjukan di BEM Fakultas 2012/2013
 2. Ketua UKM Pencak Silat Setia Hati Terate 2013/2014
 3. Ko. Komisi I di DAM ISI Surakarta 2013/2014
 4. Anggota Divisi Penalaran di HIMA Etnomusikologi 2014/2015
- Pengalaman Berkesenian :-