

Negosiasi Kultural dan Musikal Dangdut Koplo pada Orkes Melayu Sonata di Jombang

Michael HB Raditya, G.R. Lono Lastoro Simatupang
Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa,
Sekolah Pascasarjana Lintas Disiplin,
Universitas Gadjah Mada
Jalan Teknik Utara, Pogung, Sleman, Yogyakarta
Email: michael.raditya@gmail.com

ABSTRACT

This article deals with some aspects in dangdut that are rarely discussed, that is Melayu Orchestra. In this research, we deal with one of the Melayu Orchestra group, Orkes Melayu Sonata (OM Sonata). OM Sonata is a Melayu Orchestra group from Jombang which has a significant contestation in developing dangdut music. They experienced the dangdut constellation since 1990. Here, we not only describe Melayu Orchestra, but we also articulate its existence from its negotiation and practices, by using the Pierre Bourdieu concept of habitus. This concept helps us to map the pattern of musical creativity. To obtain the data, we employ literature study and ethnographic method. The result is a diachronic reading of Melayu Orchestra showing the important role of Melayu Orchestra in dangdut. This article also articulates the complexity of music that is often underestimated, that is a popular music.

Keywords: dangdut, habitus, a cultural negotiation, Orkes Melayu Sonata, dangdut koplo

ABSTRAK

Artikel ini membahas keberadaan unsur dalam dangdut yang jarang dibahas, yakni Orkes Melayu. Salah satu Orkes Melayu dengan trayektori yang panjang adalah Orkes Melayu Sonata. OM Sonata merupakan Orkes Melayu dari Jombang yang memiliki kontestasi yang cukup penting dalam jagat musik dangdut. Diawali pada tahun 1990, grup ini telah mengalami secara langsung konstelasi musik ketika itu. Alih-alih hanya menarasikan Orkes Melayu semata, penelitian ini mengartikulasikan praktik negosiasi pada Orkes Melayu Sonata dengan menggunakan konsep habitus dari Pierre Bourdieu. Kerangka habitus Bourdieu membantu memetakan pola kreativitas musik dari OM Sonata. Metode yang dilakukan dalam penelitian ini adalah studi literatur dan etnografi. Hasil penelitian ini adalah artikulasi dari pembacaan Orkes Melayu secara diakronik. Hal ini menunjukkan pentingnya peran Orkes Melayu pada dangdut, serta mengartikulasikan kompleksitas pada musik yang kerap dianggap remeh, yakni musik populer.

Kata kunci: dangdut, habitus, negosiasi kultural, Orkes Melayu Sonata, dangdut koplo

PENDAHULUAN

Masyarakat pencinta musik Indonesia kini tidak lagi asing dengan dangdut koplo. Pelbagai tayangan televisi hampir di setiap malam menayangkan acara kompetisi menyanyi dangdut, dengan menampilkan Orkes Melayu ataupun biduanita dangdut koplo sebagai bintang tamu. Tidak hanya itu, pelbagai lagu dangdut koplo pun semakin banyak dan beragam diciptakan, dari *Sayang*, *Jarang Goyang*, hingga *Bojoku Galak*. Sebuah keadaan yang tentu berbeda dengan kemunculan dangdut koplo di televisi pada awal tahun 2000-an. Alih-alih berjalan baik pada perkembangannya, dangdut koplo justru mengalami desakan dari pelbagai pihak, mulai dari Rhoma Irama, sang raja dangdut, hingga komisi penyiaran Indonesia. Seperti yang terjadi di Jawa Barat yang melarang beberapa lagu disiarkan di radio karena mengandung unsur negatif (lihat <http://x.detik.com/detail/intermeso/20160530/Digemari-Dulu-Dicekal-Kemudian-/index.php>) dan masih banyak pelarangan lainnya.

Stigma negatif yang sangat kuat disematkan masyarakat kepada dangdut koplo. Logika yang paling mudah yakni logika komparasi dari masyarakat yang membandingkan penampilan antara Dangdut di era Rhoma Irama dan dangdut koplo. Dalam hal ini, perbedaan antara kedua dangdut tersebut sangat berjarak, hingga menyisakan penilaian subyektif yang terkadang merugikan salah satu pihak. Dampak dari stigma negatif itu pun tersemat tidak hanya secara sosial, bahkan secara musikal. Dalam hal ini, musikal dangdut koplo turut mendapatkan stigma negatif bukan dalam kerangka atau logika musikalitas, melainkan logika sosial dan moralitas.

Hal ini terkait anggapan bahwa dangdut dianggap mempunyai lirik moralis, musik yang mengayun, hingga pertunjukan yang santun. Bahkan, Rhoma Irama membedakan joget estetis dan joget erotis.

Joget erotis disematkan pada dangdut koplo, sedangkan pada dangdut koplo, pelbagai hal yang berkebalikan, seperti lirik dengan cara tutur yang jujur tanpa eufemisme, joget yang lebih bebas, bahkan sering dikatakan orang sebagai heboh dan tidak santun, tersemat pada pertunjukan dangdut koplo. Namun, hal itu bukan tanpa sebab. Terlebih dampak dari fenomena Inul atau fenominul, merujuk terma yang dibuat oleh Faruk HT dan Aprinus Salam (2003) dalam menanggapi kehadiran Inul, yang menayangkan video Inul bernyanyi dengan fokus *cameraman* pada beberapa bagian dan lekuk tubuh Inul.

Jika merujuk pada tahun 2000-an di awal kemunculan Inul, respon negatif atas kehadirannya memang tidak dapat terelakkan. Inul adalah momok, tidak hanya bagi masyarakat, tetapi juga untuk 'rezim' dangdut sebelumnya. Melihat peluang adanya perbedaan yang signifikan antara dangdut dan dangdut koplo, maka para pelaku dangdut sangat mudah mereproduksi stigma negatif untuk menumbangkan dangdut koplo. Namun, alih-alih dangdut dapat menjaga eksistensinya, tahun demi tahun membuat dangdut koplo melejit ke puncak popularitas musik, bahkan hingga kini. Contoh paling mudah adalah kembali naiknya dangdut dengan gaya dangdut koplo di layar televisi 10 tahun belakangan.

Bertolak dari potongan peristiwa di atas, dapat dilihat bahwa terjadi kontestasi gaya akan popularitas dalam sebuah genre. Jika dirujuk lebih lanjut, memang dangdut koplo dapat dilihat sebagai penodaan bagi dangdut ala Rhoma Irama. Namun di lain sisi, dangdut koplo dapat dilihat sebagai upaya pengembangan dari dangdut itu sendiri. Dalam hal ini, perlu diketahui bahwa dangdut koplo tidak sekonyong-konyong hadir ketika reformasi 1998 dan mengusik rezim Rhoma. Inul tidak merancang 'serangan' ini secara epistemologi dan ontologi, bahkan dapat dikatakan bahwa Inul adalah satu di

antara banyak pelaku dangdut koplo yang muncul ke permukaan. Hal ini menunjukkan bahwa tanpa Inul pun, dangdut koplo memang telah ada bersama masyarakat. Namun, melalui Inul lah, dangdut koplo dikenal luas khalayak.

Penelitian ini memahami dangdut koplo dari elemen yang paling kuat, yakni Orkes Melayu. Secara lebih lanjut, memahami dangdut koplo dari Orkes Melayu adalah cara paling jitu untuk memberikan keutuhan dalam pembacaan terhadap dangdut koplo. dangdut koplo kerap dipahami tidak utuh, bahkan secara arbiter, dikonotasikan secara semena-mena. Dengan penelusuran eksistensi Orkes Melayu, maka dapat dipahami atas alasan-alasan setiap elemen digunakan. Secara lebih lanjut, praktik dangdut koplo di kancah musik nasional, diikuti dengan kehadiran beberapa biduan seperti, Via Vallen, Nella Kharisma, Ratna Antika, dan lain sebagainya.

METODE

Penelitian ini menggunakan metode kombinasi (*mixed method*), dengan menggabungkan metode etnografi dan studi literatur. Dalam mendapatkan data dilakukan pembacaan atas sumber data yang bersifat historis dan segala informasi terdahulu. Oleh karena itu, penelitian ini turut bergantung pada penelusuran studi literatur, khususnya pada buku, artikel, atau surat kabar di setiap era yang telah ditentukan.

Sedangkan metode etnografi digunakan untuk mendapatkan data yang lebih mendalam dari praktik sebenarnya. Merujuk James Spreadley, etnografi merupakan ragam pemaparan penelitian budaya untuk memahami cara orang-orang berinteraksi dan bekerja sama melalui fenomena teramat dalam kehidupan sehari-hari (1997: 5). Dalam hal ini, observasi yang dilakukan adalah beraktivitas bersama masyarakat dalam keseharian narasumber. Secara lebih lanjut, keseharian yang dimaksud menyim-

pan sebuah nilai yang lebih. Atas dasar ini, Spreadley juga berpendapat bahwa etnografi merupakan metode yang menemukan dan menggambarkan organisasi pikiran dari manusia yang di dalamnya terdapat kebudayaan (1997: 5). Keseharian yang ditelusuri dari narasumber akan mengungkap pola kebudayaan masyarakat yang terjawab-tahkan melalui praksis narasumber terkait.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Perjalanan Orkes Melayu Musik Dangdut

Bagi beberapa akademisi sebelumnya yang meneliti dangdut, seperti Lono Simatupang, Andrew N Weintraub, William Frederick, Mona Lohanda, ataupun para sarjana yang meneliti musik Melayu, yakni Tan Sooi Beng, menyatakan bahwa Opera Bangsawan menjadi cikal bakal munculnya Orkes Melayu. Maka, pertanyaan selanjutnya adalah, apa kaitannya Opera Bangsawan dan musik Melayu Deli? Merujuk James R. Brandon (1997: 5), bahwa:

Sifat campuran tersebut terdapat dalam unsur kisah, tari, kostum, maupun musiknya. Bangsawan mementaskan kisah-kisah lokal Malaysia maupun kisah dari Turki, Mesir, India, Cina, Jawa, serta Eropa. Sementara itu, pada bagian musiknya menggunakan alat musik Melayu (rebana), Amerika Latin (mandolin), India (tabla), yang dicampur dengan alat musik Barat, seperti piano, biola, dan saksofon.

Hal ini juga lah yang kelak menjadi logika Orkes Melayu dalam mencampur pelbagai kebudayaan yang berkembang di sekitarnya. Seperti halnya yang terjadi pada Hindustan dan Timur Tengah di tahun 1960-an, India dan Barat di tahun 1970-an, lalu Barat dan Timur Tengah di tahun 1990-an, bahkan gelombang Korea di tahun 2010-an walau singkat (lihat Ayu Ting-ting pada lagu *Sik Asik*). Namun, percampuran itu tidak serta merta begitu saja. Bagi Simatupang sifat campuran tersebut berkenaan dengan habitat tempat jenis teater ini hi-

dup. Simatupang menjelaskan bahwa teater tersebut hidup di daerah kota-kota pesisir-perdagangan semenanjung Malaya, Sumatera, Jawa, dan Kalimantan, yang pada akhir abad ke-19 dan awal abad ke-20 dihuni oleh penduduk berlatarbelakang kesukuan dan kebangsaan yang beraneka ragam (2013: 139). Atas dasar itulah konstelasi lingkungan sekitar mempengaruhi kerja Orkes Melayu dalam menciptakan musik.

Jika merujuk secara spesifik terhadap Orkes Melayu, Weintraub (2012) membagi Orkes Melayu pada awal perkembangannya secara teritori, yakni Medan, Jakarta, dan Surabaya. Untuk Medan, musikalitas Melayu Deli lebih kuat ketimbang Orkes Melayu di Jakarta dan Surabaya. Kendati letak geografis mempengaruhi karakteristik dari Orkes Melayu masing-masing, namun ketiga tempat ini tidak terpisah untuk saling mempengaruhi satu sama lain. Tiga tempat tersebut menjadi tempat Orkes Melayu Modern hidup dan berkembang. Orkes Melayu yang cukup terkenal adalah OM Sinar Medan yang muncul di Jakarta tahun 1950-an (Simatupang, 1996). Selain OM Sinar Medan, OM lainnya seperti OM Chandralela yang berdiri tahun 1957, OM Irama Agung akhir 1950-an, dan OM lainnya seperti OM Kenangan, OM Bukit Siguntang (yang terkenal dengan irama tari), OM Irama Agung, serta OM Kelana Ria. Namun OM-OM tersebut turut dipengaruhi oleh bintang-bintang Medan, seperti Lily Suheiry, Rubiah, dan Ema Gangga (Weintraub, 2012: 44). Dalam catatan Weintraub, OM ini memainkan empat jenis irama, yakni Barat, India, Padang Pasir, dan Melayu (Weintraub, 2012: 48). Orkes Melayu di era awal ini tidak hanya memainkan musik pertunjukan atau rekaman, melainkan turut menjadi pemusik film, khususnya film bernuansa Melayu, dan India.

Beberapa OM sebelumnya yang telah muncul, seperti OM Bukit Siguntang dan OM Sinar Medan, turut memainkan irama

India dengan kental. Antara OM satu dengan lainnya dibedakan dengan karakteristik musikalnya, seperti OM Sinar Medan yang memainkan lagu India terjemahan. Salah satu OM yang memainkan lagu India yakni OM Kelana Ria dengan biduanita terkenal, Ellya Khadam. Kendati demikian, adapun OM Dana Seloka yang memainkan lagu asli Melayu dengan instrumen akustik. Selain itu, turut tercatat bahwa OM Purnama di tahun 1960-an memelopori gendang kapsul menjadi gendang terpisah bermembran dua, yang kini digunakan gendang dangdut. OM Purnama ini turut muncul di era musik India mempengaruhi perkembangan musikalitas Orkes Melayu. Salah satu biduanita terkemukanya adalah Elvy Sukaesih. Di tahun 1960-an, turut tercatat OM Chandraleka, Oma Irama bernyanyi untuk OM tersebut.

Lain Medan dan Jakarta, lain juga di Surabaya. Orkes Melayu yang tercatat mempunyai peran signifikan di Surabaya adalah Orkes Sinar Kemala. Menurut Weintraub, OM Sinar Kemala ini bertempat di kampung Arab, bahkan anggota orkes ini juga berasal dari orkes gambus (2012: 80). Secara lebih lanjut, OM Sinar Kemala merupakan orkes terbesar di Surabaya pada tahun 1960-an. Bahkan, di puncak kejayaannya, Orkes ini mempunyai anggota mencapai 15-25 musisi, termasuk 4-6 penyanyi, dengan perbedaan antara Jakarta dan Medan yang terletak pada banyaknya pemain biola (2012: 80). Secara musikalitas, OM ini cenderung ke bebunyian Timur Tengah. Hal ini tentu logis, terlebih mereka tinggal di kampung Arab dan banyak dari pemainnya adalah pemusik orkes gambus. Tidak hanya itu, OM ini telah melantunkan tema keislaman dan kata-kata Arab, contoh "Keagungan Tuhan", "Insjafilah" (2012: 80). Jika budaya India mempengaruhi OM di Jakarta dan Medan sejak tahun 1952, maka OM Sinar Kemala ini baru terpengaruh India tiga tahun setelahnya.

Sebagaimana di tahun 1959, Soekarno memberhentikan semua pengaruh asing dalam musik, maka Orkes Melayu yang bernuansa India dan Timur Tengah terhenti di tahun 1960-an. Orkes Melayu di era ini mengalami fase statis. Menanggapi hal ini, Weintraub sependapat bahwa perkembangan Orkes Melayu ketika era tersebut tidak banyak berkembang, justru pop melayu lah yang cukup kuat berkembang. Kendati demikian, OM yang telah ada tidak gulung tikar, mereka tetap ada, hanya saja dimainkan di tingkat lokal pada acara-acara khusus. Kudeta militer pun turut menambah stagnan fase perkembangan Orkes Melayu. Seperti yang diungkap oleh Weintraub, bahwa di tahun 1976 Ellya Khadam mengeluarkan lagu berjudul "Kau Pergi Tanpa Pesan". Lagu ini dianggap sebagai tonggak kembalinya musik melayu bernuansa India (2012: 86). Selain itu, momok budaya Barat yang dilarang oleh Soekarno kemudian diperbolehkan berkembang di era Suharto, dan hal ini turut berdampak pada Orkes Melayu dan musik dangdut.

Di era orde Baru, pelopor musik dangdut memang merujuk pada Oma Irama, tetapi bukan ia seorang yang menggaungkan Orkes Melayu dalam menciptakan musik dangdut. Aktor-aktor sebelumnya, baik Orkes Melayu dan penyanyi, seperti Ellya Khadam, A. Rafiq, Elvy Sukaesih, dan sebagainya bersama-sama membangun dangdut. Namun, tidak dipungkiri bahwa Oma Irama adalah sosok yang kreatif dalam menciptakan musikalitas yang berbeda. Hal ini terlihat dari Orkes Melayu yang ia bentuk pada tahun 1970, Soneta. Berbeda dengan sebelumnya ketika penyanyi bernegosiasi dengan Orkes Melayu, di Soneta ini Oma Irama bebas melakukan tindakan sesuka hati. Ia mulai mengubah beberapa lagu sesuai dengan selera. Dengan mencampur musik Barat, OM Soneta menjelma sebagai kekuatan baru. Setelahnya, banyak Orkes Melayu mengikuti pola yang dicip-

takan Oma Irama, baik secara musikalitas, ataupun secara citra santun, terlebih ketika Oma pulang Umroh di tahun 1980an. Bahkan, sedikit-banyak misi Oma Irama dengan dangdut sebagai dakwah turut terkonstruksi dalam benak pelaku Orkes. Terkait dakwah dalam musik, Sunarto menyatakan bahwa "estetika dakwah adalah format artistik yang di dalamnya berisi nilai-nilai yang bersifat tidak hanya berdimensi satu, melainkan berdimensi gabungan. Di mana mengarahkan atau memberi seruan kepada nilai-nilai yang berdimensi esoterik, dimensi kedalaman batin" (2013: 130-131). Hal ini juga secara tidak sadar memberikan pengaruh negosiasi dari Orkes Melayu kelak.

Selanjutnya, Orkes Melayu kembali berkembang seiring perkembangan zaman, tercatat beberapa kelompok yang mengusung 'dangdut pop', 'dangdut mandarin', dan 'dangdut rock'. Dua kelompok teratas adalah Tarantula dan Radesa. Berbeda dengan sebelumnya, Tarantula (Camelia Malik) dan Radesa (Mansyur S.) tidak menggunakan istilah Orkes Melayu di depan nama grup mereka. Kendati demikian, grup-grup ini mencampur musik pop dengan dangdut. Adapun OM Pancaran Sinar Petromaks (OM PSP) lahir di akhir tahun 1970-an. Orkes ini merupakan orkes yang dibuat oleh kalangan mahasiswa. Semakin tahun OM PSP ini semakin berbeda. Misalnya, mereka mengubah istilah OM yang artinya Orkes Melayu menjadi Orkes Moral, oleh karena kecenderungan lagu yang dibuat adalah kritik kepada pelbagai pihak, salah satunya pemerintah. Kendati demikian, langkah ini tidak memengaruhi orkes lainnya untuk mengikuti polanya, terlebih orkes ini yang cenderung jenaka.

Selanjutnya, di era 1970-an, tidak banyak kiprah yang dapat dilihat dari Orkes Melayu. Pasalnya, terjadi perubahan peran sentral dari Orkes Melayu ke sosok atau figur. Tentu ini sebuah langkah besar dalam mengubah Orkes Melayu secara on-

tologis, di mana peran Orkes Melayu yang dominan dan penyanyi sebagai pendamping, berubah menjadi penyanyi menjadi sosok sentral, dan Orkes Melayu sebagai pendamping penyanyi. Hal ini terlihat pada OM Soneta Rhoma Irama, hingga kelompok Camelia Malik dengan Tarantulanya. Alhasil tidak banyak catatan lain atas kekuatan Orkes Melayu sebagai agen penting penciptaan musik dangdut.

Dari pelbagai narasi di atas, dapat dilihat perjalanan Orkes Melayu dari masa ke masa. Alih-alih hanya menautkan perjalanan, dapat dilihat bahwa peran Orkes Melayu sangat kuat dalam dangdut. Tanpa Orkes Melayu maka tidak ada dangdut, bahkan dangdut koplo. Orkes Melayu adalah kumpulan entitas pemain musik dengan tujuan produksi bunyi yang selaras. Bahkan, ketika nama Orkes Melayu tidak digunakan, pola musikal dari Orkes tersebut tetap konstruktif. Secara sederhana, Orkes Melayu lah yang lantas membentuk musik bernama dangdut.

Pembacaan Orkes Melayu di Jombang

Bertolak dari pembacaan yang 'hilang' dalam musik dangdut, maka artikel ini akan mencoba mengungkap hal-hal yang tidak terlihat sebelumnya. Jika merujuk pada ketokohan yang telah dibahas pada sub-bab sebelumnya, hal tersebut bisa saja terjadi dalam level nasional, namun hal itu tidak dapat digeneralisir dalam kacamata lokal. Hal paling mudah untuk ditautkan adalah naiknya Inul Daratista di awal tahun 2003 yang tidak hadir dengan logika penyanyi sebagai sosok sentral. Inul di dalam video tersebut hanyalah penyanyi yang bernyanyi untuk salah satu Orkes Melayu lokal di Pasuruan, Jawa Timur. Sehubungan dengan naiknya Inul, tidak ada yang menaruh perhatian lebih terhadap nama Orkes Melayu apa dan seperti apa yang menaungi Inul ketika itu? Padahal, secara implisit fenomena naiknya Inul menunjukkan bahwa pola

dan logika dari Orkes Melayu yang 'berganti' di era Rhoma kembali berkembang. Secara lebih lanjut, hal ini menjadi penting, ketika Inul dan Orkes Melayunya menjadi model dalam melihat lebih jauh atas logika Orkes Melayu dan musik dangdut, khususnya dangdut koplo di daerah. Atas dasar tersebut, penelitian ini hendak menelusuri genre musik dangdut dengan merujuk pada sebuah Orkes Melayu di Jombang.

Sejauh yang dapat dicatat, ada beberapa Orkes Melayu yang berkembang di era tersebut, yakni Orkes Melayu Sonata yang berdiri pada tahun 1990, dan Orkes Melayu Sera yang berdiri pada tahun 2003, pun banyak Orkes Melayu lainnya yang turut muncul mengikuti orkes kanonik tersebut. Dalam hal ini, dapat disepakati bahwa kota Jombang memang bukan lah yang utama, namun tidak dipungkiri bahwa kota tersebut cukup kuat menghasilkan kelompok Orkes Melayu yang memainkan dangdut koplo dengan eksistensi terbilang cukup kuat. Alhasil, artikel ini akan merujuk pada Orkes Melayu Sonata di Jombang. Orkes Melayu tua ini mempunyai eksistensi yang cukup besar, baik secara pertunjukan, hingga menciptakan biduanita yang kerap keluar masuk acara kontestasi televisi kini. Selain Orkes Melayu Sonata, belum ditemukan data historis yang cukup kuat hingga kini.

Hal yang cukup menarik dalam penelusuran ini adalah terkuaknya narasi lokal atas musik populer dan pola masyarakat setempat. Dalam hal ini, masyarakat Jombang tidak hanya pasif dalam mengonsumsi musik, melainkan secara aktif memproduksi, walaupun menggunakan jalan repetisi. Secara teoretis, hal ini dapat dilihat sebagai kecenderungan pola dalam musik populer. Theodor Adorno (1941), seorang pengkaji musik populer, menganalisis bahwa kecenderungan musik yang hampir serupa merujuk pada pola *plugging*, pola yang hampir menyerupai. Bahkan, secara lebih



Gambar 1. Data Identitas
Induk Kesenian O. M. Sonata
(Foto: Dokumentasi Pribadi, 2017)

jelas, Adorno menjelaskan bahwa musik populer memiliki varian kunci yang serupa dengan bar—dalam not balok—tidak lebih dari 32. Berdasarkan analisis Adorno, maka perihai menyerupai, mereproduksi, dan pola serupa bukan ihwal baru. Di lain soal, masyarakat Jombang telah menggunakan daya mimesis serta kreativitas untuk membuat piranti hiburan mereka sendiri, yakni dengan tidak menunggu Orkes Melayu Jakarta datang, melainkan membuat dangdut dengan versi mereka sendiri.

Dari data Orkes Melayu yang didapatkan dari Dinas Kebudayaan dan Pariwisata, di Jombang sendiri pada tahun 2017 memiliki 240 grup yang terdaftar. Dengan persentase grup terbanyak terbentuk pada tahun 2011-2013. Data ini cukup penting dalam melihat seberapa jauh porsi, serta kondisi Orkes Melayu di Jombang. Hal yang cukup menarik, setiap Orkes Melayu yang ingin tampil di depan publik harus memiliki izin dari Dinas Kebudayaan dan Pariwisata.

Jika izin tersebut tidak dilakukan maka mereka tidak mempunyai izin untuk tampil. Hal ini bukanlah hal baru. Menurut catatan sejarawan seni, RM Soedarsono menyatakan bahwa:

Sebuah rombongan pertunjukan harus mendapatkan lisensi dari pejabat setempat untuk menyelenggarakan pertunjukan di sebuah tempat dalam waktu yang telah ditentukan. Surat yang lazim disebut sebagai

‘izin pertunjukan’... Yang kedua, polisi setempat harus menyetujui setiap lakon sebelum pertunjukan digelar. Biasanya Badan Keamanan Nasional Internal (DPKN) menangani masalah ini dan biasanya bekerja sama dengan pejabat lokal dari Kementerian Penerangan. ‘Izin Pertunjukan’ diatur secara desentralisasi, dan menjadi tanggung jawab pejabat-pejabat daerah di samping mengadakan pengawasan, pemerintah Indonesia juga menganjurkan kepada para pemimpin rombongan pertunjukan untuk lebih menampilkan lakon-lakon patriotis, bahkan menyisipkan slogan-slogan seperti ‘Ganyang Malaysia’ atau ‘Dukung GANEFO’ (2003: 225).

Bertolak dari catatan di atas, dapat dipahami mengapa izin tampil berlaku dan dikelola oleh dinas terkait. Selain itu, hal ini sangat menguntungkan bagi peneliti, ketika penghimpunan data akan Orkes Melayu di Jombang bisa didata dan dipastikan. Hanya saja, ada beberapa catatan yang lazimnya anggota atau pemain dari satu Orkes Melayu juga mempunyai Orkes Melayu lainnya. Maka, tidak sebanyak 240 grup yang terdaftar mempunyai pemain yang berbeda. Praktik di lapangan menyiratkan banyaknya kesamaan antara pemain orkes yang satu dengan yang lain, hanya saja lazimnya terdapat aturan-aturan yang dibuat oleh Orkes Melayu tersebut.

Dari data tercatat, penelitian ini melakukan penilikan atas Orkes Melayu tertua yang tercatat oleh data, yakni Orkes Melayu Sonata. Adapun beberapa Orkes Melayu lainnya yang mempunyai usia yang tidak jauh berbeda, namun di antara Orkes Melayu tersebut, OM Sonata mempunyai eksistensi yang menarik untuk dianalisis lebih lanjut.

Habitus Orkes Melayu Sonata

Secara *de jure*, Orkes Melayu Sonata berdiri pada tanggal 10 November 1990. O. M. yang berasal dari Kecamatan Peterongan, Jombang ini dipimpin oleh pria kelahiran Sendet, Peterongan, Jombang pada tahun 1965, yakni Edy Sugioto. Edy Sonata, pang-

gilannya, merupakan anak pertama dari tiga orang bersaudara dari orang tua yang berasal dari kecamatan yang sama. Jika ditilik pada kehadiran dari OM Sonata, sekitar 27 tahun OM Sonata telah hadir di jagat musik dangdut Jawa Timur. Dari peran dan trayektori OM Sonata, rasanya menilik habitus dari Orkes Melayu dapat membantu pembaca dalam melihat tarik ulur orkes tersebut atas dangdut.

Menurut Pierre Bourdieu, habitus adalah prinsip generatif yang tinubuh atas kebiasaan yang berkala dan teratur, yang menghasilkan praktik yang cenderung mereproduksi keteraturan imanen dalam kondisi obyektif produksi prinsip generatifnya masing-masing (1977: 78). Secara lebih lanjut, habitus dapat ditelaah sebagai struktur yang menstruktur individu dalam disposisi hingga pada titik tinubuh. Dalam hal ini, habitus dapat tertanam di luar kesadaran atau bersifat otomatis. Dalam hal ini, habitus terkonstruksi pada individu yang 'dibiasakan' dengan praktik pada ranahnya. Habitus yang melulu ter'praktik'an akan menstimulasi modal individu tertaksonomikan secara lebih jelas, yakni modal kultural, sosial, ekonomi, dan politik. Modal-modal tersebut menjadi semakin tegas dengan adanya praktik pada sebuah ranah. Ranah dapat diartikan sebagai arena sosial yang di dalamnya terdapat perjuangan atau manuver untuk memperebutkan sumber atau akses yang terbatas (1992: 52). Habitus, kapital dan praktik mengonstruksi segala sesuatu menjadi satu keterkaitan, atau sederhananya dapat dibaca sebagai struktur yang menstruktur.

Jika merujuk telaah habitus, eksistensi dari OM Sonata tidaklah lahir dengan sendirinya. Trayektori (lintasan perjalanan) dari OM Sonata merupakan hasil akumulasi dari habitusnya. Oleh karena itu, selain habitus, terdapat modal-modal yang dimiliki oleh OM Sonata dalam berpraktik atau berkontestasi pada ranah musik dangdut



Gambar 2: Penulis dengan Edy Sonata
(Foto: Dokumentasi Pribadi, 2017)

Jombang ataupun Jawa Timur. Membicarakan habitus OM Sonata maka juga akan membicarakan habitus sang pimpinan, Edy Sonata. Hal ini cukup sederhana, dominasi estetik ataupun artistik bermuara pada prediksi dan asumsi darinya. Jika merujuk pada modal kultural dari Edy, sebenarnya ia adalah seorang yang mengalami proses bersama musik sebelum dirinya membuat sebuah Orkes Melayu.

Merujuk pada disposisi yang terjadi pada Edy dengan musik, pengenalan tersebut dimulai sejak ia duduk di bangku Sekolah Menengah Umum. Bermodalkan sebuah gitar milik saudara laki-laki dari ibu tirinya, Edy mulai mempelajari lagu-lagu pop di kala itu. *Camelia*, dari penyanyi balada Ebiet G. Ade adalah lagu pertamanya, dan lagu lainnya adalah lagu *Lembayung* dari Jamal Mirdad. Pada sektor pendidikan, Edy sempat berkuliah di Universitas Darul Ulum Jombang, namun ia memilih untuk tetap kembali ke jalan musik. Dalam hal ini, Edy tidak memiliki modal intelektual musik sedari kecil, seperti mengikuti les musik atau bersekolah di institut musik.

Sejak SMU, Edy telah membuat grup band yang membawakan lagu pop dan Barat. Edy memainkan gitar atau *keyboard* di bandnya. Saat itu, Edy tidak malu untuk *ngamen*. Alih-alih untuk alasan ekonomi, aktivitas *ngamen* yang dilakukan Edy lebih ditujukan sebagai penyaluran atau ajang mencari pengalaman. Namun, Edy sadar bahwa ia tidak dapat berkembang di grup

bandnya. Alasan lainnya adalah ia kesulitan dalam mencari uang, padahal di sisi lain, Edy menggantungkan dirinya pada musik. Bertolak dari hal ini, Edy sempat mencurahkan hatinya bahwa “di band itu kita latihan, satu bulan sekali pun belum tentu kita main.” Atas dasar kekecewaan tersebut, pada tahun 1987 Edy memutuskan untuk mengganti orientasi musik dan musik yang dimainkannya.

Kala itu, keberadaan dangdut telah cukup kuat. Beberapa bintang, seperti Rhoma Irama, Evly Sukaesih, Rita Sugiarto, A. Rafiq tengah berkontestasi pada jagat musik dangdut, dan musik Indonesia. Dangdut semakin kuat karena kekuatan politik ketika itu. Pada pertengahan tahun 1980-an, ketika Islam mulai menjadi liberal dan kekangan negara terhadap Islam mulai mengendur, politisi mulai menyokong dangdut dan membangun aliansi-aliansi dengan pedangdut untuk menggalang dukungan masa (Weintraub, 2012: 104). Melihat keberhasilan dangdut di kancah nasional ataupun lokal, maka Edy memilih dangdut untuk beradu nasib. Pada tahun 1987, Edy mulai bergabung dengan Orkes Melayu sebagai pemain bass, baik OM Tewe, OM Pelangi, atau OM Rondes di Jombang.

Edy mulai menemukan titik terang dalam putaran arus musik dangdut. Kemudian tiga tahun berselang, ada seorang Indonesia keturunan Cina bernama Pak Yanto menyelenggarakan acara di Mataram, Nusa Tenggara Barat. Edy memutuskan untuk membawa rombongan untuk menampilkan dangdut di acara tersebut. Pementasan ini pun menjadi cikal bakal lahirnya OM yang digawangi Edy. Setelah Edy menyetujui, Orkes Melayu buatannya itu belum bernama. Lalu, Pak Yanto memberikan nama rombongan Edy tersebut dengan nama Orkes Melayu Sonata. Edy pun tidak ambil pusing dengan hal itu. Hal yang jelas diungkap Pak Yanto adalah tiket penonton sudah habis terjual, dan ia meng-

ingatkan agar Edy dan rombongannya datang pada jadwal yang ditentukan.

Ketika bermain, Edy belum memikirkan apakah nama tersebut akan digunakan secara berkelanjutan olehnya, atau sebaliknya. Namun, di sela-sela waktu, Edy pun mencari makna terma sonata, salah satunya di puisi-puisi. Selain itu, dalam kamus bahasa Indonesia, terma sonata pun punya arti yang baik, yakni komposisi musik untuk instrumen tunggal (seperti piano) atau ganda (seperti piano dan biola). Merasa tertarik dengan terma tersebut, Edy lantas menghubungi Pak Yanto secara personal untuk menggunakan nama tersebut. Pada tahun 1990, Edy meresmikan nama Sonata untuk Orkes Melayunya. Tidak hanya itu, Edy memberanikan diri menjadi pimpinan di orkes tersebut. Dalam hal ini, pemain musik ikut pada beberapa orkes atau mempunyai Orkes Melayu adalah hal yang lazim. Hal ini lah yang membuat data Orkes Melayu di Jombang, seperti yang diterangkan di subbab sebelumnya, meningkat drastis.

Modal kultural OM Sonata dibangun berdasarkan pada latar belakang musik Edy cukup beralasan. Keikutsertaannya sebagai pemain musik Orkes Melayu di awal karier dangdut membuatnya memahami hal ihwal terkait Orkes Melayu itu sendiri. Selain itu, modal yang telah terakumulasi dari modal kultural turut berkonversi pada modal lainnya, seperti modal sosial juga modal simbolik. Modal sosial Edy tertanam cukup kuat pada lanskap musik dangdut Jombang, sehingga membangun relasi yang dimiliki bukanlah hal yang sulit. Kepemilikan Orkes Melayu tersebut menstimulasi modal simbolik atas dirinya. Tarik ulur modal-modal tersebut membentuk trayektori dari orkes tersebut.

Dari situ, karier Sonata mulai dibangun, dengan jadwal tampil yang perlahan tapi pasti, Edy mengarungi derasnya gelombang dangdut di Jawa Timur. Berkah dari eksistensinya, Edy turut “menciptakan” biduan-

ta lokal. Bagi penggemar dangdut Jombang, nama OM Sonata adalah nama dari orkes senior. OM Sonata berhasil berkontestasi dengan Orkes Melayu-Orkes Melayu lain. Nama OM Sonata pada level lokal Jombang cukup dikenal dengan baik. Beberapa tahun setelahnya, OM Sonata mulai diundang tampil di kota-kota tetangga. Di fase tersebut, Edy masih merangkap menjadi pemain bass sekaligus pimpinan orkes.

Modal-modal tersebut membantu Edy dalam mengatur formasi dari orkes yang ia miliki. Dari empat kali pergantian formasi musisi, lazimnya Edy melakukan pendekatan personal dan menanyakan kesediaannya untuk bergabung. Dalam hal ini, modal kultural, sosial, dan simbolik Edy bekerja dalam mendapatkan musisi sebagai bagian dari orkesnya. Modal-modal tersebut membuat musisi yang diajak bergabung memantapkan hatinya untuk bergabung pada Orkes Melayu Sonata. Dalam hal ini, Edy mengizinkan musisi bermain di orkes lain asalkan pada saat OM Sonata mempunyai jadwal pentas, maka pemain tersebut harus menyediakan waktunya. Hal ini dilakukan karena menetap di satu orkes adalah hal yang sulit, terlebih orkes tidak dapat membayar musisi per bulan, sedangkan bermusik adalah mata pencarian mereka. Modal-modal semakin terstruktur ketika praktik terus berulang—dalam hal ini praktik dapat dibaca sebagai jadwal pentas mereka. Modal dan praktik tersebut berkontestasi pada ranah musik dangdut, baik di Jombang, Jawa Timur, juga Indonesia.

Modal-modal tersebut semakin akumulatif ketika Edy sebagai pimpinan berkesempatan 'meledakkan' grup binaannya, Trio Macan. Trio Macan yang dikenal kini di layar televisi adalah produk ketidaksejajaran Edy ketika di panggung OM Sonata. Tepatnya pada tahun 2002, Edy menciptakan Trio Macan pada tur Sonata dengan perusahaan Sampoerna di Jawa Timur. Grup tersebut terbentuk karena siasat

Edy atas durasi pertunjukan yang tersisa. Sebenarnya, dalam pertunjukan dangdut, pembuatan grup karena kondisional waktu adalah hal yang lazim. Namun, berbeda dengan tiga penyanyi yang kelak menjadi Trio Macan. Edy yang tengah mengiringi sambil bermain bass merasa bahwa trio biduanitanya mempunyai daya tarik. Akhirnya, Edy mengabari salah satu manajer bernama Erna di Surabaya untuk minta tolong dicarikan *job* di Surabaya. Lantas Erna menimpali, "nama grupnya apa pak Edy?", secara spontan Edy menjawab, "Trio Macan".

Pada tanggal 23 Mei 2003, Trio Macan tampil di Surabaya. Menariknya, format trio dalam dangdut ini mengundang Orkes Melayu lain meminati Trio Macan. Baik karena 'dititipi' oleh Edy ataupun mengundang mereka, satu per satu Orkes Melayu yang tenar mengajak Trio Macan untuk tampil bersama mereka. Beberapa di antaranya, OM Sera dan OM Pallapa. Beberapa saat setelahnya, seorang dari ProAktif Management Jakarta menghubungi Edy untuk kesediaan Trio Macan tampil di televisi. Setelahnya, Trio Macan tampil di stasiun televisi TPI untuk acara *Grand Final KDI*, sebagai bintang tamu. Ketika itu, Trio Macan membawakan lagu "Kala malam gelap tiada berbintang". Selepas pertunjukan itu, Edy dan Trio Macan mendapat dukungan yang baik dari Jakarta. Setelah kembali ke Jombang, pihak Jakarta lantas meminta mereka untuk datang lagi, bahkan, untuk menyetujui kontrak selama dua tahun tampil di televisi. Selain TPI, Trio Macan sempat dikontrak oleh LaTV dan TVRI Jakarta. Setelahnya, Trio Macan dikenal oleh seluruh TV Nasional. Edy memanageri Trio Macan dan menemani mereka tampil di hampir seluruh Indonesia. Menurut Edy, kejayaan Trio Macan terjaga hingga tahun 2007, namun Edy hanya aktif memanageri selama dua tahun. Setelahnya, kontrak dilakukan secara langsung dengan Jakarta tanpa melaluinya.

Pasca kejadian itu, Edy menciptakan New Trio Macan sebagai tandingan dari apa yang pernah ia buat sebelumnya. New Trio Macan dibentuk Edy antara tahun 2005-2006. Melalui prosesi yang sama, Edy turut membawa New Trio Macan ke televisi nasional. Kesibukan yang menyita waktu juga perhatian, memaksa Edy pensiun dini dalam bermain bass, namun Edy lebih berperan mencarikan OM Sonata *job* bermain. Ketika itu, OM Sonata diserahkan kepada rekannya, Hedi, yang ketika itu menjadi MC dalam setiap pergelarannya. Setelah itu, pada tahun 2009, Edy barulah kembali berkonsentrasi dengan OM Sonata. Tahun 2009, OM Sonata kembali dibangun. Undangan tampil di televisi lokal Surabaya TVRI (khusus siaran lokal) dan JTV kerap datang kepada OM Sonata. Pada tahun 2010-2011, OM Sonata mendapatkan tawaran dari Samudra Record, Surabaya. Samudra Record merekam lagu bertajuk "Masa Lalu" pada tahun 2011. Pasca perekaman "Masa Lalu", mereka turut merekam lagu yang tenar pada masa itu, "Buka Sithik Joss". Jumlah album OM Sonata pun terbilang cukup banyak, yakni 17 album sejak tahun 2009.

Pada tahun 2013, Edy dan Orkes Melayunya dipanggil televisi. Acara fenomenal *Yuk Kita Sahur* atau yang kerap disinonimkan dengan YKS meminta mereka datang. Usut punya usut, Caisar yang tenar dengan goyongannya terinspirasi dengan musik OM Sonata. Atas pertanyaan artis serba bisa Soimah kepada Caisar, maka OM Sonata dirasa perlu diundang ke acara tersebut. Caisar yang kerap menonton VCD atau video dengan format cakram padat dari OM Sonata ini lantas memberikan nomor Edy ke pihak televisi. Pada akhirnya, mereka datang satu kali di acara *Yuk Kita Sahur* Trans TV dengan jadwal *shooting* tiga episode sekaligus. Teringat oleh Edy, selain mengiringi Caisar bergoyang, mereka turut mengiringi Soimah menyanyikan lagu

"Buka Sithik Joss" dan "Kereta Malam". Selepas itu, OM Sonata kembali ke Jombang. Mereka kembali diundang kembali oleh Trans 7 untuk wawancara "Bukan Empat Mata" dengan *host* Tukul Arwana. Ketika itu, mereka *shooting* dua episode, pertama *live*, dan lainnya *taping*. Pasca acara tersebut, mereka langsung diundang di hari yang sama untuk mengisi di acara *Soimah Show* di Trans TV.

Setelah usai dengan perusahaan televisi swasta Trans, baik Trans TV atau Trans 7, lantas OM Sonata turut diundang perusahaan televisi swasta ANTV pada tahun 2014 selama tiga bulan. Dengan perjanjian yang menguntungkan, lantas mereka bermain untuk ANTV. Di antara jadwal kesibukan mereka di televisi nasional, Edy tetap melayani tampil secara *live* di Jombang dan sekitarnya. Acara yang mereka isi adalah acara *Campur-Campur Spesial Diva Koplo*. Dalam hal ini, OM Sonata dipercaya sebagai Orkes Melayu Koplo yang mengiringi acara dangdut di TV Nasional. Secara implisit, terjadi satu kesadaran bahwa OM Sonata dianggap yang terbaik di kala itu. Setelah kontrak usai dan kembali ke tanah Jombang, stasiun televisi SCTV pun ikut mengundang mereka. Dengan kontrak selama tiga bulan, OM Sonata bermain di acara *Semprul Show* dengan pembawa acara Narji Cagur, Andika Pratama, Gading Marin, juga Soimah. Setelah "mondar-mandir" di empat televisi nasional, stasiun terakhir yang dikunjungi oleh OM Sonata adalah Indosiar. Pada tahun 2015, OM Sonata dikontrak stasiun televisi Indosiar selama satu bulan untuk mengisi acara *D' Terong Show* dan *Pantura Show*. OM Sonata kembali mengisi acara tersebut pada bulan puasa.

Bertolak dari praktik OM Sonata di tingkat nasional, yakni dengan tampil di televisi nasional, modal kultural dan modal sosial yang terakumulasi semakin besar. Sejalan dengan membesarnya modal tersebut,

kontestasi di ranah dangdut, atau Pierre Bourdieu membahaskannya dengan *field of struggle*, OM Sonata membentuk habitus dari orkes legendaris tersebut.

Negosiasi Produksi Bunyi OM Sonata

Sejak berdirinya OM Sonata, Orkes Melayu ini tidak langsung menganut koplo sebagai pilihan musik mereka. Pengaruh musik dangdut pada Orkes Melayu kebanyakan adalah dangdut yang disebut Edy sebagai dangdut murni, asli, atau orisinal. Hal ini cukup lazim bagi pendukung musik dangdut. Jika membaca telaah Weintraub, dapat dilihat bahwa Rhoma dan rekan penyanyi lainnya memang tengah berjuang membentuk format dari dangdut itu sendiri. Terma lazim tersebut digunakan Edy untuk membedakan dengan koplo, seolah-olah koplo adalah lawan dari murni dan asli. Secara lebih jelas, Edy menautkan beberapa nama dari dangdut ‘murni’ tersebut, yakni Rhoma Irama, Elvi Sukaesih, Rita Sugiarto, dan sebagainya. Kendati dalam perkembangan dangdut di Jombang ada jenis pertunjukan dangdut lainnya yakni Gambus Misri, sebuah pertunjukan yang mengelaborasi musik dangdut dan teater, namun hal tersebut agaknya tidak berpengaruh pada Edy.

Dalam hal ini, Edy mengakui jika kiblatnya adalah Rhoma Irama, Mara Karma, Mansyur S, Meggy Z, A. Rafiq, dan beberapa biduan terkenal ketika itu. Merujuk pada beberapa nama tersebut, Edy dan orkesnya mengindikasikan pada Orkes Melayu ciptaan musik industri Jakarta, walau beberapa tokoh terbentuk di Surabaya dan sekitarnya. Imajinasi-imajinasi atas biduan tenar tersebut lantas membuat Edy dan orkesnya ingin memainkan lagu-lagu mereka sesuai dengan aslinya. Dalam hal ini, Edy melakukan upaya ‘persis kaset’, atau memainkan persis seperti apa yang mereka dengar. Strategi musik ‘persis kaset’ adalah upaya auditif pendengar dalam

menyamarkan selera musik mereka. Dengan mendengar, mereka mempelajari, dengan mempelajari maka mereka dapat memainkannya. Strategi ‘persis kaset’ ini sebenarnya bukan hal baru dalam praktik musik, pasalnya hampir tiap genre menggunakan metode yang sama. Pada fase tersebut, kreativitas bukan soal yang lebih ketimbang popularitas sebuah lagu. Alhasil, pilihan bentuk ‘persis kaset’ adalah satu tindakan yang diminati dan dijalani oleh Orkes-Orkes Melayu ketika itu.

Oleh karena strategi ‘persis kaset’ adalah indikasi Orkes Melayu era 1970-1990-an, atau orkes yang telah mengarungi zaman, maka lazimnya Orkes Melayu tersebut—jika masih bertahan—akan membawakan pelbagai jenis lagu, baik lagu lama ataupun lagu koplo. Untuk menyebut orkes-orkes dengan jenis ini, lazimnya para rekan dangdut menyebutnya sebagai Orkes Melayu *all-round*. Paham ke-*all-round*-an dari OM Sonata membuat orkes ini bernegosiasi pada selera masyarakat setempat. Negosiasi kultural tersebut menggiring negosiasi musikal mereka, yang pada awalnya merujuk ke dangdut ‘asli’ menjadi dangdut koplo. Hal ini diperjelas dengan ungkapan Edy sebagai berikut:

Pokoknya gini mas, dangdut kita tampil ya, oh ada penggemar *rock*, kita belajar *rock*, satu lagu dua lagu gitu kita bawa *rock*, artis yang bisa nge-*rock*. [Di lagu tersebut] bukan artis dangdut yang membawakan, melainkan artis asli *rock*. Penyanyi saya dulu anak Malang itu langsung ragu *rock*. Dulu, lagu *Bis Kota* itu kita keluarkan. tapi tetep kita itu *jobnya* itu *job* dangdut. *Even* dangdut. Terus habis itu India, selipkan juga satu dua lagu maksimal, itu tahun 90an ke atas, itu sebelum ada koplo. (Wawancara, 5 September 2017).

Hal ini menunjukkan bahwa pilihan jalan OM Sonata adalah memainkan semua jenis lagu. Kendati hal ini bukan barang baru, hal yang menarik dari orkes jenis ini adalah kebiasaan orkes membawakan lagu dari genre lain dan mendangdutkan lagu



Gambar 3. O. M. Sonata di Peterongan
acara 17 Agustus 2017
(Foto: Dokumentasi Pribadi, 2017)

dari genre lain tersebut secara tidak sadar menciptakan formulasi dari musik koplo itu sendiri, di kemudian hari.

Strategi 'persis kaset' berpengaruh pada produksi lagu dan pola konsumsi masyarakat, ketika OM Sonata memainkan lagu yang sama di beberapa tempat. Hal ini tentu berbeda dengan situasi kini, ketika orkes harus terus memperbarui lagu-lagu mereka. Alhasil, yang mereka bawakan adalah apa yang dikerjakan oleh siapa yang mereka contoh—tentu dengan pertimbangan popularitas ketika itu. Menurut pengakuan Edy, keadaan seperti itu telah membuat penonton sudah puas. Hal ini sebenarnya menunjukkan satu hal, bahwa keinginan masyarakat melihat para bintang terwakili dengan Orkes Melayu setempat. Orkes Melayu setempat menempati prosesi mimesis terhadap Orkes Melayu Sonata, atau pujaan lainnya. Secara lebih lanjut, pola ini turut membentuk pola konsumsi musik di masyarakat, juga melanggengkan kekuasaan dari Orkes Melayu pujaan.

Selain pada strategi musik, musikalitas OM Sonata pun turut berkembang. Strategi 'persis kaset' memiliki dimensinya sendiri dalam segi musikalitas. Namun, pada fase selanjutnya, strategi persis kaset tidak dapat sepenuhnya dilakukan. Dalam hal ini jika dirujuk pada rangkaian tahun meledaknya dangdut koplo di tingkat nasional, yakni tahun 2003—ditandai dengan kehadiran Inul Daratista. Konstelasi musik

yang terjadi ketika itu adalah percampuran musik dangdut dengan dinamika kendang yang lebih cepat. Ketukan *tak* dan *tung* yang lebih dominan mengiringi lagu.

Sedangkan pada musik, karena perbendaharaan lagu dangdut koplo cukup minim, maka praktik penggunaan lagu dari genre lain kerap dilakukan. Dalam hal ini, genre-genre yang kiranya menjadi 'korban' penggunaan adalah genre *reggae* ataupun *rock*. Hal ini menegaskan praktik Inul Daratista yang kerap menyanyikan lagu *rock* namun di-*koplo*-kan. Secara lebih lanjut, dapat dilihat bahwa strategi musikal sudah mengarah pada pola kreativitas yang lebih bebas, kendati bisa dilihat sebagai penyiasatan lagu semata. Pelbagai teknik musik digunakan lebih pada isian musik yang sifatnya penambahan versi asli pada bagian *intro*, *verse* awal, serta *outro*, yang di antaranya diisi dengan versi koplo.

Pola ini pun juga terjadi pada OM Sonata. Namun, ada yang berbeda pada tahun 2011, secara tidak sengaja, Edy menemukan satu hal yang selanjutnya diikuti oleh Orkes Melayu lainnya, bahkan di Indonesia yaitu, dengan dimasukkannya unsur etnik di dalam musik mereka. Laiknya dipukul seperti kenong kempul, Edy menggunakan tiga bilah bambu sebagai penggantinya. Keistimewaan pada suara membuat warna baru yang tak terduga pada musik mereka. Hal tersebut terjadi pada bulan puasa di tahun 2011, di kediamannya di Peterongan. Ketika itu, terdapat pengamen menyanyikan sebuah lagu dengan beberapa alat, antara lain memainkan kendang, tamborin, dan menyerupai kenong tapi dari bambu. Karena enak didegar, maka Edy mengundang mereka masuk untuk berbicara. Lantas Edy mengajak salah satunya untuk melakukan perekaman. Lantas alat musik tersebut direkam dan dimasukkan ke lagu *Masa Lalu*, *Kebelet*, *Leren Ngamen*" versi OM Sonata.

Pada akhirnya, bunyi dari bambu tersebut di-*sampling* dan direkam ke dalam

komputer menjadi format midi. Hingga akhirnya di-*setting* pada midi, yang jika dipukul akan mengeluarkan suara menyerupai bambu tanpa harus membawa bambu tersebut. Berkat *sampling* tersebut, banyak pendengar yang menyukainya, bahkan midi tersebut tersebar tanpa sepengetahuan Edy. Merujuk pada musik dangdut di era 2011-an, dapat dikatakan bahwa banyak OM se-Jawa Timur yang menggunakan midi ala Sonata tersebut.

Merasa midi tersebut menguntungkan, maka Edy mempertahankannya hingga album-album berikutnya. Di album "Buka Sithik Joss", yang notabene adalah album kelima membuat Edy dikenal secara nasional, dengan diundangnya mereka ke lima stasiun televisi. Dalam hal ini, kesuksesan Sonata berasal dari salah satu terobosan yang kreatif. Terobosan tersebut sebenarnya adalah keran kreativitas yang dibuka untuk perkembangan dangdut koplo. Berasal dari alat musik yang aneh di telinga, terlebih ketika dipadu-padankan. Dari sisi bunyi, menurut Edy suara bambu tersebut sama perannya dengan kendang. Dalam hal ini, kendang tidak menghasilkan banyak nada, lazimnya nada tunggal. Alhasil, jika kunci gitar dan alat musik lain bervariasi, peran dari kenong bambu tersebut memberikan efek yang berwarna dan enak didengar.

Untuk unsur etnik lain, sebenarnya Edy tengah memikirkannya. Dalam hal ini, Edy masih memikirkan formulasi mengenai kombinasi apa yang dapat menjadi warna baru di kemudian hari. Bertolak dari hal ini, bagi Edy, bunyi bambu ataupun etnik tertentu adalah satu keunikan bagi dangdut koplo, dan Sonata telah melakukannya. Musikalitas yang berkembang dari 'persis kaset' ke variasi etnik adalah sebuah pencapaian bagi Orkes Melayu Sonata pada khususnya, dan trayektori Orkes Melayu pada umumnya. Tentu tawaran-tawaran tersebut berkenaan dengan negosiasi ber-

sama masyarakat selaku penikmat musik. Secara tidak langsung, masyarakat juga lah yang melanggengkan dan membuat dangdut koplo dengan varian etnik berkembang di jagat dangdut.

Negosiasi Kultural dan Musikal OM Sonata

Negosiasi yang paling mudah dapat dibaca adalah praktik penggunaan unsur etnis di dalam musik, yang dapat diartikulasikan melalui musikal. Selain unsur etnis diterjemahkan melalui negosiasi musikal, unsur etnik dapat dibaca sebagai upaya percampuran atau negosiasi kultural yang lebih lentur. Dalam hal ini, kultur-kultur yang sifatnya tradisi (seperti Sonata) atau yang berkembang baru dapat diakomodasi. Hal ini secara tidak langsung turut menciptakan iklim kerja penciptaan aransemennya semakin baik.

Namun, persilangan negosiasi di sini akan dirunut secara diakronik. Tidak hanya negosiasi unsur etnik, OM Sonata, khususnya Edy, turut mendambakan Rhoma Irama. Dalam pernyataannya, Edy mengungkapkan sebagai berikut:

Sebetulnya ya mas ya, musik yang paling sulit itu dangdut, daripada koplo, koplo itu mudah, anak baru belajar kendang *ngoplo* langsung bisa, berani main panggung. Kalo dulu kendang gak bisa, makanya dulu tukang kendang jarang. Sekarang tiap RT ada tukang kendang. Anak kecil saja bisa, tapi kalo kendang murni itu aslinya India itu kendang, tabla, itu malah yang susah. Kalo dulu kendangnya harus mateng *powernya* keluar, ini koplo *power* ga keluar ga keliatan kok. Kalo dangdut sulit nya di situ. Terus musik kayak bass, melodi, itu lebih mudah, kalo dulu kita belajar kan harus sama persis di kaset kan, sekarang ndak, pokoknya note nya sudah benar ga *fals* ya sudah jalan. makanya sekarang menjamur, orkes koplo itu jamur, RT RW semua sudah bisa. Kalo kita di *job* sama orang-orang desa, pernah *to* dulu *ngga* dikoplo tu musiknya. "Ayo koplo!", gitu. Tidak disawer juga kalo ga di koplo, sering itu. (Wawancara, 27 Oktober 2017).

Dari pernyataan di atas, praktik negosiasi ini kiranya akan memberikan informa-

si bahwa OM Sonata mengalami ambiguitas dan ambivalensi, sebagai kemenduaan dari pelaku. Hal ini tentu memberikan kenyataan bahwa dangdut tidak tunggal. Secara lebih lanjut, turut dapat dilihat praktik keragaman negosiasi yang dilakukan oleh Orkes Melayu di Jombang, baik secara kultural, ataupun secara musikal. Dengan membaca negosiasi yang terjadi, turut ditautkan pembacaan lebih lanjut dari telaah Julie Sanders atas adaptasi dan apropriasi.

Pada dasarnya, adaptasi dan apropriasi berbeda, jika ditilik secara intertekstual. Hal yang membedakan adalah tujuan dan intensi dari keduanya. Menurut Sanders (2000: 18), adaptasi dapat menjadi praktik transposisi, mentransmisikan genre tertentu ke bentuk lainnya, sebuah tindakan pengulangan visi pada diri. Secara lebih lanjut, adaptasi mewujudkan pada penghilangan atau pemotongan suatu hal, namun di sisi lain bisa melakukan penambahan atau interpolasi. Dalam hal ini adaptasi kerap ditautkan dalam menawarkan komentar atas sumber dari teks awal. Namun, adaptasi juga merupakan usaha sederhana untuk membuat teks 'relevan' atau mudah dipahami oleh khalayak melalui 'pembaruan' (Sanders, 2000: 19). Adaptasi memberi tanda cukup jelas yang terkait dengan sumber atau informasi asli. Sanders secara lebih lanjut menautkan Shakespeare yang ditafsirkan ulang oleh sutradara, yang turut mengalami perpindahan dari drama panggung ke film, namun itu semua tetap saja bercerita Hamlet (Sanders, 2000: 26). Perpindahan atau perubahan ini merujuk pada versi yang berbeda dari cerita yang sama.

Sedangkan apropriasi berlaku sebaliknya. Apropriasi merujuk sebuah proses—yang disebut oleh Sanders sebagai perjalanan—perpindahan dari sumber informasi tertentu ke dalam produk budaya yang baru (Sanders, 2000: 26), bahkan kerap berbeda sama sekali dengan sumber lama. Hal ini membuat kemungkinan atau sebaliknya

melibatkan pergeseran unsur asli, namun turut memungkinkan masih digunakannya logika yang serupa atas satu teks terhadap teks lain. Perbedaan dengan adaptasi, teks pada apropriasi tidak selalu dikenali dengan jelas—laiknya proses adaptasi (Sanders, 2000: 20). Secara lebih lanjut, apropriasi tidak selalu menghadirkan relasi jelas yang berkaitan dengan teks asli—baik sifatnya menubuh ataupun tersemat. Dalam hal ini, apropriasi memungkinkan penciptaan budaya dan estetika baru yang berdiri di samping teks-teks yang mengilhami sebuah penciptaan. Secara lebih lanjut, apropriasi dapat diartikan sebagai tindakan memperkaya, bukan menjarah atau mencuri gagasan awal (Sanders, 2000: 28). Dalam hal ini, apropriasi dan adaptasi adalah produk kreatif yang mempunyai kemungkinan dan persona tersendiri. Pasalnya, kedua hal tersebut dapat memicu pemikiran, tanggapan, dan pembacaan baru yang terkait ataupun berkembang dari hal tertaut.

Merujuk pada apa yang telah dilakukan Sonata, kiranya negosiasi yang dilakukan dapat ditelaah lebih lanjut sebagai sebuah sikap strategis. Diawali dengan tindakan mimesis atau imitasi, khususnya pada awal fase yakni dengan metode 'persis kaset'. Hal ini kiranya merujuk pada pola budaya masyarakat setempat yang tengah jatuh cinta pada Rhoma Irama, atau dangdut kota. Jika Sonata melakukan tindakan yang tidak imitatif, maka tidak dapat dipastikan keberadaannya kini. Selain itu, salah satu hal mengapa negosiasi yang dilakukan sifatnya imitatif adalah era ketika itu memang bersifat satu arah. Yakni, ketika era Suharto adalah era kekuasaan tunggal, sentralisasi, yang dapat dibaca sebagai satu arah. Maka, sesuatu yang berhasil di Jakarta dianggap sebagai sesuatu model yang perlu dilihat. Juga konstelasi musik dangdut ketika itu masih dalam mencari bentuk, sehingga yang dilakukan adalah upaya untuk menyerupai formatnya terlebih dahulu. Dari

sisi masyarakat pun, tidak dapat dipungkiri modal intelektual atau modal pengetahuan atas dangdut yang dimiliki bersama adalah Rhoma Irama dan kolega.

Pada hal yang lebih rigid, negosiasi yang digunakan adalah melakukan persis pada alunan musik dan penempatan teks di dalam lagu. Hal ini kiranya yang dilakukan cukup penting dilihat. Dalam hal ini, penambahan lazimnya digunakan pada bentuk joget. Bahkan pada satu masa, orang lokal atau biduan berusaha menyerupai Rhoma Irama. Hal ini tentu menambah harga jual dari Orkes Melayu tersebut. Semakin menyerupai Rhoma semakin disenangi dan digemari. Hal ini tentu negosiasi yang cakap dalam menyiasati idola konstruktif yang dimunculkan dari satu arah. Kiranya hal tersebut bertahan cukup lama di dalam jagat dangdut Indonesia. Kekuasaan Rhoma, terlebih ketika Rhoma bernaung ke Golkar memberikan dampak kekuasaan yang lebih panjang. Pada masa Orde Baru—persis dengan strategi penumbangan Orde di Italia, yakni dengan menggunakan terma baru dan lama.

Setelah Orde Baru tumbang, sebenarnya Rhoma tidak langsung tumbang, Rhoma dan rezimnya tetap bertahan namun dengan kontur atau imajinasi ruang masyarakat yang berganti, yang semula dari satu arah menjadi ke pelbagai arah, dari sentralisasi ke desentralisasi. Wacana demokrasi kiranya menuntut setiap lini untuk dapat melakukan upaya yang sama. Namun, dangdut tidak begitu saja berkembang dan berubah menjadi koplo. Pada banyak pembacaan, Koplo dikatakan berkembang pasca 1998. Namun kenyataannya, keberadaan dangdut koplo telah muncul sejak tahun 1996. Hal itu berdasarkan pada pendapat aktor dangdut, salah satunya pada FGD dengan beberapa pimpinan orkes, memutuskan bahwa dangdut koplo berkembang di Gang Jarak, Surabaya. Ketika itu, dangdut dengan tempo cepat digunakan un-

tuk *ngamen* di gang tersebut. Kendangan cepat yang dimainkan untuk menstimulasi orang-orang yang berada di jalan tersebut.

Hal ini menandakan bahwa dangdut tidak berkembang pasca-Orde Baru, namun telah terbentuk format dan kecenderungan pada beberapa tahun sebelumnya. Secara kebetulan, pada tahun yang sama dengan tumbangnya Orde Baru, 1998, dangdut koplo dikenal di Jawa Timur. Pola yang tidak pernah diketahui sebelumnya ini lantas menjadi satu terobosan dari 'kebosanan' pada strategi persis kaset dan lagu yang sama. Diawali dengan mengubah atau menambah urutan lagu, hingga mencipta teks pada lagu dangdut koplo, dapat dilihat sebagai upaya 'perlawanan' atas apa yang terjadi pada dangdut. Dari hal yang sifatnya personal keseharian namun moralis, menjadi satu hal yang satir dan benar terjadi namun tidak perlu diambil pusing.

Setelahnya, negosiasi pada Orkes Melayu yang telah ada sejak tahun 1990, seperti Sonata, mengalami hal yang menarik. Mereka memilih jalan *all round* sebagai negosiasi pertama sebelum koplo. *All round* pun dapat dianggap sebagai sikap mendua. Hal ini tidak dapat dibaca sebagai langkah oportunistis dalam mengupayakan ekonomi semata, namun dapat ditempatkan sebagai pilihan ideologis. Bermula dari tipe *all round* inilah Orkes Melayu seperti Sonata dapat bertransformasi. Hal ini juga dapat dirujuk sebagai pola adaptasi dan apropriasi. Sebelum menuju ke praktik apropriasi, mereka melakukan adaptasi dengan pola *all round*. Hal ini adalah negosiasi yang penting dalam Orkes Melayu tersebut.

Pilihan tersebut pun bukan turun langsung dari langit, melainkan melalui pelbagai proses musikalitas dan uji coba ketika ditontonkan kepada masyarakat. Strategi yang paling jitu lainnya tidak jauh berbeda, yakni dengan joget pada lagu bertempo cepat. Alhasil, joget yang terlampau eksploratif tersebut dapat dibaca sebagai

upaya kreatif dalam menyiasati negosiasi mereka. Inul pun keluar sebagai pemenang secara tidak sengaja. Dengan joget, tahun 1998 Inul menjadi anomali (Faruk dan Salam, 2003). Namun, kehadiran Inul memberikan sedikit ruang pada musik tersebut. Di satu sisi, pewacanaan pengenalan dangdut terjadi, namun sebaliknya dalam kreativitas juga terhenti. Inul dan pola musiknya menjadi dominan, yang pada akhirnya semua orkes mempunyai pola serupa.

Negosiasi yang terjadi di era tersebut pada akhirnya merujuk pada eksplorasi tempo dan kendangan. Dinamika kendang dalam lagu menjadi satu pesona yang ada pada koplo ketika itu. Hal tersebut pun berlangsung cukup lama. Kekuatan dangdut koplo pada kendang menjadikan eksplorasi kendang menjadi aktor utama. Namun, ide percampuran genre juga bukan hal yang baru, melihat Inul kerap menyanyikan lagu *rock*, beberapa genre lain turut dikooptasi, dilahap, dikoplo-kan. Alhasil, dangdut koplo ketika itu menjelma sebagai 'predator lagu'. Banyak lagu berubah menjadi sangat baik, bahkan lebih baik dari aslinya, dan banyak lagu berlaku sebaliknya, tidak enak didengar.

Di Jawa Timur, kebanggaan koplo menjadi satu hal yang luar biasa. Mereka mendapat porsi sebagai rujukan, bukan lagi sebagai peniru dan pengimitasi. Pelbagai varian mereka ciptakan dan memperkuat koplo ketika itu, walau masih dalam eksplorasi kendang dan genre. Kesadaran kendang pun turut dieksplorasi, mulai dari kendang yang sederhana hingga kendang Jaipongan, bahkan tabla India. Hal yang cukup menarik adalah untuk dapat menghasilkan suara yang lebih menarik, mereka mengubah material asal bunyi dengan sesuatu yang dapat membantu mereka untuk bereksplorasi lebih. Negosiasi ini adalah negosiasi kultural, ketika peminjaman material dipertimbangkan untuk alasan estetis, untuk alasan bunyi kendang yang mereka

inginkan. Mereka menciptakan ketidakterdugaan-ketidakterdugaan pada kendangan dangdut. Sebuah manifestasi kreatif yang sangat penting dalam perjalanan koplo.

Namun, berangsurnya waktu membuat dangdut koplo mulai menurun. Dangdut koplo Inul mulai menurun popularitasnya pada tahun 2007-2008. Dangdut koplo bahkan di tahun 2006 harus berbagi popularitas dengan musik melayu. Tidak tinggal diam, koplo pun ikut melahap musik melayu tersebut. Kekuasaan musik pada dangdut koplo yang mengkooptasi segalanya adalah negosiasi yang berubah dari negosiasi rural ke negosiasi urban. Negosiasi lebih dipertimbangkan atas alasan popularitas.

Pada tahun 2010-2011, ketika dangdut koplo mulai menurun, Edy dengan Sonatanya memberikan pesona baru pada musik. Penambahan musik bambu pada dangdut koplo mereka memberikan satu tawaran baru bagaimana negosiasi dilakukan karena alasan kultural. Dalam hal ini, kultural menjadi satu tawaran yang penting dalam tawaran negosiasi koplo selanjutnya. Edy, dengan bambu pada Sonata, memberikan dampak yang luar biasa. Dipanggilnya mereka ke televisi nasional memberikan legitimasi baru atas pembaharuan koplo, pemberian warna baru pada koplo.

Hal ini, merujuk pada analisis David Brain, yakni: Pembedaan antara maksud subjektif dan objektivitas terberi merupakan sesuatu yang dicapai, bukan ditemukan. Itu merupakan capaian yang jauh dari otomatis atau alamiah (dalam Simatupang, 2016: 274). Dalam hal ini, memasukkan unsur musik etnik merupakan satu pencapaian tertentu, bukan muncul dengan sendirinya. Adanya upaya yang lebih mendalam dari praktik sebelumnya. Warna yang sebelumnya tidak dipikirkan secara lebih mendetail, dan warna musik yang dipertimbangkan secara penuh. Dalam hal ini, mereka tidak mengkooptasi bambu untuk digunakan seluruhnya, namun bunyi alter-

natif tersebut ditempatkan pada beberapa titik. Hal ini menjadi sebuah pencapaian estetis yang terjadi karena negosiasi kultural dan kontekstual lainnya. Sebuah pilihan bijak yang tidak hanya menguntungkan ekonomi semata, namun pada pembangunan dangdut koplo itu sendiri.

SIMPULAN

Penelitian ini melihat negosiasi melalui rangkaian diakronik yang beralur. Hal ini dilakukan untuk menunjukkan sejumlah strategi kebudayaan di tiap eranya. Dengan alur tersebut, dapat dilihat negosiasi yang berkembang dari satu atau banyak kelompok yang ikut menciptakan koplo. Jika dirujuk dari Orde Baru, negosiasi yang terjadi lebih kepada negosiasi kultur politik dan keadaan musik ketika itu. Orkes Melayu seperti Sonata dapat dilihat sebagai agen pelanggaran dari kekuasaan Jakarta ketika itu, dan dapat dilihat sebagai agen yang memberikan impuls bagi musik yang lebih berwarna. Negosiasi mereka adalah negosiasi yang cukup berisiko, ketika mereka dapat sangat mudah ditolak karena alasan kultural. Penonton pun mendua, mereka yang gemar menonton dangdut di televisi, maka menyenangi Sonata, tapi tidak dipungkiri bahwa kesenian lokal juga berkembang. Keberagaman tontonan ini adalah salah satu buah baik dari sebuah kontak budaya.

Apropriasi adalah jalan keluar dari dangdut lokal untuk menunjukkan kedirian mereka. Ada beberapa asumsi ketika kecepatan kendang dan tempo turut dipengaruhi oleh musik lokal semacam reog atau jatilan. Namun, hal ini dapat juga dibaca sebagai perlawanan pada dangdut yang sebelumnya. Kendati ada sebuah kenyataan ketika pembuat kendang cepat tersebut beraktivitas di lokasi hiburan malam, hal ini sangat penting untuk ditautkan pada pil koplo, namun kecepatan adalah produk alternatif sebagai alat atau medium ungkap. Ketika

pada lagu sebelumnya solusi dari kegundahan adalah nasihat moralis, maka pada lagu koplo, solusi kegundahan adalah menikmati musik dengan joget, untuk sekadar melupakan kegundahan itu. Di situlah, terkadang manusia memerlukan ruang nir-ingatan.

Lantas, negosiasi yang dilakukan oleh Orkes Melayu sekelas Sonata adalah eksplorasi pada bunyi kendang. Dalam hal ini, kekayaan material mulai diperhitungkan. Ini adalah sebuah hal yang luar biasa dalam negosiasi. Lintas kultural menjadi satu pandangan dalam negosiasi yang dilakukan, kendati dapat dipastikan mereka tidak menyadarinya. Negosiasi yang dilakukan pun merujuk pada goyang yang dapat diasosiasikan pada gerakan-gerakan lokal. Hal ini tentu menjadi bentuk terwujud bagi masyarakat yang memiliki esensi kultural tidak hanya terwujud, namun nir-wujud—bisa dikatakan sebagai imajinasi.

Sedangkan pada fase 2011 hingga kini, fase yang berkembang adalah pertimbangan kultural, ketika semua diawali karena kekosongan kreativitas. Alhasil, tanpa kesengajaan, bambu menjadi pembeda kultural. Dangdut koplo mempunyai satu gagasan percampuran kultur yang dilakukan. Bunyi bambu yang dikombinasikan tersebut mengisi ruang-ruang yang bersamaan dengan kendang. Impresi bunyi akhirnya menunjukkan satu wacana baru, wacana kelokalan, yang kelak memancing adanya kombinasi pada musik etnik lainnya. Hasil dari negosiasi tersebut berupa tarik ulur, tempat kultur memengaruhi musik, dan musik memengaruhi kultur. Jika negosiasi telah dilakukan tidak secara sadar, maka hal itu juga menunjukkan bahwa kultur tertentu telah terstruktur, sebagaimana yang ditekankan oleh Pierre Bourdieu sebagai habitus.

Daftar Pustaka

Adorno, T. (1941). "On Popular Music" dalam *Studies in Philosophy and Social*

- Science. New York: Institute of Social Research.
- Sunarto, B. (2013). Konsep Filosofi di Balik Musik Sholawat Campurngaji dalam *Panggung* 23 (2), 109-209.
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brandon, J. R. (1997). *The Cambridge Guide to Asian Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Faruk dan Salam, A. (2003). *Hanya Inul*. Yogyakarta: Pustaka Marwa.
- Simatupang, L. (1996). *The Development of Dangdut and Its Meanings: A Study of Popular Culture in Indonesia*. Thesis. Department of Anthropology and Sociology, Monash University.
- (2013). *Pergelaran: Sebuah Mozaik Penelitian Seni dan Budaya*. Yogyakarta: Jala Sutra.
- (2016). Menggelar Narasi dan Reputasi: Pameran Seni Rupa sebagai Pergelaran dalam *Panggung* 26 (3), 272-279.
- Soedarsono, R.M. (2003). *Seni Pertunjukan: dari Perspektif Politik, Sosial, dan Ekonomi*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Sanders, J. (2006). *Adaptation and Appropriation: the New Critical Idiom*. London: Routledge.
- Spradley, J. P. (1997). *Metode Etnografi*. Yogyakarta: Tiara Wacana.
- Weintraub, A. (2012). *Dangdut: Musik, Identitas, dan Budaya Indonesia*. Jakarta: KPG.