

## ***Ghendhing Dangdut: Artikulasi Budaya Masyarakat Madura dalam Seni Tabbhuwân***

**Panakajaya Hidayatullah<sup>1</sup> dan Sigit Setiawan**  
Universitas Jember

### **ABSTRACT**

**Ghendhing Dangdut: The Culture Articulation of the Madurese Community in the Art of Tabbhuwân.** This paper is the result of anthropological music research with ethnographic methods that examine the cultural articulation of the Madurese community through ghendhing dangdut in the art of Madurese tabbhuwân. The highlight of this research is the relationship between music and society: how the Madurese people interpret their culture throughout the tabbhuwân art, and how they express it. Throughout musicalological analysis, the musical patterns, rules, and tendencies used by the Madurese community will be compared with dangdut patterns in Javanese gamelan. Based on musicological analysis, it can be said that dangdut ghendhing in Madurese culture is more flexible, loose, and dynamic compared to Javanese culture. This shows that the Madurese society is a dynamic, inclusive, resilient, firm and adaptive society. They are also able to respond to changing times, questioning the reliability of modernity and the cultural integrity. The dynamic form of tabbhuwân is the way Madurese people interpret the culture and today's reality (contemporary). Tabbhuwân is the manifestation of the interaction of Madurese culture with other cultures, the meaning of modernity, and the manifestation of local cultural conservation.

Keywords: dangdut ghendhing; Madurese music; tabbhuwân

### **ABSTRAK**

Penelitian ini menelaah artikulasi budaya masyarakat Madura melalui *ghendhing* dangdut dalam seni *tabbhuwân* Madura. Penelitian difokuskan pada cara masyarakat Madura memaknai budayanya melalui seni *tabbhuwân* dan cara mengekspresikannya. Melalui analisis musikologis, akan dilihat pola-pola, kaidah dan kecenderungan musikal yang digunakan oleh masyarakat Madura dan dikomparasikan dengan pola-pola garap dangdut pada gamelan Jawa. Berdasarkan analisis musikologis dapat dikatakan bahwa *ghendhing* dangdut dalam budaya Madura bersifat lebih luwes, longgar, dan dinamis dibanding dengan budaya Jawa. Hal ini menunjukkan bahwa masyarakat Madura merupakan masyarakat yang dinamis, inklusif, ulet, tegas dan adaptatif. Mereka juga mampu merespon perubahan jaman, mempertanyakan kemapanan modernitas dan ke'adiluhung'-an budaya. Bentuk *tabbhuwân* yang dinamis adalah cara masyarakat Madura memaknai budaya dan realitas hari ini (kontemporer). *Tabbhuwân* merupakan wujud interaksi budaya Madura dengan budaya lain, pemaknaan atas modernitas serta wujud konservasi budaya lokal.

Kata kunci: *ghendhing dangdut*; musik Madura; *tabbhuwân*

### **Pendahuluan**

Musik dalam sebuah kebudayaan memiliki peran yang signifikan dalam mengartikulasikan identitas sosial masyarakat (Rice, 1983; Turino, 1999). Dalam hal ini musik (kesenian) dianggap

sebagai rangkaian peristiwa masyarakat untuk memahami, memaknai serta mengalami lingkungan dan realitas budayanya. Retsikas (2007, 193–194) dalam penelitiannya pada orang campur Jawa – Madura menjelaskan bahwa etnisitas merupakan sesuatu yang *performatif* dan *embodiment*. Orang

---

<sup>1</sup> Alamat korespondensi: Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Jember. E-mail: panakajaya.hidayatullah@gmail.com; HP: +62 8990523702

Jawa mengartikulasikan sifat/karakter halusnya melalui bahasa dan kesenian, seperti gerakan tarian yang lemah gemulai, tempo lambat dan suara yang lembut, sedangkan orang Madura mengartikulasikan sifat/karakter kasar melalui tarian bermusik keras, cepat dan gerakan yang enerjik. Kesenian dalam hal ini dianggap sebagai perwujudan sifat/karakter/kualitas suatu kelompok masyarakat.

Sebagaimana pendapat Retsikas, masyarakat Madura memiliki cara pandang, alam pikir, dan ekspresi yang berbeda dengan masyarakat Jawa dilihat dari artikulasi keseniannya. Salah satu contohnya dalam musik gamelan. Berdasarkan catatan sejarahnya, gamelan di Madura merupakan warisan dari kebudayaan Jawa, serta karya ciptaan bangsawan keraton yang memiliki hubungan kekerabatan dengan bangsawan Jawa (Bouvier, 2002, p. 61). Bouvier menjelaskan bahwa di bagian timur pulau Madura, memiliki kedekatan hubungan antara keraton Sumenep dengan keraton Solo. Interaksi budaya tersebut kemudian mendorong masuknya kesenian Jawa seperti gamelan dan tembang macapat. Di sisi lain, Hood juga menjelaskan tentang relasi gamelan Jawa Tengah dengan beberapa gamelan di daerah lain, salah satunya Madura yakni

“Gamelan Jawa Tengah mempunyai saudara se-ayah di Sunda, saudara sepupu di Bali, saudara sepupu lainnya di Siam, kerabat jauh di Filipina Selatan dan mungkin leluhur di Indocina. Beberapa anggota keluarga lainnya tersesat di Jawa Timur, Madura, Sumatera, dan Kalimantan” (Bouvier, 2002, p. 61).

Masyarakat Madura menyebut musik gamelan dengan pelbagai istilah lokal yakni *tabbbhuwân*, *klèningan*, *kalèningan*, *kelèningan*, dan *ghâmellân*. Penamaan tersebut digunakan secara tidak teratur dan memiliki arti yang sama (Bouvier, 2002, p. 62). Dalam konteks masyarakat Madura di Situbondo (Jawa Timur), musik gamelan dikenal dengan sebutan *tabbbhuwân* (Hidayatullah, 2017d, pp. 6–7, 2017a, p. 152). Secara harafiah dalam bahasa Madura *tabbbhuwân* berarti ‘tabuhan’, secara kultural memiliki makna yang cukup luas di antaranya dipakai untuk menamai seluruh

jenis seni pertunjukan tradisi yang menggunakan instrumentasi gamelan (baik dengan format lengkap maupun tidak). Beberapa pertunjukan tersebut di antaranya adalah pertunjukan *loddrok*, *topèng kertè*, *strèkan* dan *layang-layang* (ketoprak Madura) (Hidayatullah, 2017c, pp. 141–142).

Dalam perkembangannya, gamelan (baik di Madura maupun di Jawa) telah mengalami berbagai pembaruan musikal sebagai konsekuensi dari interaksi musikal dengan berbagai perkembangan musik di Indonesia. Ihwal yang paling dominan adalah interaksinya dengan musik dangdut sejak era 1970-an (Sumiyoto, 1999, p. 1). Interaksi musikal tersebut kemudian melahirkan kreativitas baru dalam garap komposisi karawitan. Dikenal dengan istilah garap dangdut, yang menurut beberapa peneliti berkaitan erat dengan peran Nartosabdo sebagai tokoh yang menciptakan gending-gending baru di era tersebut. Seperti yang telah diulas sebelumnya, ekspresi orang Madura dalam kaitannya dengan gamelan (khususnya garap dangdut) juga berbeda dari orang Jawa. Bentuk dan pola musikal yang berbeda mengindikasikan bentuk kreativitas dan ekspresi budaya yang berbeda pula.

Tulisan ini akan menelaah tentang artikulasi budaya masyarakat Madura melalui seni *tabbbhuwân*. Secara umum akan membahas relasi seni *tabbbhuwân* dengan masyarakat Madura di Situbondo, bagaimana mereka memaknai budayanya melalui *tabbbhuwân*, dan bagaimana mereka mengekspresikannya. Secara khusus akan membaca bentuk ekspresi simboliknya melalui analisis musikologis bentuk-bentuk musikal garap dangdut pada *tabbbhuwân* Madura. Melalui analisis musikologis, akan dilihat pola-pola, kaidah dan kecenderungan musikal yang digunakan oleh masyarakat Madura dan nantinya akan dikomparasikan dengan pola-pola garap dangdut pada gamelan Jawa.

Teori tentang etnisitas dan *senses* digunakan untuk memahami masyarakat Madura mengartikulasikan budayanya secara simbolik melalui seni. Retsikas (2007, 183–210) memaknai etnisitas secara *embodiment*. Ia menemukan konsep ‘halus’ dan ‘kasar’ dalam etnisitas masyarakat campuran Jawa-Madura. Konsep tersebut mengacu pada haluan

spesifik dari tindakan dan perilaku seseorang, termasuk di dalamnya perilaku berkesenian, preferensi warna dan rasa (*senses*). *Senses* dalam kesenian dapat dibaca melalui bentuknya, sebagai contoh orang Madura diidentikkan dengan ‘kasar’ karena bentuk keseniannya didominasi oleh musik yang keras, cepat, dan enerjik, sedangkan orang Jawa diidentikkan dengan ‘halus’ karena bentuk keseniannya didominasi oleh musik yang lembut, pelan, dan lemah gemulai. Melalui konsepsi tersebut analisis musikal akan dihubungkan dengan bagaimana sebuah musik (*sense*) merepresentasikan identitas budayanya.

Penelitian ini merupakan penelitian antropologi musik, menggunakan metode etnografi (Spradley, 2006). Penelitian dilakukan di Kabupaten Situbondo yang notabene mayoritas masyarakatnya merupakan etnik Madura. Adapun pengumpulan data dilakukan melalui wawancara, pengamatan langsung, pengamatan melalui media *online*, dan pengamatan melalui karya seni industri (kaset dan VCD *tabbbhuwân*). Data musikal (rekaman dan pengamatan) ditranskripsi menggunakan notasi kepatihan dan balok, kemudian dianalisis menggunakan analisis musikologis. Analisis musikal difokuskan untuk menelaah pola garap dangdut pada *ghendhing* Madura. Hasil analisis kemudian ditentukan pola serta kaidah musikalnya kemudian dihubungkan dengan konteks artikulasi kebudayaan.

Adapun karya musik *tabbbhuwân* yang akan dianalisis adalah *ghendhing Angling Sapolo* dan *Puspowarno*. Alasan memilih kedua *ghendhing* tersebut adalah karena keduanya cukup representatif untuk membaca garap dangdut pada *tabbbhuwân* Madura. *Ghendhing Angling Sapolo* mewakili pertunjukan *tabbbhuwân Layang-Layang* (ketoprak), dan *ghendhing Puspowarno* mewakili pertunjukan *tabbbhuwân topeng Kertè*. Pertimbangan lainnya, *Angling Sapolo* merupakan *ghendhing* ‘asli’ Madura. *Angling Sapolo* merupakan salah satu di antara banyak *ghendhing angling* lainnya yang paling populer. Kepopulerannya terlihat dari intensitas dan frekuensi penggunaannya dalam pertunjukan *tabbbhuwân*, tidak hanya digunakan untuk mengiringi *Layang-layang* tetapi juga kerap kali hadir dalam pertunjukan *topeng Kertè*, *Strèkan*, dan tayub. Begitupun juga

dengan *Puspowarno*, ia merupakan *ghendhing* klasik yang juga populer di kalangan masyarakat Madura, dan menjadi *ghendhing* penting dalam pertunjukan *topeng Kertè* untuk mengiringi masuknya Arjuna (*janoko*). *Puspowarno* adalah salah satu dari banyak *ghendhing* Madura yang mempunyai nama yang sama dengan gending Jawa seperti *Uler Kambang* dan *Ijo-Ijo*.

### **Tabbbhuwan Madura dalam Konteks Masyarakat Situbondo**

Sebagian besar masyarakat Situbondo merupakan masyarakat etnik Madura. Dalam sejarahnya, mereka merupakan masyarakat Madura migran yang berasal dari Sumenep dan Pamekasan (Hidayatullah, 2017a, pp. 18–22; Husson, 1997, p. 93). Sebagai masyarakat migran, orang Madura di Situbondo masih tetap melestarikan kebudayaan Maduranya (Hidayatullah, 2015b, p. 459, 2015a, pp. 1–14, 2016, pp. 178–194, 2017d, pp. 1–12, 2017b, pp. 103–112) hal tersebut dapat dilihat dari corak kebudayaan masyarakat Situbondo yang masih kental dengan idiom Madura. Dalam hal kesenian, masyarakat Situbondo masih istiqomah dalam menghidupi warisan leluhurnya di Madura yakni kesenian *tabbbhuwân*. Seni *tabbbhuwân* memiliki fungsi yang penting dalam kehidupan masyarakat Madura di Situbondo. *Tabbbhuwân* berkaitan dengan perayaan-perayaan masyarakat baik yang sakral maupun profan (Mistortoify, 2018, pp. 137–138).

Hampir dalam setiap perayaan seperti *parlo* (pernikahan), *sonnatan* (khitanan), pertemuan sosial, *rokat tasè* (selamatan laut), *pangajihiân* (pengajian), dan selamatan desa dilakukan dengan melibatkan pertunjukan *tabbbhuwân*. Penggunaan musik dalam perayaan-perayaan tersebut berperan penting dalam menggerakkan dinamika budaya. Selain memiliki fungsi sebagai hiburan, *tabbbhuwân* juga difungsikan sebagai media transformasi pengetahuan, wahana spiritualitas, artikulasi diri dan identitas masyarakat, serta media kritik.

Di Situbondo *tabbbhuwân* dimaknai sebagai sebuah seni pertunjukan yang integratif terdiri atas seni musik, drama, rupa, tari, dan sastra. Secara kultural, terminologi *tabbbhuwân* merujuk pada

semua bentuk seni pertunjukan tradisi Madura yang menggunakan instrumentasi gamelan. Di Situbondo, tema ini mengacu secara spesifik pada kesenian *Layang-layang* (ketoprak), *Loddrok*, *Strèkan*, *Tayub* dan *Topeng Kertè*. Pertunjukan *tabbhuwân* Madura saat ini hanya diselenggarakan melalui sistem *tanggah'ân* (tanggapan/undangan) dan sudah tidak berlaku lagi sistem *ageddong* (berkarcis/dalam masyarakat Jawa dikenal dengan istilah *tobong*). *Ageddong* adalah format penyajian (model pementasan) seni pertunjukan yang dilakukan dengan sistem karcis dan tertutup. Di Jawa sering disebut dengan istilah *tobong* (Hidayatullah, 2017a, 159–164). Artikel ini secara spesifik membatasi pembahasan hanya pada *tabbhuwân layang-layang* (ketoprak Madura) dan *topeng Kertè*. Alasannya karena di Situbondo hanya kedua genre *tabbhuwân* ini yang masih dihidupi oleh masyarakat.

Perihal yang unik dan menarik dari seni *tabbhuwân* Madura adalah sajian *ghendhing*. *Ghendhing* secara umum dapat dimaknai sebagai karya musik dalam karawitan. Dalam konteks karawitan Jawa, gending dapat ditampilkan dalam bentuk instrumentalia (ditampilkan dengan alat musik gamelan saja) dan ditampilkan dalam bentuk vokal (ditampilkan dengan tembang) (Suparto, 2012, 74). Di masyarakat Madura *ghendhing* juga berlaku demikian, bentuk vokal dalam sajian *ghendhing* Madura disebut dengan *kèjhungan*. *Kèjhungan* merupakan ihwal yang khas dan unik dalam sajian *ghendhing* pada pertunjukan *tabbhuwân* Madura. *Kèjhungan* merupakan gaya nyanyian (vokal) khas Madura dengan teknik vokal yang melengking, berasal dari kata *kèjhung* yang berarti nyanyian. Dalam konsep karawitan Jawa estetika *kèjhungan* mirip dengan lantunan *bowo*, dimana ada unsur kebebasan dalam olah vokal namun masih terikat pada konsep musikal Jawa seperti kepekaan *pathet* (Suyoto, Haryono, & Hastanto, 2015, 36). Mistortoify menjelaskan bahwa *kèjhungan* mencakup makna kepemilikan sebagai gaya nyanyian rakyat yang diwariskan secara tradisi lisan oleh masyarakat Madura dengan cengkok yang khas dan mencerminkan perasaan kolektif masyarakatnya (Mistortoify, 2014, 2–3). Seperti halnya *sinden* dalam karawitan Jawa

diperlukan teknik penyuaran meliputi teknik *luk*, *wiled*, *gregel*, *angkatan*, *seleh*, dan teknik pernafasan (Budiarti, 2013, 148). Hal ini juga berlaku dalam konsep *kèjhungan* masyarakat Madura. Ekspresi dari suara lengkingan yang menonjol menggambarkan ekspresi orang yang berkeluh kesah, meratap dan dilantunkan dengan nyaring (setengah berteriak) atau istilahnya *ong-klaongan* (Mistortoify, 2014, 1). Secara musikologis bentuk musik *ghendhing* Madura sangat dipengaruhi oleh unsur *kèjhungan*. Dalam bagian analisis musikologis nanti akan dijelaskan seberapa besar pengaruh unsur *kèjhungan* dalam pembentukan *ghendhing* Madura.

Secara instrumentasi, format ansambel *tabbhuwân* Madura hampir sama seperti format ansambel gamelan Jawa, hanya mungkin lebih sederhana. Semua *tabbhuwân* Madura menggunakan skala *salindru* (slendro) (Bouvier, 2002, p. 62) dan secara musikal umumnya sistem penalaannya lebih rendah dari gamelan Jawa, berikut penjelasan Jisto dan Sunar perihal karakteristik *tabbhuwân* Madura,

*“Mon è Madhurá Salèndro, Lorghâ tabbhuwânnâ, tabbhuwân mabâ, Sèttongnga jhâbâ dhâddi duâ' ka madhurâ lebbih mabâ. Prei rebbhât, tâ' endâ', ta' bisa moso' ka ghendhing Madhurâ, kako mon bâdâ rebbhâb, ngalèng-sèngi”*. (Komunikasi Pribadi, 15 Oktober 2017).

“Kalau di Madura slendro, luwes gamelannya, gamelan yang rendah. Satu di Jawa menjadi dua kalau di Madura, sistem penalaannya lebih rendah. Tidak memakai rebab, sebab tidak masuk dengan karakter gending Madura, kaku, menjadi aneh kalau pakai rebab”.

Pernyataan Jisto dan Sunar menunjukkan karakteristik *tabbhuwân* Madura yang luwes, memiliki penalaan yang lebih rendah dari Jawa, serta tidak menggunakan instrumen rebab karena dianggap tidak sesuai dengan karakter musik Madura. Penggunaan penalaan yang rendah ada sebabnya, yaitu untuk mengantisipasi vokal *kèjhungan* yang rata-rata dinyanyikan dengan notasi yang melengking dan tinggi, maka itulah gamelan Madura menggunakan sistem penalaan lebih rendah dari pada Jawa.



Perlu dijelaskan bahwa dalam pertunjukan *tabbhuwân* di Situbondo ada beberapa bagian pertunjukan yang sudah lazim dilaksanakan dalam acara *parlo* (pernikahan) yakni pertama *strèkan*, merupakan bagian acara yang dilaksanakan pada pagi hari sekitar pukul 09.00 sampai menjelang malam pukul 20.00, istirahat (*toron*) hanya dua kali dilakukan yakni di waktu jam dzuhur dan maghrib. *Strèkan* bertujuan untuk menghibur para undangan yang hadir ke acara pernikahan (Hidayatullah, 2017d, 1–17). Sajian musiknya hanya berupa *dhing-ghendhingan* yaitu memainkan beberapa repertoar *ghendhing* Madura, terkadang juga disesuaikan dengan permintaan undangan (*request ghendhing*). *Ghendhing* yang dimainkan tergolong yang halus dan dimainkan dengan irama yang kompleks sebagaimana pernyataan Jondro, seorang *panjhâk* (istilah lokal untuk menyebut pelaku seni baik itu penabuh, pelawak maupun aktor) Rukun Karya berikut,

*“Mon amaèn lagghu biasana molaè pokol sanga’, toron bâkto dzuhur bân maghrib. Sè èkamaèn dhing-ghendhing an alos, iramana bisa ghenâ’, dâri sèttong onggâ ka sèttong satengnga, mèrong, gombyang pas koplo. Mon main sangposangan ta’ ngangghuy irama sèttong satengnga bân mèrongan, polana langsung ka dangdut”.* (Komunikasi Pribadi, 19 Oktober 2017).

“Jika main di pagi hari biasanya dimulai dari pukul sembilan, istirahat waktu dzuhur dan maghrib. Yang dimainkan *ghendhing* yang halus, iramanya bisa lengkap. Dari irama satu, naik ke satu setengah, *mèrong*, *gombyang*, lalu koplo. Kalau main *sangposangan* (di malam hari) tidak menggunakan irama satu setengah dan *mèrongan*, karena langsung ke dangdut”.

Pernyataan Jondro Rukun Karya menunjukkan bahwa sajian *ghendhing* dalam acara *strèkan* pagi hari berbeda dengan sajian waktu pentas malam hari. Perbedaannya dilihat dari karakter *ghendhing*-nya yang lembut dan kasar, serta pengembangan pola iramanya. Hal ini juga berpengaruh terhadap pemilihan instrumen yang digunakan. Di pagi hari instrumen dan format yang digunakan adalah sebagai berikut, instrumen *ghung* (gong), *ghaghambhang*

(gambang), *ghendhir kèni*/di Situbondo disebut *warung* (gender kecil), *ghendhir rajâ* (gender besar), *bhunang rajâ* (bonang besar), *bhunang kèni*’ (bonang kecil), dua *saron*/di Situbondo disebut *rampasan* (balungan), *ghâdhemmong* (demung), *lèntèng* (slentem), *punggang* (kenong), *solèng* (suling bambu), *siter* (siter), *katipung* (tam-tam/ketipung/kendang dangdut), bass elektrik, dan seperangkat *ghendhâng malang* yang terdiri dari empat jenis yaitu *panembhung* (untuk yang paling besar), *panèmang* (untuk yang paling dekat dengan pemukul), *tung-tung kèni*’ (disusun di atas *panèmang*) dan *tung-tung rajâ* (yang diletakkan dengan berdiri tegak di samping kanan pengendang). Seluruh pemain dalam format *strèkan* berseragam, bersarung dan berkopyah serta bermain di atas panggung.

Bagian kedua adalah pementasan di malam harinya. Umumnya diawali oleh acara *tèmangan* yakni satu acara dimana pasangan pengantin dihadirkan ke atas panggung *tabbhuwân* lalu *ditimang* (diiringi nyanyian pujian) menggunakan *ghendhing* dan *kèjhungan* oleh rombongan *tabbhuwân*, sembari segenap anggota keluarganya memberikan *sawèran* kepada mempelai di atas panggung. Setelah acara *tèmangan*, lalu dilanjutkan dengan acara pembukaan, tari-tarian (bedaya), pertunjukan lawak (adaptasi *loddrok*), kemudian inti acara yang disebut *main*. Pada pentas malam hari formasi ansambel musiknya sudah berubah, yakni bermain di bawah pentas dengan susunan instrumentasi yang berbeda. Khusus pertunjukan malam hari yang dianggap lebih *rancak* dan *kasar*, instrumen halus seperti *ghaghambhang* sudah tidak digunakan lagi, begitupun juga dengan penyajian *ghendhing*-nya yang cenderung menggunakan *ghendhing-ghendhing* yang *rancak*.



Gambar 1. Format *Strèkan Rombongan Rukun Karya* di Desa Mimbo, Situbondo. (Foto: Hidayatullah, 2017)

Peranan *ghendhing* dalam *tabbbhuwân* sangatlah penting, ia berfungsi sebagai penanda alur lakon, pengatur ritme pertunjukan, ilustrasi cerita, pembangun nuansa dan emosi, serta simbol penanda karakter penokohan tertentu. Pada pentas *tabbbhuwân Layang-layang* (ketoprak), *ghendhing* yang biasa dibawakan antara lain adalah *Tallang* (untuk sedih), *Angling Sapolo* dan *Angling Madhurâ* (untuk fragmen *sangposangan*), *Puspowarno*, *Ram-èram*, *Ijo-ijo* dan *Lanjalan* (untuk fragmen *biscabisân* atau adegan istri raja).

Berbeda dari *tabbbhuwân Layang-layang*, *tabbbhuwân Topeng Kertè* juga punya sistem penggunaan *ghendhing* tersendiri sebagaimana menurut penuturan Sunar selaku *panjhâk Sri Rahayu*,

“*Ghendhing Kertè Pasèsèran bân Tunggul Angin nèko laen cong, Mon Pasèsèran nèka Krisna: ngangghuy ghendhing Lembè, Ngedril, Lombo; Rato: ghendhing Gunungsarè, Agaga’, Sekar Ganggung; Patih: ghendhing Pabondetan, Pemandapan, Tawang Serang; Janoko: ghendhing Pospowarno bân Gunungsarè; Srikandi: ghendhing Nyabrang Wetan bân Pelog Tèmor; Subadra: ghendhing Rarari, Pantang, Tallang; Gatotkoco: ghendhing Agaga’. Lamon Kertè Tunggul Angin biasana ngangghuy ghendhing Bèndrung, Bhiskalan, Sampa’, Puspowarno, Rarari, Pantang, Nyabrang Wetan, Angling, Ngedril, Pèlog Tèmor*”. (Komunikasi Pribadi, 15 Oktober 2017).

“*Ghendhing kertè Pasisiran dan Tunggul Angin itu berbeda Nak, kalau Pesisiran itu tokoh Krisna menggunakan ghendhing Lembè, Ngedril, Lombo; Raja: ghendhing*

*Gunungsarè, Agaga’, Sekar Ganggung; Patih: ghendhing Pabondetan, Pemandapan, Tawang Serang; Janoko: ghendhing Pospowarno dan Gunungsarè; Srikandi: ghendhing Nyabrang Wetan dan Pelog Tèmor; Subadra: ghendhing Rarari, Pantang, Tallang; Gatotkoco: ghendhing Agaga’*. Kalau *Kertè Tunggul Angin* biasanya menggunakan *ghendhing Bèndrung, Bhiskalan, Sampa’, Puspowarno, Rarari, Pantang, Nyabrang Wetan, Angling, Ngedril, Pèlog Tèmor*”.

Sunar sebagai penabuh yang sudah malang melintang di pentas *tabbbhuwân* sejak era pak Kertisuwignya tahun 1945 menjelaskan bahwa *tabbbhuwân Topèng Kertè* ada dua gaya yakni *Pasèsèran* dan *Tunggul Angin*. Keduanya dibedakan secara bentuk melalui pemakaian *ghendhing*-nya.

Berbagai macam *ghendhing* yang sudah dipaparkan baik dalam *tabbbhuwân Layang* dan *Kertè* hanya akan dianalisis dua *ghendhing* saja yang mewakili yakni *ghendhing Angling Sapolo* dan *Puspowarno*. Analisis *ghendhing* akan dispesifikkan pada bentuk *ghendhing dangdut*-nya. Perlu dijelaskan bahwa semua bentuk *ghendhing* dalam pertunjukan *tabbbhuwân* Madura saat ini telah berinteraksi dan beradaptasi dengan musik dangdut. Menurut pengamatan penulis (observasi tahun 2016-2017), semua pertunjukan *tabbbhuwân* yang dihelat di Situbondo tidak ada satupun yang lepas dari bentuk garap dangdut, gaya *ghendhing dangdut* kemudian menjadi sebuah gaya garapan yang niscaya untuk dilakukan oleh semua *rombongan tabbbhuwân*. Dalam sejarahnya, sebenarnya silang bentuk dan gaya ini sudah terjadi sejak tahun 1970-an sejak era dangdut Rhoma Irama *booming* di Situbondo, ketika itu beberapa *rombongan tabbbhuwân Kertè* di Situbondo sudah mulai mencoba-coba memasukkan garap dangdut ke dalam *ghendhing*-nya (Sunar, Komunikasi Pribadi, 15 Oktober 2017). Sejalan dengan fenomena tersebut, para pemain musik orkes dangdut Madura (lokal) juga melakukan kawin silang gaya dangdutnya dengan *tabbbhuwân*, yaitu memasukkan unsur musik *tabbbhuwân* (gamelan) dalam karya-karyanya (Hidayatullah, 2015a, 1–14, 2017a, 150–158). Dari interaksi inilah persilangan gaya dangdut dan gamelan Madura menjadi intens di Situbondo. Musisi orkes dangdut



Gambar 2. Format *Main* pada Malam Hari. Pemusik Bermain dibawah Pentas. (Foto: Hidayatullah, 2017)

dan *tabbhuwân* kemudian kerap kali melakukan kolaborasi dalam menggarap beberapa produk rekaman dan pentas *live*.

## *Ghendhing Angling Sapolo yang Luwes dan Dinamis*

*Ghendhing Angling Sapolo* adalah *ghendhing* yang paling menonjol dalam pertunjukan *tabbhuwân Layang-layang* (ketoprak). Ia menjadi penting karena dipakai dalam fragmen *sangposangan* (bagian inti dari pertunjukan ketoprak Madura). *Angling sapolo* seolah menjadi ‘ring tinju’ untuk menunjukkan eksistensi kemampuan *kèjhungan* masyarakat Madura sekaligus sebagai ruang partisipasi penonton untuk turut hadir dalam pertunjukan melalui momen *nyompèngi* (memberikan *saweran*). *Angling Sapolo* bukan lagi sekedar repertoar, namun menyimpan ‘daya pikat’ serta keluwesan yang lebih dibanding *ghendhing* lainnya. Guna melihat kedinamisan *ghendhing Angling Sapolo* maka akan diuraikan melalui analisis musikologis. Guna memudahkan dalam pemahaman pembaca maka akan digunakan dua peristilahan dalam analisisnya yakni istilah lokal dalam bahasa Madura dan pembandingnya dalam bahasa Jawa.

Berikut notasi *bhâlungan* (*balungan*) yang ditulis oleh *rombongan Rukun Karya* (didapat dari Suharjono, pemain *ghendhir*) dan hasil pengamatan atas permainan yang dimainkan pada tanggal 10 Oktober 2017 di Situbondo,

*Pamukka' ghámbhâng* (*buko gambang*)

A.  $\begin{array}{cccccccc} 3 & 5 & 6 & 1 & 2 & 1 & 6 & 5 & 3 & . & 3 & 5 & 6 & 1 & 5 & 6 \\ 5 & 3 & 1 & 6 & 5 & 3 & 2 & 1 & 5 & 3 & 2 & 1 & 5 & 3 & 5 & 2 \\ 5 & 3 & 5 & 2 & 5 & 3 & 2 & 1 & 2 & 1 & 5 & 3 & 2 & 1 & 3 & 6 \end{array}$

Jalan sajian *ghendhing Angling Sapolo* di atas, pertama diawali dari *pamukka' ghâmbhâng* yang disambut *khendhâng* (kendang) lalu masuk pada irama 1 (*settong*). Irama I disajikan satu kali *poterran (rambahan)*/putaran (satu pukulan gong). Setelah gong, satu *gatra* setelahnya *pos/pause (mandheg)* disambut alunan *kèjhung* (vokal) sesaat kemudian *ètampanil* disambut oleh *kendhâng* – serta *ghendhir* dan *ghambhang* – semua instrumen (kecuali *ghung/gong*) masuk tepat pada *gatra* kedua *pokolan (sabetan)*/ketukan keempat. Sajian

irama I ini selanjutnya dikembangkan menjadi irama *settong satengnga* (satu setengah). Dalam perspektif karawitan Jawa biasa disebut sebagai *garap rangkep*, namun *najâgâ* (*nayaga*) Rukun Karya menyebutnya dengan istilah irama *settong satengnga*. Secara pukulan, *lèntèng* (*slenthem*) tidak berubah, tetapi instrumentasi *garap* seperti *siter*, *ghâmbhâng*, *ghendhir* bermain dua kali lipat dari sajian sebelumnya. Ritmenya dipertegas oleh tamborin, sementara *rampasan* (*saron*) 1 dan *rampasan* (*saron*) 2 memainkan teknik *imbal* (teknik jalinan, interlocking). Sajian seperti ini disajikan dua kali putaran yang ketika menjelang *ghung* (gong) berubah menjadi irama *mèrong*, kemudian setelah *ghung* (gong) *gatra* berkembang menjadi irama *mèrong*. Dalam perspektif karawitan Jawa biasa disebut sebagai irama II, namun *najâgâ* Rukun Karya menyebutnya dengan istilah irama *mèrong*. Berikut notasi irama *mèrong* berdasarkan pukulan *lèntèng* (*slenthem*),

B.  $\begin{array}{cccccccc} 5 & 6 & 5 & 3 & 5 & 6 & 1 & 6 & 5 & 6 & 5 & 3 & 5 & 2 & 3 & 1 \\ 5 & 6 & 5 & 3 & 5 & 2 & 3 & 1 & 5 & 6 & 5 & 3 & 6 & 5 & 3 & 2 \\ 5 & 6 & 5 & 3 & 6 & 5 & 3 & 2 & 5 & 6 & 5 & 3 & 5 & 2 & 3 & 1 \\ 5 & 3 & 2 & 1 & 5 & 6 & 5 & 3 & 5 & 2 & 3 & 1 & 3 & 2 & 1 & \textcircled{6} \end{array}$

Irama *mèrong* ini disajikan sebanyak dua kali sajian. Seperti halnya irama *settong* (I), tempat *pos*/pause tidak berubah. Irama *mèrong* putaran kedua, setelah *pause* yang dilanjutkan sajian *kèjhung* (vokal), *kendhâng* masuk bersama instrumen lainnya menuju irama *gombyang*, yakni tepat setelah *gatra* kedua ketukan ketiga dan keempat sudah masuk pada irama *gombyang*. Dalam perspektif karawitan Jawa dapat dibaca sebagai irama III, namun *najâgâ* Rukun Karya menyebutnya dengan istilah irama *gombyang*. Sajian irama *gombyang* dapat diidentifikasi dengan semakin rapatnya pukulan *lèntèng* (*slenthem*) dan *punggang* (*kenong*) seperti di bawah ini,

[illegible]

Irama *gombyang* ini, disajikan satu setengah dengan menggunakan *kendhâng malang*, lalu tepat pada *gatra* ke delapan masuk kendang dangdut



(*katipung*) dengan tempo melambat seperti pindah irama, tetapi pada sajian dangdut dilihat dari pukulan *lèntèng* (*slenthem*) dan pukulan *punggang* (*kenong*) digantikan oleh instrumen *electric bass*, tidak pada tingkatan yang berbeda hanya instrumentasinya yang berubah yaitu hampir semua instrumen (yang dapat memainkan lagu) mengacu pada ketukan berat setiap *gatra*-nya. Sajian dangdut ini berakhir dua *gatra* setelah gong. Sebagai melodi *suwuk* (berhenti-selesai) menggunakan gubahan melodi menjelang *pos* (*mandheg*).

## Struktur Ghendhing Angling Sapolo

Analisis struktur merupakan hal baru di dalam studi dunia karawitan (gamelan). Istilah struktur juga merupakan istilah yang tidak populer di kalangan pelaku karawitan. Supanggah membahas penggolongan ricikan (instrumen) karawitan dilihat dari perspektif *garap*, yaitu melihat pembagian instrumen berdasarkan kaidah komposisionalnya (Supanggah, 2007, pp. 193–198). Dalam hal ini, terdapat istilah kelompok *ricikan* (instrumen) struktural. Pengertian struktural menurut Supanggah adalah pola permainan yang menengarai bentuk tertentu. Seperti bentuk *lancaran* dalam karawitan Jawa Gaya Surakarta. Berikut notasi pola bentuk *lancaran* dalam permainan instrumen gong, *kempul*, *kethuk*, *kenong* seperti di bawah ini,

Melihat pola permainan *kethuk*, *kenong* dan gong di atas gending apapun yang mempunyai pola seperti di atas menunjukkan bahwa gending tersebut adalah berbentuk *lancaran*. Dalam bentuk ini, terdapat puluhan bahkan ratusan gending. Satu bentuk *lancaran* dalam karawitan Jawa Gaya Surakarta terdapat lebih dari satu komposisi gending. Artinya, *lancaran* di sini adalah sebuah bentuk dari struktur permainan instrumen *kethuk*, *kenong* dan gong dengan pola yang *ajeg* (konsisten). Arah diskusi struktur *Angling Sapolo* merujuk pada pengertian struktur seperti halnya kasus *lancaran* seperti di atas meski pada akhirnya akan banyak perbedaan di antara keduanya karena sifat dan pertimbangan *garap gendhing*-nya.

*Angling Sapolo* apabila dilihat dari jumlah *gatra* (satuan atau unit terkecil yang terdiri dari empat *sabetan* (pukulan) *balungan*, dalam kasus *Angling Sapolo* merupakan abstraksi permainan instrumen *lèntèng/slenthem*) dalam satu kali pukulan gong mempunyai 8 *gatra* untuk irama *settong* (I) (A) dan 16 *gatra* untuk irama *gombyang* (III) (B). Masing-masing *gatra* di isi dengan *balungan nibani* (nada yang diletakan pada pukulan ke dua dan ke empat pada masing-masing *gatra*) kemudian berkembang menjadi *balungan mlaku* (nada yang ditempatkan mulai dari pukulan pertama hingga pukulan ke empat pada masing-masing *gatra*) dan *balungan ngadhal*. Lebih jelasnya lihat perbandingan *gatra* ke 16 pada *ghendhing Angling Sapolo* berikut ini,

$\begin{array}{r} 1 \ 5 \ 6 \\ 3 \ 2 \ 1 \ 6 \\ \hline 23256563 \end{array}$

Perubahan-perubahan *balungan* pada setiap *gatra*-nya tergantung pada tingkatan irama dan *garap* di setiap iramannya yang akan di bahas pada sub-bab tersendiri.

Metode identifikasi bentuk berdasarkan kombinasi permainan instrumen memerlukan kehadiran lebih dari satu instrumen struktural. Dalam kasus *tabbbhuwân* Madura terutama *ghendhing Angling Sapolo*, instrumen struktural yang hadir (secara musikal) adalah instrument *ghung* (gong). Keberadaan *punggang* (kenong) di *tabbbhuwân* tidak pada fungsi strukturalnya, tetapi pada tugas mempertebal *bhâlungan lèntèng* (slenthem). Konsep musikal seperti ini pada gamelan Jawa terdapat pada permainan gending *sekaten* yakni pola permainan pada instrumen *bonang penembung*. Hal ini dapat diidentifikasi melalui permainan *kenong* pada *ghendhing Angling Sapolo* yang juga “hidup” mengikuti perkembangan *gatranya*. Lihat contoh di bawah ini,

$\cdot \hat{3} \hat{\cdot} \hat{2}$  letak kenong pada sabetan keempat  
 setiap gatra, berkembang menjadi  
 $3 \hat{5} 3 \hat{2}$  letak kenong pada sabetan kedua dan  
 keempat, berkembang menjadi  
 $3\hat{5}3\hat{5}3\hat{2}3\hat{2}$  letak kenong pada sabetan satu, kedua,  
 ketiga dan keempat.

Sebagai perbandingan *garap kenongan*, guna mengidentifikasi bentuk *Angling Sapolo*, **idealnya** tabuhan kenong seperti berikut ini,



. 3 . 2  
 3 5 3 2  
 53532323

Tetapi teknik permainan *kenong* seperti simulasi di atas **tidak ditemukan** dalam sajian *ghendhing Angling Sapolo*. Teknik permainan *kenong* pada kasus *Angling Sapolo* seperti di atas lebih menunjuk kepada permainan seperti *bonang penembung* daripada *kenong*. Hal ini menjadi unik mengingat *garap kenong* – dan *kempul* – pada *ghendhing* Madura lainnya (pada *tabbhuvân Kertè*) seperti *Pansampanan*, *Puspowarno* dan *Pelog Temor* terlihat jelas permainan instrumen strukturalnya – bahkan ketika masuk dalam *garap* dangdut.

Tidak munculnya “bentuk” pada sajian *ghendhing Angling Sapolo* dikarenakan *garap ghendhing Angling Sapolo* tidak mendasarkan dirinya pada “bentuk” tetapi lebih menitik beratkan pada kalimat lagu. Kalimat lagu yang digunakan sebagai acuan adalah lagu yang dilantunkan oleh *tokang kèjhung* (vokalis). *Ghendhing* dengan karakter seperti ini lazim ditemukan dalam karawitan Jawa. Para *pengrawit* (pemain gamelan Jawa) cenderung tidak akan menyebut bentuk gending tetapi langsung menyebut nama atau jenisnya, seperti *jineman Uler Kambang*, *dolan Jago Kate* dan sebagainya. Kata *jineman* dan *dolan* dalam judul gending tersebut merujuk pada jenis gendingnya bukan bentuknya. Gending-gending dalam kategori ini cenderung akan menggunakan vokal sebagai kekuatan *garap* dalam sajian gendingnya. *Angling Sapolo* masuk dalam kategori gending-gending seperti yang telah disebutkan di atas.

### Pola Perubahan Irama *Angling Sapolo*

Irama dalam karawitan mempunyai pengertian pelebaran dan/atau penyempitan *gatra* (Martopangrawit, 1972, 1). Dua unsur penting yang terkandung dalam irama yaitu ruang dan waktu. Ruang adalah tempat yang diberikan kepada beberapa instrumen (dan vokal) untuk mengisi ruang yang ditentukan oleh atau yang berkaitan dengan irama tertentu. Sedangkan waktu adalah durasi atau tenggang waktu yang diperlukan oleh atau yang disediakan bagi penyajian atau gerakan

dari suatu *balungan* atau nada, atau nyanyian atau *tabuhan* tertentu dari suatu *ricikan* (instrumen) dari yang satu ke yang berikutnya menyusul *balungan*, *tabuhan*, nada atau lagu/nyanyian yang telah mendahuluinya (Supanggah, 2007, 216–217).

Irama dalam karawitan Jawa mempunyai dua makna. Pertama, kata irama diidentikan dengan pengertian di atas yakni pelebaran dan penyempitan *gatra*. Kedua irama dalam makna yang berarti tempo (*laya*). Jadi dalam satu tingkatan irama tertentu, dapat disajikan dalam *laya* yang bervariasi. *Laya*/tempo inilah yang sebenarnya oleh para pengrawit disebut juga dengan irama. Kebiasaan pengrawit menyebut irama dalam arti tingkatan langsung menyebut tingkatan iramanya tanpa ada kata “irama” di depannya seperti langsung menyebut *tanggung*, *dados* dan sebagainya sedangkan ketika menyebut tempo mereka baru menyebutnya dengan istilah irama. Kalimat yang sering terucap seperti ini, *iramane kesesegken* (iramanya – temponya – terlalu cepat) atau *iramane kenglendheben* (iramanya – temponya – terlalu lambat).

Karawitan Jawa terdapat enam jenis irama yakni, *gropak*, *lancar*, *tanggung*, *dados* (*dadi*), *wilet*, dan *rangkep* (Supanggah, 2002, 125). Keenam tingkatan irama tersebut tidak serta merta harus dihadirkan secara hirarki, tetapi setiap gending memiliki kebebasan untuk memilih iramanya. Perlu diketahui bahwa *rangkep* selain dimaknai sebagai irama juga dimaknai sebagai *garap*, sedangkan *gropak* juga – disatu sisi – dimaknai tingkatan *laya* (tempo).

*Angling Sapolo* apabila dilihat dari sudut pandang irama (bukan tempo) terdapat tiga irama dan lima perubahan tempo. Hal ini dikarenakan pada setiap perubahan irama pasti ada perubahan tempo.

Setelah *pamukka’l buka gambang* kemudian disambut kendang, pola tabuhan *lèntèng* (*slenthem*) di tiga *gatra* pertama seperti di bawah ini,

. . . 2 . . . 5 . . . 2 . 1 . 6

Hal ini menunjukkan bahwa, apabila *sabetan* kedua diisi dengan nada tertentu maka permainan *lèntèng* (*slenthem*) sangat cepat. Guna mengantisipasi agar tepat *sabetan* keempat di setiap *gatranya* maka *sabetan* kedua dihilangkan langsung menuju *sabetan* ke empat. Tiga *gatra* awal tersebut menunjukkan area

perpindahan dari irama *lancar* menuju *dados*, dan baru benar-benar “nyaman” di *gatra* ke lima. Analisa struktur iramanya sebagai berikut,

$\begin{array}{cccc} \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \end{array} \begin{array}{c} \hat{2} \\ \hat{5} \\ \hat{2} \\ \hat{2} \end{array}$   
 lancar      lancar laya lambat      tanggung      tanggung laya lambat  
 $\begin{array}{c} \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \end{array} \begin{array}{c} \hat{3} \\ \hat{2} \\ \hat{2} \\ \hat{2} \end{array}$   
 dados

*gatra* pertama, diindikasikan dari permainan *ghendhir* (gender) (instrumen *garap*) yang masih *mbalung!* seperti permainan *lèntèng* (*slenthem*). Masuk *gatra* kedua sudah mulai *melagu* dan tidak lagi *mbalung*. Pada *gatra* ketiga sama dengan *gatra* kedua, yakni *melagu* tetapi temponya melambat baru kemudian *gatra* keempat lebih melambat dan benar-benar berubah ke irama *dados* di *gatra* kelima. Irama ini menjadi irama pokok pertama dalam sajian *ghendhing Angling Sapolo* atau para penabuh menyebut irama *sètting* (I). Pada tataran irama *sètting* terdapat dua *garap*. Pertama *garap* irama *dados* dan kedua *garap* rangkep. Pada *garap* rangkep, tabuhan *lèntèng* (*slenthem*) tetap seperti *garap* irama *dados* tetapi instrumen *garap*-nya, *ghendhir rajâ*, *ghendhir keni*, *siter* dua kali lipat lebih rapat. *Garap rangkep* ini oleh *najâgâ* Rukun Karya disebut irama *sètting satengnga* (satu setengah).

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

5 3 5 2 5 3 2 1 2 1 5 3 2 1 3 ⑥

Tingkatan kedua yang disebut dengan istilah irama *mèrong* oleh *najâgâ* Rukun Karya masuk menjelang *ghung* (gong) dengan *laya* yang semakin melambat kemudian benar-benar berubah setelah tabuhan *ghung* (gong) yakni di *gatra* pertama dengan abstraksi *bhâlungan* sebagai berikut,

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

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

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

5 3 2 1 5 6 5 3 5 2 3 1 3 2 1 ⑥

Tingkatan irama ini dalam karawitan Jawa disebut irama *wiled*, di mana masing-masing *gatra* berkembang menjadi lebih lebar dua kali lipat. Dalam karawitan Jawa juga sering disebut irama II, namun di masyarakat Madura umum disebut sebagai irama *mèrong*.

Irama selanjutnya adalah irama *gombyang* (III) lalu berkembang menjadi irama dangdut. Irama *gombyang* dan dangdut ini merupakan pengertian *garap rangkep*. Dalam kasus *Angling Sapolo*, *garap*

*rangkep* disajikan untuk Irama *sètting satengnga*, *gombyang*, dan dangdut. Dilihat dari pelebaran *gatra*, *garap rangkep* juga mengalami pelebaran *gatra*. Untuk itu pada kasus *Angling Sapolo*, *garap rangkep* dangdut masih dapat dimaknai sebagai irama *gombyang* (III), namun masyarakat Madura menyebutnya dengan irama dangdut.

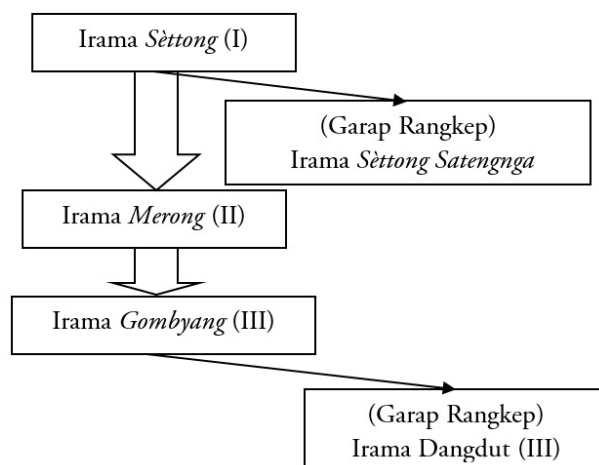
$\begin{array}{cccc} \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \end{array} \begin{array}{c} \hat{5} \\ \hat{1} \\ \hat{5} \\ \hat{1} \end{array} \begin{array}{cccc} \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \end{array} \begin{array}{c} \hat{5} \\ \hat{3} \\ \hat{5} \\ \hat{3} \end{array} \begin{array}{cccc} \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \end{array} \begin{array}{c} \hat{5} \\ \hat{2} \\ \hat{5} \\ \hat{2} \end{array} \begin{array}{cccc} \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \end{array} \begin{array}{c} \hat{5} \\ \hat{1} \\ \hat{5} \\ \hat{1} \end{array}$   
 53535353 52525252 53535353 51515151  
 53535151 53535353 52525151 56565656  
 56565353 53535656 ..... 1

### Keunikan Melodi Pos (*mandbeg*) *Angling Sapolo*

Keunikan di sini adalah sesuatu yang tidak dimiliki oleh *ghendhing* lain. *Angling Sapolo* (juga *ghendhing* lain dalam kategori *Angling*) memiliki kekhasan sendiri yakni penekanan pada melodi menjelang *ngepos* (*andhegan*). Melodi dimainkan setelah *sabetan* nada kedua *gatra* kedua. Berikut melodi yang dimaksud,

*Gatra*       $\begin{array}{c} \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \end{array} \begin{array}{c} \hat{5} \\ \hat{3} \\ \hat{5} \\ \hat{6} \end{array}$   
 Melodi *andhegan*      612352136

Melodi *andhegan* di atas selalu menonjol, dan dimainkan secara *unisono* oleh instrumen *garap*. Bahkan, *lèntèng* (*slenthem*) yang dalam hal ini termasuk dalam instrumen *bhâlungan* juga ikut memainkan melodi tersebut. Melodi tersebut sangat ikonik dan mudah diingat, intensitasnya yang tinggi dimainkan di pentas *tabbhuwân Layang*



Gambar 3. Skema Irama Pokok *Ghendhing Angling Sapolo*. (Sumber: Transkripsi Sigit Setiawan dan Panakajaya Hidayatullah)

(ketoprak), kemudian mengonstruksi *ghendhing Angling* sebagai identitas dari *tabbhuwân* ketoprak Madura.

Ihwal inilah yang membuat *ghendhing Angling* menjadi “spesial”, karena secara melodis hampir semua instrumen *tabbhuwân* (kecuali gong) menyajikan melodi itu secara bersama. Melodi itu tidak hanya dimainkan oleh *rombongan* Rukun Karya saja, namun juga didapati pada penyajian *Angling Sapolo* yang dimainkan *rombongan* lain seperti Rukun Famili dan Kelompok Zaini dengan perilaku instrumental yang sama. *Angling Sapolo* merupakan *ghendhing* yang paling populer dari *angling-angling* lain. Melodi *andhegan* pada *angling* lainnya juga menggunakan kontur melodi yang sama dengan *Angling Sapolo*. Artinya kontur melodi *andhegan* pada *ghendhing angling* sangat identik tergantung dari nada *seleh* pada *gatra* kedua setelah gong. Sebagai contoh lihat abstraksi berikut ini,

Balungan *seleh* 6 melodinya 612352136

Balungan *seleh* 2 melodinya 235615362

### Pola *Kendhângan Angling Sapolo*

Seperti disebutkan sebelumnya, bahwa kendang merupakan instrumen penting dalam sajian karawitan (Jawa). Peran kendang dalam karawitan Jawa adalah seperti yang dituturkan Martopangrawit berikut ini:

“Kendang sebagai ririkan *pamurba* irama, bertugas untuk menentukan bentuk gending, mengatur irama dan jalannya *laya* (tempo), mengatur *mandheg* (*mandheg* adalah suatu teknik penyajian suatu gending dimana seluruh *ricikan* berhenti, namun tidak *suwuk* selesai, dan dimulai lagi dengan vokal (*sidhénan andhegan*)) dan *suwuk*-nya (berhentinya sebuah komposisi *gending*) gending, serta *buka* (suatu lagu atau pola tertentu untuk mengawali *gending*) untuk gending - gending kendang” (Martopangrawit, 1972, p. 3).

Atmojo menegaskan bahwa kendang selalu hadir dalam sajian *uyon-uyon*, iringan tari, iringan *pakeliran*, dan iringan kethoprak dengan peran utamanya sebagai *pamurbo wiromo*, yaitu bertugas menguasai jalannya irama, menentukan tempo, serta memulai atau menghentikan penyajian (*ghendhing*) (Atmojo, 2010, p. 45). Selain fungsi

kendang menurut pendapat di atas, kendang juga menentukan karakter gending yang disajikan. Pikiran ini didasarkan bahwa pengendang dalam menafsirkan gending sesuai dengan bekal dan kemantapan rasanya. Hubungannya dengan konteks ini, seorang pengendang memiliki peran yang sangat besar terhadap hidup dan tidaknya sebuah sajian gending. Untuk itu, di kalangan masyarakat karawitan Jawa beredar suatu pengertian, bahwa pengendang yang baik adalah yang mampu menghidupkan sajian gending sesuai dengan karakternya (Waridi, 2001, 278). Pernyataan Waridi tersebut di atas dipertegas oleh Trustho bahwa:

“Kehadiran kendang dalam karawitan mandiri memiliki multiperan, selain sebagai pemimpin jalannya pertunjukan juga berperan membentuk karakter sebuah gending melalui permainan ritme dan warna suaranya” (Trustho, 2005, 24).

Peran dan fungsi kendang di atas, berlaku pula untuk sajian *ghendhing* Madura terutama pada kasus *Angling Sapolo*. Perbedaannya terletak pada batas kedalaman analisis di mana untuk mencapai tahap karakterisasi kendangan dibutuhkan waktu yang lebih lama serta “berbaur” dengan para pelaku *tabbhuwân*. Untuk penelitian ini, penotasian kendangan digunakan sebagai dokumentasi tertulis dan juga perangkat analisis perubahan pada masing-masing irama, karena setiap perubahan masing-masing irama selalu dipimpin oleh kendang. Dalam istilah masyarakat Madura, pola-pola atau pukulan kode yang mengarah pada perubahan irama biasa disebut *ngetap* atau *ngalèrèè* (Jondro, Komunikasi Pribadi, 19 Oktober 2017).

Pelaku *tabbhuwân*, terutama pemain kendang tidak mendefinisikan kendangan *Angling Sapolo* berpola A berbentuk B atau mempunyai aturan-aturan tertulis (pakem). Mereka menyebut kendangan *Angling Sapolo* merupakan interpretasi bebas mereka - melalui instrumen kendang - atas lagu-lagu *kèhjungan* (Jondro, Komunikasi Pribadi, 19 Oktober 2017).

Kendangan dengan interpretasi individual seperti di atas, dalam karawitan Jawa disebut kendangan *pematut*. Kendangan *pematut* kendangan yang diterapkan pada gending - gending yang belum memiliki aturan penyajian kendangan



secara ketat (belum terbakukan) berdasarkan lagu dan *solah* atas tafsir pengendang sendiri dengan menggunakan vokabuler kendangan yang sudah ada atau dengan membuat kendangan “baru” yang mana kendangan yang telah disajikan tersebut dapat berubah sesuai dengan kebutuhan penyajian berdasarkan faktor-faktor pembentuknya seperti kalimat lagu, ritme, *cakepan*, dan *garap balungan* yang disesuaikan dengan karakter gendingnya sehingga menghasilkan kesan rasa tertentu yang telah disepakati oleh masyarakat karawitan (S. Setiawan, 2015, 90).

Melihat definisi di atas tentunya kendangan-kendangan yang disajikan pada *ghendhing Angling Sapolo* sangat bervariasi dan sangat individu. Guna mengkonstruksi kendangan *Angling Sapolo*, berikut dituliskan salah satu notasi versi kelompok *tabbbuwân* Rukun Karya.

Irama *settong* (I) disajikan kendangan dengan pola-pola seperti berikut,

. 5 . 3 . 5 . 2  
 . t p b . p p . . t p b B . p p .

Irama *settong satengnga* (satu setengah) - *garap* rangkep kendangan yang disajikan adalah sebagai berikut,

. 5 . 3 . 5 . 2  
 . t . p . p t p d b t . p . p b p t . t . p . p t p d b t . p . p b p t

Irama *mèrong* (II), *gatranya* berkembang, pola kendangannya sebagai berikut,

. 5 . 6 . 5 . 3  
 t p k t p . b . b . p p p t t p k t p . b . B . p p p t  
 . 5 . 6 . 5 . 3  
 t p k t p . b . b . p p p t t p k t p . b . B . p p p t

Kendangan Irama *gombyang* (III), *gatranya* berkembang dari *gatra* irama II, pola kendangannya sebagai berikut,

. 5 . 6 . 5 . 6 . 5 . 3 . 5 . 3  
 o t o d b b p t o t o d b b p t o d o b o d o b o b b b b  
 . 6 . 5 . 6 . 5 . 3 . 2 . 3 . 2  
 o t o d b b p t o t o d b b p t . . b p . p p p . b . b p . p p p b

Pada irama *gombyang* (III) ini di *garap* dua versi, yakni versi “asli”-nya dan versi dangdut. Dilihat dari pelebaran *gatranya*, versi dangdut ini masih dalam kategori irama *gombyang* (III). Hal ini dapat dilihat dari pola permainan *lèntèng* (*slenthem*) yang mengubah permainan yang semula menyajikan *bhâlungan* seperti berikut ini,

. 5 . 6 . 5 . 6 . 5 . 3 . 5 . 3

menjadi seperti ini,

. 3 . 3 . 3 . 3 . 3 . 3 . 3 . 3

Dengan kata lain mengganti *sabetan bhâlungan* pertama dan ketiga sesuai dengan nada *sabetan ke-empat* di setiap *gatranya*. Pada irama dangdut fungsi *kendhângan malang* kemudian diganti oleh *katipung* dangdut (kendang tam-tam/ketipung dangdut). Gambar 4 merupakan transkripsi kendangan dangdut pada irama dangdut *ghendhing Angling Sapolo*.

Pola-pola yang dituliskan dalam artikel ini merupakan pola-pola kendangan yang disarikan melalui perbandingan pola-pola yang paling banyak disajikan dan dimaknai sebagai pola dasar. Pola dasar inilah yang oleh pengendang *tabbbuwân* dikembangkan menurut kreativitas individu. Pola-pola pengembangan berdasarkan penelitian lapangan mengarah pada citarasa gabungan antara kendangan Sunda, permainan instrumen *cello* pada musik keroncong, pola kendang kempul banyuwangi dan pola-pola kendangan *ciblon Jawa*.

Seperti disebutkan sebelumnya, bahwa pola kendangannya sangat beragam dan bersifat sangat personal. Artinya dari masing-masing *rombongan tabbbuwân* pasti berbeda permainan kendangnya. Meski demikian terdapat pola-pola kendangan yang identik pada beberapa bagian di antaranya adalah kendangan *andhegan*, kendangan ketika menyambut vokal *andhegan* (*tampanan/nampani*), dan juga kendangan sebagai aba-aba gong.

## Perbandingan Instrumentasi *Garap* Dangdut Gamelan Madura dengan Jawa

Instrumentasi yang dimaksud adalah analisis terhadap instrumen-instrumen yang berubah di setiap pergantian irama maupun *garap*-nya. Dengan pertimbangan banyaknya instrument *garap* seperti *ghendhir* (gender), *ghâmbhâng* (gambang), *siter*,



Gambar 4. Transkripsi Notasi Pola Kendangan Dangdut. (Sumber: Transkripsi Panakajaya Hidayatullah)

*bhunang rāja* (*bonang barung/besar*) dan *rampasan* (*saron*) (yang dimainkan secara melodis), maka tidak mungkin menuliskan semuanya. Hal ini karena pertimbangan-pertimbangan efisiensi serta konvensi gamelan yang tidak lazim menghadirkan notasi untuk instrumen-instrumen *garap* secara khusus – kecuali untuk kepentingan ujian-ujian sekolah maupun perguruan tinggi seni. Notasi yang paling umum dihadirkan dalam adalah notasi *balungan* dan notasi instrumen struktural serta khusus untuk notasi-notasi vokal. Guna pertimbangan tersebut, analisis perubahan instrumentasinya diwakilkan instrumen yang secara *garap* berubah di setiap tahap iramanya yang dalam konteks *Angling Sapolo* adalah instrumen *saron*.

Saron dalam konteks ini seperti pola permainan instrumen *garap* seperti *ghendhir rajâ*, *ghendhir kèni*, *siter* dan *ghâmbhâng*, *saron* menyajikan melodi di Irama *sèttong* (I), *sèttong satengnga* (*garap* rangkep), *mèrong* (II) dan *gombyang* (III). Perbedaan mendasar terjadi pada *garap* dangdut di irama *gombyang* (III) yang tidak lagi melagu tetapi menggunakan pola *interlocking* atau *imbal*. Berikut perbedaan (per-*gatra*) yang dimaksud,

Irama *settong* I  $\underline{\hspace{1.5cm}3\hspace{1.5cm}2}$   
 Saron 2 3 2 1 2 3 5 6 2 3 2 1 6 5 3 2  
 Irama *settong satengnga*  $\underline{\hspace{1.5cm}3\hspace{1.5cm}2}$   
 Saron 23212356232126532321235623216532

Dari notasi di atas terlihat bahwa pada irama *settong* (I), setiap *gatra* terdapat 16 kali pukulan saron dan pada *garap* rangkepnya (irama *settong satengnga*) terdapat 32 kali pukulan saron. Prinsip seperti ini berlaku pula pada irama *mèrong* (II) dan *gombyang* (III). Ketika irama *mèrong* (II), *gatra* melebar dalam satu pola pukulan saron seperti di atas digunakan untuk setengah *gatra* atau dalam satu *gatra* dibutuhkan 2 kali pola melodi saron irama *settong* (I). Hal ini berlaku pula pada irama *gombyang* (III).

Perbedaan instrumentasi saron secara jelas terlihat pada *garap* irama *gombyang* (III) dan *garap* dangdut. Pada *garap* irama *gombyang* (III) terlihat seperti di bawah ini,

$\begin{array}{cccccccccccccccccccc} \cdot & 3 & \cdot & 5 & \cdot & 3 & \cdot & 5 & \cdot & 3 & \cdot & 2 & \cdot & 3 & \cdot & 2 \\ 23212356232132162321235623213216 \\ 23212356232132162321235623216532 \end{array}$

pada tataran irama *gombayang* (III) ini terdapat satu

*garap* dangdut. Secara *gatra*, masih dalam tataran irama *gombayang* (III), secara instrumentasi, *saron* berubah seperti di bawah ini,

. 3 . 5 . 3 . 5 . 3 . 2 . 3 . 2

565. 565. 565. 565. 232. 232. 232. 232.

Pola di atas tidak lagi disajikan berdasarkan tafsir melodi seperti *garap* irama *gombyang* (III), tetapi pola sama/*ajeg* dengan memainkan nada yang mengacu pada nada ditengah *gatra* atau akhir *gatra* dengan teknik memainkan nada pokok (nada akhir atau tengah *gatra*) pada *sabetan* pertama dan ketiga serta nada kedua memainkan satu nada di atas nada pokok. Misalkan nada pokok 2 maka dimainkan menjadi 232. dan seterusnya.

Pada *garap* (irama) dangdut dalam *ghendhing* Madura juga terdapat perubahan fungsi pada instrumentasi tertentu, yakni bergantinya permainan *punggang* (kenong), menjadi bass elektrik. Instrumen *punggang* dan bass elektrik pada *rombongan* Rukun Karya dimainkan oleh seorang pemain, jadi ketika irama *gombyang* beralih menjadi irama dangdut pemain yang semula memainkan *punggang* akan berhenti memainkan instrumen *punggang* tersebut, lalu beralih pada instrumen bass elektrik. Tentu saja dengan pola karakter permainan bass elektrik khususnya pola permainan bass pada musik dangdut koplo. Permainan bass juga dibarengi dengan permainan *blocking chord* dari keyboard elektrik yang berfungsi sebagai *rhythm section* musik *ghendhing* dangdut tersebut. Selain itu dominasi *kendhâng malang* yang awalnya berfungsi sebagai pemimpin irama kemudian digantikan oleh permainan *katipung* (kendang

♩ = 175

Keyboard

Bass

Kendang Dangdut  
(tam-tam)

♩ = 175 (tung) (plak)

(dang) (tung)  
(dut)

keyboard

bass

K.D

Gambar 5. Transkripsi Notasi Keyboard, Bass Elektrik, dan Kendang Dangdut. (Sumber: Transkripsi Panakajaya Hidayatullah)

dangdut) yang memainkan pola pukulan kendang koplo. Gambar 5 adalah transkripsi permainan bas, kendang dangdut dan keyboard dalam notasi balok.

Sebagaimana yang telah dijelaskan sebelumnya bahwa di dalam irama *gombyang* (III) terdapat *garap* dangdut, di mana secara aturan *gatra*-nya *garap* dangdut *Angling Sapolo* ini masih berada pada tataran irama *gombyang* (III). Sesuatu yang tidak lazim apabila dilihat dari *garap* dangdut ala Jawa. Perbedaan signifikan terjadi dalam “peristiwa” ini. Lazim dalam *garap* dangdut gamelan Jawa adalah ketika sajian gending – langgam – irama *dados* kemudian di-*garap* rangkep lalu dilanjutkan *garap* dangdut. Irama yang disajikan dalam *garap* dangdut di gamelan Jawa adalah irama *dados* atau kembali ke *garap* irama pokoknya. Hal ini dapat dipahami karena *garap* dangdut Jawa lebih menekankan irama yang lebih tegas dengan cara mempersempit *gatra* sehingga pola tabuhan gong dan *balungan* menjadi lebih rapat. Sebaliknya, *garap* dangdut pada *ghendhing Angling Sapolo*, secara tingkatan irama tidak kembali ke irama *dados*, tetapi tetap pada irama *rangkep*.

Perbedaan dua *garap* dangdut Jawa dan Madura dapat dianalogikan sebagai berikut. Katakanlah bahwa bangunan musikal gending adalah sebuah unit rumah. Ada rumah Jawa dan rumah Madura. Rumah Madura dibangun dengan menyusun irama *settong* (I), irama *mèrong* (II) dan irama *gombyang* (III) dengan interpretasinya masing-masing. Begitu pula dengan rumah Jawa disusun sedemikian rupa dengan sajian irama-irama sejenis. Kemudian di mana letak perbedaannya? Pada irama tertentu – *garap* dangdut – rumah Jawa belum tentu mau dan mampu untuk menjadi rumah, sebaliknya Madura membutuhkan semua irama untuk menjadikan rumah dan menjadikan *garap dangdut* sebagai bagian dari rumahnya. Di Jawa, *garap* dangdut didudukam sebagai rumah yang lain, tidak diikutkan dalam “rumah Jawa”-nya. Sedangkan Madura *garap* dangdut, masuk dalam satu rumah Madura. Satu hal yang bisa didapat dari poin ini adalah bahwa konsep *garap dangdut* di Madura bersifat lebih bersifat inklusif di banding Jawa.

Kasus *garap* dangdut Jawa contohnya pada gending *Caping Gunung* yang sering disajikan

dalam *laras Slendro pathet Sanga*. *Caping Gunung* termasuk dalam kategori gending langgam. Apabila dilihat dari bentuknya masuk dalam kategori *ketawang*. Lihat notasi balungan berikut,

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

Secara umum irama yang digunakan untuk menyajikan *Caping Gunung* menggunakan dua garap irama, yaitu irama *dados* dan garap *rangkep* lalu opsi lainnya adalah *garap* dangdut. *Garap* dangdut ini mempunyai irama sendiri yang terlepas dari irama *dados*. Serta tidak lazim menyebut *garap* dangdut termasuk dalam kategori irama *dados*, *wiled* dan *rangkep*. Bisa saja pada *garap* dangdut *slenthem* menyajikan *balungan gending* (irama I) seperti notasi di atas, tetapi pola permainan instrumen yang lain berubah dan apabila dilihat satuan *gatranya* (pukulan *slenthem*) dalam satu *gatra* terdapat permainan *balungan* yang memainkan melodi seperti vokal. Lihat notasi di bawah ini,

Melalui contoh di atas dapat dilihat, apabila garap dangdut mempunyai instrumentasi tersendiri. Paling menonjol ditunjukkan oleh permainan gong, kempul dan kenong hingga menunjukkan struktur seperti di bawah ini,

apabila dilihat dari irama berdasarkan *pukulan slenthem*, *garap* dangdut berada pada tataran irama I. Perlu diketahui, bahwa *garap* dangdut seperti kasus *Caping Gunung* di atas jarang sekali kalau bukannya tidak ada yang menyejajarkan *garap* dangdut dengan irama tertentu. Bahkan beberapa seniman (dalang) apabila mengkode pengendang untuk segera meng-*garap* dangdut lagu *Caping Gunung* – dari irama dadi/rangkep - biasanya dengan kalimat “irama dangdut” atau “didangdutke” (di-*garap* menjadi dangdut). Selain berubah secara instrumentasinya, beberapa instrumen juga berubah secara fungsinya, seperti instrumen *balungan* – *demung* dan *saron* – memainkan melodi, kemudian instrumen *garap* – *siter*, *gambang*, *gender penerus*, *gender*, *rebab* dan *suling* – dalam *garap* dangdut Jawa berhenti bermain. Berhenti di sini lebih dikarenakan, secara volume instrumen *garap* kalah dengan *balungan* sehingga



instrumen *garap* yang cenderung berkarakter halus akan *kalis* atau tertutup oleh instrumen *balungan*. Selain itu pada *garap* dangdut lebih dibutuhkan ketegasan ritme yang tentu bukan tugas utama instrumen *garap* – selain kendang. Fungsi melodis dalam instrumen *garap* sudah terwakili oleh vokal dan *garap* instrumen *balungan*. Ritme dimainkan oleh kendang, *slenthem*, *kethuk*, *kenong*, *kempul* dan gong. Pertanyaan yang timbul kemudian adalah, kenapa banyak sekali perubahan bahkan sampai dapat menggeser fungsi instrumen dalam musik? Jawabannya karena *garap* dangdut bukanlah *garap* yang “asli” karawitan Jawa. *Garap* dangdut dalam gamelan (karawitan) adalah adaptasi dari musik dangdut yang menekankan pada aspek ritme seperti kombinasi instrumen *kempul* dan gong yang menirukan *bass* dan pola kendangan menjadi mirip dangdut. Seperti diketahui penggunaan gamelan sebagai media *garap* dangdut baru dilakukan di tahun 1970-an (Sumiyoto, 1999, p. 2). Hal tersebut tentu merombak hampir semua fungsi musik di dalam gamelan – yang telah mapan.

Penjelasan mengenai *garap* dangdut dalam gamelan Jawa di atas, jelas memiliki karakter yang berbeda. Kasus *Caping Gunung* sangat identik – secara *garap* – dengan gending-gending langgam yang lain (dan populer) seperti *Sri Huning*, *Slendhang Sutra Kuning*, *Tembang Kangen* dan lain-lainnya. Gending-gending tersebut lazim disajikan seperti *garap Caping Gunung*.

Begitu pula dengan *garap* dangdut pada *ghendhing* Madura, dalam hal ini *ghendhing Angling Sapolo*, secara *garap* dangdut identik dengan *ghendhing* Madura lainnya, seperti *Rarari*, *Pelag Temur* dan *Sampasanan* seperti sama-sama “taat” terhadap pelebaran *gatra*. Sebagai contoh, ketika *Angling Sapolo* menyajikan irama *gombyang* (III) (*rangkep*) kemudian masuk *garap* dangdut, secara *gatra* (*pukulan lèntèng/slenthem*), *Angling Sapolo* masih dalam tataran irama *gombyang* (III) tidak kembali ke irama *settong* (I) (*dados*). Pola “taat” terhadap pelebaran *gatra* ini juga ditemui dalam sajian *ghendhing* dangdut Madura lainnya. Selain itu, dalam sajian dangdut Madura – kasus *Angling Sapolo* – konsisten melibatkan instrumen *garap*, tanpa adanya eliminasi instrumen seperti dalam kasus dangdut Jawa. Ihwal inilah yang menjadikan

*garap* dangdut pada *ghendhing* Madura menjadi unik dan berbeda.

Gending dangdut Jawa dan *ghendhing* dangdut Madura sama-sama memaknai gending dangdut sebagai adaptasi *garap* atas musik dangdut sekaligus sebagai salah satu alternatif *garap*. Perbedaannya, *ghendhing* dangdut Madura adalah bentuk gubahan dari *ghendhing* - *ghendhing* (klasik) Madura melalui cara memasukan *garap* dangdut sebagai bagian hirarki *garap*-nya, ia bersifat inklusif. Sedangkan dangdut (gamelan) Jawa, hadirnya *garap* dangdut sekaligus menjadi lahirnya komposisi baru sehingga menghadirkan repertoar (gending) baru (lahirnya gending *dolan* serta tidak menggubah repertoar klasik karawitan), bisa dikatakan bersifat eksklusif.

Hal ini berbeda dengan kalimat “gending klasik yang didangdutkan”. Perilaku seperti kalimat yang bertanda kutip, menjadi masalah bagi telinga orang-orang karawitan klasik (Surakarta). Hal ini lazim dilakukan oleh masyarakat karawitan bergaya *bladhutan* atau *badhutan* atau *cokekan* atau *Sragenan*. Kenapa istilahnya Sragenan? karena gaya *badhutan* ini dulu lahir dari kreativitas Karno KD di Sragen serta menyebut gaya Karno KD ini sebagai gending *cokekan* (Sumiyoto, 1999, p. 4). Menggubah gending klasik menjadi dangdut bagi praktisi karawitan klasik Jawa merupakan sesuatu yang “diharamkan”. Sikap kontra seperti ini sudah terjadi sejak dicetuskannya *garap* gending dangdut oleh Karno KD (Sumiyoto, 1999, 5). Dari sudut pandang praktisi, *garap* klasik gamelan Jawa telah mempunyai cita rasa tersendiri. Pada akhirnya, perilaku memilahkan ini setidaknya memberikan jalan tengah. Sebagai praktisi karawitan akhirnya dapat menikmati dua-duanya, baik gending klasik atau gending (baru) *garap* dangdut. Tentu dengan repertoar yang berbeda. Bahkan dalam perhelatan klenengan (pergelaran karawitan mandiri) klasik gaya Surakarta, seperti yang dilakukan secara rutin oleh kelompok Pujangga Laras di Solo sejak tahun 2000-an awal hingga sekarang, tidak memasukan *garap* dangdut sebagai salah satu alternatif *garap* sajian. Ini membuktikan bahwa *garap* dangdut merupakan alternatif *garap* yang benar-benar “baru” di dalam dunia karawitan atau “anak tiri” yang memang tidak akan pernah menjadi “anak kandung” bagi orang tua bernama “klasik” itu. Seba-

gai konsekuensi logis dari wujud ke-‘adiluhung’-an gending klasik, ia akan tetap menjadi gending yang eksklusif secara musikal. Menariknya, masyarakat penikmat maupun pelakunya *tabbbhuwân* Madura sangat longgar dalam urusan ini bahkan menyatu menjadi satu dalam sajian *ghendhing* yang utuh serta cara memaknainya tidak sepelik masyarakat karawitan Jawa.

### ***Dangdut Puspowarno: Ghendhing Klasik yang Melonggar***

Kelonggaran masyarakat Madura dalam memaknai *ghendhing* dangdut salah satunya juga tercermin dalam *garap ghendhing Puspowarno* yang termasuk dalam kategori *ghendhing* ‘klasik’ dalam *tabbbhuwân Kertè*, wayang topeng *dhâlâng* Madura. Berikut ulasan salah satu contoh *garap ghendhing* dangdut Madura ‘klasik’ *Puspowarno* dalam sajian *garap* klasik dan dangdut.

*Puspowarno* memiliki dua bentuk irama. Irama *settong* (I) adalah irama dados sedang irama yang kedua adalah irama *dua*’ (II) dan di-*garap* rangkep. Berikut perbandingan irama I dan irama II,

Irama I            . 2 . 3    . 2 . 1    . 3 . 2    . 1 . 6

Irama II           3 2 5 3    6 2 3 1    5 3 6 2    3 1 2 6

Pada ilustrasi di atas terlihat adanya perkembangan *gatra* atau dengan kata lain *gatra*-nya melebar. Selain dari notasi, perkembangan *gatra* juga dapat terlihat (baca: terdengar) dari instrumen *garap* dalam setiap *gatranya*. Perkembangan *gatra* ditunjukkan ketika irama I instrumen *ghendhir* (gender) cukup bermain dengan satu *cengkok* yang menuju nada ke-

empat setiap *gatra*-nya sedangkan irama II *ghendhir* membutuhkan dua *cengkok* untuk menuju nada kedua dan keempat di setiap *gatra*-nya.

Pada *garap* dangdut, secara irama masuk dalam kategori irama *dua*’ (II) tetapi secara melodi acuan pokoknya tetap pada nada ke-empat setiap *gatra*, tetapi kenong dan kempul (kemudian bersamaan dengan bass) dengan pola seperti *srepegan* (  $\hat{\cdot}$   $\hat{\cdot}$   $\hat{\cdot}$   $\hat{\cdot}$  ) mengacu pada nada-nada yang ada dalam satuan *gatra* irama II. Contohnya pada *gatra* keempat,

*Gatra*            3                    1                    2                    6

Kenong        3 3 3 3    1 1 1 1    2 2 2 2    6 6 6 6

Kempul        . 3 . 3    . 1 . 1    . 2 . 2    . 6 . 6

Secara jalan sajian, *Puspowarno* cenderung monoton – tidak sevariatif *Angling Sapolo*. Selain “hanya” terjadi dua perpindahan irama dan satu variasi *garap* dangdut di irama II, *Puspowarno* juga tidak ada variasi berhenti (*pos*). *Puspowarno* secara bentuk dapat disejajarkan dengan bentuk *ketawang* dalam karawitan Jawa. Artinya *Puspowarno* lebih terstruktur. Berbeda dengan *Angling Sapolo* yang cenderung tidak terstruktur, artinya dari dimensi permainannya instrumennya, dilihat dari ketiadaan struktur di *Angling Sapolo*, para pemain *tabbbhuwân* tidak akan terbebani benar atau salah. Unsur kesamaan *ghendhing Puspowarno* dan *Angling Sapolo* – selain tentu pada lagu *ghendhing*-nya, nama dan jumlah *gatra* per-gong-nya – adalah *garap* dangdut yang taat terhadap pelebaran *gatra*. Ihwal ini semakin memperkuat argumentasi musikologis bahwa *garap* dangdut pada *tabbbhuwân* Madura lebih bersifat inklusif, adaptif, serta terbuka dibanding dengan Jawa. Kendati *ghendhing Puspowarno*

Tabel 1. Perbandingan Musikologis *Garap Dangdut Jawa dan Madura*.

<b><i>Garap Dangdut Jawa</i></b>	<b><i>Garap Dangdut Madura</i></b>
Terjadi eliminasi instrumen, yakni instrumen <i>garap</i> tidak dimainkan	Instrumen <i>garap</i> tetap konsisten disajikan
Irama berubah dari irama <i>rangkep</i> kembali ke irama I ( <i>dados</i> ) – apabila dilihat dari permainan <i>slenthem</i> .	Irama tidak berubah, taat terhadap pelebaran <i>gatra</i> .
Membuat komposisi baru dan bukan bagian dari sajian irama “yang seharusnya”	Menggubah <i>ghendhing</i> yang ada dan “diakui” sebagai bagian <i>garap ghendhing</i> secara utuh.
Tidak lazim untuk <i>gending-gending</i> klasik.	Lazim untuk <i>ghendhing-ghendhing</i> (klasik).
Tidak atau belum dimaknai sebagai <i>garap</i> karawitan klasik.	Termasuk dalam <i>garap</i> konvensional.

tergolong jenis *ghendhing* yang klasik, namun pada kenyataannya ia tetap bersifat longgar, dan tidak meng-eksklusifkan dirinya.

### Analisis Musikologis

Ulasan mengenai *ghendhing* dangdut Madura yang dikomparasikan dengan kasus gending dangdut Jawa melahirkan beberapa perbedaan bentuk musikologis yang signifikan (Tabel 1).

*Angling Sapolo* merupakan *ghendhing* yang memiliki kelonggaran-kelonggaran, seperti – secara musikal – tidak terwadahi dalam struktur. Artinya unsur kebebasan *ngèhjung* menjadi acuan utama dalam penyajiannya. Dengan kebebasannya tersebut, *Angling Sapolo* menjadi populer dengan frekuensi kehadirannya dalam berbagai pertunjukan seperti *layang-layang* (ketoprak), *tayub*, dan *strèkan*. Berbanding terbalik dengan *Puspowarno* yang terikat secara bentuk. Hal ini, mungkin berpengaruh terhadap frekuensi *Puspowarno* yang hanya hadir di pertunjukan *Kertè* dan jarang sekali ditemui di *layang-layang*. Namun, berdasarkan analisis musikologis, keduanya menunjukkan karakteristik yang sama, sehingga dapat membentuk identitas *garap* dangdut pada gamelan (*tabbhuwân*) Madura. Hasil analisis menunjukkan bahwa *ghendhing* dangdut pada *tabbhuwân* Madura baik yang populer (*Angling Sapolo*) maupun yang klasik (*Puspowarno*) bersifat sangat dinamis. Ia membuka peluang atas kemungkinan-kemungkinan yang baru dalam pengembangan musikalnya. *Garap dangdut* juga menunjukkan karakteristik inklusif, terbuka dan adaptif terhadap perubahan-perubahan jaman. Dibuktikan dari keluwesan bentuk musik yang mampu memasukkan idiom-idiom musikal dangdut ke dalam bagian ‘rumah’ musikal *ghendhing* Madura, tanpa memilahnya ke dalam bentuk yang baru sebagaimana yang terjadi pada gamelan Jawa. Karakter musik Madura yang inklusif tidak hanya terjadi pada musik *tabbhuwân* tapi juga pada musik dangdutnya (Hidayatullah, 2017b, 103–112).

### Artikulasi Budaya Masyarakat Madura

Secara kultural memang diakui bahwa Madura memiliki kedekatan dengan Jawa sejak era kerajaan

Mataram (Buys, 1928; Pigeaud, 1938; Raffles, 1978, 325). Hal ini dibuktikan dengan dekatnya relasi kesenian gamelan Madura dengan Jawa. *Babad Madura* mengilustrasikan bahwa gamelan dulunya merupakan wahana yang penting dalam suatu acara iring-iringan prajurit dari keraton Surakarta dalam rangka penjemputan calon permaisuri dari Madura (Sastroyatmo, 1981; A. Setiawan, 2018, 1). Eratnya hubungan politis raja Jawa dan Madura di masa silam turut mempengaruhi kebudayaan di Madura, banyak aspek kesenian Jawa yang akhirnya diadaptasi oleh masyarakat Madura salah satunya adalah musik gamelan. Sukei menegaskan bahwa (gamelan) Madura memiliki irama gamelan yang mendapat pengaruh dari Jawa Timur dan Jawa Tengah (Sukei, 2010, 86). Banyaknya adaptasi gending dari gamelan Jawa ke Madura serta secara instrumentasi gamelan Madura juga sangat dekat dengan gamelan solo. Masyarakat Madura sangat mengagumi Jawa, seringkali mereka mengungkapkan bahwa gamelan Jawa adalah ukuran dari estetika musik gamelan dan mereka ingin mencapai itu. Sebagaimana pernyataan Sunar dan Jisto berikut,

“*Mon tabbhuwân madura niko menang langngo bân nyaman, tapè mon rassa tada’, ta’ nyapo’ ka jhâbâ. Mon madhura pèrà sanyamanan. Mon ghendhirrà madhurâ ghâmpang, tapè mon jhâbâ bâk sara*” (Komunikasi Pribadi, 15 Oktober 2017).

“Kalau gamelan Madura itu menang nikmat dan nyaman, tapi kalau rasa masih belum bisa menandingi gamelan Jawa. Kalau madura hanya pada tataran nikmat. Permainan gender Madura itu gampang tapi kalau Jawa itu sulit, banyak macamnya”.

Namun karena kompleksitas kebudayaan Jawa dan Madura itu berbeda, mereka selalu gagal menjadi Jawa. Bentuk artikulasi masyarakat Madura melalui gamelan justru menunjukkan identitas diri mereka sesungguhnya, merepresentasikan alam pikirnya serta pandangan hidupnya. Bentuk musikal *ghendhing* dangdut Madura merupakan ejawantah dari karakter budaya masyarakat Madura. Sebagaimana pernyataan Retsikas bahwa etnisitas merupakan sesuatu yang performatif dan *embodiment*, maka dapat dikatakan bahwa



kedinamisan musik *ghendhing* dangdut Madura mencerminkan gerak atau ritme kehidupan masyarakat Madura yang juga penuh dengan kedinamisan. Karakter musik yang terbuka, dan adaptif merepresentasikan karakter masyarakat Madura yang terbuka dan mampu beradaptasi atas perubahan-perubahan jaman (Paisun, 2010, 165; Rifai, 2007). Pemilihan instrumen yang menghindari permainan rebab (yang memiliki karakter melankolis) juga menunjukkan bahwa orang Madura memiliki karakter yang tegas dan lugas (Wiyata, 2013, 5–10). Masyarakat Madura dibentuk oleh kondisi lingkungan hidup yang penuh dengan tantangan dan resiko, perihal inilah yang membentuk karakter masyarakat Madura sebagai masyarakat yang ulet, tegas dan terbuka atas perubahan-perubahan (Mistortofy, 2018, 135). Masyarakat Madura dikenal sebagai masyarakat perantau. Kondisi alam yang kurang baik di pulau Madura memaksa sebagian masyarakatnya untuk mencari nafkah di luar pulau Madura (Husson, 1997, 79).

Sebagaimana masyarakat Madura di Situbondo (Jawa Timur), di tanah perantauan masyarakat Madura harus mengatasi perbedaan-perbedaan budaya yang dihasilkan dari persinggungan dengan budaya lain. Hal inilah yang membuat masyarakat Madura lebih inklusif terhadap budaya luar. Ia mencoba untuk terus menerus memaknai realitas yang ia alami. Jurriëns (2006, 6) menyebutnya dengan istilah migransi budaya yakni perpindahan orang yang masih membawa kultur asalnya guna bertahan hidup di tempat yang baru. Secara antropologis, melalui sudut pandang migransi budaya, fenomena *ghendhing* dangdut di Situbondo merupakan usaha-usaha masyarakat Madura untuk membangun rumah kulturenya yang baru di tanah rantau. Masyarakat Madura berusaha untuk membawa kebudayaannya dan terus diekspresikan dalam berbagai bentuk salah satunya *ghendhing* dangdut. Jika diandaikan rumah, tentu ia memiliki tetangga dan mengandaikan adanya interaksi satu sama lain. Interaksi inilah yang membuat kebudayaan menjadi dinamis dan inklusif. Dalam hal *ghendhing* dangdut, ia merupakan wujud dari hasil interaksi antara kultur Madura, Jawa, India, Arab, Melayu dan Indonesia. *Ghendhing* dangdut juga

merupakan bentuk penegasan eksistensi komunitas Madura di Situbondo yang terus menerus bergerak memaknai modernitas dan globalisasi.

## Penutup

Seni *tabbbhuwân* merupakan salah satu ekspresi simbolik masyarakat Madura yang merepresentasikan identitas kebudayaan Madura. Dalam penelitian ini telah dilakukan penelaahan atas artikulasi budaya masyarakat Madura melalui salah satu bentuk seninya yaitu *ghendhing* dangdut dalam pertunjukan *tabbbhuwân*. Berdasarkan analisis musikologis, dapat dikatakan bahwa *ghendhing* dangdut dalam budaya Madura bersifat lebih luwes, longgar dan dinamis dibanding dengan budaya Jawa. Hal ini menunjukkan bahwa masyarakat Madura merupakan masyarakat yang dinamis, inklusif, ulet, tegas dan adaptatif. Mereka juga mampu merespon perubahan jaman, mempertanyakan kemapanan modernitas dan ke'adiluhung'-an budaya. Berbanding terbalik dengan masyarakat Jawa yang penuh dengan ke hati-hatian, dan bersifat eksklusif, dibuktikan dari bagaimana mereka memaknai musiknya (*garap* dangdut).

Kedinamisan *garap* dangdut dalam masyarakat Madura senantiasa didorong oleh tantangan jaman guna menyikapi persaingan di ranah komersil (industri) baik persaingan bisnis di ranah seni tradisi, maupun dalam wilayah budaya pop. Jaman yang semakin modern justru semakin menyulitkan gerak seniman tradisi (*tabbbhuwân*). Perubahan jaman yang cepat dan tak terbandung memaksa mereka untuk terus menerus bergerak mengatasi *gap* tersebut. Kondisi jaman dan karakteristik masyarakatnya yang dinamis menegaskan bahwa transformasi bentuk-bentuk seni tradisi dalam masyarakat Madura adalah sebuah keniscayaan yang tak dapat dielakkan. Bentuk *tabbbhuwân* yang dinamis adalah cara masyarakat Madura memaknai budaya dan realitas hari ini (kontemporer). *Tabbbhuwân* merupakan wujud interaksi budaya Madura dengan budaya lain, pemaknaan atas modernitas serta wujud konservasi budaya lokal. Dinamika perubahan, proses adaptasi dan transformasi sejatinya merupakan bentuk dari kreativitas masyarakat yang penting untuk terus

menerus ditelaah. Hal ini penting supaya dinamika kebudayaan dapat berlanjut dan mampu untuk diinterpretasi dalam kehidupan masyarakat hari ini.

## Kepustakaan

- Atmojo, B. S. (2010). Kendhangan Pamijen Gending Gaya Yogyakarta. *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan*, 11(1), 45–58.
- Bouvier, H. (2002). *Lèbur!: Seni Musik dan Pertunjukan dalam Masyarakat Madura*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.
- Budiarti, M. (2013). Konsep Kepesindenan dan Elemen-elemen Dasarnya. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 13(2), 147–156. <https://doi.org/10.1080/21645515.2017.1336271>
- Buys, Brandts, van Zijp, J. . & A. (1928). *De Toonkunst Bij De Madoereezen, (Jawa VIII)*. Weltevreden.
- Hidayatullah, P. (2015a). Musik Adaptasi Dangdut Madura. *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan*, 16(1), 1–14.
- Hidayatullah, P. (2015b). Upacara Seni Hodo Sebagai Ritual Kesuburan Masyarakat Dukuh Pariopo Situbondo. *International Conference on Nusantara Philosophy* (pp. 459–471). Yogyakarta: Fakultas Filsafat, Universitas Gadjah Mada.
- Hidayatullah, P. (2016). Alam Pikir Masyarakat Madura yang Terepresentasikan melalui Lagu Ta' Andi' Rokok. *Jurnal Kajian Seni*, 2(2), 178–194.
- Hidayatullah, P. (2017a). *Dangdut Madura Situbondoan*. Yogyakarta: Diandra Kreatif.
- Hidayatullah, P. (2017b). Kosmopolitanisme dalam Industri Dangdut Madura Pada Tahun 2000-an di Situbondo. In H. K. Keuwel (Ed.), *Seri Studi Kebudayaan I: Pluralisme, Multikulturalisme, dan Batas-Batas Toleransi* (pp. 103–112). Malang: Program Studi Antropologi FIB Universitas Brawijaya.
- Hidayatullah, P. (2017c). Panjhâk Sebagai Agen Pengembang Karakter Budaya dalam Masyarakat Madura di Situbondo. *Jantra*, 12(2), 139–151.
- Hidayatullah, P. (2017d). The dynamic phenomena of strékan music from colonial to contemporary era in Situbondo. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 17(1), 1–12. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v17i1.9398>
- Husson, L. (1997). Eight centuries of Madurese migration to East Java. *Asian and Pacific Migration Journal*, 6(1), 77–102. <https://doi.org/10.1177/011719689700600105>
- Jurriëns, E. (2006). *Ekspresi Lokal dalam Fenomena Global: Safari dan Migransi Budaya*. Jakarta: Pustaka LP3ES.
- Martopangrawit. (1972). *Titilaras Kendhangan*. Surakarta: Konservatori Karawitan Indonesia.
- Mistortofy, Z. (2014). Pola Kelleghan dan Teknik Vokal Kejhungan Representasi Ekspresi Budaya Madura dan Pengalaman Estetiknya. *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan*, 15(1), 1–17.
- Mistortofy, Z. (2018). Site Performances Gamelan Keraton Sumenep. In *Peta dan Arkeologi Gamelan Nusantara*. Yogyakarta: LKIS.
- Paisun, P. (2010). Dinamika Islam Kultural: Studi atas Dialektika Islam dan Budaya Lokal Madura. *El-Harakah*, 12(2), 154–168. <https://doi.org/10.18860/el.v0i0.450>
- Pigeaud, T. G. T. (1938). *Javaanse Volksvertoningen: Bijdrage tot de Beschrijving van Land en Volk*. (Muhammad, Ed.). Batavia: Volkslectuur.
- Raffles, T. S. (1978). *The History of Java Vol.1*. Kuala Lumpur: Oxford University Press.
- Retsikas, K. (2007). The Power of the Senses Ethnicity, History and Embodiment in East Java, Indonesia. *Jurnal Indonesia and the Malay World*, 35(102), 183–210.
- Rice, T. (2007). Reflection on Music and Identity. *Ethnomusicology*, 7(1), 17–38. <https://doi.org/10.2298/MUZ0707017R>
- Rifai, M. A. (2007). *Manusia Madura: Pembawaan, Prilaku, Etos Kerja, Penampilan, dan Pandangan Hidupnya seperti Dicitrakan Peribahasannya*. Yogyakarta: Pilar Media.
- Sastroyatmo, M. (Ed.). (1981). *Babad Madura*. Jakarta: Depdikbud, Proyek Penerbitan Buku Sastra Indonesia dan Daerah.
- Setiawan, A. (2018). *Arkeologi Gamelan di Sumenep: Dari Imaji Masyarakat Akar Rumpun tentang Gamelan Hingga Penelusuran Gamelan Langka Dengan Berbagai Problematikanya*. Surakarta:

- ISI Press.
- Setiawan, S. (2015). *Kendangan Pematut dalam Karawitan Jawa Gaya Surakarta*. Institut Seni Indonesia Surakarta.
- Spradley, J. P. (2006). *Metode Etnografi*. Yogyakarta: Tiara Wacana.
- Sukei. (2010). Musikalitas Karawitan Jawatimuran. *Lakon: Jurnal Pengkajian dan Penciptaan Wayang*, 7(1), 85–107.
- Sumiyoto, I. (1999). *Gendhing Dangdut: Pembentukan dan Pengaruhnya Terhadap Kehidupan Karawitan Jawa di Sragen*. Universitas Gadjah Mada.
- Supanggih, R. (2002). *Bothekan Karawitan I*. Surakarta: MSPI.
- Supanggih, R. (2007). *Bothekan Karawitan II: Garap*. Surakarta: ISI Press.
- Suparto. (2012). Tembang Macapat Sebagai Sumber Ide Gending-Gending Karya Ki Nartosabdo. *Selonding: Jurnal Etnomusikologi*, 1(1), 73–99.
- Suyoto, Haryono, T., & Hastanto, S. (2015). Estetika Bawa dalam Karawitan Gaya Surakarta. *Resital : Jurnal Seni Pertunjukan*, 16(1), 36-51.
- Trustho. (2005). *Kendhang Dalam Tradisi Tari Jawa*. Surakarta: STSI Press.
- Turino, T. (1999). Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music. *Ethnomusicology*, 43(2), 221-255. <https://doi.org/10.2307/852734>
- Waridi. (2001). *Martopangrawit Empu Karawitan Gaya Surakarta*. Yogyakarta: Mahavhira.
- Wiyata, L. (2013). *Mencari Madura*. Jakarta: Bidik-Phronesis Publishing.

#### Informan

- Jisto (60 th), Pemain musik grup Sri Rahayu, tinggal di Situbondo.
- Jondro (20 th), Pemain musik grup Rukun Karya, tinggal di Situbondo.
- Suharjono (Enjo) (60 th), Pemain musik grup Rukun Karya, tinggal di Situbondo.
- Sunar (70 th), Pemain musik grup Sri Rahayu, tinggal di Situbondo.