

---

# TABUHAN DI TENGAH LARANGAN: AGENSI KIAI KAMPUNG DALAM SEJARAH *TERBHÂNG GHENDHING* DI PROBOLINGGO

Panakajaya Hidayatullah

Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Jember

Email: [panakajaya.h@unej.ac.id](mailto:panakajaya.h@unej.ac.id)

## Abstrak

Artikel ini mengkaji lahirnya kesenian *terbhâng ghendhing* sebagai respons budaya masyarakat Madura migran di Probolinggo terhadap wacana pelarangan gamelan. Melalui pendekatan etnografi dan teori agensi budaya, tulisan ini menyoroti peran kiai kampung (*kiyaè langghârân*) sebagai aktor utama dalam menciptakan bentuk seni baru yang dapat diterima secara syariat namun tetap berakar pada tradisi lokal. Musik ini menjadi ruang negosiasi antara nilai Islam dan ekspresi musikal komunitas. Temuan studi ini menawarkan kontribusi terhadap wacana islamisasi, dengan menyoroti peran aktor *subaltern* dalam membentuk Islam yang kontekstual dan estetis. Artikel ini juga menunjukkan bahwa pelarangan tidak selalu mematikan tradisi, melainkan dapat mendorong transformasi kultural yang lebih kreatif dan berdaya hidup.

**Kata Kunci:** Adaptasi Musik; Agensi Kultural; Kiai Kampung; Madura; *Terbhâng Ghendhing*

## ***BEATING AGAINST THE BAN: KIAI KAMPUNG'S AGENCY IN THE HISTORY OF TERBHÂNG GHENDHING IN PROBOLINGGO***

### Abstract

*This article explores the emergence of *terbhâng ghendhing*, a traditional Islamic musical form developed by Madurese migrant communities in Probolinggo, East Java, as a cultural response to the religious discourse banning gamelan. Through ethnographic inquiry and the lens of cultural agency, the study highlights how local village clerics (*kiai kampung*) created a new form of music that aligns with Islamic norms while remaining rooted in local tradition. Rather than erasing heritage, the prohibition sparked a creative transformation that produced a distinct form of Islamic expression. This article contributes to discussions on Islamization by emphasizing the role of subaltern actors in shaping contextual and aesthetic forms of religiosity. It demonstrates that cultural resilience often arises not from resistance alone, but from adaptive innovation within everyday religious life.*

**Keywords:** Cultural Agency; Kiai Kampung; Madura; Musical Adaptation; *Terbhâng Ghendhing*,

## I. PENDAHULUAN

Di sejumlah wilayah pesisir utara Jawa Timur yang dikenal sebagai kawasan Tapal Kuda seperti di Probolinggo, Situbondo, dan Bondowoso, sejarah kebudayaan masyarakatnya tidak dapat dilepaskan dari pengaruh Islam tradisional dan dinamika migrasi etnis Madura. Di tengah kehidupan sosial yang dilingkupi oleh nilai-nilai Islam santri, praktik seni pertunjukan telah mengalami transformasi yang tidak hanya bersifat estetis, namun juga ideologis. Salah satu bentuk transformasi tersebut terjadi melalui munculnya seni musik *terbhâng ghendhing*, sebuah ansambel membranofon didominasi instrumen *terbhâng* (rebana) dan *jidur* (bedug) yang berkembang di Kecamatan Maron, Probolinggo, Jawa Timur.

Naskah masuk: 19-04-2025; Revisi akhir: 23-05-2025; Disetujui terbit: 12-06-2025

---

Munculnya kesenian *terbhâng ghendhing* tidak terlepas dari konteks pelarangan terhadap gamelan logam yang sempat berkembang di wilayah ini pada masa lalu. Sejumlah penelitian terdahulu menyebutkan bahwa para pemuka agama di daerah Probolinggo menolak penggunaan gamelan karena dianggap bertentangan dengan nilai-nilai Islam. Sri Hastanto (Hastanto, 2005, p. 91) mencatat bahwa *terbhâng ghendhing* muncul “karena larangan membunyikan gamelan oleh para pemimpin agama Islam di daerah ini (gamelan dianggap haram)”. Pandangan ini diperkuat oleh kutipan sebuah buku “Ensiklopedia Seni Musik dan Seni Tari Daerah” yang diterbitkan oleh Depdikbud Jawa Timur (Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1986, pp. 100–101, 204–205), data ini juga dikutip oleh Helene Bouvier dalam buku etnografinya di Sumenep Madura berjudul *Lèbur* (Bouvier, 2002, p. 84).

“Suatu tarian dari daerah Probolinggo, *ngremo terbhâng ghendhing* yang menggunakan sebuah orkes yang terdiri paling sedikit dari sembilan *terbhang* dari berbagai ukuran yang distem menurut dasaran-nada pentatonis Jawa *slendro* (dan itulah yang mendasari nama formasi ini). Dengan demikian sejumlah *terbhang* membentuk sejenis gamelan metalofon berkat dasaran-nada yang digunakan serta pembagian peran untuk setiap terbang, *Ghendhing* memang berasal dari Jawa Tengah dan Timur (misalnya *Sampak* dan *Walangkekek*); nyanyian tetap bergaya Arab. “Ketika pesantren-pesantren menolak masuknya gamelan Indonesia Hindu dalam pendidikan kesenian di pesantren, maka orang pun menciptakan *terbang* ini” (1986, p. 101).

Meskipun tidak ditemukan bukti berupa fatwa tertulis atau larangan formal dari institusi seperti pesantren besar atau organisasi Islam, larangan terhadap gamelan tampaknya beroperasi dalam bentuk wacana yang menyebar melalui konsensus sosial. Larangan ini bukan semata-mata didasarkan pada aspek material gamelan sebagai instrumen logam, namun juga karena konotasi sosial-budaya yang melekat padanya—gamelan diasosiasikan dengan praktik yang dianggap maksiat seperti hiburan malam, perjudian, dan bahkan prostitusi (Athoillah, 2013; Setiawan, 2010). Dengan demikian, gamelan menjadi simbol dari budaya yang tidak sesuai dengan norma-norma Islam yang berlaku di komunitas pesantren.

Masalah pelarangan gamelan di kalangan masyarakat Madura migran di Maron menjadi titik pijak penting dalam memahami dinamika antara kekuasaan simbolik dan ekspresi budaya lokal. Alih-alih menghasilkan kekosongan seni, larangan ini justru mendorong lahirnya bentuk-bentuk ekspresi baru yang mengadaptasi nilai dominan tanpa sepenuhnya tunduk. Artikel ini menawarkan pembacaan historis dan etnografis atas seni musik *terbhâng ghendhing*, serta mengurai bagaimana peran para kiai kampung bukan dari kalangan pesantren besar—memainkan agensi kultural mereka melalui penciptaan bentuk seni yang “halal”, namun tetap berakar pada tradisi lokal.

Dengan menggunakan pendekatan etnografi dan kerangka teoretik tentang agensi budaya, tulisan ini mengurai bagaimana *terbhâng ghendhing* tidak hanya menjadi solusi estetika atas larangan gamelan, namun juga menjadi ruang negosiasi antara syariat dan budaya, antara otoritas Islam dan ekspresi rakyat. Melalui musik yang disuarakan di tengah larangan, para kiai kampung tidak hanya menciptakan bunyi yang “halal”, namun juga menyuarakan bentuk keberislaman yang cair, kontekstual dan berpihak pada keberlanjutan tradisi.

## II. PEMBAHASAN

### A. Tanah Migran dan Islam Performatif: Latar Sosial dan Kultural *Terbhâng Ghendhing*

Wilayah Kecamatan Maron di Kabupaten Probolinggo merupakan salah satu kawasan yang dihuni oleh mayoritas masyarakat Madura migran yang telah menetap sejak awal abad ke-20. Migrasi masyarakat Madura ke Tapal Kuda berlangsung secara bertahap dan berlapis, mengikuti berbagai momentum sejarah sosial, politik, dan ekonomi. Husson mencatat bahwa migrasi ini telah terjadi setidaknya dalam enam gelombang besar, sejak masa Majapahit, kolonial, hingga Orde Baru, dan sebagian besar didorong oleh faktor pekerjaan, dan agraria, terutama dalam konteks pembukaan lahan dan pertanian di pesisir utara Jawa Timur (Husson, 1997, p. 80).

Sebagaimana yang dijelaskan pula oleh Lublink Weddik dalam catatan Husson, masyarakat dari Pamekasan dan Sampang cenderung memilih Probolinggo sebagai tujuan migrasinya karena kedekatan geografis dan jejaring kekerabatan yang sudah terbentuk sebelumnya (Husson, 1997, p. 86). Dari sinilah muncul pola migrasi berantai yang berkelanjutan, di mana satu keluarga yang telah menetap akan menarik kerabat lainnya untuk ikut berpindah dan menetap di tanah yang sama.

Migrasi ini tidak hanya bersifat spasial, namun juga kultural. Konsep “migrasi budaya” seperti yang dikemukakan oleh Jurriëns (Jurriëns, 2006, p. 6) relevan untuk diperbincangkan. Menurutnya, migran yang mengalami pergeseran kultural tidak hanya memindahkan tubuh fisiknya saja, namun juga mengalami transformasi identitas yang mendalam dan menciptakan bentuk-bentuk ekspresi baru sebagai upaya untuk menjembatani memori asal dan realitas barunya.

Dalam konteks ini, masyarakat Maron tidak hanya mempertahankan identitas Madura mereka secara rigid, tetapi justru menciptakan bentuk-bentuk adaptasi yang dinamis, tanpa menghilangkan akar kulturalnya. Struktur pemukiman dalam bentuk *tanèyan lanjhâng* kompleks rumah keluarga besar yang terdiri atas beberapa rumah, satu dapur bersama, serta sebuah langgar (*langghâr* masih menjadi fondasi kehidupan sosial spiritual mereka. Setiap pemukiman *tanèyan lanjhâng* memiliki langgar yang menjadi pusat kegiatan ibadah dan sosial: salat berjamaah, yasinan, tahlilan, ngaji, hingga diskusi informal.

Langgar dalam konteks masyarakat Madura tidak hanya menjadi ruang ibadah saja, tetapi juga ruang produksi budaya, tempat kesenian seperti *terbhâng ghendhing* dipelajari, dipertunjukkan, dan diwariskan (Hidayatullah, 2020, p. 114). Fungsi ini bersifat inklusif, menjangkau anak-anak, remaja, hingga orang tua (dewasa). Oleh karena itu, dalam masyarakat ini, Islam tidak hanya menjadi keyakinan dogmatis, tetapi juga praktik performatif yang membentuk seluruh aspek kehidupan termasuk juga kesenian.

Sebagaimana diungkap oleh Retsikas (Retsikas, 2007, p. 970), masyarakat migran di wilayah Probolinggo menunjukkan karakter identitas yang cair dan aktif, membentuk corak lokal yang khas melalui praktik sosial, bahasa, dan ritual yang menggabungkan karakteristik nilai asal (Madura) dan nilai setempat (Jawa). Namun, khusus di Maron, budaya masyarakatnya masih dominan Madura, tidak seperti kawasan pedalungan (pandalungan) yang lebih bercampur. Ihwal

ini tampak dari kuatnya bahasa Madura dialek *bârâ'* (Barat), cara berpakaian (sarung dan kopyah), hingga praktik sosial seperti gotong royong dan penghormatan yang tinggi terhadap kiai.

Kesenian seperti *terbhâng ghendhing* menjadi salah satu produk budaya khas dari dinamika ini. Ia bukan sekadar musik hiburan, namun perwujudan nilai Islam lokal dalam bentuk yang ekspresif—melalui tabuhan, syair, dan formasi tubuh yang kolektif. Dalam konteks masyarakat seperti ini, seni tidak bisa dilepaskan dari relasi sosial, struktur komunitas, dan ritual keagamaan, Ia hidup ditopang oleh struktur sosial *tanèyang lanjhâng*, disemai di ruang langgar, dan dirawat oleh para kiai kampung yang memiliki otoritas spiritual dan kultural sekaligus.



**Gambar 1.** *Terbhâng Ghendhing dalam Konteks Latèyan*  
Sumber: Dokumentasi Pribadi

Dengan demikian, sebelum membicarakan wacana larangan dan agensi kiai kampung, penting untuk memahami bahwa *terbhâng ghendhing* lahir bukan dari ruang yang kosong. Ia adalah hasil dari negosiasi budaya, kekuatan masyarakat Madura migran, dan spiritualitas Islam yang hidup dalam keseharian masyarakat Maron. Musik ini adalah suara dari proses yang menjadi Madura, menjadi Muslim, dan menjadi warga dalam tanah baru yang mereka isi dengan praktik tabuhan dan doa. Dalam struktur sosial dan spiritual semacam inilah, *terbhâng ghendhing* tidak sekadar tumbuh sebagai seni musik, tetapi juga sebagai bentuk perwujudan nilai Islam yang bersenyawa dengan ritme hidup masyarakat Madura di Maron, Probolinggo.

## **B. Larangan yang Tidak Tertulis: Gamelan, Islamisasi, dan Stigma Budaya Lama**

Sejak dekade 1950-an hingga awal 1970-an, di kawasan pesisir utara Tapal Kuda—meliputi Probolinggo, Situbondo, Bondowoso, hingga Pasuruan berkembang sebuah wacana keagamaan informal yang menyudutkan kesenian gamelan sebagai peninggalan budaya pra-Islam yang dianggap sarat dengan unsur mistik dan kemusyrikan. Gamelan yang sebelumnya menjadi instrumen utama dalam berbagai bentuk pertunjukan rakyat seperti *tabbhuwân* (ketoprak Madura, ludruk dan tayuban), secara perlahan digeser dari ruang sosial. Namun yang menarik, proses ini tidak berlangsung melalui peraturan formal atau larangan tertulis. Ia hidup sebagai wacana sosial yang diam-diam menjadi norma moral, membentuk batas tentang mana ekspresi seni yang “halal” dan mana yang “haram/tidak sesuai” dengan Islam.

Masa ini bertepatan dengan makin menguatnya posisi pesantren dan organisasi keislaman seperti Nahdlatul Ulama di Tapal Kuda, bersamaan pula dengan konstelasi politik yang makin menegaskan posisi budaya Islam sebagai tandingan atas ekspresi yang dianggap profan dan terasosiasi dengan ideologi kiri, seperti dalam kasus ludruk dan seni rakyat lainnya. Dalam konteks inilah pelarangan terhadap gamelan muncul sebagai konsensus sosial yang menguat, dan meninggalkan jejak kuat dalam memori kolektif masyarakat hingga hari ini. Banyak warga desa di wilayah Tapal Kuda yang masih menyimpan narasi tentang “ketidak-bolehan” memainkan dan menyelenggarakan pertunjukan gamelan. Sub bab ini bertujuan untuk merekonstruksi bagaimana wacana larangan itu terbentuk dan bekerja di masa lalu, sebagai bagian penting dari sejarah transformasi budaya Islam lokal di Tapal Kuda.

Salah satu contoh bentuk larangan atas pertunjukan gamelan muncul dalam pengalaman pribadi Abdul Aziz, tokoh mantan kepala desa, di Desa Banyuputih, Kecamatan Wringin, Bondowoso yang menjabat selama lebih dari 30 tahun ketika ia masih menjadi santri.

“Gak ada *tabbhuwan* (gamelan) di sini mulai dulu. Saya gak tau (alasan) kenapa *tabbhuwan* itu gak bisa berkembang di sini. Dulu pernah ada orang selamatan *nanggap* itu, tapi jarang sekali, mungkin hanya lima kali. Gak ada memang, karena dulu waktu saya masih ngaji dengan Kyai Abdullah (paman), para santri gak boleh melihat itu (*tabbhuwan*). Kalau ada *saronen* (gamelan), itu gak boleh dilihat. Kalau sampai Kyai Abdullah mendengar ada santrinya yang menonton, pasti santri itu langsung dipindah (diberhentikan). Saya saja gak pernah, saya takut. Dulu yang mengatakan gak boleh itu ya Kyai Abdullah. Kiai itu punya langgar di sini. Orang-orang di sini ya mengaji ke sana. Jadi, memang dilarang sejak dulu melihat *tabbhuwan*. Tapi kalau ketipung (*kemplang/terbhâng*) boleh” (Abdul Aziz, Komunikasi Pribadi, 10 Juni 2024).

Larangan semacam ini tidak menasar bunyi gamelan sebagai entitas musikal, melainkan sebagai simbol dari dunia yang lebih luas—dunia kesenian yang diasosiasikan dengan kemaksiatan, *klenik*, dan ritual pra-Islam. Dalam penelusuran etnografis, setidaknya ada empat lapisan argumentasi yang menjadi dasar munculnya wacana pelarangan ini; Pertama, gamelan dikaitkan dengan praktik hiburan malam yang dianggap bermuatan maksiat. Dalam kesenian *tabbhuwân* (ketoprak Madura, ludruk, dan tayub), gamelan menjadi pengiring pertunjukan yang sering diasosiasikan dengan

perjudian, pesta minuman keras, hingga pergaulan bebas. Maka, gamelan dicurigai bukan sebagai instrumen netral, melainkan sebagai medium dari kemerosotan akhlak. Sebagaimana ungkapan Lim, selaku musisi yang mengalami pengalaman terhadap pelarangan gamelan.

“Gamelan itu sebenarnya yang diharamkan bukan suaranya, bukan bunyinya, tapi orang yang main judi dan pemain banci-nya, itu kan memang dilarang agama Islam. Kalau *kemplang/terbhâng* sejak dulu memang tidak ada unsur itunya (Lim, Komunikasi Pribadi, 10 Juni 2024).

Segendang-sepenarian dengan pernyataan Lim, Aziz juga menambahkan pernyataannya yang berhubungan dengan praktik maksiat dalam pergelaran *tabbhuwân*.

“*Tabbhuwân* itu dari dulu identik dengan judi, sementara kalau *kemplang/terbhâng* tidak ada. Kalau kiai (Abdullah) sebenarnya tidak melarang langsung ke masyarakat untuk menonton dan menanggap *tabbhuwân*, ia hanya melarang santri-santrinya (Abdul Aziz, Komunikasi Pribadi, 10 Juni 2024).

Kedua, gamelan dibaca sebagai representasi dari budaya pra-Islam: Hindu-Buddha, kejawen, dan ritual animisme (pemujaan leluhur). Dalam proses purifikasi nilai-nilai keislaman, masyarakat tidak sekadar meninggalkan praktik-praktik ini, namun juga menyucikan ulang simbol-simbolnya dan gamelan menjadi salah satu yang ditinggalkan secara simbolik. Kiai Mawi, sebagai salah satu tokoh kiai kampung di Desa Banyuputih menyampaikan gagasannya perihal pelarangan gamelan.

“Masalah kenong itu katanya para ulama dan kiai zaman dulu itu memang haram. Tapi kalau ulama sekarang, bagi saya itu tidak. Haram itu (perilaku) orangnya, bukan alatnya, bukan musiknya” (Kiai Mawi, Komunikasi Pribadi, 10 Juni 2024).

Pandangan ini mengisyaratkan ambiguitas dalam wacana larangan: ada yang menolak total, ada pula yang mencoba membedakan antara bunyi dan perilaku. Namun demikian, di tingkat komunitas, stigma itu tetap menguat. Ketiga, pelarangan ini menyisakan trauma sosial yang masih hidup hingga hari ini, bahkan ketika larangan tersebut sudah tidak lagi diberlakukan secara eksplisit. Walaupun saat ini wacana pelarangan gamelan sudah tidak sekuat di zaman dulu, namun berdasarkan data etnografi, bisa dilihat betapa kuatnya wacana itu bertahan dan eksis dalam pikiran masyarakat di Tapal Kuda.

“Di sebuah acara *walimatul ursy* di Desa Banyuputih, telah berdiri sebuah panggung ketoprak lengkap dengan *pajhângan*-nya yang berwarna hijau mencolok. Panggung ini sengaja didirikan sejak awal, karena setelah acara *walimah* akan ditempati oleh para musisi gamelan untuk memainkan *dhing-ghendhingan* (gending), dan malamnya akan digunakan untuk pertunjukan *tabbhuwân* (ketoprak Madura). *Rombongan* yang akan tampil adalah Putra Famili dari Desa Lubawang Besuki, Situbondo. Namun, sesaat menjelang acara *walimah* dimulai, para warga beramai-ramai menutup seluruh panggung tersebut dengan *terpal* yang besar. Saya bertanya kepada Mas Faisal, “kenapa kok ditutup mas?”. “Mau ada kiai yang datang mas”, jawab Mas Faisal. Peristiwa penutupan panggung ini mungkin tidak akan pernah terjadi jika *rombongan kemplang/terbhâng* yang bermain. Walaupun saat ini sudah tidak ada lagi pelarangan gamelan, nyatanya masyarakat Desa Banyuputih masih menyimpan trauma terhadap pelarangan gamelan di dalam kepalanya” (Catatan Etnografi, 1 Juni 2024, Desa Banyuputih).

Keempat, pelarangan juga tidak bisa dilepaskan dari konfigurasi politik masa 1950-1960-an, ketika seni-seni rakyat (yang diiringi gamelan) diasosiasikan dengan gerakan kiri seperti Lekra dan Partai Komunis Indonesia (PKI). Berbagai temuan data di lapangan yang didapatkan melalui wawancara dan pengamatan mendalam, dapat dikatakan bahwa *terbhâng ghendhing* dalam bentuknya yang mengadaptasi gamelan logam mulai tumbuh berkembang, menyebar luas di publik dan diterima oleh berbagai kalangan masyarakat Probolinggo tepatnya pada periode 1950-1960-an. Para musisi *terbhâng ghendhing* di Probolinggo mengatakan bahwa kemunculan istilah *terbhâng ghendhing* pertama kali menguat dan dikenal oleh masyarakat pada kisaran tahun 1958 ke belakang “(Tris, Komunikasi Pribadi, 28 Desember 2022) (Athoillah, 2013, p. 2).

Seorang putra Kiai di Situbondo yang biasa dipanggil *Lora* Munir, mengatakan bahwa kesenian yang bercorak Islami di daerah Tapal Kuda, khususnya di kalangan pesantren dan masyarakat NU memang makin menguat pada konteks tahun 1960-an. Ihwal ini berkaitan dengan situasi politik nasional. Seni-seni beridentitas “islami” ini sengaja diangkat ke publik dan dikuatkan identitasnya, karena pada saat itu musik tradisional khususnya gamelan dan ludruk menjadi salah satu alat propaganda PKI. Sehingga, *image* yang terbangun dari kesenian itu selalu melekat dengan ideologi politik tertentu.

“Kalau konteks tahun 1950-1960-an, saya rasa bukan sekedar persoalan halal-haramnya gamelan, karena gamelan adalah salah satu warisan walisongo juga. Tapi soal penggunaannya sebagai alat propaganda PKI. Di sini ada persaingan yang kuat antara Lekra dan Lesbumi, kiai-kiai NU di sekitar sini pasti paham semua dengan konteks tahun itu” (*Lora* Munir, Komunikasi Pribadi, 07 Januari 2025).

Tidak dapat dipungkiri, gerakan seni “islami” yang berkembang di kawasan Tapal Kuda, khususnya pada periode tahun 1950-1960-an memang secara tidak langsung banyak dipengaruhi oleh situasi politik saat itu. Sebagai contoh, di Situbondo muncul kesenian drama Al Badar Lesbumi pada tahun 1960-an yang digawangi oleh kalangan santri. Alih-alih menggunakan gamelan dan cerita-cerita kerakyatan laiknya ludruk, kesenian ini justru mengangkat kisah-kisah para nabi menggunakan iringan musik melayu dan India (Hidayatullah, 2017, pp. 46–48).

Dalam konteks yang lebih luas, pada periode 1950-1960-an, perkembangan politik di tanah air memang memberikan dampak yang cukup besar terhadap perkembangan seni pertunjukan (Soedarsono, 2010, p. 93). Beberapa partai politik seperti NU, PNI, dan PKI memanfaatkan seni pertunjukan sebagai media propaganda untuk menarik massa dan menyebarkan ideologi partai. Sebagai contohnya seni ludruk, ketoprak di berbagai daerah di Jawa. Brandon mencatat bahwa kedua seni tersebut mampu menarik banyak massa, bahkan menjadi bahan persaingan antara dua partai yakni Partai Nasional Indonesia (PNI) dan Partai Komunis Indonesia (PKI) (Soedarsono, 2010, p. 93). Dampak politik tersebut menyebar hingga ke daerah Tapal Kuda, sebagaimana yang dipaparkan oleh *Lora* Munir.

Wacana pelarangan gamelan di Tapal Kuda tidak dapat dipahami secara linier sebagai bentuk dominasi otoritas keagamaan atas tradisi. Meskipun pelarangan itu hidup secara sosial melalui opini kolektif, pengawasan moral dan larangan informal yang menguat sejak 1950-an masyarakat tidak serta merta tunduk untuk meninggalkan gamelan sebagai entitas budaya. Sebaliknya, mereka menyiasatinya: mencari jalan estetika baru yang dapat menjembatani antara kecintaan pada tradisi dan kepatuhan terhadap norma Islam. Dalam konteks ini, teori-teori kekuasaan seperti yang ditawarkan Michel Foucault memang relevan untuk diwacanakan, namun perlu ditafsirkan secara kritis dan kontekstual.

Foucault dalam *Discipline and Punish* menjelaskan bagaimana kekuasaan bekerja melalui *disiplin*—bukan dalam bentuk larangan langsung, tetapi sebagai jaringan norma yang mengatur tindakan melalui proses internalisasi (Foucault, 1977, pp. 135–169). Namun, dalam kasus pelarangan gamelan, disiplin tersebut tidak serta merta menghasilkan “subjek yang patuh sepenuhnya”. Justru masyarakat Tapal Kuda menunjukkan bahwa disiplin simbolik bisa ditanggapi dengan strategi kultural: mereka tidak menolak wacana religius, tetapi juga tidak mengorbankan akar budaya mereka. Melalui agensi kiai kampung, mereka menciptakan bentuk musik baru seperti *terbhâng ghendhing*, ansambel berbahan membran yang mengadaptasi gending gamelan—yang membawa roh gamelan dengan nuansa yang bisa berterima dengan spiritualitas Islam.

Konsep ini sejalan dengan pemikiran Michel de Certeau dalam *The Practice of Everyday Life*, di mana ia membedakan antara “strategi” yang digunakan oleh institusi untuk mengatur kehidupan sosial, dan “taktik” yang digunakan oleh individu untuk menavigasi dan menyesuaikan diri dengan struktur tersebut (de Certeau, 1984, pp. 24–42). Masyarakat Madura di Tapal Kuda menggunakan taktik budaya untuk mempertahankan identitas mereka, menciptakan bentuk seni baru yang sesuai dengan nilai-nilai Islam. Thomas Hylland Eriksen dalam *Small Places, Large Issue*, juga membahas bagaimana masyarakat melakukan purifikasi budaya untuk menyelaraskan identitas mereka dengan nilai-nilai dominan (Eriksen, 2001, pp. 293–294). Namun, dalam kasus Tapal Kuda, purifikasi ini tidak mengarah pada penghapusan total tradisi lama, melainkan pada arah transformasi dan adaptasi bentuk-bentuk seni yang baru. Dalam situasi inilah, masyarakat Maron tidak memilih diam. Sebaliknya, mereka menata ulang bentuk seni mereka sendiri—dan dari ruang langgar itulah *terbhâng ghendhing* mulai ditabuh.

### **C. Menciptakan yang Halal: *Terbhâng Ghendhing* sebagai Respons Budaya**

Di tengah kuatnya wacana pelarangan terhadap gamelan logam di kawasan Tapal Kuda pada paruh kedua abad ke-20, masyarakat tidak sepenuhnya menyerah terhadap larangan itu. Sebaliknya, mereka merespons dengan cara yang khas dengan menciptakan bentuk musikal baru yang tetap membawa semangat gamelan, namun dibungkus dalam struktur dan simbol yang lebih bisa diterima secara religius. Kesenian itu adalah *terbhâng ghendhing*, sebuah bentuk pertunjukan berbasis instrumen *terbhâng* (rebana berukuran besar) yang lahir dari semangat mempertahankan tradisi gamelan, sembari menyesuaikan dengan norma Islam yang berlaku.

Transformasi ini bermula dari bentuk musik yang disebut *terbhâng kladhinan* atau *gladhinan*, yaitu bentuk awal dari pertunjukan musik perkusif yang berfungsi mengiringi ritual keagamaan (Islam) dan sosial. *Terbhâng kladhinan* memiliki pola repetitif sederhana dan dimainkan dalam konteks ritus kultural seperti pernikahan, arak-arakan dan lainnya. Namun, sejak dekade 1950-an, ketika wacana pelarangan gamelan makin menguat, bentuk ini mulai berkembang menjadi apa yang oleh masyarakat disebut sebagai *terbhâng ghendhing* yakni musik *terbhâng* yang tidak sekadar mengiringi, namun memiliki struktur musikal yang kompleks dan estetis setara gending gamelan.

Penting untuk dicatat bahwa inisiasi atas transformasi ini tidak lahir begitu saja dari bawah, melainkan dipelopori oleh peran para kiai kampung (*kiai langghârân*) yang menanggapi wacana pelarangan gamelan dengan sikap kreatif. Alih-alih melarang sepenuhnya, para kiai kampung ini mengusulkan dan bahkan turut menyusun bentuk pertunjukan musik baru berbasis instrumen membran yang tetap mampu menyalurkan nilai-nilai seni, sekaligus diterima secara syariat. Peran mereka sebagai inisiator awal penciptaan *terbhâng ghendhing* akan diulas lebih lanjut pada bagian berikutnya.

Dalam perkembangannya, *terbhâng ghendhing* mengadopsi struktur musikal gamelan baik dalam susunan ritmik, bentuk gending, maupun logika dinamika ke dalam format instrumen membran yang terdiri atas 8 instrumen *terbhâng* (*pettèt budi*, *tenggo'*, *dhu' tengnga*, *dhu' adâ'*, *panerros*, *kacèran*, *lakè'an*, dan *kendhâng*), 1 instrumen *jidur* (bedug), *kencèr* (simbal kecil), dan vokal (*kèjhung*) (Hidayatullah et al., 2024). Alih-alih menggunakan instrumen logam seperti bonang dan saron, para kiai kampung beserta masyarakat Madura di Maron menyusun ulang komposisi gending gamelan tersebut ke dalam medium instrumen membran—yang secara normatif dianggap “halal” dalam banyak pandangan ulama. Perubahan ini tidak sekadar dalam ranah estetis, namun politis dan teologis, ia menjadi medium kompromi antara ekspresi musikal dan tuntutan nilai Islam yang berkembang di lingkungan pesantren dan langgar (*langghâr*).



**Gambar 2.** *Terbhâng Ghendhing dalam Konteks Latèyan (latihan)*  
Sumber: Dokumentasi Pribadi

Transformasi dari gamelan ke *terbhâng ghendhing* tidak bisa dibaca semata sebagai adaptasi teknis, namun juga sebagai negosiasi budaya. Dalam konteks ini, teori komodifikasi dari Adorno yang menyatakan bahwa seni yang terlalu menyesuaikan diri dengan tuntutan eksternal akan kehilangan esensi dan menjadi sekadar produk pasar (Adorno & Simpson, 1941, p. 34), justru tidak sepenuhnya relevan, *Terbhâng ghendhing* bukan hasil dari logika komoditas atau tuntutan pasar hiburan, melainkan hasil dorongan spiritual dan sosial untuk menjaga keberlanjutan tradisi dalam bingkai norma Islam lokal (kultural) di Tapal Kuda.

Adaptasi ini tidak menurunkan nilai estetika gamelan, justru memperkuat legitimasi sosialnya. Ia tidak mengasingkan masyarakat dari tradisi, tetapi membawa mereka untuk terus merawatnya dalam bentuk yang baru. Musik ini bukan semata barang konsumsi, akan tetapi “medium kultural” untuk membangun jembatan antara masa lalu yang dicintai dan masa kini yang dihidupi secara religius.

Dalam kerangka ini, pendekatan migrasi budaya dari Edwin Jurriëns menjadi lebih tepat. Jurriëns (Jurriëns, 2006, pp. 12–15) menjelaskan bahwa dalam proses migrasi, kebudayaan tidak hanya mengalami adaptasi pasif terhadap lingkungan baru, tetapi juga mengalami transformasi aktif—membentuk kembali makna, fungsi, dan bentuk sesuai konteks tempat berpijak. *Terbhâng ghendhing* yang dihidupi oleh masyarakat Madura migran di Maron Probolinggo adalah bukti bagaimana migrasi tidak hanya berupa perpindahan fisik dan geografis manusia, namun juga meliputi aspek budayanya—bagaimana budaya musikal lokal bermigrasi dari tubuh logam ke tubuh membran, dari estetika ritual pra Islam ke spiritual Islam lokal—tanpa kehilangan daya hidupnya.

Dengan demikian, *terbhâng ghendhing* harus dilihat bukan sebagai warisan yang hilang atau bentuk seni yang terpaksa menyesuaikan diri, tetapi sebagai produk dari kreativitas kultural yang kompleks. Ia adalah bentuk artikulasi masyarakat terhadap dua tuntutan sekaligus: cinta pada bunyi-bunyi lama (gamelan), dan keterikatan terhadap nilai-nilai keagamaan yang makin dominan. Dalam ketegangan itulah lahir inovasi musikal yang tidak hanya menyelamatkan bentuk, namun juga menyegarkan maknanya.

#### **D. Agensi Sunyi: *Terbhâng Ghendhing* dan Tabuhan Para Kiai Kampung**

Dalam dinamika sejarah kesenian *terbhâng ghendhing* di Maron, peran kiai kampung nyaris tak tergantikan. Mereka tidak hanya menjadi panutan religius dalam struktur sosial masyarakat Madura migran, melainkan juga menjadi arsitek dalam penciptaan dan transmisi seni musik lokal. Kehadiran mereka sebagai *kiai langghârân*—guru ngaji di langgar, bukan pemilik pesantren—menjadi jembatan antara nilai Islam dan ekspresi budaya lokal Madura. Pak Tris, seorang musisi *terbhâng ghendhing* berusia tujuh puluhan tahun yang saat ini menjadi pemimpin *rombongan* Sumber Jaya, menjelaskan.

“Yang mengajari saya dan teman-teman bermain *terbhâng ghendhing* ini kyai Junaedi, yang punya instrumen ini. Saya belajarnya ya di langgar dulu, kalau sudah mulai paham, baru diajak main di undangan-undangan” (Tris, Komunikasi Pribadi, 14 Januari 2023).

Langgar tidak hanya berfungsi sebagai tempat ibadah, namun juga menjadi sekolah budaya tempat anak-anak belajar mengaji dan menabuh *terbhâng ghendhing*. Proses ini berlangsung secara alami dan melekat dalam kehidupan masyarakat Madura di Maron. Pesan spiritual para kiai juga tampak dalam hubungan mereka dengan instrumen musik. Instrumen *terbhâng ghendhing* dianggap sebagai warisan religius dari para kiai, bukan sekadar alat musik.

“Instrumen ini langka Pak, instrumen ini milik para kiai semua. Dulu yang *ngobu* (memelihara) instrumen pasti Kiai. Makanya sayang sekali kalau instrumen ini sampai hilang atau rusak. Di mana kita bisa dapat kayu seperti ini sekarang?, sudah tidak ada (di zaman sekarang) kayu yang besar dan bisa dibuat instrumen *terbhâng ghendhing*. Kalau kulitnya masih banyak, tapi *lughulu*-nya (kayu bagian badan) yang susah dicari “(Tris, Komunikasi Pribadi, 28 Desember 2022).

Tidak hanya sebagai pembuat dan pemelihara instrumen, para kiai kampung juga menjadi pemimpin *rombongan* dan pencipta komposisi gending. Salah satu momen yang cukup penting dapat diamati pada pengalaman Pak Tris ketika mendapat amanah langsung dari Kiai Junaedi (gurunya).

“Sebelum kiai Junaedi wafat, saya dipanggil ke rumahnya. Ia berpesan, “(seni) *terbhâng ghendhing* ini lanjutkan Tris, saya sudah tidak bisa meneruskan”. Dari peristiwa itu saya lalu mewarisi dan melanjutkan kesenian ini, sebab itu amanah dari kiai, harus dilanjutkan. Saya tidak mencari uang dari *terbhâng ghendhing*, saya hanya mencari saudara, mencari pahala”. (Tris, Komunikasi Pribadi, 14 Januari 2023).

Selain itu, Pak Bahar, seorang musisi senior lainnya, juga menegaskan bahwa hampir semua *rombongan terbhâng ghendhing* di Maron, dahulu dimiliki dan dipimpin oleh para kiai kampung (*kiai langghârân*).

“Saya aktif bermain *terbhâng ghendhing* mulai tahun 1966 di Sumberdawe, namanya Rukun Famili, pimpinan Kiai Fauzan, kakak saya. Jaman saya, *rombongan terbhâng ghendhing* masih banyak di daerah Maron, seperti di Maron Barat, Pegalangan, Alas Sapi, Maron Kidul, Sumberpoh, Pekalen. Itu semuanya punya kiai, yang Pak Tris ini punya Kiai Junaedi Ikhsan, terus yang Maron Selatan itu punya Kiai Sukarso, terus di Pekalen itu punya (kakak) saya” (Bahar, Komunikasi Pribadi, 9 Juni 2024).



**Gambar 3.** Rombongan Tunas Muda, pada tanggal 31 Juli 2013  
Sumber: Koleksi Ulil Fuad Athoillah

Dalam praktiknya kesenian *terbhâng ghendhing* ini diturunkan secara langsung melalui praktik kolektif yang dilakukan di ruang langgar (musala/surau). Musik ini tidak diajarkan sebagai suatu pengajaran/disiplin terpisah, tetapi sebagai bagian dari ibadah dan kebersamaan. Secara teoretik, agensi para kiai kampung ini dapat dijelaskan melalui kerangka “*serious games*” dari Sherry Ortner. Mereka tidak berada dalam kekuasaan besar, tetapi memainkan peran penting di tengah struktur sosial, memanfaatkan posisi mereka untuk menciptakan sistem nilai yang kontekstual dan produktif dalam ruang keislaman lokal (Ortner, 2006, pp. 134–139).

Lebih jauh lagi, para kiai kampung ini bisa dibaca sebagai “intelektual organik subaltern” (Gramsci, 1971, pp. 10–12). Mereka tidak memiliki posisi formal dalam sistem pendidikan atau negara, namun menjadi agen pembentukan kesadaran kolektif melalui praktik kebudayaan. Mereka menciptakan ruang-ruang alternatif untuk mengartikulasikan Islam yang bersenyawa dengan tradisi lokal—khususnya Madura. Agensi sunyi para kiai kampung di Maron ini bukan hanya mampu melahirkan *terbhâng ghendhing* sebagai bentuk seni, namun juga sebagai simbol “ketahanan kultural”. Di tengah wacana pelarangan dan tekanan nilai dominan, para kiai kampung ini memilih jalan kreatif dan alternatif: bukan menolak atau tunduk, akan tetapi mencipta dan merawat. Dalam tabuhan mereka, agama, tradisi, dan keindahan dapat berjalan secara berdampingan.

#### **E. Dari Langgar ke Panggung Terakhir: Sejarah dan Senjakala *Terbhâng Ghendhing***

Sejarah *terbhâng ghendhing* di Kecamatan Maron adalah kisah panjang tentang bunyi yang tumbuh dari tanah migran, dari langgar-langgar kecil di tengah pemukiman *tanèyang lanjhâng*, dan dari tangan-tangan dingin para kiai kampung yang menata ulang musik, spiritualitas, dan identitas. Musik ini tidak hanya lahir sebagai tanggapan (respons) terhadap pelarangan gamelan, tetapi juga sebagai manifestasi dari Islam yang bersifat ekspresif, kolektif, dan membumi—Islam yang tidak hanya diajarkan dalam teks, namun juga digemakan dalam tabuhan.

Kesenian ini telah dikenal sejak sebelum 1940-an dalam bentuk-bentuk awal yang masih sering disebut *kladhinan*, bentuknya identik dengan musik zikir yang repetitif dan kontemplatif, umumnya melantunkan syair selawat kuna. Namun, mulai 1950-an, secara musikal mengalami perkembangan yang signifikan, dengan memainkan musik yang terinspirasi dari gending-gending gamelan dan mulai dikenal dengan istilah *terbhâng ghendhing* (Athoillah, 2013, p. 2). *Terbhâng ghendhing* tumbuh menjadi seni yang cukup populer di kalangan santri dan kiai kampung di lingkungan langgar, dengan bentuknya yang baru, menggunakan format instrumen membran yang berlaras slendro, struktur gending yang lebih stabil dan fungsi sosial yang makin luas. Kesenian ini menjadi materi pengajaran yang umum dilakukan oleh para kiai kampung ketika *morok* (mengajar ngaji) di setiap langgar di lingkungan Kecamatan Maron.

Pergelaran *terbhâng ghendhing* bukan sekadar tontonan estetik, melainkan ruang pertemuan antara ekspresi religius dan kehidupan sosial. Musik ini biasanya dimainkan di ruang utama dan di pelataran langgar disaksikan oleh para kiai, santri dan keluarga besar di kompleks pemukiman

*tanèyan lanjhâng*, tidak hanya dinikmati sebagai sajian estetis, namun juga menjadi sarana dakwah yang menggembirakan. Tabuhan *terbhâng*, iringan vokal bersyair barzanji, dan formasi tubuh kolektif menjadi bagian cara masyarakat merayakan iman. Pada periode ini, kesenian *terbhâng ghendhing* sebagian besar dimotori dan didominasi oleh para kiai kampung, mereka tidak hanya mengajarkan *terbhâng ghendhing*, namun juga menjadi pembuat instrumen, sekaligus pencipta/kreator karya gendingnya.

Namun, seiring berjalannya waktu, bentuk pertunjukan ini juga mulai bergeser. Dari yang awalnya berbasis langgar dan hanya digunakan dalam konteks kegiatan *ngaji* (mengaji) oleh kiai kampung dan santrinya, kemudian mulai tampil dalam ruang hajatan yang lebih terbuka, dengan tata panggung, busana seragam, dan bahkan kadang-kadang juga bersanding dengan seni hiburan lainnya. Di periode ini, para kiai kampung dikenal bukan hanya sebagai tokoh agama dan guru ngaji, namun juga sebagai pelestari seni tradisi sekaligus pemimpin *rombongan* seni. Beberapa pelaku *terbhâng ghendhing* mengatakan bahwa periode ini merupakan masa keemasan kesenian *terbhâng ghendhing*, berlangsung antara tahun 1960 hingga 1980-an, ketika hampir setiap desa di Maron memiliki *rombongan terbhâng ghendhing* sendiri (Tris, Bahar dan Naszir, Komunikasi Pribadi, 14 Januari 2023). Pertunjukan dilakukan dalam berbagai konteks acara seperti khitanan, maulidan, arak-arakan pengantin, arisan *kompolan*, dan bahkan perayaan hari nasional seperti tujuh belas agustus.

Pada pertengahan 1980-an, sebuah lomba *terbhâng ghendhing* antar desa se-Kecamatan Maron bahkan secara rutin digelar dan diikuti oleh 18 *rombongan* dari seluruh perwakilan desa (Tris, Komunikasi Pribadi, 14 Januari 2023). Ihwal ini menunjukkan betapa hidupnya ekosistem seni ini di tengah kehidupan masyarakat Maron. Pak Tris juga mengungkapkan bahwa pada masa itu tidak ada kesenian lain yang menjadi pesaing kesenian ini. Musik ini tidak hanya ditampilkan sebagai pertunjukan musik saja, namun juga sebagai pengiring kesenian tradisi lainnya, seperti pengiring tari remo, *loddrok*, *tayub*, *jhâran kènca'*, *pencak silat*, dan lain sebagainya. Maka, tidak heran jika buku Ensiklopedia Seni Musik dan Seni Tari Daerah terbitan Depdikbud Jatim tahun 1986 tersebut, mencatat seni tari *ngremo terbhâng ghendhing* dari daerah Maron ini.

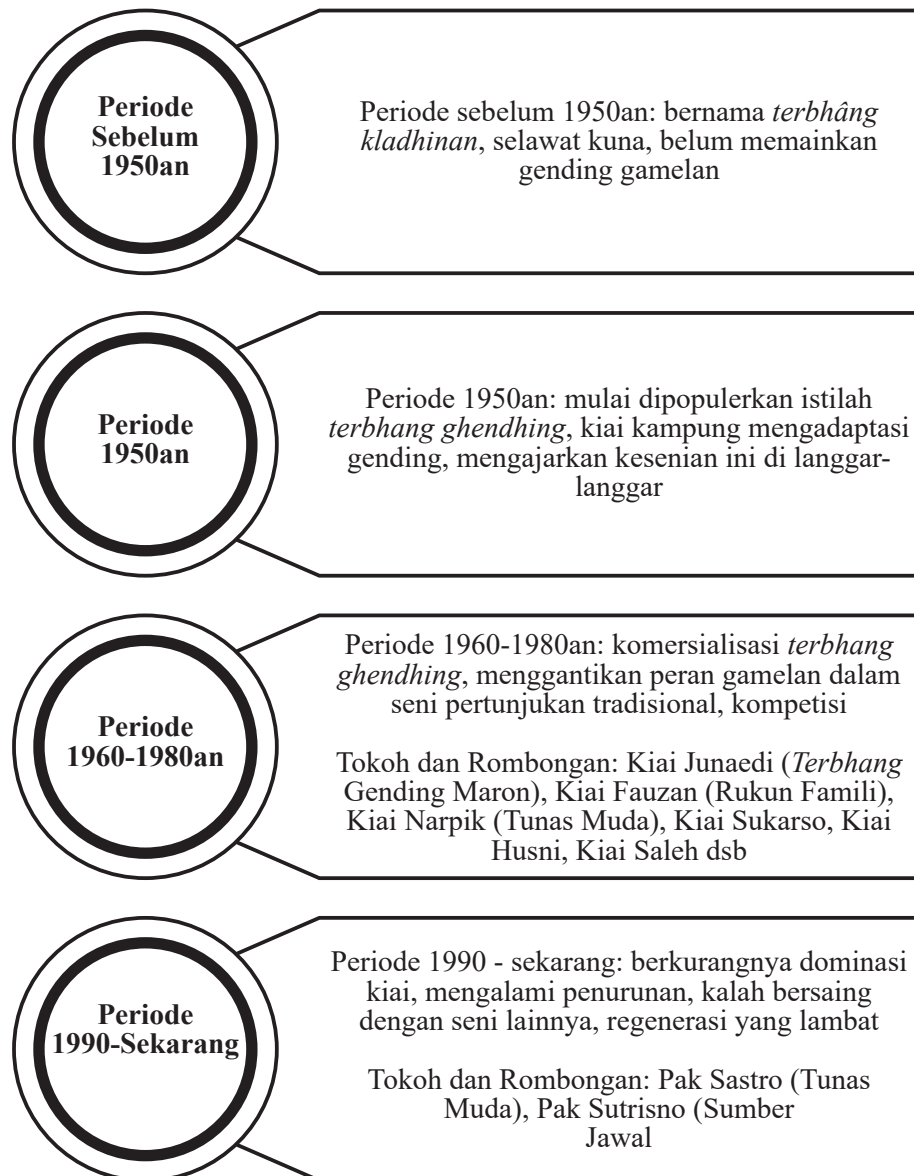
Sayangnya, masa kejayaan kesenian *terbhâng ghendhing* tidak bertahan lama. Periode kemunduran ini berjalan seiring dengan melemahnya peran tokoh-tokoh tradisional seperti kiai kampung. Mereka yang dahulunya menjadi pencipta instrumen, pemilik instrumen, pencipta gending hingga pemimpin *rombongan*, satu persatu wafat tanpa penerus yang memiliki posisi sosial dan kharisma yang setara. Tokoh-tokoh kiai kampung yang cukup berpengaruh seperti Kiai Junaedi, Kiai Fauzan, Kiai Husni, Kiai Sukarso, Kiai Narpik, dan Kiai Saleh yang di masa jayanya memimpin *rombongan terbhâng ghendhing* seperti Rukun Famili, Terbang Gending Maron, dan Tunas Muda, kini hanya tersisa dalam ingatan murid-murid mereka yang juga sudah mulai menua.

Memasuki periode 1990-an hingga sekarang, perlahan tapi pasti *terbhâng ghendhing* mulai kehilangan tempatnya. Langgar sudah tidak lagi menjadi aktivitas budaya yang progresif, makin sedikit anak muda yang mau belajar dan beraktivitas ke langgar. Selain itu, makin sedikit pula kiai kampung yang mampu melanjutkan/melestarikan kesenian *terbhâng ghendhing*—faktanya makin sedikit kiai kampung yang bisa bermain *terbhâng ghendhing* (Tris, Komunikasi Pribadi, 14 Januari 2023). Generasi muda lebih tertarik pada bentuk musik instan dan hiburan digital. Pergeseran struktur sosial di *tanèyan lanjhâng*, peningkatan mobilitas kerja, dan munculnya bentuk pertunjukan baru seperti dangdut, organ tunggal, dan *sound system* hajayan, menyebabkan *terbhâng ghendhing* kehilangan medan sosial tempat ia tumbuh.



**Gambar 4.** *Musisi Berusia Lanjut (Senior) dalam Latèyan/kompolan*  
Sumber: Dokumentasi Pribadi

Makin ketatnya persaingan kesenian saat ini juga membuat posisi kesenian *terbhâng ghendhing* makin terdesak. Jika dahulu musik ini menjadi raja di panggung hajatan, bahkan mengalahkan eksistensi gamelan dan seni pertunjukan tradisional lainnya, saat ini mereka harus menerima kenyataan untuk digeser takhta oleh hiburan musik dangdut dan ketoprak Madura. Ihwal yang bersifat teknis lainnya, seperti kerusakan instrumen *terbhâng ghendhing*, susahny mencari dan membeli instrumen *terbhâng ghendhing* yang baru, juga menjadi persoalan yang sulit untuk dipecahkan, mengingat sudah tidak ada lagi perajin *terbhâng ghendhing* yang tersisa di daerah Maron. Sementara, anak-anak muda enggan belajar karena tidak menjanjikan secara ekonomi.



**Gambar 5.** Skema Perkembangan Terbhâng Ghendhing di Kecamatan Maron, Kabupaten Probolinggo

Sumber: .....

Kini hanya tersisa satu *rombongan* aktif saja, yakni *rombongan* Sumber Jaya, yang masih tampil di acara-acara tertentu, dipimpin oleh Pak Tris—murid langsung Kiai Junaedi. Seluruh musisi *rombongan* ini merupakan sisa-sisa dari seluruh *rombongan* yang pernah eksis di Kecamatan Maron. Bisa dikatakan bahwa *rombongan* ini merupakan kumpulan dari seluruh musisi *terbhâng ghendhing* yang tersisa di Kecamatan Maron, dan bahkan mungkin di Kabupaten Probolinggo karena wilayah persebaran kesenian ini hanya terpusat di daerah Maron saja. Mereka tampil bukan karena didorong oleh pasar, melainkan oleh amanah spiritual yang diwariskan oleh para kiai kampung. Musik ini tetap hidup dalam ruang-ruang kecil: dalam *layèyan*, dalam *kompolan*, dalam pengajian yang masih memberi ruang bagi gema tabuhan. Di sini, *terbhâng ghendhing* tidak lagi

berdiri sebagai representasi budaya dominan, tetapi sebagai sisa tabuhan yang menyimpan nilai simbolik—nilai tentang kesetiaan pada tradisi, tentang *ghiyâr* (nyala semangat tanpa pamrih), dan tentang suara yang terus bergema meski dunia di sekitarnya makin sunyi.

Kemunduran *terbhâng ghendhing* dapat dibaca dalam kerangka teori medan sosial seperti yang dikemukakan Pierre Bourdieu. Seni ini dahulunya memiliki posisi sentral dalam medan budaya desa disokong oleh habitus religius, struktur langgar dan jaringan sosial *tanyèyan lanjhâng*. Namun, ketika nilai, lembaga, dan selera publik berubah, posisi kesenian ini menjadi terpinggirkan. Habitus lama tidak serta merta punah, tetapi menjadi tak selaras dengan logika yang baru—yang mengedepankan kecepatan, hiburan massal, dan kapitalisasi seni. Hingga kini, belum ada dukungan berarti dari pemerintah daerah atau lembaga budaya terhadap pelestarian *terbhâng ghendhing*. Ihwal ini membuat upaya pelestarian sepenuhnya bertumpu pada komitmen personal para pewaris terakhir.

Namun, dalam pandangan para pemain yang masih bertahan, *terbhâng ghendhing* tidak pernah benar-benar mati. Ia masih menjadi ruang untuk menyambung persaudaraan sebagaimana yang sering diungkap oleh Pak Tris (*nyarè tarètan*), menunaikan janji spiritual, dan menjaga gema dari tabuhan-tabuhan lama yang pernah menyatukan kampung. Ia adalah jejak bunyi yang masih terasa, membawa bersama sejarah, iman, dan kasih para kiai yang dahulu menabuhnya dari halaman langgar.

### III. PENUTUP

#### A. Kesimpulan

Studi ini menunjukkan bahwa *terbhâng ghendhing* bukan semata-mata bentuk kesenian musik lokal bernuansa islami, melainkan representasi dari dinamika sosial, spiritualitas, dan agensi budaya masyarakat Madura migran di Probolinggo. Ia lahir bukan dalam ruang kosong, tetapi sebagai tanggapan kreatif dalam merespons wacana pelarangan gamelan yang berakar pada tafsir keislaman tertentu. Melalui tangan para kiai kampung, kesenian ini lahir, dirawat, dan disebarkan sebagai bentuk musikal yang berterima secara syariat, namun juga tetap terhubung dengan akar tradisi lokal Madura.

Penelitian ini menegaskan bahwa proses Islamisasi tidak selalu bersifat hegemonik atau menindas ekspresi lokal, namun juga membuka ruang negosiasi dan transformasi yang kreatif. Agensi para kiai langgar membuktikan bahwa aktor-aktor religius di tingkat lokal (bawah) mampu memainkan peran penting dalam merumuskan bentuk-bentuk Islam yang kontekstual dan estetis. Dalam konteks ini, *terbhâng ghendhing* adalah contoh konkret bagaimana seni menjadi medium transisi antara pelarangan dan keberlanjutan budaya.

Dari sisi teoretik, penelitian ini menawarkan kritik atas pendekatan yang terlalu menekankan pada institusi besar seperti pesantren dalam proses Islamisasi. Sebaliknya, ia menyoroti aktor-aktor subaltern seperti kiai kampung sebagai intelektual organik yang memainkan peran penting dalam

membentuk Islam lokal. Selain itu, pendekatan “*serious games*” (Ortner) dan teori medan sosial (Bourdieu) memberikan bingkai analisis yang produktif untuk memahami relasi antara kekuasaan, seni, dan kehidupan sehari-hari.

Temuan ini membuka peluang bagi penelitian lanjutan yang lebih luas. Pertama, studi komparatif dapat dilakukan terhadap bentuk-bentuk kesenian Islam lokal lain di kawasan migran Madura, seperti di Situbondo, Lumajang, dan Bondowoso. Kedua, penting untuk mengkaji lebih dalam dimensi gender, suara perempuan, atau peran anak muda dalam praktik kesenian ini, yang selama ini belum banyak terungkap. Ketiga, penelitian lebih lanjut juga bisa menelusuri bagaimana aspek teknologi seperti *sound system* atau digitalisasi—memengaruhi kelangsungan atau transformasi *terbhâng ghendhing* di masa kini.

## **B. Saran**

Tulisan ini tidak hanya menjadi dokumentasi sejarah dan etnografi lokal, tetapi juga menyuarakan pentingnya melihat Islam dan budaya bukan sebagai entitas yang saling meniadakan, melainkan sebagai dua kutub yang bisa saling membentuk dan menghidupkan sebagaimana tabuhan yang tetap bergema di tengah larangan.

## **DAFTAR PUSTAKA**

- Adorno, T. W., & Simpson, G. (1941). On Popular music. *Zeitschrift Für Sozialforschung*, 9(1), 17–48.
- Athoillah, U. F. (2013). *Terbang gendingan* [Skripsi S1]. Sekolah Tinggi Kesenian Wilwatikta.
- Bouvier, H. (2002). *Lèbur!: Seni musik dan pertunjukan dalam masyarakat Madura*. Yayasan Obor Indonesia.
- de Carteau, M. (1984). *The practice of everyday life* (S. Randall: Translator, Ed.). University of California Press.
- Departemen Pendidikan dan Kebudayaan. (1986). *Ensiklopedia seni musik dan seni tari daerah (Laporan Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah Jawa Timur)*.
- Eriksen, T. H. (2001). *Small places, large issues: An introduction to social and cultural anthropology* (2nd ed.). Pluto Press.
- Foucault, M. (1977). *Discipline and punish: The birth of the prison* (A. Sheridan: Translator, Ed.). Pantheon Books.
- Gramsci, A. (1971). *Selection from the prison notebooks* (Q. Hoare & G. Nowell Smith, Eds.). International Publishers.
- Hastanto, S. (2005). *Musik tradisi Nusantara: Musik-musik yang belum banyak dikenal*. Deputi Bidang Seni dan Film Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata.
- Hidayatullah, P. (2017). *Dangdut Madura Situbondoan*. Diandra Kreatif.

- Hidayatullah, P. (2020). Pergelaran mamaca dan proses menjadi manusia Madura. *Musikolastika: Jurnal Pertunjukan Dan Pendidikan Musik*, 2(2), 105–120.
- Hidayatullah, P., Lono L. S., G. R., Setiawan, A., & Livera, K. A. (2024). Gamelan reinvented: Cultural sound transformation in East Java's membranophone ensembles. *Resital*, 25(3), 357–391. <https://doi.org/10.24821/resital.v25i3.14537>
- Husson, L. (1997). Eight centuries of Madurese migration to East Java. *Asian and Pacific Migration Journal*, 6(1), 77–102. <https://doi.org/10.1177/011719689700600105>
- Jurriëns, E. (2006). *Ekspresi lokal dalam fenomena global: Safari dan migransi budaya*. Pustaka LP3ES.
- Ortner, S. B. (2006). *Anthropology and social theory: Culture, power, and the acting subject*. Duke University Press.
- Retsikas, K. (2007). Being and place: Movement, ancestors, and personhood in East Java, Indonesia. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 13(4).
- Setiawan, A. (2010). *Glipang dan terbang gending wujud seni Islam lahir dari kontradiksi kolonial dan gamelan Jawa*. <https://Etno06.Wordpress.Com/2010/01/10/Glipang-Dan-Terbang-Gending-Wujud-Seni-Islam-Lahir-Dari-Kontradiksi-Kolonial-Dan-Gamelan-Jawa/>.
- Soedarsono, R. M. (2010). *Seni pertunjukan Indonesia di era globalisasi*. Gadjah Mada University Press.