

Bermodal Gambus dan Gambus Bermodal: Studi Kasus Budaya Musikal Kelompok Al-Asyik Ambulu, Jember¹

Nur Imroatus S.

Abstrak. Dalam seni pertunjukan Islam, musik gambus adalah salah satu jenis musik yang dinilai religius. Medan gambus religius sendiri dihasilkan dari sintesa paradigmatis antara ruang musikal dengan ruang religius. Modal-modal religiusitas dan musikalitas pemain gambus saling bersaing dengan modal-modal religiusitas dan musikalitas religius yang direproduksi melalui mitos dengan cara-cara ideologis maupun hegemonik. Di dalamnya melibatkan status dan posisi-posisi religius yang dibangun baik dari tradisi maupun industri musik religius. Pemain gambus Al-Asyik memulai modalnya di ruang musikal sebagai anak band pop dan rock, sedangkan di ruang religius hanya sebagai santri diniyah di pesantren musholla. Agar gambusnya diakui sebagai gambus legitimate, mereka harus berstrategi dalam bersaing dengan banyak modalitas yang lebih mapan, baik di ruang religius maupun di ruang musikal. Al-Asyik memakai empat jenis strategi yang mereka kemukakan dalam irama gambus *ja'fin*, *sarah*, dan *baladian*, menjadi: *ja'fin sarah*, *pop ja'fin*, *qasidah baladian*, dan *dhaifah*. *Ja'fin sarah* dipakai untuk meyakinkan ruang religius bahwa mereka serius menghidupi musik gambus. *Pop ja'fin* dipakai untuk menghalangi industri musik gambus mengimposisi bentuk-bentuk musik religius pada ruang religius. *Qasidah baladian* digunakan untuk menantang musik religius industri guna menguatkan statusnya dalam medan musik religius, sedangkan *dhaifah* justru dipakai untuk memerdekakan pemain dari jebakan religiusitas gambus.

Kata-kata Kunci: Gambus, budaya musikal, sosiologi musik, musik religius, Jember.

"Bisa *nelpun*, Alhamdulillah. Bisa SMS, Alhamdulillah. Bisa *miskol*, Alhamdulillah. Bisa *minjem*, Alhamdulillah. Bersyukurlah, pada apa yang dipunya..." Teks ini merupakan sepenggal lirik dari lagu The Nunung c.s. yang berjudul "Alhamdulillah." Tidak ada yang salah dengan lirik tersebut. Hanya saja, disadari atau tidak, lirik tersebut menghadirkan pengalaman yang "tidak biasa" dari sekian banyak lagu di Indonesia yang memakai kata "Alhamdulillah." Kata "Alhamdulillah," umumnya

1 Sebagian besar dari naskah ini pernah dimuat di situs www.indonesiaartnews.or.id dengan judul "Bermodal Gambus, Mendulang Religius" pada 10 Februari 2010. Selengkapnya ada di <http://indonesiaartnews.or.id/artikeldetil.php?id=27>

dipakai untuk menandai situasi yang perlu disyukuri karena sarat dengan kerja keras. Akan tetapi, pada lirik di atas, kata “Alhamdulillah” jelas tidak dimaksudkan untuk menandai situasi yang demikian. Sekilas tampak seperti *banyolan*, tidak serius, dan disengaja untuk memikat hati konsumen saja. Kalaupun, “Alhamdulillah” yang dipakai The Nunung c.s. bermaksud menandai hal yang sama dalam pemaknaan umum, kita pun bisa bertanya, apakah *nelpo*, *sms*, dan *miskol* saat ini sudah menjadi kebutuhan yang perlu diusahakan dengan kerja keras?

Paragraf di atas saya perlukan untuk mengondisikan deskripsi saya tentang musik gambus yang saya teliti. Agak sulit bagi saya menceritakan musik, apalagi kalau musik tersebut bukan musik yang populer di Indonesia. Dengan bantuan paragraf di atas, saya bisa memberikan penjelasan awal bahwa saya memang tidak akan menceritakan musik itu sendiri. Akan tetapi, saya akan melihat suatu pertunjukan musik sebagai fenomena. Saya tidak bermaksud melihat musik dalam kategori-kategori estetis maupun musikologis, melainkan melihat musik yang bekerja memakai kategori-kategori sosial, musik sebagai budaya. Situasi saya tertarik meneliti fenomena pertunjukan gambus Al-Asyik sama dengan situasi mendengar lirik The Nunung c.s.; diawali dengan pengalaman “tidak biasa” pada suatu bentuk. Artinya, sejak awal saya ingin melepaskan diri dari “beban” menjelaskan musikalitas gambus. Jika berkenan, pembaca bisa melihat variasi musik gambus via internet atau VCD gambus yang beredar di banyak tempat.

Pengalaman Pribadi

Suatu hari saya melihat pertunjukan gambus di Ambulu Kota, tempat kelahiran saya. Sebelumnya, saya perlu menjelaskan bahwa seluruh kata “Ambulu” yang dipakai dalam tulisan ini mewakili istilah “Ambulu Kota.” Istilah “Ambulu Kota” merupakan istilah yang dipakai orang Ambulu untuk menunjuk wilayah di desa Ambulu yang menggambarkan situasi “kota.” Secara geografis, desa Ambulu berada dalam lingkup administrasi kecamatan Ambulu, kabupaten Jember, Jawa Timur. Seluruh aktivitas administratif pemerintah, ruang publik (masjid kecamatan, sekolah negeri, lapangan dan alun-alun) dan sebagian besar ruang publik modern (bank, Telkom, PLN, supermarket, *dealer*, dan sebagainya) di kecamatan Ambulu, terletak di desa Ambulu, tepatnya di Ambulu Kota. Artinya, Ambulu Kota merupakan ruang geografis di desa Ambulu yang memiliki fasilitas satu kecamatan.

Pertunjukan gambus itu saya ketahui akan dimainkan oleh kelompok Al-Asyik Ambulu, dari spanduk yang dibentang di belakang panggung. Sejak dari nama kelompok, gambus tersebut sudah membuat saya senyum-senyum. Nama Al-Asyik mengingatkan saya dengan guyonan yang menjadikan preposisi bahasa Arab

sebagai penanda kata yang bermakna religius untuk kata yang jelas profan, seperti: al-kohol (alkohol), al-kalin (alkalin), al-anu dan sebagainya. Kata "asyik," meskipun berasal dari bahasa Arab, dalam bahasa Indonesia maknanya terkait dengan segala sesuatu yang menghibur, tapi tidak banyak berkaitan dengan wilayah keagamaan.

Keterarikan saya berlanjut saat pemain mempersiapkan diri di atas panggung. Gambus di Ambulu dikenal sebagai musik religius. Umumnya, pertunjukan musik religius di Ambulu, pertama-tama ditandai oleh pemainnya yang berseragam. Tapi kali ini para pemain tidak berseragam *gamis* (jubah putih panjang) yang menjadi seragam umum kelompok gambus di Ambulu. Mereka hanya memakai pakaian umum seperti hem dan kaos. Saya sempat membuat permakluman subjektif dengan hal ini saat mengetahui siapa saja pemainnya. Sebagian besar pemain, yang juga tetangga saya, adalah anak muda yang kurang berselera dengan musik religius semacam gambus. Mereka lebih tertarik dengan musik pop.² Beberapa pemain juga tergabung dalam grup musik beraliran rock. Meskipun hal itu bisa saja dianulir dengan fakta bahwa banyak juga pemain grup musik pop yang beralih memainkan musik religius, seperti grup musik Ungu atau Gigi. Akan tetapi, untuk berpindah menjadi grup musik gambus, saya menduga, para pemain berbeda semangat dengan perpindahan kelompok Gigi dan Ungu. Musik religius dan musik pop yang dihidupi Gigi dan Ungu jelas-jelas sama menguntungkan secara ekonomis. Kalaupun gambus juga komersil di Ambulu, dan kita bisa saja menduga perpindahan pemain disebabkan oleh keuntungan ekonomis tersebut, kita pun masih bisa bertanya, mengapa musik pop tidak bisa menghasilkan keuntungan ekonomis di Ambulu. Atau jika kita percaya bahwa mereka pencinta musik pop dan bahkan rock, benarkah keuntungan ekonomis mampu mengalihkan kecintaan (baca: *habitus*) musik mereka hingga memilih gambus? Jangan-jangan, musik gambus memiliki kekuatan tertentu yang sanggup membuat jenis musik lain, terutama musik pop, menjadi tidak banyak berarti bagi masyarakat Ambulu.

Pertanyaan terakhir terjawab saat pertunjukan dimulai. Saya nyaris tidak percaya kalau pertunjukan tersebut pertunjukan gambus. Secara musikal saya masih menemukan "rasa" gambus; irama tetap,³ rapatnya suara tepukan marwas,⁴

2 Dalam kuesioner tentang koleksi kaset untuk penelitian ini, sebagian besar pemain mengoleksi kaset musik pop dan rock. Hanya dua orang pemain yang juga mengoleksi kaset gambus, qasidah, dan dangdut.

3 Musik-musik yang dikenal sebagai musik religius Islam sebagian besar berirama tetap karena mayoritas dibangun secara musikal oleh alat-alat tepuk dan pukul.

4 Marwas alat tepuk mirip rebana dengan diameter lebih kecil, sekitar 15-20 cm. Jika rebana memiliki variasi warna suara dan bisa dibagi kategori cara menepuknya, marwas hanya memiliki satu jenis warna suara dan cara menepuk. Produksi suara yang dihasilkan marwas juga terbatas dan mengesankan kalau marwas sebagai penanda ritmis yang sangat "padat."

eksotisme petikan gitar gambus, dan lirik berbahasa Arab, masih terdengar betul. Tapi entah (saya tidak bisa membahasakannya secara musikal), pertunjukan ini terasa lebih “santai.” Saya melihat ada alat musik “baru” seperti gitar elektrik, tumbuk,⁵ dan tam-tam.⁶ Di luar itu, saya melihat fenomena yang mengasyikkan. Saya melihat penonton bergoyang “bebas.” Saya belum pernah melihat goyangan sebebaskan itu untuk suatu pertunjukan musik yang dimaknai religius di Ambulu. Fenomena inilah yang membawa saya pada pertanyaan: mengapa pertunjukan gambus Al-Asyik masih juga bermakna religius? Apa yang dilakukan Al-Asyik pada musik gambus yang ada? Dan, bagaimana gambus bisa begitu menarik bagi pemain Al-Asyik untuk dihidupi?

Dengan ketiga pertanyaan ini, saya menyadari telah menempatkan posisi Al-Asyik dalam dikotomi religius dan tidak religius. Akan tetapi, pada saat yang sama saya juga menyadari bahwa religius atau tidaknya pertunjukan Al-Asyik sangat tergantung pada standar religiusitas macam apa yang sedang berlaku dan sejauh mana kemampuan Al-Asyik mengekspresikan pilihan gambusnya. Ternyata, dikotomi religius atau tidak adalah sebuah realitas. Sedangkan, pertunjukan Al-Asyik adalah fenomena menanggapi realitas. Artinya, penilaian apapun yang akhirnya melekat pada pertunjukan Al-Asyik harus diingat sebagai konsekuensi dari realitas.

Budaya Musikal Merumuskan “Budaya”

Dua kenyataan kesadaran tersebut juga dialami Hebdige (2002) ketika meneliti subkultur punk Inggris. Hebdige memasukkan istilah “budaya” untuk memahami pendapat kelompok punk atas kenyataan dikotomis gaya pemuda Inggris. Sejak awal, dengan banyak mengutip Jean Genet, Hebdige menunjukkan bentuk-bentuk ekspresi kelompok tertentu yang seringkali disalahpahami oleh masyarakat umumnya. Akan tetapi, Hebdige menunjukkan (dan menurut saya berhasil) bahwa bentuk-bentuk tersebut bukanlah bentuk yang datang dari langit. Bentuk-bentuk tersebut dipilih dari sekian banyak bentuk yang tersedia dalam masyarakat. Bentuk-bentuk tersebut adalah sejarah masyarakat itu sendiri, termasuk masyarakat yang menyalahpahami dan mengira bentuk tersebut di luar dirinya. Gaya punk, melalui sejarahnya, adalah budaya pemuda Inggris juga.

Definisi budaya yang dipakai Hebdige dipinjam dari Raymond Williams, yaitu budaya sebagai cara hidup tertentu yang mengekspresikan makna dan nilai tertentu.

5 Tumbuk bentuknya mirip kendang dengan tinggi penyangga sekitar 1- 1,5 meter. Umumnya tumbuk dipakai dalam tradisi musik “Amerika Latin,” seperti pada musik pengiring tarian Samba.

6 Tam-tam juga merupakan jenis alat musik mirip kendang dengan bentuk *drum set*. Dalam seri pertunjukan musik religius, tam-tam biasanya berupa sepasang drum dengan diameter berbeda. Tam-tam berfungsi sama dengan kendang dalam musik dangdut.

Cara hidup yang dimaksud Williams adalah cara hidup yang dilakukan setiap hari oleh masyarakat dan tidak terbatas di dalam seni dan pembelajaran (Hebdige, 2002: 10-11). Objek kajian budaya dapat juga berupa hal-hal yang biasanya dianggap sepele seperti final piala dunia, iklan televisi, tren *lotion* pemutih, dan sebagainya. Definisi semacam ini memungkinkan menganalisa persoalan mengenai "makna dan nilai" yang seolah tertutupi dalam tampilan ekspresi kehidupan sehari-hari.

Akan tetapi definisi tersebut tidak akan pernah sampai pada penjelasan mengenai bagaimana bentuk-bentuk bisa dipilih. Untuk itulah, Hebdige membawa persoalan makna dan nilai dalam konsep *mythologies* Barthes dan konsep ideologi Althusser untuk mengatakan bahwa mitos (mulai dari kode sampai dengan tindakan) pasti ideologis. Makna dan nilai disusun dari sebuah "peta makna" yang akan terlihat sebagai makna potensial, menyingkirkan banyak makna lainnya (Hebdige, 2002: 15). Memenangkan persaingan makna berarti makna yang dipresentasikan selalu tunggal. Penunggalan pemaknaan ini, ketika dapat merangkul segala bentuk kepentingan politik, kelas dan momen yang tepat, akan menjadi ideologi dominan. Ideologi tersebut disebut juga ideologi orang kebanyakan, yakni ideologi yang dimenangkan. Pada posisi inilah, Hebdige melibatkan gagasan Gramsci tentang hegemoni. Hal ini bukan sekadar untuk menegaskan adanya kenyataan dominasi ideologi, tapi lebih pada menunjukkan bahwa makna yang dimenangkan berada dalam satu ruang dengan makna lainnya. Artinya, dalam situasi dan proses lainnya, makna lain bisa juga menjadi makna pemenang. Persoalan budaya dan subkultur hanyalah persoalan "waktu," persoalan sejarah.

Rumusan Hebdige tentang gaya subkultur ini menjadi titik berangkat saya mulai merumuskan bentuk-bentuk pertunjukan gambus Al-Asyik. Untuk sementara, saya meletakkan pertunjukan Al-Asyik sebagai subkultur musik karena "ketidakbiasannya." Akan tetapi, saya tidak bisa serta merta memakai analisis Hebdige karena persoalan objek penelitian saya adalah pertunjukan musik, bukan *style* atau *fashion* (*appearances*) yang bisa dianalisis secara mandiri tanpa harus melibatkan subjektivitas. Musik ternyata bukan obyek yang begitu saja dapat ditunjuk bentuknya. "*Music is located inside the very consciousness which would do the defining*" (Fabio, 1984: 1). Musik subjektif sekaligus objektif.

Kita tidak bisa melepaskan musik dari kelompok pendukungnya. Menyebut budaya musik berarti menyebut musik sebagai cara hidup, musik sebagai cara masyarakat menghidupi budayanya. Untuk satu pertunjukan Al-Asyik saja, kita bisa berbicara dua budaya musik sekaligus: budaya musik pemain dan budaya musik penonton. Keduanya memiliki cara sendiri memaknai budaya musikalnya. Karena sejak awal saya sedang membicarakan pilihan pemain menghidupi bentuk

gambus, penelitian ini pun akan difokuskan pada budaya musikal pemain. Pengalaman memaknai budaya musikal dengan cara memainkan musik, tentu saja berbeda dengan pengalaman menonton.

Lantas, bagaimana cara meneliti objek penelitian yang “subjektif” semacam ini? Teori praksis yang dirintis Bourdieu, menempatkan disposisi (*habitus*) estetis seperti selera (*taste*) sebagai “*a cultural theory of action*” (Swartz, 1997: 95). Berkombinasi dengan modal ekonomis dan simbolik, *habitus* yang sangat subjektif menjadi semacam detektor kemungkinan seseorang mengakses medan (*field*). Medan sendiri memiliki mekanisme internal yang otonom dan relatif (Sunardi, 2007: 5); otonom sebagai arena kontestasi budaya *legitimate*, relatif terhadap kontestan bermodal. Artinya, dengan langkah ini, praksis subkultur musikal gambus Al-Asyik sekurang-kurangnya menjelaskan tiga hal: subjektifitas musikal pemain, modal bergambus, dan medan gambus (objektifitas gambus yang bermodal). Dari ketiganya, medan gambus paling mudah ditunjukkan karena sifatnya yang sangat objektif dan mudah dikenali.

Medan Gambus Al-Asyik

Seperti apakah religiusitas gambus di Ambulu? Membicarakan medan gambus Al-Asyik sebenarnya sedang membicarakan sejarah hubungan antara religiusitas dengan musik gambus dalam masyarakat Ambulu. Bagaimana hubungan tersebut dibangun dan siapa saja yang terlibat (modal) di dalamnya akan menentukan kebutuhan pemaknaan yang dapat dipakai untuk menyebut religiusitas gambus. Dalam uraian selanjutnya, saya menggunakan istilah **medan gambus religius** untuk menampung pemaknaan dan aturan main yang sedang dihidupi dalam **ruang religius** dan **ruang musikal**. Artinya, medan gambus religius merupakan “sintesa” dari hubungan paradigmatik antara ruang religius dan ruang musikal.

Modal religius pemain Al-Asyik baru diakui ketika mereka bergabung dalam grup hadrah⁷ binaan Pesantren Miftahul Khoir. Dalam ruang religius, modal sebagai pemain hadrah merupakan modal kultural yang sangat mudah dilupakan. Sangat

7 Secara umum pembagian musik dalam tradisi Islam dibagi menjadi dua kecenderungan penilaian: sangat religius dan religius. Keduanya dibedakan dari kemungkinan jenis musik membuka kemungkinan berkombinasi dengan alat musik selain tepuk. Semakin sedikit alat musik non tepuk terlibat dalam pertunjukan musik, semakin religiuslah jenis musik tersebut. Hadrah (dengan alat musik rebana) dan marawis (dengan alat musik marwas) adalah dua jenis musik yang sangat religius dan dipakai pada acara-acara religius saja. Walaupun hadrah dipakai pada acara perkawinan, pasti dimaksudkan untuk memberikan makna religius pada ritual perkawinan tersebut. Jenis musik religius lainnya masuk dalam “medan musik religius Islam” dengan cara menegosiasi rebana dan marwas untuk dipakai dalam jenis musik lain. Syair dalam hadrah adalah sejenis puisi rakyat yang mempunyai unsur-unsur keagamaan terutama puisi Arab yang menyanjung Nabi Muhammad. Lagu hadrah yang paling terkenal adalah “*Talla-an Badrun’ alaina*” (lagu penyambutan Nabi Muhammad saat tiba di Madinah). Hadrah dan marawis dilakukan oleh laki-laki.

banyak pemain hadrah di Ambulu. Bahkan kalau diingat-ingat hampir semua orang dewasa di Ambulu bisa bermain hadrah. Modal tersebut setara dengan tiang bendera di halaman rumah. Eksistensi tiang bendera kemungkinan besar ditentukan oleh sejauh mana tiang tersebut dapat mengekspresikan keberadaannya dan di halaman rumah siapa ia berada. Jika pemain hadrah dipadankan dengan tiang bendera dan Pesantren Miftahul Khoir sebagai rumah, kolaborasi keduanya tidak banyak dilihat dalam ruang religius di Ambulu.

Pesantren Miftahul Khoir merupakan salah satu dari dua pesantren musholla yang ada di Ambulu. Pesantren musholla lainnya adalah Pesantren Najjatul Khoir. Kedua pesantren menggunakan musholla sebagai sarana pendidikan keagamaan bagi remaja Ambulu (*dinniyah*) pada sore dan malam hari (setelah maghrib hingga sebelum jam 21.00 WIB). Karena berbasis musholla, pengelola pesantren merupakan orang yang dipercaya oleh warga sekitar dapat “memakmurkan” musholla. Akan tetapi, tingkat “kepercayaan” masyarakat pada Pesantren Najjatul Khoir lebih daripada Pesantren Miftahul Khoir. Alasan pertama, pesantren Najjatul Khoir jauh lebih lama (dimulai sekitar tahun 1970-an) dikenal di Ambulu dibanding Pesantren Miftahul Khoir (sekitar tahun 1990-an). Najjatul Khoir menyediakan kelas santri kecil (kelas laki-laki dan kelas perempuan di bawah SMA) dan kelas santri besar (dimulai kelas I SMA). Jangkauan Najjatul Khoir mendapatkan santri jauh lebih luas dibanding Miftahul Khoir yang hanya memiliki satu kelas yang memiliki ukuran lebih kecil dari kelas di Najjatul Khoir. Najjatul Khoir memiliki banyak pengajar, sementara Miftahul Khoir hanya satu pengajar yang juga mengajar di Najjatul Khoir. Alasan lain, karena pengelola Najjatul Khoir juga merupakan ketua takmir Masjid Besar dan juga pengurus pengajian.

Menjadi takmir Masjid Besar merupakan modal kultural yang mampu meningkatkan status religius seseorang menjadi status religius yang “utama.” Status tersebut diakumulasi dari distorsi pemaknaan ibadah yang dilakukan oleh Masjid Besar Baitul Muttaqien. Melalui berbagai proses, diantaranya pembangunan fisik masjid “termegah” yang sampai sekarang masih terus dilakukan, kepemilikan otoritas keputusan-keputusan keagamaan, hingga takmir yang berstatus sosial “tinggi” (kepala desa, anggota DPRD, juragan emas, dan sebagainya), membuat semua elemen (posisi) yang terlibat dalam mekanisme pemaknaan tersebut memiliki modal religius yang berasal dari makna ibadah. Semua proses yang dihidupi masjid adalah ibadah; bukan sembarang ibadah, melainkan ibadah yang spesial, dilakukan oleh orang-orang spesial, di tempat spesial, dengan cara spesial. Ketika takmir masjid mengundang kelompok gambus (*ja’fin*) dari Situbondo dalam

rangka Sema'an Al-Quran⁸ Akbar se-Kabupaten Jember, cara itu dipenuhi dengan kesadaran (ideologis) tentang makna spesial. Pertunjukan gambus tersebut adalah pertunjukan gambus pertama di Ambulu (1995), sekaligus dipastikan menjadi pertunjukan yang bermakna religius spesial.

Jika menjadi takmir masjid merupakan status religius yang diperoleh dari mekanisme distorsif, menjadi pengurus pengajian adalah status religius yang dihasilkan dari mekanisme sosialisasi. Pengajian, karena melibatkan hampir semua muslim di Ambulu, jauh lebih efektif mengakumulasi bentuk-bentuk komunikasi religius masyarakat muslim Ambulu. Bentuk-bentuk ekspresi religius menjadi bentuk yang lazim diusulkan hanya dengan modal sebagai masyarakat yang bercatat moral baik. Melalui jamaah pengajian, masyarakat bertemu dengan berbagai bentuk ekspresi pemaknaan religius, diantaranya pakaian gamis (jubah putih panjang) dan musik religius seperti hadrah, diba'⁹ dan samroh¹⁰.

Artinya, status pemain sebagai pemain hadrah pesantren Miftahul Khoir, tidak banyak berbicara ketika disandingkan dengan modal kultural pesantren Najatul Khoir, apalagi dengan pengajian dan masjid. Kemungkinan, pemain mengakumulasi modal sebagai pemain hadrah melalui mekanisme perebutan legitimasi dalam ruang musikal. Legitimasi macam apa yang sedang diperebutkan dalam musik gambus religius, dapat dilacak dari ruang musik religius industri dan ruang musik religius tradisi. Kalaupun penjelasan berikut dimulai dengan

8 Seni menghafalkan Al-Quran banyak ditekuni oleh masyarakat muslim. Banyak Pondok Pesantren yang secara khusus mendidik santrinya untuk menghafalkan Al-Quran. Santri yang mampu menghafal Al-Quran penuh 30 Juz disebut *hafidz* (Laki-laki) dan *hafidzhoh* (Perempuan). Kegiatan yang mendaulat *hafidz* atau *hafidzhoh* membacakan hafalan mereka dan disimak oleh jamaah disebut *Tahfidzul Quran* atau dalam bahasa Jawa dikenal dengan sebutan *Sema'an Al-Quran*.

9 Dalam tulisan ini saya membedakan seni suara Islam dengan musik religius Islam. Dalam tradisi seni Islam ada beberapa jenis seni suara yang banyak dikenal seperti seni membaca Al-Quran 30 Juz dengan lagu (*murotal*), pembacaan beberapa ayat Quran dengan lagu (*qiroah*), adzan, tahlil, dan diba'. Diba' atau sama juga dengan barjanji, adalah jenis-jenis pembacaan kitab yang menceritakan tentang hidup dan pujian kepada Nabi Muhammad dengan cara dilagukan. Pada tahun-tahun sebelum 1980, Diba' memiliki melodi tersendiri, tapi pada 1980-an melodi Diba' banyak mengadaptasi lagu-lagu dangdut dan pop. Umumnya diba' dinyanyikan oleh perempuan secara berkelompok dengan satu orang pemimpin yang menentukan melodi yang akan dilantunkan.

10 Samroh sama dengan qasidah. Qasidah adalah musik religius yang berhasil melibatkan hadrah dalam irama dan rentang musikal yang lebih longgar. Irama tetap dalam qasidah bisa dihasilkan dari hadrah yang berkombinasi dengan alat musik modern seperti gitar atau organ. Hasilnya, qasidah lebih mudah membuat orang "bergoyang." Samroh biasanya dipakai untuk menyebut qasidah yang terasa lebih "lokal," tapi sebenarnya lebih karena ragam alat musik yang dipakai samroh lebih minim alat musik modern. Alat musik samroh paling standar adalah 5 buah rebana dengan pembagian suara masing-masing, 1 buah tam-tam, dan 1 kecrekan (*icrik-icrik*). Kelompok samroh sebagian besar adalah perempuan. Sebelum era Nasida Ria, lagu-lagu yang dimainkan oleh kelompok samroh adalah lagu-lagu sholawat. Setelah era Nasida Ria, hampir semua kelompok samroh mengidentikan diri dengan qasidah dan memainkan lagu-lagu qasidah populer seperti "Jilbab Putih" dan "Kota Santri."

penjelasan mengenai bisnis musik religius, hal itu lebih karena alasan teknis; dari mekanisme bisnis musik yang lebih jelas dan relatif mapan, akan dilihat apa yang dapat “diperbuat” oleh musik religius tradisi yang memiliki mekanisme relatif lebih rumit.

Melalui jaringan industri rekaman musik religius tradisi (qasidah, hadrah, dan sebagainya) gambus mulai dikenalkan di Ambulu. Puspita Record memproduksi Gambus El Balasyik Muhdar al Atas (1989) dan El Muhajirin Abdullah Hinduan (1992). Tanama Record memproduksi gambus Al Fata Wahid Dinar (1990). Akan tetapi, masyarakat Ambulu tidak dibuat untuk mengenali musikalitas gambus. Pemahaman orang terhadap gambus sejak awal sudah dihentikan oleh sampul kaset; penyanyi berwajah keturunan Arab atau sedang membawa gitar gambus. Musik gambus ternyata musik yang asing didengar, tapi dapat diterima. Orang Ambulu akrab dengan lirik berbahasa Arab, dan juga simbol-simbol Arab, tapi tentu tidak berwajah Arab dan tidak pandai main gitar gambus pula. Informasi lain tentang gambus, ternyata gambus dikendalikan oleh sistem organisasi formal (seperti *guilds* dan *unions*), di mana posisi manajemen dan pimpinan gambus (di luar pemain) menjadi status pembeda dengan kelompok gambus lainnya. Ketika sampul kaset menuliskan “Gambus pimpinan Abdullah Hinduan,” atau “Alwi Al-Hadad,” orang sudah diyakinkan bahwa kelompok gambus ini memiliki jaminan kualitas musikal.

Tidak lama kemudian, pasar gambus Ambulu dihebohkan dengan pertunjukan Balasyik yang lebih terasa “pop” dibanding lainnya. Balasyik adalah salah satu grup musik gambus dari Jember yang banyak memproduksi CD/VCD penampilan mereka di berbagai tempat seperti: Planet Hollywood, Medan, Hotel Bandung Permai, dan sebagainya. Yang paling membedakan Balasyik dengan kelompok gambus sebelumnya adalah soal pemakaian alat musik modern yang dominan. Orogen, gitar elektrik, bass, dan *drum set*, membuat tampilan gambus Balasyik berbeda. Pertunjukan mereka pun ditanggap di ruang-ruang yang tidak biasa seperti hotel dan klub musik. Wacana gambus sebagai musik religius di Ambulu mulai dimaknai ulang.

Gambus ja’fin yang relatif dekat dengan hadrah (dominan alat musik perkusi), dikenalkan Balasyik justru dekat dengan musik pop (dominan alat musik elektrik). Saat itulah, modal lama sebagai pemain band para pemain hadrah Miftahul Khoir “terpanggil.” Mereka menamai kelompok gambusnya dengan kata Arab, *Al-Asyiq*, sesuatu yang melenakan, yang menghibur. Nama ini mengisyaratkan dua hal: pemain mempertahankan pemaknaan religius *mainstream* dan mencoba memainkan musik gambus yang baik seperti Balasyik. Ternyata, dengan modal yang dimiliki pemain dua hal tersebut menjadi paradoks. Bagaimana mungkin mereka bisa

meningkatkan status religius hanya dengan mencoba memainkan gambus ala Balasyik yang sejak awal jauh lebih baik dari mereka? Baik dalam ruang religius maupun ruang musikal, mereka kalah modal. Ketika Balasyik sangat diterima oleh masyarakat Ambulu, bahkan oleh pemilik modal religius, saat itulah pemain menyadari bahwa mereka harus fokus pada satu hal, yakni bersaing dengan Balasyik. Pemain pun mengganti *Al-Asyiq* menjadi Al-Asyik.

Subkultur Gambus Al-Asyik

Menyaingi Balasyik berarti sedang menyaingi musikalitas Balasyik. Apa perlunya menyaingi Balasyik? *De facto*, modal musikal tidak banyak dipakai dalam medan religius. Selain itu, di atas kertas modal musikal yang dimiliki Balasyik jauh melebihi Al-Asyik. Artinya, dua ruang yang menyusun medan gambus religius di Ambulu tidak bisa dijawab dengan cara menyaingi Balasyik. Pada awalnya saya agak putus asa dengan kenyataan ini; apa *sih* maunya anak-anak Al-Asyik? Sampai saya mulai memperhatikan setiap pertunjukan Al-Asyik mulai dari cara mereka menampilkan gambus *ja'fin*, *sarah*, *baladian*, hingga *dhaifah* (gambus yang dikenali Al-Asyik selanjutnya).

Ja'fin adalah bentuk gambus yang paling mapan. Bisa dikatakan legitimasi gambus religius di Ambulu seluruhnya ada dalam *ja'fin*. Seluruh ekspresi musikal *ja'fin* adalah ekspresi religius. Mulai dari alat musik, gaya pertunjukan, *setting* panggung, hingga lagu yang dinyanyikan, seluruhnya lekat dengan citra religius. *Ja'fin* hanya berada setingkat "di bawah" religiusitas *hadrah*, *rodāt*,¹¹ *jiduri*,¹² di mana seluruhnya mengandalkan alat musik tepuk. *Hadrah* dan *rodāt* lebih banyak menggunakan *rebana*, sedangkan, *jiduri* dan *ja'fin* dominan memakai *marwas*.

Menghidupi *ja'fin*, bagi pemain Al-Asyik tidak banyak berbeda dengan menghidupi *hadrah*. Modal pemain band yang mungkin diakses *ja'fin* hanyalah modal memainkan *keyboard*. Al-Asyik merasa tidak mampu mengeluarkan pendapatnya dalam *ja'fin*. Ketika ternyata Balasyik diterima sangat baik dalam

11 Rodat di Ambulu sebenarnya tidak terlalu banyak pendukungnya. Ini hanyalah siasat untuk memperbanyak variasi *hadrah*. Instrumen dan syair musik mirip *hadrah*. Yang membedakan hanya partitur pertunjukan rodāt lebih atraktif dengan diiringi tarian maju mundur yang dibagi bergantian antar beberapa orang. Akan tetapi, di wilayah lain, rodāt lebih semacam internalisasi *hadrah* dengan budaya dan bahasa lokal. *Hadrah* sangat "Arab" dan semua bahasa yang dilantunkan adalah bahasa Arab, sedangkan rodāt bisa dikombinasikan dengan bahasa Jawa atau bahasa Indonesia. Di Ambulu, rodāt semacam ini tidak bisa dipakai untuk komunikasi dalam ruang religius yang masif, yang artinya tidak banyak diminati.

12 *Jiduri* juga merupakan bagian dari *hadrah*, biasanya disebut *hadrah al Jiduri* dengan tambahan alat musik *jidor*.

ruang religius, sarah¹³ dan baladian¹⁴ yang diusulkan Balasyik menjadi setara penilaiannya dengan ja'fin dalam ruang religius. Kenyataan inilah yang menjadi salah satu pertimbangan Al-Asyik akhirnya membutuhkan persaingannya dengan Balasyik.

Bagi Al-Asyik, sarah dikerahkan seluruhnya untuk berkomunikasi dalam acara yang dilegitimasi sebagai acara religius. Komunikasi tersebut menegaskan bahwa Al-Asyik sanggup mengartikulasikan konsep Balasyik dalam mekanisme ruang religius. Dengan "imitasi" yang dilakukan Al-Asyik, ruang religius tidak perlu lagi repot-repot "mendatangkan" Balasyik sebagai sumber bentuk gambus yang baru. Al-Asyik telah menyediakan bentuk baru tersebut langsung dalam mekanisme ruang religius. Sarah dalam praksis Al-Asyik berbentuk "perpaduan" ja'fin dengan sarah Balasyik.

Perpaduan antara ja'fin dan sarah secara musikal justru "merugikan" ja'fin. Perpaduan tersebut mengakibatkan ja'fin berada dalam kendali sarah, karena sarah hadir memang untuk memperpadat musikalitas ja'fin. Lebih jauh, sarah akan menunjukkan pada pendukungnya bahwa dalam kenyataannya ja'fin memang dapat digantikan dengan sarah. Buktinya, konser Balasyik ditegaskan oleh ruang religius sebagai konser religius, pertama-tama karena kemampuan sarah mengemas irama ja'fin, bahkan gambaran religius ja'fin. Marwas sebagai simbol ja'fin, digantikan produksi suaranya oleh tumbuk, kendang, dan tam-tam. Ritmis yang dihasilkan pun membuat tafsir "sedikit goyang, bolehlah." Kemungkinan menafsir inilah yang membuat Al-Asyik berani mengusulkan pop ja'fin.

Pop ja'fin dipakai Al-Asyik untuk menunjukkan bahwa ja'fin berbeda dengan sarah, sekaligus tidak mudah digantikan oleh sarah. Dalam penilaian Al-Asyik, kepercayaan diri sarah dapat menggantikan ja'fin berasal dari musikalitas. Sarah dinilai oleh pendukungnya memiliki tingkat kesulitan lebih tinggi dibandingkan ja'fin yang hanya mengandalkan gitar gambus, *keyboard*, dan marwas. Pop ja'fin yang diusulkan Al-Asyik justru ingin membuktikan kemampuan irama ja'fin mengadaptasi alat musik lain, terutama alat musik modern seperti gitar elektrik, bass elektrik, dan *drum set*. Ja'fin pun bisa terlihat *full* teknik dan tidak mudah dimainkan.

13 Sarah adalah *genre* dalam gambus yang masih terlihat mirip ja'fin soal irama tetap dan ritmis yang rapat karena masih banyak memakai marwas. Akan tetapi, perbedaan yang mencolok dengan ja'fin adalah pada pemakaian gitar elektrik dan *drum set*. Contoh lagu dengan jenis sarah adalah Narwatil Ayyami.

14 Baladian lebih mengutamakan tam-tam dan tumbuk sebagai alat musik penanda "gambus." Sementara pemakaian gitar gambus biasanya hanya dipakai pada *intro* dan pada *interlude*. Sebagian besar gambus yang banyak dikenal luas adalah jenis baladian, seperti lagu "Magadiir" dan "Salamimba'it."

Persaingan Al-Asyik dengan Balasyik melalui sarak mengesankan kalau Al-Asyik sedang membela bentuk musikal ruang religius dari imposisi bentuk musikal Balasyik. Pada posisi ini, Al-Asyik juga merasa sedang mengejar modal sosial yang dimilikinya sebagai pemain hadrah. Sarak, dan secara umum gambus Balasyik, dianggap telah menurunkan kualitas modal sosial pemain Al-Asyik. Untuk mendapatkan kembali kualitas modalnya, Al-Asyik merasa perlu “memperlancar” hubungan dengan ruang religius dengan cara memakai ja’fin sebagai bentuk yang dipakai menyaingi bentuk Balasyik.

Inti persaingan justru berada dalam gambus baladian. Jika sarak dipakai untuk “memperlancar” hubungan dengan ruang religius, baladian justru dipakai untuk menunda komunikasi dengan ruang religius. Jika penundaan tersebut tidak dilakukan, Al-Asyik tidak akan pernah betul-betul menyaingi Balasyik. Karena dalam baladian, medan gambus sepenuhnya dimenangkan Balasyik. Kalau ruang religius mengklaim baladian sebagai musik religius, hal itu disebabkan ketidakmampuan ruang religius menyaingi modal Balasyik. Oleh sebab itu, dalam baladian Al-Asyik tidak membutuhkan persetujuan ruang religius.

Pada praktiknya, baladian dalam konsep Balasyik identik dengan pengurangan dominasi alat tepuk dalam gambus. Baladian Balasyik bahkan sangat minim alat musik perkusi. Baladian, jika tidak diselamatkan oleh irama, mirip sekali dengan struktur musikal dangdut. Bahkan, beberapa lagu baladian seperti “Magadiir” dan “Salamin Ba’it”, religiusitasnya hanya dibatasi oleh acara. Lagu tersebut bahkan beberapa kali dipakai dalam acara KDI (Konser Dangdut TPI). Bagi Al-Asyik, baladian merupakan bentuk yang tepat untuk mengeksplorasi modal kultural mereka. Ketika alat musik modern seperti gitar elektrik (dengan penambahan efek distorsi), bass elektrik, *drum set*, *keyboard*, dan kendang dipakai dalam pertunjukan Al-Asyik, hal itu dihadirkan untuk membunyikan “suara” baladian Al-Asyik.

Akan tetapi, Balasyik telah menunjukkan bahwa baladian dalam dirinya sendiri memang pop, pop gambus. Ketika Al-Asyik berusaha menyaingi baladian Balasyik melalui mekanisme yang sama dengan sarak, yaitu mengusulkan pop baladian, usaha tersebut gagal total. Dalam baladian, Al-Asyik jelas-jelas kalah modal dengan Balasyik. Apalagi, hampir semua *hits* Balasyik adalah baladian, seperti lagu “Ghannili”¹⁵. Kekalahan tersebut tidak mungkin dibebankan pada ruang religius, karena sejak awal baladian Al-Asyik “mengesampingkan” ruang religius. Untuk itulah Al-Asyik mengusahakan imposisi bentuk lain yang didapatkannya dari qasidah; kalau tidak bisa menyaingi musiknya, ya menyaingi penyanyinya.

15 Lagu ini pertama kali dinyanyikan oleh Umm Khulthum. Di Ambulu, lagu ini dipopulerkan oleh Balasyik.

Kehadiran Zulaikha, Farida, dan beberapa penyanyi qasidah yang terkenal di Ambulu dipakai untuk menunjukkan bentuk baladian ala Al-Asyik.

Baladian semacam ini pastilah bukan bentuk yang diinginkan Al-Asyik. Kalau terus-menerus dilakukan, modal Al-Asyik akan disandingkan dengan qasidah. Al-Asyik akan dikenal sebagai kelompok yang menghadirkan penyanyi bagus, bukan musik yang bagus. Oleh karena itu, Al-Asyik merasa perlu melakukan strategi lain, yaitu dengan mengadopsi bentuk ruang musik lain yang tidak banyak berbeda bentuk dengan gambus. Bentuk tersebut berasal dari musik pop Arab (Timur Tengah). Al-Asyik menyebut bentuk tersebut sebagai "dhaifah."

Perbedaan yang paling mencolok antara dhaifah dengan jenis gambus lain ada pada penggunaan alat musik modern. Jika dalam jenis gambus lain alat musik modern dipakai untuk menarik-ulur alat musik "gambus" (baca: ja'fin), dalam dhaifah alat musik tradisi gambus tidak dipakai sama sekali. Alat musik dan melodi dhaifah seluruhnya pop. Lebih jauh, Al-Asyik sedang menunjukkan jenis gambus yang tidak dipakai oleh Balasyik dan tidak diusulkan ruang religius, tapi tetap disebut gambus.

Hasilnya, gambus terasa sangat pop. Bahkan, gambus lebih mudah membuat orang bergoyang. Goyangan inilah yang hampir memutus komunikasi dengan ruang religius. Tapi, lagu Timur Tengah, lirik Arab, musik gambus, pakaian gamis, dan Al-Asyik, cukup meyakinkan ruang religius bahwa musik gambus dhaifah masih dalam "zona aman," meskipun tidak melakukan "kontak" langsung dengan ruang religius.

Putus kontak atau menunda komunikasi dengan ruang religius dan tidak dinilai sebagai dosa, merupakan hal yang sangat menggembirakan. Inilah yang dimaksud hiburan religius ala Al-Asyik. Inilah konsep yang sedang dicarikan bentuknya oleh Al-Asyik. Mengapa masih dicari? Bukankah mereka telah mampu menyaingi Balasyik dengan dhaifah? Ternyata, Al-Asyik tidak betul-betul sedang mengusahakan dhaifah. Dhaifah hanya dipakai untuk "menyadarkan" ruang religius bahwa Balasyik sedang mengimposisi bentuk-bentuk gambusnya. Kalau ruang religius tidak segera menyadarinya, maka legitimasinya akan mudah dikalahkan oleh ruang musik industri.

Akan tetapi, ruang religius justru menganggap dhaifah sebagai gambus yang sangat serius diusahakan Al-Asyik. Kecenderungan tersebut terlihat sejak Al-Asyik mengusahakan pop ja'fin. Dalam penilaian ruang religius, Al-Asyik selalu mengusahakan bentuk-bentuk yang diadopsi dari ruang profan. Al-Asyik dinilai tidak mampu melepaskan diri dari jerat habitus popnya. Kolaborasi setiap alat musik menjadikan gambus terkesan "terbuka" pada setiap *genre* musik, terutama

musik pop. Kebaruan yang disuarakan Al-Asyik, terbatas sangat tipis dengan musik pop. Alih-alih menunjukkan kelemahan ruang religius, Al-Asyik justru dinilai sedang menunjukkan kelemahannya, yaitu mudah dipengaruhi oleh musik industri. Melalui dhaifah, ruang religius juga telah menganggap Al-Asyik sebagai kelompok musik religius, tapi bukan untuk ruang religius.

Subkultur yang “Berbicara”

Pertanyaan yang mungkin diajukan atas kondisi tersebut adalah: apa lagi yang bisa dilakukan Al-Asyik? Persaingan Al-Asyik dengan Balasyik menyisakan “kekacauan” bagi posisi Al-Asyik. Bukan kekacauan dalam ruang musikal, tapi kekacauan dalam ruang religius. Kekacauan tersebut berasal dari “ketidakmampuan” Al-Asyik membuat ruang musikal berhubungan secara paradigmatis dengan ruang religius. Kekacauan tersebut dimulai dari pop ja’fin dan ditegaskan oleh dhaifah.

Lantas, bagaimana mereka mereposisi musikalitas yang telanjur tidak diakui oleh ruang religius? Cara yang bisa mereka lakukan adalah dengan tidak banyak peduli dengan legitimasi ruang musikal maupun ruang religius. Bagaimana mungkin? Bukankah sebagai kelompok gambus mereka telah diposisikan sebagai kelompok musik religius oleh ruang religius dan dinilai secara musikal oleh ruang musikal? Tepat di situlah Al-Asyik mereposisi musikalitasnya. Kalau sudah jelas diakui sebagai kelompok religius, kenapa harus “panik” ketika bentuk-bentuk yang ditawarkan kelompok lain mengimposisikan bentuk sebelumnya?

Pemain Al-Asyik mungkin baru menyadari bahwa sirkulasi bentuk-bentuk gambus tidak akan pernah berhenti sejalan dengan bentuk-bentuk musik sebagai barang produksi. Yang perlu mereka lakukan justru menangkap bentuk gambus yang telah mapan dan tidak mudah diimposisikan bentuk lain. Gambus semacam ini telah menjadi bentuk mitos yang tidak hanya diakui oleh ruang religius, tapi juga ruang lain, seperti ruang kesenian masyarakat. Ia juga menjadi sumber bentuk dari bentuk-bentuk gambus lain. Gambus semacam ini, pada dirinya sendiri tidak mudah dianulir karena ia tidak bekerja dalam mekanisme musik sebagai medan perebutan legitimasi, melainkan bekerja sebagai mitos yang menghasilkan hiburan religius, *pleasure*.

Ketertarikan saya pada pertemuan awal dengan pertunjukan Al-Asyik, ternyata hanyalah ketertarikan seseorang yang terlalu lama menganggap religiusitas sebagai sesuatu yang “serius.” Al-Asyik berhasil menunjukkan bahwa kita pun bisa “bersenang-senang” dengan religiusitas kita.

Daftar Pustaka:

- Da Silva, F. et al. (1984) *The Sociology of Music*, Notre Dame, Ind., University of Notre Dame Press.
- Hebdige, D. (2002) *Subculture : The Meaning of Style*, London, Rouledge.
- Sunardi, St. (2007) **"Estetika Musik Pop"** Makalah dalam *Kuliah Seni Pop*.
- Swartz, D. (1997) *Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu*, Chicago, University of Chicago Press.