

Kontrol
awatan
6.2016

UPT PERPUSTAKAAN ISI YOGYAKARTA	
INV.	046 / FSP / PCS-12001 C.2
KLAS	
TERIMA	1/6 2001

**KECAPI BATAK DAN MUSIKNYA SEBAGAI
SALAH SATU EKSPRESI KULTURAL
SUKU BATAK**

(SUATU ANALISIS TENTANG *LUTE* TRADISIONAL
BERDAWAI DUA PADA KELOMPOK ETNIS BATAK
DI SUMATRA UTARA)

TESIS

Untuk memenuhi sebagian persyaratan
untuk mencapai derajat Sarjana S-2
Program Studi S-2 Pengkajian Seni Pertunjukan
Jurusan Ilmu-ilmu Humaniora



Diajukan oleh:

ANDRE INDRAWAN
3791/IV-4/231/91

Kepada

**PROGRAM PASCA SARJANA
UNIVERSITAS GADJAH MADA
YOGYAKARTA
1994**



KT003407

Tesis berjudul

**KECAPI BATAK DAN MUSIKNYA SEBAGAI SALAH SATU
EKSPRESI KULTURAL SUKU BATAK**

**(Suatu Analisis Tentang Lute Tradisional Berdawai Dua
pada Kelompok Etnis Batak di Sumatra Utara)**

yang dipersiapkan dan disusun oleh

Andre Indrawan

telah dipertahankan di depan Dewan Penguji

pada tanggal 14 April 1994

dan dinyatakan telah memenuhi syarat untuk diterima

Susunan Dewan Penguji

Pembimbing Utama

Prof. Dr. R.M. Soedarsono

Pembimbing Pendamping I

.....
Pembimbing Pendamping II

.....

Anggota Dewan Penguji Lain

Dr. Djoko Suryo

Prof. Dr. T. Ibrahim Alfian, M.A.

Prof. Dr. Darsiti Soeratman

Yogyakarta,

Universitas Gadjah Mada

Program Pasca Sarjana

Direktur,

Prof. Dr. Soenardi Prawirohatmodjo

PRAKATA

Pertama-tama penulis perlu bersyukur kepada Allah Swt., yang disebabkan oleh limpahan rahmat dan kasih sayangnya, penulis memperoleh semangat yang tinggi dalam menyelesaikan tesis ini guna mengakhiri masa tugas belajar yang telah berlangsung selama enam semester.

Penulis merasa sangat berterima kasih kepada almarhum Dr. Liberty Manik yang dengan sepenuh hati telah memberikan bimbingannya selama enam semester, baik dalam kegiatan perkuliahan, khususnya pada mata kuliah Pengkajian Musik I, II, dan III, maupun selama melakukan penelitian dan penulisan karya tulis ini.

Dengan meninggalnya Dr. Liberty Manik ketika penulis memasuki semester kelima,¹ maka bimbingan penulisan tesis ini dilanjutkan oleh Prof. Dr. R.M. Soedarsono. Sehubungan dengan itu penulis juga perlu mengucapkan terima kasih kepada beliau yang telah bersedia menjadi pembimbing dalam menyempurnakan laporan penelitian ini.

Selama mengikuti kuliah S2 di Program Pasca Sarjana UGM ini penulis merasa telah memperoleh pengetahuan-pengetahuan yang sangat bermanfaat. Sehubungan dengan itu ucapan terima kasih juga disampaikan kepada semua dosen

¹Dr. Liberty Manik meninggal dunia di Yogyakarta pada hari kamis tanggal 16 September 1993.

yang kuliah-kuliahnya pernah diikuti oleh penulis, yaitu: Prof. Dr. R.M. Soedarsono, Dr. Kuntowidjojo, Dr. Kodiran, Dr. J. Nasikun, Dr. Stephanus Djawanai, Dr. Hans Daeng, Dr. Bambang Setiawan, Soedarso Sp., MA, Dr. Sal Murgiyanto, dan Prof. Dr. A. Sartono Kartodirdjo.

Ucapan terima kasih juga disampaikan kepada Rektor Institut Seni Indonesia Yogyakarta yang telah memberikan kesempatan dan kepercayaan kepada penulis untuk mengikuti tugas belajar ini. Demikian pula kepada Balai Penelitian Institut Seni Indonesia (BALIT ISI) Yogyakarta, Yayasan Ilmu-ilmu Sosial (YIIS) di Jakarta, dan The Toyota Foundation di Tokyo, penulis merasa sangat berterima kasih atas segala bantuannya terhadap penelitian dan penulisan karya tulis ini, baik dalam bentuk bantuan dana maupun berupa masukan-masukan pemikiran melalui beberapa lokakarya yang telah diselenggarakan sehubungan dengan penelitian ini.

Tak lupa pula kepada Kantor Wilayah Departemen Pendidikan dan Kebudayaan (Kanwil Depdikbud) Propinsi Sumatera Utara dan Kepala Seksi Kebudayaan (Kasi Kebudayaan) Kantor Departemen Pendidikan dan Kebudayaan (Kandepdikbud) di Kabupaten Tapanuli Selatan, Tapanuli Utara, Simalungun, Dairi, dan Karo, diucapkan banyak terima kasih atas segala bantuannya dalam memperoleh data-data penelitian. Demikian pula kepada para responden yaitu

Iskandar Nasution dan Yasoriguna Harahap di Padang Sisdempuan, Datuk Pulungan di Manduamas, Medya Silalahi di Pangurusan, Guntur Sitohang di Harianboho, Kope Sebayang di Sarinamebah, Tukang Ginting di Berastagi, Haluter Manik dan Jarah Kabeaken di Sidikalang, serta Sayur Lingga dan Badu Purba di Pematang Siantar, mengucapkan beribu terima kasih atas kesediaannya menjadi responden dalam penelitian ini.

Disamping itu penulis juga ingin mengucapkan terima kasih kepada Jurusan Etnomusikologi dan perpustakaan induk Universitas Sumatra Utara (USU) serta Museum Depdikbud Propinsi Sumatra Utara di Medan yang telah memberikan bantuannya dalam mengumpulkan informasi-informasi penting baik yang berkaitan dengan daerah maupun objek penelitian.

Terakhir, penulis mengucapkan terima kasih kepada organisasi Muhammadiyah yang telah menerima penulis sebagai anggota sehingga penulis banyak memperoleh bantuan di semua daerah yang dikunjungi selama melakukan penelitian lapangan. Sehubungan dengan itu ungkapan terima kasih terutama ditujukan kepada Pimpinan Wilayah Muhammadiyah di Yogyakarta atas rekomendasinya, kemudian juga kepada Pimpinan Muhammadiyah Propinsi Sumatra Utara di Medan, Pimpinan Daerah Muhammadiyah Kabupaten Tapanuli Utara di Siborong-borong, Pimpinan Daerah Muhammadiyah

Kabupaten Tapanuli Tengah di Sibolga, Pimpinan Daerah Muhammadiyah Kabupaten Simalungun di Pematang Siantar, Pimpinan Daerah Muhammadiyah Kabupaten Dairi di Sidikalang, dan Pimpinan Daerah Muhammadiyah Kabupaten Karo di Kabanjahe.

Sebagai rasa syukur atas kelancaran tugas penelitian ini, penulis berdoa semoga bantuan-bantuan yang sangat berharga dari berbagai pihak di atas akan diperhitungkan sebagai suatu amal baik di hadapan Tuhan Yang Maha Kuasa, dan nantinya akan mendapatkkan balasan sesuai dengan apa yang telah dilakukannya.

Pada penutup prakata ini, penulis berharap semoga tulisan ini dapat bermanfaat bagi para pembaca dan turut memberikan sumbangan bagi perkembangan pengetahuan tentang kebudayaan, khususnya dalam perkembangan penelitian tentang musik tradisi di Indonesia.

Penulis,

ANDRE INDRAWAN

DAFTAR ISI

BAB	HALAMAN
LEMBAR PENGESAHAN.....	ii
PRAKATA.....	iii
DAFTAR ISI.....	vii
DAFTAR TABEL.....	x
DAFTAR GAMBAR.....	x
DAFTAR LAMPIRAN.....	xiii
DAFTAR KATA DAN ISTILAH.....	xiv
INTISARI.....	xvi
ABSTRAK.....	xviii
I. PENGANTAR.....	1
A. Latar Belakang dan Tujuan Penelitian.....	1
B. Tinjauan Pustaka.....	4
C. Landasan Pemikiran dan Pendekatan.....	10
1. Landasan pemikiran.....	11
2. Pendekatan.....	13
D. Jalan Penelitian.....	15
E. Cara Penelitian.....	18
1. Materi Penelitian.....	18
2. Terminologi organologis dan musikal yang digunakan.....	21
a. Terminologi organologis.....	21
b. Terminologi musikal.....	23

BAB	HALAMAN
(1) Notasi musik.....	23
(2) Aspek-aspek musikal.....	27
3. Pengolahan data-data musikal.....	31
II. SUKU BATAK DAN KEADAAN KULTURALNYA.....	37
A. Tempat Tinggal Suku Batak.....	37
B. Suku Batak dan Mitologinya.....	42
C. Sistem Kepercayaan dan Agama.....	46
D. Sistem Kekerabatan Dalam Adat Batak.....	51
E. Kampung dan Desa.....	55
F. Beberapa Artefak kebudayaan Batak.....	58
III. KECAPI BATAK BERDAWAI DUA DAN MUSIKNYA SEBAGAI SALAH SATU EKSPRESI KULTURAL SUKU BATAK DI SUMATRA UTARA.....	59
A. Studi Organologis Terhadap Kecapi Berdawai Dua Pada Suku Batak.....	59
1. Ciri-ciri umum.....	59
2. Ciri-ciri khusus.....	67
a. Hasapi.....	67
b. Husapi.....	74
c. Kucapi.....	78
d. Kulcapi.....	80
3. Kualitas produksi instrumen.....	85
4. Instrumen kecapi sebagai salah satu	

BAB	HALAMAN
artefak yang menunjukkan keberadaan kultural suku Batak.....	87
B. Analisis Terhadap Melodi Kecapi Batak.....	102
1. Sifat-sifat pengulangan pada bentuk musikal.....	102
2. Variasi tonalitas dan tangga nada.....	110
3. Fungsi kecapi dalam budaya musik Batak..	125
4. Repertoar kecapi Batak.....	132
IV. KESIMPULAN.....	148
DAFTAR PUSTAKA.....	157
LAMPIRAN.....	162

DAFTAR TABEL

TABEL	HALAMAN
I. HASIL TRANSKRIPSI.....	35
II. UKURAN PANJANG DAN LEBAR KECAPI BATAK.....	65
III. PERBANDINGAN KONSTRUKSI KECAPI TRADISIONAL BER- DAWAI DUA PADA KEEMPAT SUB SUKU BATAK.....	98
IV. JUMLAH DAN STATUS PENGULANGAN PADA SETIAP LAGU.	103



DAFTAR GAMBAR

GAMBAR	HALAMAN
1. Bagan pendekatan sistematis yang umum.....	14
2. Bagian-bagian tubuh gitar klasik.....	22
3. Bagian-bagian tubuh kecapi Batak.....	22
4. Sistem penjarian (<i>fingering</i>) untuk kecapi Batak	23
5. Nilai relatif durasi jenis-jenis nada.....	26
6. Jangkauan nada-nada pada piano.....	27
7. Skema proses analisis musikal.....	36
8. Skema <i>dalihan na tolu paopat sihalsihal</i>	54
9. <i>Hasapi</i> dilihat dari samping dengan ekornya yang menghadap ke depan.....	62
10. <i>Kucapi</i> dilihat dari samping dengan ekornya yang menghadap ke belakang.....	63

GAMBAR	HALAMAN
11. <i>Hasapi</i> Toba yang miskin hiasan tapi lebih meng- utamakan segi kegunaannya.....	67
12. <i>Hasapi</i> dalam pameran kebudayaan <i>Medan Fair 1993</i> yang penuh dengan ukiran-ukiran simbolis tam- pak indah sebagai suatu benda seni dan hias- an.....	68
13. <i>Hasapi</i> berukuran kecil tampaknya lebih cocok un- tuk membawakan figur iringan saja daripada me- lodi.....	69
14. <i>Hasapi</i> Toba buatan Datuk Pulungan di desa Mandu- amas, Tapanuli Tengah. Ukiran di bagian kepa- lanya berupa patung pria, sedangkan di bagian ekornya diukir suatu motif yang mengimajinasi- kan wanita.....	71
15. <i>Hasapi</i> lain buatan Datuk Pulungan yang sering digunakan oleh murid-muridnya untuk mengiringi permainannya, bentuk badanya cenderung seperti elips.....	72
16. <i>Hasapi</i> yang dimainkan oleh Medya Silalahi di Pa- ngururan.....	73
17. Salah satu <i>hasapi</i> hasil kerajinan Guntur Sitohang dari Harianboho yang tersebar di Pa- ngururan.....	74
18. <i>Husapi</i> dengan ukiran sederhana koleksi Museum	

GAMBAR	HALAMAN
Depdikbud Propinsi Sumatra Utara di Medan.....	75
19. Dua buah model <i>husapi</i> koleksi Museum Simalungun di Pematang Siantar yang tersimpan dalam etalase.....	76
20. <i>Husapi</i> Simalungun dalam pameran <i>Medan Fair 1993</i> yang penuh dengan ukiran di seluruh tubuhnya..	77
21. Permukaan badan <i>kucapi</i> Pakpak Kabeaken menyerupai bentuk belah ketupat (potongan <i>wajit</i>)...	78
22. <i>Kucapi</i> koleksi Kandepdikbud Kabupaten Dairi; bentuk permukaan badannya cenderung tak bersudut.....	79
23. <i>Kulcapi</i> Karo dalam pameran <i>Medan Fair 1993</i>	81
24. <i>Kulcapi</i> Tukang Ginting; bentuk permukaan badannya cenderung membentuk belah ketupat.....	82
25. <i>Kulcapi</i> yang digunakan oleh Kope Sebayang di desa Sarinembah kabupaten Karo.....	83
26. Bentuk fret-fret <i>kucapi</i> dan <i>kulcapi</i> dilihat dari samping.....	84
27. Satu birama yang tidak dimainkan pada <i>odak-odak</i> .	105
28. Perbandingan tangga nada <i>hasapi</i>	113
29. Perbandingan tangga nada <i>husapi</i> Simalungun.....	115
30. Perbandingan ketiga tangga nada <i>kucapi</i> Pakpak..	118
31. Struktur tangga nada pada <i>nggurisa kabang</i>	120
32. Nada-nada objektif yang dihasilkan oleh <i>kulcapi</i>	

Kope Sebayang.....	122
33. Talaan yang wajar untuk <i>kulcapi</i> Kope Sebayang...	125
34. Komposisi ritme <i>gondang hasapi</i>	127
35. Komposisi ritme ensambel <i>gendang lima sedalen</i> ...	129



LAMPIRAN	HALAMAN
1. Daftar responden.....	163
2. Dokumentasi rekaman hasil penelitian lapangan Mei-Juni 1993.....	164
3. Daftar rekaman studio permainan ensambel kecapi Batak.....	165
4. Peta penelitian.....	166
5. Foto-foto penelitian.....	168
6. Transkripsi keduabelas melodi yang dianalisis..	176
7. Skema analisis bentuk musik.....	200
8. Tabel-tabel penghitungan nada-nada.....	212
9. Hasil proses transkripsi musik.....	219
10. Transkripsi melodi-melodi kecapi yang mencapai tahap penyalinan akhir.....	220

DAFTAR KATA DAN ISTILAH

Bridge

Pangkal rentangan dawai kecapi/gitar yang terdapat di atas papan muka kecapi/gitar.

Chordophone

Kelompok alat musik yang produksi suaranya dihasilkan oleh dawai-dawai.

Diatonis

Sistem tangga nada yang terdiri dari susunan tujuh nada pokok.

Enharmonis

Istilah untuk sebuah nada yang bisa disebut dengan nama atau identitas yang berbeda.

Fingerboard

Bidang tekan untuk jari-jari kiri. Terdapat di bagian leher alat musik semacam kecapi (kecapi, gitar, *lute*, dsb.).

Frets

Logam-logam pembatas pada *fingerboard* yang berguna untuk menghasilkan ketinggian nada yang berbeda.

Gondang

Istilah Batak untuk menyebut suatu lagu Batak (Toba) baik vokal maupun instrumental dan juga ditujukan untuk alat musik atau ensambel/orkes tertentu yang biasa dipakai untuk mengiringi tari-tarian (*tortor*).

Harmoni

Suatu teknik komposisi musik dalam menyusun sebuah melodi menjadi suatu aransemen yang terdiri dari beberapa suara dalam bentuk akor-akor vertikal.

Interval

Jarak di antara dua buah nada baik secara vertikal (interval harmonis) maupun secara horizontal (interval melodis).

Lute

Alat musik berbentuk seperti gitar gambus. Berasal dari *Al-Ud* Arab yang berkembang dan populer di Eropa pada abad ke-14 hingga ke-17. Dalam etnomusikologi istilah tersebut sering digunakan untuk berbagai alat musik yang umumnya berukuran kecil dan memiliki bagian-bagian seperti *lute*.

Membranophone

Kelompok alat-alat musik yang produksi suaranya dihasilkan dari getaran sebidang kulit yang direntangkan.

Organologi

Suatu bagian dari etnomusikologi atau musikologi yang membahas pengelompokan alat-alat musik di seluruh dunia.

Pentatonis

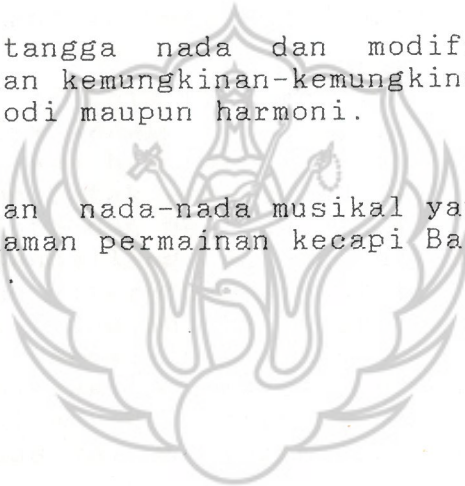
Tangga nada yang tersusun dari lima nada yang umumnya menjadi landasan konstruksi musik-musik tradisional.

Tonalitas

Sistem tangga nada dan modifikasi-modifikasinya yang menentukan kemungkinan-kemungkinan dan batas-batas baik dari melodi maupun harmoni.

Transkripsi

Penyalinan nada-nada musikal yang terdapat dalam data-data rekaman permainan kecapi Batak ke dalam notasi musik standar.



Abstract:

**THE BATAK *KECAPI* AND ITS MUSIC. AS ONE OF THE BATAK
CULTURAL EXPRESSION**

(An Analysis About the Two Stringed Traditional Lute
of The Batak's Ethnic Group in North Sumatra)

This report is based on a field research done in North Sumatra province from medio April 1993 to the end of May 1993. The research was done in Medan city area, in Silandit village, South Tapanuli district, in Manduamas village, Barus sub district of Mid Tapanuli, Sari-nembah and Berastagi, Karo district, in Sidikalang, Dairi district, Pangururan and Harianboho, North Tapanuli district and in Pematang Siantar city, Simalungun district.

The aim of this research is to obtain knowledge about the Batak *kecapi* and its music as a part of the Batak culture and how far the Batak culture can be expressed in the Batak *kecapi* and its music. The similar two stringed lute can be found in every Batak sub ethnic except the Mandailing. According to the information found in some literatures about the Batak music, the *kecapi* is not found in the Batak Mandailing music tradition while Mandailing is also one of the Batak sub ethnic, and by asking some of the culture law leaders and traditional artists, then also try to know the reason why this musical instrument is not included in their culture?

The discussion of this research is divided into two subjects: (1) the study about the Batak *kecapi* musical instrument, and (2) the analysis of its music. *Kecapi* is an Indonesian term given to various musical string instruments which are spread out among some ethnic groups in Indonesia. In Batak itself, the term *kecapi* is not known, but they call it according to their dialect. The word *hasapi* is used by people in Toba area instead of *kecapi*, *hasapi* in Simalungun area, *kucapi* in Pakpak area, and *kulcapi* in the Karo area.

The musical string instrument used as a subject of research is a small sized short necked traditional string lute which has a sound hole at the back. Two strings made of metal or nylon are stretched from the bridge on the upper part of the instrument to the neck and fasten to the two tuning pegs which are found at the head part full with human motive carvings. Some carvings and also parts of the *kecapi* construction contains symbolical elements concerning the Batak culture.

The musical structure of the Batak *kecapi* in general, is composed of two short sentences, which is then repeated again and again, the number of which is not fixed. These repetition are played as well varied/improvised as plain. The musical scale used in the *kecapi* melody is pentatonic. In Toba area the pentatonic type used resembles a serie of five first tone in the major diatonic scale, while in the other ethnic groups is resembles one of the *pelog* musical scale in West and Central Java.

The physical features as well as some aspects in their music show the tendency to be devided into two groups : (1) is an offspring of the Toba ethnic group and (2) an offspring of the Pakpak and Karo group. This situations reveals an agreement with what happened in reality, that the Batak ethnic group is divided into two groups, based on ethnicity and dialect used. Beside all what is mentioned above the architechture of the traditional buildings have also the tendency to be divided into two styles or models: (1) The Toba's *Adat* House in Toba, Dairi, Angkola, Mandailing and Simalungun areas, and (2) the Karo's *Adat* House.

By take note of another instruments resembles the Batak lute which are spreadout in South East Asian, the two stringed traditional lute of the Batak is constitute as one of the difussion between the old Indian Hindu and South East Asian local culture.

Intisari:

**KECAPI BATAK DAN MUSIKNYA SEBAGAI SALAH SATU
EKSPRESI KULTURAL SUKU BATAK**

(Suatu Analisis Tentang *Lute* Tradisional Berdawai Dua
Pada Kelompok Etnis Batak Di Sumatra Utara)

Laporan ini didasarkan pada penelitian lapangan selama satu setengah bulan di Propinsi Sumatra Utara yang dimulai dari pertengahan April 1993 dan berakhir pada akhir Mei 1993. Tepatnya, penelitian dilakukan di kota Medan, desa Silandit di Kabupaten Tapanuli Selatan, desa Manduamas di kecamatan Barus di Tapanuli Tengah, desa Sarinembah dan Berastagi di Kabupaten Karo, kecamatan Sidikalang di Kabupaten Dairi, kecamatan Pangururan dan Harianboho di Kabupaten Tapanuli Utara, dan terakhir di kota Pematang Siantar di Kabupaten Simalungun.

Penelitian ini bertujuan untuk memperoleh pengetahuan tentang kecapi Batak dan musiknya sebagai bagian dari kebudayaan Batak dan sejauh mana kebudayaan Batak ter-eksresikan dalam alat musik kecapi Batak dan musiknya? Kecapi tradisional berdawai dua yang serupa terdapat pada semua sub suku Batak kecuali sub etnik Man-dailing. Menurut informasi dalam beberapa literatur tentang musik Batak, kecapi tidak termasuk ke dalam musik tradisi Mandailing. Dengan bertanya kepada beberapa ketua lembaga adat dan seniman musik Mandailing, penulis mencoba menemukan sebab-sebab mengapa kecapi tidak termasuk ke dalam tradisi dan adat mereka?

Pembahasan penelitian ini dipisahkan menjadi dua subjek yaitu: (1) Studi tentang alat musik kecapi Batak dan (2) analisis terhadap musiknya. Kecapi ialah istilah Indonesia untuk menyebut alat-alat musik berdawai dalam berbagai model dan tersebar pada beberapa kelompok etnik di Indonesia. Di Batak sendiri istilah kecapi tidak dikenal, tapi mereka menyebutnya berdasarkan dialeknya sendiri-sendiri. Nama *hasapi* digunakan di Toba untuk menggantikan *kecapi*, sebutan *husapi* di Simalungun, *kucapi* di Pakpak dan *kulcapi* di Karo. Alat musik yang diteliti dalam penelitian ini ialah *lute* petik tradisional berleher pendek yang berukuran kecil dan memiliki lubang suara di bagian belakangnya. Dua buah dawainya yang terbuat dari metal atau nilon diregangkan dari jembatan di atas bagioan badan hingga ujung lehernya dan ditambatkan pada pasak penala yang terdapat di bagian kepala yang penuh denan ukiran yang mengandung unsur-unsur simbolis mengenai kebudayaan Batak.

Bentuk musik melodi kecapi Batak umumnya tersusun dari dua kalimat yang pendek yang kemudian diulang-ulang dalam jumlah yang tidak ditentukan. Ulangan tersebut dimainkan baik dengan variasi/improvisasi maupun secara polos. Tangga nada yang digunakan dalam melodi kecapi ialah pentatonic, di Toba jenis pentatonic yang digunakan mirip dengan urutan lima nada pertama dalam tangga nada diatonis mayor, sementara itu pada suku-suku yang lainnya menyerupai salah satu tangga nada pelog di Jawa Barat.

Baik ciri-ciri fisik maupun beberapa aspek dalam musiknya menunjukkan adanya kecenderungan pembagian kepada dua kelompok. Kelompok pertama mengindikasikan ke Toba dan kelompok kedua kepada suku Pakpak atau Karo, keadaan tersebut ternyata memiliki kesesuaian dengan pembagian suku Batak berdasarkan teori tentang etnisitas dan dialek pada suku Batak. Di samping itu juga terdapat kesamaan dengan arsitektur rumah adat Batak yang ternyata juga cenderung terbagi ke dalam dua gaya atau model yaitu rumah adat model Toba dan Karo.

Dengan memperhatikan beberapa instrumen yang mirip dengan kecapi Batak yang tersebar di kawasan Asia Tenggara, kecapi tradisional berdawai dua pada suku Batak dapat dipertimbangkan sebagai salah satu contoh difusi antara kebudayaan India kuno dan kebudayaan lokal di kawasan Asia Tenggara.

BAB I
PENGANTAR

A. Latar Belakang dan Tujuan Penelitian

Hingga kini Indonesia masih menjadi daya tarik pa³ra etnomusikolog berbagai negara karena kaya akan lahan penelitian bagi bidang studi mereka. Sementara itu di Indonesia sendiri etnomusikologi belum banyak mendapatkan perhatian dari kalangan perguruan tinggi dan hingga kini penelitian di bidang tersebut belum banyak diminati. Sehubungan dengan itu penelitian ini yang juga termasuk ke dalam bidang tersebut dan menjadi minat penulis dalam menyusun tesis ini, perlu dilakukan.

Para peneliti etnomusikologi pribumi umumnya lebih menitikberatkan kajiannya pada musik tradisi yang terdapat di lingkungan budayanya sendiri, padahal masih banyak objek lain yang tidak kalah menariknya dan masih perlu diteliti. Maka para peneliti pribumi perlu mengembangkan sasaran penelitiannya pada objek lain di luar lingkungan kebudayaan yang dianutnya agar objektivitas penelitian lebih meningkat dan mereka memperoleh pengalaman baru. Sehubungan dengan itulah penulis yang memiliki darah campuran Sunda-Jawa mencoba mengkaji salah satu aspek yang menjadi bagian dari kebudayaan Batak, yaitu kesenian kecapi tradisionalnya.

Kecapi Batak dan musiknya yang menjadi topik pembahasan dalam tesis ini, adalah salah satu kesenian tradisional Indonesia yang belum banyak diketahui baik oleh para akademisi di bidang kebudayaan pada umumnya maupun musikologi khususnya. Dewasa ini di beberapa daerah di tempat suku Batak bermukim, kecapi Batak dan pemainnya mulai sulit dijumpai.¹

Sebagaimana kesenian Batak yang lainnya, usaha pelestarian kesenian kecapi Batak juga telah dilakukan baik oleh pemerintah maupun swasta. Dari pihak pemerintah terutama dilakukan oleh Kantor Departemen Pendidikan dan Kebudayaan (Kandepdikbud) dari tingkat kabupaten hingga kecamatan, di antaranya dengan mengangkat para seniman dan pakar seni setempat untuk bekerja di instansi setempat, misalnya menjadi pegawai seksi kebudayaan Kandepdikbud, penilik kebudayaan, pengelola museum pemerintah, dsb. Dari pihak swasta di antaranya ialah dengan mendirikan lembaga-lembaga adat yang dikelola dalam manajemen modern.²

¹Kecuali pada suku Toba. Kecapi Toba dapat dijumpai di toko-toko souvenir di beberapa kota besar. Walaupun umumnya para pemain kecapi Toba tinggal di sekitar pangurusan namun beberapa di antaranya mengamen hingga ke Prapat dan Pematang Siantar.

²Lembaga-lembaga tersebut terdapat di semua daerah Batak.

Melalui suatu proyek dokumentasi, pemerintah juga telah melakukan berbagai usaha pelestarian,³ namun menurut pengamatan penulis, hasil penelitian tentang kecapi Batak dalam laporan tersebut masih perlu dilengkapi dengan berbagai data yang otentik.

Kecapi tradisional berdawai dua diperkirakan terdapat pada beberapa puak Batak. Hal tersebut telah menumbuhkan minat penulis untuk melakukan studi banding guna mengetahui persamaan dan perbedaannya. Dalam penelitian ini penulis membatasi diri pada analisis organologis dan musikologis berdasarkan data-data lapangan yang dikumpulkan dalam waktu yang sangat singkat.

Permasalahan dalam penelitian ini diilhami oleh ide Amir Pasaribu dalam *Analisis Musik Indonesia* (Jakarta, 1966) yang memberikan gambaran tentang cara yang perlu ditempuh oleh suatu lembaga dokumentasi musik dalam melakukan penelitian tentang musik tradisi.⁴ Guna memperoleh deskripsi tentang kecapi Batak dan musiknya, permasalahan dituangkan ke dalam dua buah pertanyaan yaitu: (1) Bagaimanakah ciri-ciri kecapi Batak? (2) Bagaimanakah ciri-ciri musikal melodi kecapi Batak? Dari kedua

³*Ensiklopedi Musik Indonesia*. 1985-86. Jakarta: Proyek Inventarisasi dan Dikumentasi Kebudayaan Daerah.

⁴Amir Pasaribu. 1966. *Analisis Musik Indonesia*. P.T. Pantja Simpati, p. 95-96.

pertanyaan tersebut, permasalahan dalam penelitian ini dapat dirumuskan ke dalam pertanyaan: Bagaimanakah ekspresi kultural yang terdapat di balik instrumen kecapi Batak dan musik yang dihasilkannya?

Berangkat dari perumusan masalah di atas, penelitian ini bertujuan untuk memperoleh pengetahuan tentang kecapi Batak dan musiknya sebagai salah satu ekspresi kultural suku Batak.

B. Tinjauan Pustaka

Musik Batak disinggung dalam beberapa pustaka tentang sejarah dan kebudayaan Batak, di antaranya ialah dalam *Sedjarah Kebudayaan Batak* yang ditulis oleh Nalom Siahaan (Medan, 1964). Dalam buku tersebut dijelaskan bahwa walaupun sebutan dan susunannya berbeda, orkes bernada lima pengiring tari-tarian terdapat pada setiap sub suku Batak. Ada dua macam tarian yang diiringi oleh orkes-orkes tersebut yaitu tarian perseorangan yang berkaitan dengan ritus dan tarian masal yang berkaitan dengan adat kekerabatan. Menurut penulis buku tersebut, hingga saat itu tarian perseorangan seperti *tunggal panna-luan* hampir menghilang karena konsep kepercayaan asli yang dianut suku Batak telah banyak dipengaruhi agama-agama modern; sebaliknya tarian masal seperti tarian *dalian na tolu*, semakin hari semakin berkembang, walaupun

demikian susunan dari orkes pengiringnya tidak mengalami perubahan.⁵

Manik dalam salah satu artikelnya yang berjudul "Suku Batak dengan Gondang Bataknya" dalam majalah *Paninjau* (Jakarta, 1977), memiliki pandangan yang sejalan dengan Siahaan di atas bahwa pada dasarnya orkes Batak pada kelima sub suku Batak memiliki sifat dan susunan yang serupa yaitu setidaknya-tidaknya harus terdapat sekelompok gendang dan sebuah alat tiup dari kayu.⁶

Sebagai contoh dari orkes Batak ialah seperti yang disebutkan oleh Sangti dalam *Sejarah Batak* (Balige, 1977) bahwa "*Gondang Batak*" (Toba) terdiri dari lima buah gendang (*taganing*), empat buah gong (*ogung sabangunan*) dan sebuah alat tiup berlubang lima yang disebut *sarune*, namun ensambel tersebut baru bisa dikatakan lengkap bila disertai *hesek*, yaitu pemberi tanda ketukan berupa botol minuman atau kecap yang dipukul-pukul dengan sendok atau potongan besi.⁷

⁵Nalom Siahaan. 1964. *Sedjarah Kebudayaan Batak*. Medan: C.V. Napitupulu & Sons, p. 75-76

⁶Liberty Manik. 1977. "Suku Batak dengan Gondang Bataknya" dalam majalah "*Peninjau*". Jakarta: Lembaga Penelitian dan Studi-DGI Tahun IV/No. 1, p. 73.

⁷Batara Sangti. 1977. *Sejarah Batak*. Balige: Karl Sianpar Company, p. 288-289.

Pada tulisan berjudul "The Terminology of Batak Instrumental Music in Northern Sumatra" dalam *Yearsbook for Traditional Music*, Simon (1985) menyebutkan bahwa dalam orkes Batak yang telah disebutkan di atas, baik musik maupun kombinasi instrumennya disebut *gondang* (Toba), *gendang* (Karo), *genderang* atau *gendang* (Pakpak/Dairi), *gonrang* atau *gonrang sidua-dua* (Simalungun),⁸ dan *Gordang Sambilan*.⁹

Simon (1985) menyebutkan bahwa orkes Batak di atas dapat dikategorikan ke dalam musik resmi (*sacred ceremonial* atau *official music*), sedangkan seni pertunjukan musik yang lainnya (termasuk kecapi Batak) digolongkan ke dalam kategori musik sekuler (*secular entertainment music*). Di samping itu ia juga menyebutkan bahwa yang termasuk ke dalam kelompok instrumen berdawai (*chordophone*) pada kategori "alat petik" pada suku Batak hanya ada empat alat musik yaitu *hasapi* (Toba), *husapi* (Simalungun), *kucape* (Pakpak/Dairi), dan *kulcape* (Karo).¹⁰

⁸Arthur Simon. 1985. "The Terminology of Batak Instrumental Music in Northern Sumatra" dalam *Yearsbook for Traditional Music*, p. 116.

⁹Rizaldi Siagian. 1986. "Gordang Sambilan: Ensambel Musik Adat Orang Mandailing di Tapanuli Selatan" dalam *Jurnal MMI*, Tahun I, No. 1 1990. Surakarta: Yayasan Masyarakat Musikologi Indonesia, p. 76-95.

¹⁰Artur Simon. 1985, *op.cit.*, p. 116-117, 118, 121-122.

Dalam *The Grove Dictionary of Musical Instruments* (G-O) yang disusun oleh Sadie (London, 1984), Kartomi menyebutkan bahwa oleh suku Batak, kecapi dikenal dengan sebutan *hasapi* (Toba), *kulcapi* (Karo) dan *kucape* (Pakpak). Kecapi Batak berbentuk seperti perahu dengan panjang yang berbeda-beda (pada suku Toba panjangnya berkisar antara 6 hingga 10 cm), di bagian belakangnya terdapat lubang suara. Dawainya berjumlah dua, terbuat dari metal dan direntangkan dari landasan penambat dawai (*bridge*) pada bagian badan hingga ujung papan tekan (*fingerboard*) dan ditautkan pada dua buah pasak penala (*tuning pegs*) di bagian kepala bermotif ukiran manusia. *hasapi* dimainkan dalam suatu ensambel yang disebut *uning-uningan*, yang kombinasinya terdiri dari dua buah *hasapi*, gambang berbilah lima (*garantung*), alat tiup (*sordam*), dan sebuah alat *metal idiophone* (*hesek*). Ensambel tersebut digunakan dalam pesta adat dalam pertunjukan teater keliling 'opera Batak'. *Kulcapi* Karo dimainkan dalam ensambel *gendang keteng-keteng* sedangkan *kulcapi* Pakpak biasanya diiringi oleh gong (*pongpong*) dan gambang (*Kalondang*).¹¹

¹¹Margaret J. Kartomi. 1984. "Hasapi-husapi-kucape", dalam Stanley Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Musical Instruments (G-O)*. London: Macmillan Press Limited, p. 204, 342, 477, 479.

Disamping pustaka-pustaka di atas penulis menjumpai dua buah laporan hasil penelitian musikologis terhadap *kucapi* dan *kulcapi*. Dalam laporan berjudul *Musik Kucapi Pakpak-Dairi; Studi Deskriptif*, Jespendi (1985) menyebutkan bahwa pada mulanya *kucapi* dimainkan secara solo dan baru setelah berdirinya Lembaga Kesenian Pakpak-Dairi (LKPD) pada tahun 1978, dimainkan dalam ensambel. Dari dua buah melodi yang dianalisisnya, ditarik kesimpulan bahwa tema melodi selalu diulang-ulang dengan perubahan yang minim.¹²

Tarigan (1989) dalam laporannya yang berjudul *Kulcapi Sebagai Pembawa Melodi pada Ensambel Gendang Lima Sedalen dalam Guro-guro Aron di Berastagi*, menyebutkan bahwa pada mulanya *kulcapi* digunakan dalam upacara religi, namun kemudian berkembang menjadi musik sekuler. Dari tiga buah melodi yang diteliti, diketahui bahwa pada umumnya tema melodi *kulcapi* selalu diulang-ulang dengan berbagai perubahan (variasi) dan pada tempo lambat banyak dimainkan ornamen.¹³

¹²Jespendi. 1989. *Musik Kucapi Pakpak-Dairi: Studi Deskriptif*. Medan: Jurusan Etnomusikologi, Fakultas Sastra, Universitas Sumatra Utara, p. 97.

¹³Perikuten Tarigan. 1989. *Kulcapi Sebagai Pembawa Melodi Pada ENSambel Gendang Lima Sedalen Dalam Guro-guro Aron Di Berastagi*. Medan: Fakultas Sastra, Universitas Sumatera Utara, p. 38.

Di samping pustaka-pustaka yang telah disebutkan di atas, sepengetahuan penulis hingga tesis ini ditulis, belum ada buku tercetak lain yang secara khusus membahas kesenian kecapi Batak. Dari tinjauan pustaka di atas dapat ditarik kesimpulan sementara yaitu:

(1) Musik Batak terbagi ke dalam dua kategori yaitu *musik resmi* (sakral) dan *musik sekuler*.

(2) Musik resmi umumnya dimainkan oleh ensambel Gondang Batak yang terdapat pada kelima puak Batak (Toba, Simalungun, Pakpak/Dairi, Karo, dan Angkola/Mandailing).

(3) Kecapi Batak termasuk ke dalam kategori musik sekuler.

(4) Kecapi tradisional yang serupa terdapat pada keempat puak Batak yaitu Toba, Pakpak/Dairi, Simalungun, dan Karo. Dengan demikian maka kecapi tidak terdapat dalam tradisi suiu Angkola/ Mandailing.

(5) Kecapi Batak memainkan melodi utama dan dibawakan dalam ensambel yang formasi dan sebutannya berbeda pada setiap daerah.

(6) Secara umum kecapi pada keempat sub suku Batak memiliki ciri-ciri yang sama yaitu terdapatnya motif motif ukiran manusia di bagian kepalanya, memiliki dua buah dawai dari metal, dan lubang suaranya berada di papan belakang.

C. Landasan Penikiran dan Pendekatan

Penelitian ini dilakukan di atas landasan pemikiran dan pendekatan etnomusikologi. Istilah *etnomusikologi* kini telah resmi menjadi kosa-kata bahasa Indonesia yang menurut kamus berarti ilmu perbandingan musik yang bertujuan memperoleh pengertian tentang sejarah asal-usul, perkembangan, dan persebaran musik di seluruh dunia.¹⁴

Dalam bahasa-bahasa Eropa, secara umum istilah tersebut berbunyi hampir serupa yaitu dalam bahasa Jerman *Musikethnologie*, di Polandia disebut *etnografia muzyczna* kemudian di Rusia, Bulgaria dan Ukraina disebut *etnografiya muzikal'naya* atau *muzikal'naya fol'kloristika*. Istilah tersebut diadopsi oleh para spesialis di Czechoslovakia, Perancis, Itali, Belanda, Romania, dan di tempat-tempat lain. Pada tahun 1970-an para sarjana Soviet mulai menggunakan kata *etnomuzikoznaniye* untuk suatu studi ilmiah mengenai musik tradisional yang etnografi musikalnya dilakukan dengan merekam musik. Di Jerman Barat dan Austria digunakan istilah *vergleichende Musikwissenschaft* (musikologi komparatif).¹⁵

¹⁴Anton M. Moeliono (ed.). 1988. *kamus besar Bahasa Indonesia*. Jakarta: Balai Pustaka, p. 237.

¹⁵Barbara Krader. 1980. *Ethnomusicology*. Dalam Stanley Sadie, *The Grove Dictionary of Music and Musician*. London: Macmillan Press Limited, p. 273.

1. Landasan pemikiran

Krader (1980), Apel (1982) dan Merriam (1964) sependapat bahwa pemakaian istilah 'etnomusikologi' dipelopori oleh Kunst (1959) guna menggantikan nama *Vergleichende Musikwissenschaft*. Menurut Kunst (1959) sasaran etnomusikologi ialah musik tradisional dan semua musik non "*Western art music*". Dengan demikian etnomusikologi ialah ilmu yang mempelajari semua musik rakyat termasuk musik rakyat Eropa di luar "musik seni Barat" dan musik hiburan populer.

The Study-object of ethnomusicology, or, as it originally was called: comparative musicology, is the *traditional* music and musical instrument of all cultural strata of mankind, from the so called primitive people to the civilized nations. Our science, therefore, investigates all tribal and music and every kind of non-Western art music. Besides, it studies as well the sociological aspects of music, as the phenomena of musical acculturation, i.e. the hybridizing influence of alien musical elements. Western art and popular (entertainment) music do not belong to its field.¹⁶

Menurut Apel (1982) di samping studi musikologis, etnomusikologi juga mengkaji hubungan musik dengan konteks kulturalnya: "Ethnomusicology is an approach to the study of *any* music, not only in terms of itself but also

¹⁶Jaap Kunst. 1959. *Ethnomusicology*. The Hague: Martinus Nijhoff, p. 1.

in relation to its cultural context".¹⁷ Aplikasinya ialah: (1) Studi tentang segala musik di luar tradisi seni Eropa, termasuk bentuk-bentuk tradisi Eropa yang masih bertahan hingga kini dan di mana saja; dan (2) studi tentang segala macam musik yang terdapat di satu lokasi atau wilayah, atau yang digunakan oleh masyarakat yang terdapat di suatu daerah.¹⁸

Konsep yang masih dianggap mutakhir adalah seperti yang disebutkan oleh Merriam (1964): "the study of music in culture".¹⁹ Menurutnya etnomusikologi terbentuk secara musikologis dan etnologis. Mengenai pengertian dan sasarannya ia menjelaskan bahwa etnomusikologi ditujukan kepada kultur-kultur non Barat dengan memperhitungkan metode-metode ilmiah yang meliputi disiplin lapangan dan laboratorium dengan memberikan penekanan pada metode lapangan.

... ethnomusicology aims to approximate the methods of science, ... By scientific method I mean the formulation of hypotheses, the control variables, the objective assessment of data gathered, and the grouping of results in order to reach ultimate gene-

¹⁷Willi Apel. 1982. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University Press, p. 298.

¹⁸*Ibid.*

¹⁹Alan P. Merriam. 1964. *The Anthropology of Music*. United States of America: Northwestern University Press, p. 6.

ralitazations about music behaviour which will be applicable to man rather than to any particular group of men.

.....
 ... ethnomusicology is both a field and laboratory discipline; that is, its data is gathered by the investigators from among the people he is engaged in studying, and at least part of it is later subjected to analysis in laboratory. The results of of the two kinds of method are then fused into a final study".

.....
 My third assumption is a practical one dictated by what has hitherto been done in the field, i.e., that ethnomusicology has been concerned primarily with non-Western cultures in North America, Africa, Oceania, South America, and Asia, as well as folk cultures of Europe".

.....
 ...while field techniques must of necessity differ from society to society and, perhaps more broadly, between literate and nonliterate societies, field *method* remains essentially the same in overall structure no matter what society is being investigated.²⁰

2. Pendekatan

Nettl (1964) memberikan gambaran tentang tiga pendekatan yang bisa dilakukan dalam penelitian etnomusikologi yaitu pendekatan: (1) *sistematik*, (2) *intuitif* dan (3) *selektif*. Prosedur yang umum dalam pendekatan sistematik ialah memilahkan sebuah komposisi musik ke dalam berbagai elemen, misalnya melodi, harmoni, bentuk, tangga nada dsb., yang secara garis besar Nettl (1964) memberikan gambaran sebagai berikut:

²⁰*Ibid.*, p. 37-38.

PITCH	RHYTHM	INTERELATION OF PITCH AND RHYTHM
Scale (enumeration of tones)	Scale of note values (enumeration)	Relation of parts
Intervals (melodic and scalar)	Meter	Thematic material
melodic contour	Sequences of values	Polyphony
Timbre	Tempo	Texture

Gambar 1

Bagan pendekatan sistematis yang umum.²¹

Pendekatan intuitif dapat digunakan sebagai alternatif bagi pendekatan pertama. Melalui pendekatan ini seorang peneliti mencoba untuk mengetahui keinginan-keinginan dan penekanan-penekanan apa yang sebenarnya ingin diungkapkan oleh komponis. Usaha untuk mengetahui hal tersebut dapat diperoleh baik melalui pernyataan komponis sendiri maupun dari audiens yang mengerti dan menganut latar belakang budaya komponis.²²

Pada pendekatan selektif, pendeskripsian tidak dilakukan secara utuh melainkan hanya mengambil satu atau beberapa aspek yang berkaitan saja. Pendekatan semacam ini pernah dilakukan oleh Brandel (1962) yang melakukan

²¹Bruno Nettl. 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York: The Free Press of Glencoe Collier-Macmillan Limited, p. 135.

²²*Ibid.*, p. 137.

studi khusus tentang tangga nada dan melodi, Hendren (1986) terhadap ritme, dan Hood (1934) terhadap suatu formula melodik. Tujuan mereka adalah agar masing-masing lebih mendalam dan mendasar dari yang lainnya.²³

D. Jalan Penelitian

Secara kronologis, penelitian ini dilakukan melalui tiga tahap yaitu: (1) Studi pustak (2) penelitian lapangan, dan (3) tahap penyelesaian. Studi pustak dilakukan secara intensif pada semester ketiga (1992), sedangkan penelitian lapangan yang ditujukan untuk memperoleh data-data berupa rekaman permainan kecapi Batak dari beberapa seniman musik, dilakukan pada awal bulan Mei hingga pertengahan April 1993 di Propinsi Sumatra Utara, tepatnya di wilayah Tapanuli (Kabupaten Tapanuli Selatan, Tengah, dan Utara), Kabupaten, Karo, Dairi dan Simalungun. Sebelum mengunjungi daerah penelitian, penulis melakukan studi pendahuluan selama kurang lebih satu minggu di perpustakaan Jurusan Etnomusikologi dan perpustakaan induk Universitas Sumatra Utara (USU) Medan, Museum Depdikbud Propinsi Sumatra Utara Medan, dan pesta budaya "Medan Fair '93"

²³*Ibid.*, p.138-139.

Untuk mempermudah proses pengumpulan data, penulis memilih suatu instansi yang memiliki jaringan di setiap daerah yang dikunjungi, dalam hal ini penulis bekerja sama dengan Bidang Kesenian Kandepdikbud di beberapa daerah penelitian. Sebagai langkah awal, penulis menggunakan surat rekomendasi dari Kantor Wilayah (Kanwil) Depdikbud Propinsi Sumatra Utara di Medan berdasarkan proposal penelitian dan surat pengantar dari UGM, agar memperoleh bantuan di daerah penelitian. Setelah itu untuk memperoleh informasi tentang para responden yang dituju, penulis mengunjungi beberapa Kandepdikbud Kabupaten dan Kecamatan yang disarankan oleh pihak Kanwil di Medan.

Di desa Losung Batu dan Silandit, Padang Sidempuan. penulis mengadakan wawancara dengan seorang seniman musik dan seorang tokoh adat. Tujuan dari wawancara adalah untuk mengetahui keberadaan kecapi Batak di Tapanuli Selatan. Dari Padang Sidempuan perjalanan dilanjutkan ke desa Manduamas, Tapanuli Tengah, melalui Sibolga dan Barus. Di desa tersebut penulis berjumpa dengan seorang ahli kesenian Batak dan darinya diperoleh informasi-informasi yang diharapkan. Dari Manduamas perjalanan dilanjutkan ke Harianboho dan Pangururan (pulau Samosir), melalui rute: Sibolga - Tarutung - Si-borong-borong -

Balige - Nainggolan.²⁴

Pada saat itu penulis belum berhasil memperoleh data-data yang diharapkan dari para responden di Tapanuli Utara. Hal tersebut karena penulis mencoba melakukan cara pendekatan personal yang sama seperti di Manduamas, padahal situasi dan kondisinya sangat berbeda, sebagai akibatnya responden baru bersedia direkam beberapa hari kemudian. Untuk menghemat waktu penulis mencoba melanjutkan perjalanan ke Pematang Siantar (Kabupaten Simalungun), namun di daerah inipun penulis kembali menemui kegagalan karena datang pada saat menjelang hari libur nasional, sehingga sebagian besar pegawai Bidang Kesenian Kandepdikbud Kabupaten tidak masuk bekerja kecuali beberapa pegawai administrasi.

Di Kabupaten Karo penulis tidak mengalami banyak hambatan karena dibantu langsung oleh Kepala Seksi (Kasi) Bidang Kesenian untuk mengunjungi para responden di empat desa Karo yaitu di Tiga Binanga, Sarinembah, Berastagi, dan di Kabanjahe. Di antara lima responden yang direncanakan, hanya dua orang yang bisa dihubungi, disebabkan oleh keterbatasan waktu penulis. Setelah memperoleh data-data yang diperlukan, perjalanan dilanjutkan ke Kabupaten Dairi. Di Kabupaten tersebut penulis

²⁴Lihat peta penelitian dalam lampiran.

beruntung dapat langsung berjumpa dengan Kasi Kebudayaan Kandepdikbud Kabupaten Dairi di kota Sidikalang. Penelitian di daerah ini berjalan dengan lancar karena ketiga responden berada di satu desa.

Untuk selanjutnya, penulis kembali ke pulau Samosir dan setelah berhasil menjumpai dua orang responden di Pangururan dan Harianboho, siang harinya penulis kembali ke Pematang Siantar. Dari Kandepdikbud Kabupaten Simalungun penulis dianjurkan untuk datang ke Museum Simalungun guna menjumpai dua orang responden.

Setelah kembali ke Yogyakarta, penulis mulai menghadapi problem yang tidak kalah sulitnya dengan penelitian lapangan, yaitu dalam analisis musik. Mengenai hal tersebut akan disampaikan pada sub bab berikutnya.

E. Cara Penelitian

1. Materi Penelitian

Materi penelitian dalam Tesis ini dapat diklasifikasikan ke dalam dua jenis yaitu *data organologis* dan *data musikal*. Yang dimaksud dengan data organologis ialah beberapa alat musik kecapi Batak pada keempat sub suku Batak yang telah dijumpai oleh penulis dalam penelitian lapangan di empat kabupaten Propinsi Sumatra Utara.

Di samping kecapi Batak pada keempat sub suku Batak, data primer penelitian ini adalah data *kualitatif*, yaitu data yang tidak berbentuk angka dan diperoleh dari penjumlahan atau pengukuran, melainkan berupa rekaman permainan kecapi Batak, sebagai data musikal yang diperoleh langsung dari obyeknya.

Materi utama dalam penelitian ini ialah melodi *lute*²⁵ tradisional berdawai dua pada suku Batak yang oleh masyarakat setempat disebut *hasapi*, *husapi*, *kucapi* dan *kulcapi*. Dalam bahasa Indonesia kata "kecapi" ditujukan untuk menyebut alat musik petik berdawai yang dimainkan oleh jari,²⁶ sehubungan dengan itu keempat alat musik di atas dapat disebut sebagai "kecapi Batak".

Menurut arti kamus melodi ialah: "Urut-urutan satu nada dalam musik",²⁷ maksudnya ialah serangkaian nada yang dimainkan secara satu persatu. Dalam bahasa Inggris ialah: "*Principal parts or theme in harmonized music*"²⁸

²⁵Istilah tersebut berasal dari *Al-Ud* Arab yang berkembang dan populer di Eropa pada abad ke-14 hingga ke-17. Dalam etnomusikologi istilah tersebut sering digunakan untuk berbagai alat musik yang umumnya berukuran kecil dan memiliki bagian-bagian seperti *lute*.

²⁶Anton M. Moeliono, 1988, *op.cit.*, p. 402.

²⁷*Ibid.*, p. 571.

²⁸A.S. Hornby. 1978. *Oxford Student's Dictionary of Current English*. Great Britain: Oxford University Press, p. 389.

yang berarti bagian-bagian atau tema utama dalam musik yang berharmoni,²⁹ di samping itu *melody* dapat juga berarti: "*song or tune*",³⁰ yaitu nyanyian (*song*) dalam praktek musik vokal atau lagu (*tune*) untuk menyebut inti musik secara umum baik vokal maupun instrumental.

Dalam musik Barat, istilah "melodi" diadaptasikan dari kata Yunani yaitu *melos* yang berarti nyanyian namun pengertiannya dikembangkan dan kini istilah tersebut menjadi melodi yang berarti urutan nada dalam berbagai ketinggian dan nilai nada.³¹ Menurut Machlis (1955) melodi ialah alur musikal (*musical line*) sebagaimana yang dijelaskannya:

A melody is a succession of tones perceived by the mind as an entity. When we accept a succession of tones as a melody, we feel that they have not been thrown together in any old way. We derive from them an impression of conscious arrangement: the sense of a beginning, a middle, and an end. A good melody has something inevitable about it. It possesses a distinctive profile, a quality of aliveness.³²

²⁹Musik yang komposisinya tersusun lebih dari satu alur suara.

³⁰A.S. Hornby, 1978, *loc.cit.*

³¹Latifah Kodijat. 1983. *Istilah-istilah Musik*. Jakarta: penerbit Jambatan, p. 45.

³²Joseph Machlis. 1955. *The Enjoyment of Music: An Introduction to Perceptive Listening*. New York: W.W. Norton & Company Inc., p. 12.

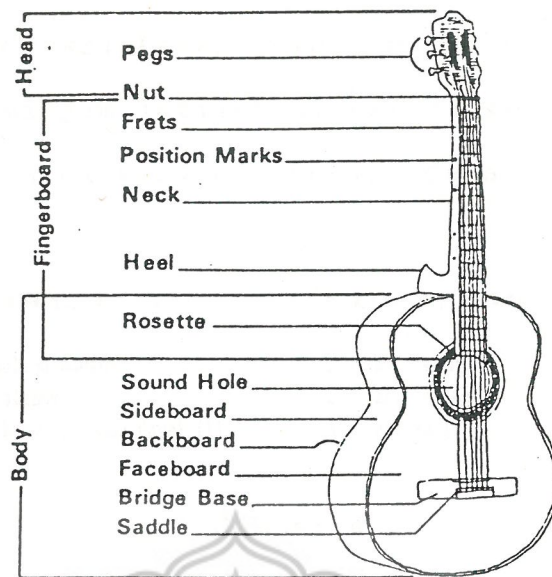
Melodi yang diangkat sebagai data primer dalam penelitian ini dimainkan secara solo dan direkam di daerah penelitian yang dapat dianggap mewakili tempat permukiman suku Batak. Mengingat bahwa repertoar kecapi Batak yang dimainkan secara solo maupun ensambel pada dasarnya sama saja, di samping itu juga pentingnya peranan kecapi Batak dalam suatu ensambel baik sebagai pembawa melodi utama bersama dengan alat melodis lainnya maupun sebagai pengganti peranan vokal atau alat tiup, maka untuk mengkaji melodi dalam ensambel kecapi Batak cukup diwakili secara solo oleh seorang pemain kecapi Batak saja.

2. Terminologi organologis dan musikal yang digunakan

a. Terminologi organologis

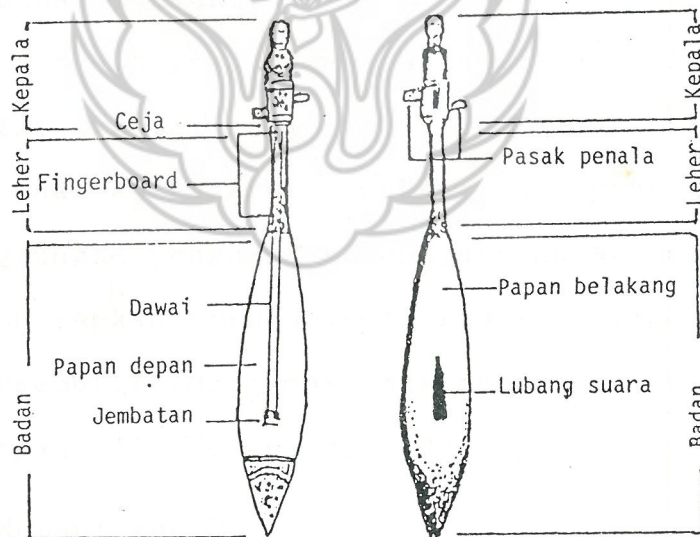
Kecapi Batak memiliki kemiripan bentuk dengan gitar klasik modern, sehubungan dengan itu istilah pada gitar klasik dapat dipinjam untuk menyebut bagian-bagian tubuh yang sama pada kecapi Batak (*head, neck, body, Pegs, faceboard* dan *backboard*) dan langsung diterjemahkan.

Istilah yang tidak langsung diterjemahkan ke dalam bahasa Indonesia ialah: *Ceja* (Spanyol) dan *fingerboard*. Penggunaan istilah-istilah tersebut dapat dilihat pada kedua gambar ilustrasi mengenai bagian-bagian tubuh kecapi dan gitar berikut ini:



Gambar 2

Bagian-bagian tubuh gitar klasik.³³



Gambar 3

Bagian-bagian tubuh kecapi Batak.³⁴

³³Tadashi Koizumi. 1988. *Guitar COurse Fundamentals*. Tokyo: Yamaha Music Foundation, p.4.

³⁴Model *hasapi* Datuk Pulungan di Manduamas.

Guna mendeskripsikan teknik produksi nada-nada, penulis juga meminjam istilah sistem *fingering* pada gitar klasik yaitu untuk menyebut posisi dawai dan jari kiri.

Penomoran dawai:

- (1) = dawai pertama (paling bawah).
- (2) = dawai kedua (di atasnya).
- (1)—— = beberapa nada dibunyikan pada dawai (1).

Fingering tangan kiri:

- 1 = jari telunjuk.
- 2 = jari tengah
- 3 = jari manis.
- 4 = jari kelingking.
- 0 = tidak ditekan.

Gambar 4

Sistem penjarian (*fingering*) untuk kecapi Batak.

b. Terminologi musikal

Karena musik yang dikaji dalam tesis ini dikembangkan melalui tradisi oral atau tidak menggunakan notasi tertentu, maka agar dapat dipahami oleh para pembaca di luar lingkungan penganut kebudayaan Batak maka penulis mencoba menerapkan terminologi musikal standar. Terminologi tersebut terdiri dari dua macam, yaitu yang berkaitan dengan: (1) Notasi dan (2) aspek-aspek musikal.

(1) Notasi musik

Dalam melakukan transkripsi musik, penulis menggunakan sistem notasi standar yang di Indonesia dikenal dengan istilah *not balok*. Walaupun bukan satu-satunya yang paling tepat, sistem tersebut cukup berguna untuk mendeskripsikan musik tradisi di seluruh dunia, sebagai-

mana telah banyak dilakukan oleh para etnomusikolog. Hal tersebut disebabkan sistem pemanfaatan ruang dan waktunya yang mengikuti hukum-hukum yang logis sehingga cukup efektif untuk merekam bunyi-bunyi musikal:

Musical notation is so familiar to us that few are aware of the difficulty of the problems which had to be solved, and the unnumberable experiments undertaken for the invention and perfection of a satisfactory method of recording musical sound.³⁵

Notasi balok menampilkan sejenis grafik yang menunjukkan tinggi-rendah dan panjang pendeknya nada. Nada-nada ditulis dalam lima buah garis 'paranada' berupa lima buah garis sejajar. Nada-nada yang lebih tinggi atau lebih rendah dari paranada diletakkan pada satu atau lebih penggalan kata (-) yang disebut *added lines*.

Nada-nada diberi nama sesuai dengan tujuh abjad pertama yaitu A, B, C, D, E, F dan G. Nada yang lebih tinggi dari huruf terakhir menggunakan nama abjad yang pertama dan demikian juga sebaliknya.

Ketinggian rata-rata (*pitch*) dapat dinaikkan atau diturunkan sebanyak $\frac{1}{2}$ laras (satu *semi tone*) dengan menggunakan beberapa *tanda aksidental* yaitu *kres* (#) dan *mol*(^b), sedangkan untuk penaikkan dan penurunan ganda

³⁵Sylvia Townsend Warner, dalam Joseph Machlis, 1955, *op.cit.*, p. 62.

digunakan *kres ganda* (^x) dan *mol ganda* (^{bb}). Sebutan nada yang terkena kres dan mol, ditambah dengan akhiran *-is* dan *-es/s*.³⁶

Nada-nada yang menggunakan tanda aksidental dapat dikembalikan ke *pitch* asalnya dengan menggunakan tanda *natural* (^q). Di samping digunakan secara insidental, tanda aksidental juga digunakan sebagai 'tanda mula' yang ditempatkan secara permanen di setiap awal baris, dan berlaku bagi setiap nada yang menggunakan nama yang sama dengan nama nada pada garis atau spasi yang terkena tanda mula tersebut.

Di setiap awal baris ditulis tanda 'kunci G' (*treble clef*), untuk menentukan jangkauan (register) suara alat musik dengan suara tinggi dan menentukan identitas nada pada garis-garis paranada, sedangkan untuk suara-suara rendah menggunakan kunci F (*bass clef*).

Nama nada-nada juga ditentukan berdasarkan jenis dan *pitch*-nya. Pada gambar di bawah ini dapat kita ketahui nama-nama nada berdasarkan jenis dan perbandingan nilai relatifnya. Nilai-nilai dasarnya (*default value*) ialah 4/4 yang berarti satu birama sama dengan empat

³⁶Misalnya nada G yang dinaikan setengah atau dalam ilustrasi maupun essay ditulis G[#] maka dibaca atau disebut 'Gis', sedangkan G^b dibaca Ges. Nada A^b disebut As.

buah nada seperempat, atau satu nada seperempat sama dengan satu hitungan.

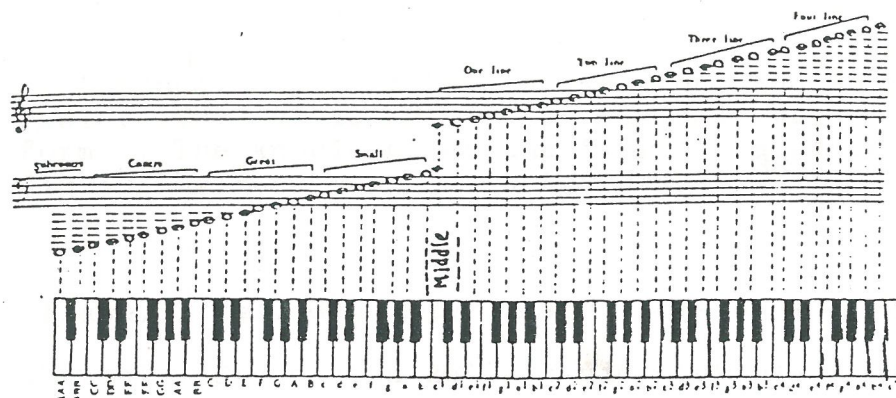


Gambar 5

Nilai relatif durasi jenis-jenis nada.

Nada-nada tersebut bisa dilihat kedudukan tinggi rendahnya berdasarkan jangkauan nada-nada piano sehingga identitas ketinggian nada-nada pada transkripsi melodi kecapi Batak dapat diketahui tanpa menunjukkan notasi balok-nya. Penamaan register piano pada ilustrasi di bawah ini dibuat oleh Elliot (1955):³⁷

³⁷Raymon Elliot. 1955. *Fundamentals of Music*. Dikutip sebagai ilustrasi dalam Robert W. Ottman. *Elementary Harmony; Theory and Practice*. New Jersey: Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, p. 3



Gambar 6

Jangkauan nada-nada pada piano.

Jangkauan nada yang dipakai pada transkripsi hanya mencakup oktav kecil (disingkat 'kcl') dan bergaris satu, sementara itu beberapa lagu ditambah dengan beberapa nada pada oktaf bergaris dua (contoh: D[#]1, G^b2).

(2) Aspek-aspek musikal

Terminologi aspek-aspek musikal yang digunakan dalam tesis ini meliputi: *Lagu, bentuk, tangga nada, tonalitas, pengulangan tema, improvisasi, variasi, frase, motiv dan figur.*

Istilah *lagu* yang digunakan dalam tulisan ini adalah sama dengan *piece of music* atau *piece* dalam konteks musik. Yang dimaksud *bentuk* ialah kerangka musikal yang tersusun dari kalimat-kalimat, istilah tersebut diambil dari bahasa Inggris *form* dalam konteks musikologi, seperti disebutkan oleh Ewen (1954):

A human body must have a skeleton; and so must music. The skeleton of a musical work is its form ...The knowledge of the form of a piece of music is the road map to its topography.³⁸

Frase, *figur* dan *motif* adalah elemen-elemen dari bentuk musik. *Frase* atau kalimat dibentuk oleh semi *frase* sedangkan semi *frase* tersusun dari *motif-motif* dan *motif-motif* itu sendiri bisa terdiri dari *figur-figur*.

Frase dalam konteks musik ialah seperti yang disebutkan oleh Machlis: "In music, as in language, a phrase denotes a unit of meaning within larger structure. Two phrases together form a sentence, a musical period."³⁹

Sebenarnya *figur* dan *motif* merupakan suatu istilah yang sinonim, namun dalam kondisi tertentu bisa memiliki pengertian yang berbeda. *Figur* ialah unit terkecil dalam konstruksi musik.

The *figure* is the smallest unit of construction in music. Consisting of at least one characteristic rhythm and one characteristic interval, it may include as few as two tones or as many as twelve.⁴⁰

³⁸David Ewen. 1963. *The Home Book of Musical Knowledge*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, p. 5-6.

³⁹Joseph Machlis, 1963, *op.cit.*, p. 13.

⁴⁰Leon Stein. 1979. *Structure & Style; The Study and Analysis of Musical Forms*. New Jersey: Summy-Brichard Music, p. 3.

Perbedaan pengertian di antara kedua istilah tersebut terjadi dalam pemakaiannya, yaitu *figur* digunakan sebagai suatu unit pola iringan musik sedangkan *motiv* mengandung pengertian suatu partikel tematis:

The term *motive* is occasionally used as synonymous with *figure*; on the other hand, a distinction is sometimes made between the *figure* as an accompaniment or pattern unit (as in etudes or Baroque keyboard works) and the *motive* as a thematic particle.⁴¹

Tangga nada adalah susunan nada-nada yang berderet secara bertingkat, dalam bahas Inggris biasa disebut *scale*. Tangga nada merupakan bahan-bahan dasar untuk membentuk suatu melodi. Dalam suatu tangga nada yang diterapkan kedalam melodi tertentu terdapat suatu sistem yang disebut *tonalitas*. Pengertian *tonalitas* adalah seperti yang dijelaskan oleh Haviland (1985):

Sistem skala dan modifikasi-modifikasinya adalah apa yang disebut *tonalitas* dalam musik. *Tonalitas* menentukan kemungkinan-kemungkinan dan batas-batas baik dari melodi maupun harmoni.⁴²

⁴¹*Ibid.*

⁴²William A. Haviland. 1985. *Antropologi 4th Edition*. CBS College Publishing. Dalam terjemahan R.G. Soekadijo. 1988. *Antropologi; edisi keempat Jilid 2*. Jakarta: Penerbit Erlangga, p. 235.

Dalam pembahasan mengenai analisis bentuk musik akan dijumpai istilah *pengulangan*, yang dimaksud ialah pengulangan tema secara utuh, jadi *pengulangan* adalah bukan *tema* melainkan pengulangan tema. Yang dimaksud *tema* dalam tulisan ini ialah bentuk lagu asli, sebelum diulang atau divariasikan. Tema adalah istilah yang digunakan untuk menyebut lagu dalam proses analisis, sedangkan *lagu* banyak digunakan dalam pembahasan tentang repertoar.

Pengulangan tema memiliki status *berubah* dan *tetap*. Status pengulangan menjadi berubah karena terdapatnya *variasi* atau *improvisasi*. Menurut arti kamus, *improvisasi* ialah penciptaan musik tanpa persiapan terlebih dahulu, sedangkan *variasi* ialah komposisi yang berubah dari keadaan semula, sehubungan dengan itu dapat kita mengerti bahwa improvisasi dilakukan secara lebih bebas daripada variasi.⁴³

Dengan demikian maka *improvisasi* adalah penciptaan berdasarkan tema asli secara lebih bebas, sedangkan *variasi* dilakukan secara lebih terikat kepada tema. Dalam proses *improvisasi* dan *variasi*, bisa terjadi perluasan atau penyempitan pada setiap pengulangan.

⁴³Anton M. Moeliono (ed.), 1988, *op.cit.*, p. 327, 1001.

3. Pengolahan data-data musikal

Data-data organologis jumlahnya tidak banyak dan sudah jelas wujudnya sehingga pengolahannya tidak memerlukan proses yang kompleks, di samping itu dalam pembahasan akan banyak dikaitkan dengan studi pustaka. Dalam anak sub bab ini yang dianggap perlu untuk mendapatkan penekanan ialah pengolahan data-data musikal.

Analisis musik terhadap melodi kecapi Batak ini dilakukan dalam dua tahap yaitu: (1) Membuat transkripsi dari rekaman musik yang merupakan hasil penelitian lapangan, dan (2) Menganalisis bentuk musik repertoar kecapi Batak berdasarkan hasil transkripsi.

Sebelum dianalisis, data-data diseleksi terlebih dahulu dan kemudian diuji validitasnya. Tujuan penyaringan ini ialah untuk memperoleh data-data valid yang paling minimal, tapi memadai sebagai bahan analisis. Data tidak layak untuk diuji disebabkan beberapa alasan:

- a. Dimainkan dengan tidak sungguh-sungguh.
- b. Tidak tuntas karena dimainkan secara ragu-ragu sehingga lagu yang sedang dimainkan diganti dengan lagu yang lain.
- c. Lagu yang tidak dimainkan secara utuh, misalnya karena terganggu oleh suatu hal sehingga permainan dihentikan sejenak dan diselingi sedikit keluhan kemudian dilanjutkan dari tengah-tengah lagu.

d. Lagu yang dimainkan tanpa identitas yang jelas; responden mengira bahwa rekaman belum dimulai sehingga menganggap permainannya sebagai suatu pemanasan sehingga menolak untuk menyebutkan judul dan keterangan tentang lagu tersebut, padahal rekaman sudah dimulai.

e. Responden memainkan kurang dari tiga lagu dengan tidak disertai keterangan yang jelas tentang apa yang akan atau telah dimainkannya ketika direkam.

Suatu data dianggap valid bila lagu-lagu yang dibawakan sesuai dengan judul-judul yang disebutkan sebelumnya. Umumnya para responden memiliki kecenderungan membawakan beberapa atau seluruh lagu secara berrangkai sehingga menyulitkan penulis dalam menyimak guna mengetahui kapan suatu lagu mulai dan berakhir? Apakah suatu bagian merupakan bagian dari suatu lagu atau justru bagian tersebut sudah merupakan satu lagu?, dsb.

Biasanya kerancuan timbul pada responden yang membawakan lebih dari lima lagu, sehubungan dengan itu data yang valid dapat dipastikan terdapat pada lagu pertama dan terakhir. Kadang-kadang di tengah permainan responden lupa dengan urutan lagu yang direncanakan semula, maka jika hal tersebut ditanyakan, paling tidak yang diingat ialah lagu pertama dan terakhir. Lagu-lagu di antaranya bisa juga merupakan data yang valid jika memiliki tanda-tanda yang jelas.

Data yang valid juga bisa diperoleh dengan cara mencocokkan keterangan suatu lagu dengan suasana yang keluar dari musiknya. Sebagai contoh, suatu keterangan tentang dongeng kepahlawan, tidak akan terlukis dalam suasana melodi yang lambat dan meratap, melainkan tersusun dari pola ritme yang stabil dalam tempo yang cepat sehingga menimbulkan kesan seperti derap kuda perang yang penuh dengan semangat. Demikian pula sebaliknya suatu lagu yang merupakan ratapan, tidak akan terlukis dalam suasana musik yang lincah dan gembira, tapi akan menimbulkan kesan sedih.

Di samping itu data yang valid juga dapat dipastikan karena pertanyaan penulis dijawab secara langsung oleh responden ketika suatu lagu dianggap berakhir. Misalnya setelah beberapa lagu dimainkan penulis bertanya: Apakah benar anda baru saja anda memainkan urutan lagu yang ke sekian dengan judul anu? Kemudian responden menjawab baik dengan koreksi atau membenarkan.

Pada proses selanjutnya data-data yang dianggap valid ditranskripsikan ke dalam notasi musik standar melalui dua tahap penyalinan yaitu tahap *penyalinan kasar* yang dilakukan secara langsung, dan *penyalinan akhir* setelah dicek kembali dengan berbagai pertimbangan. Setelah itu hasil penyalinan akhir dipilih sebagai sampel yang dapat mewakili data-data valid tersebut.

Di antara data-data yang terdapat pada tabel 1 di bawah ini terdapat beberapa lagu yang dimainkan oleh pemain yang berlainan dalam satu suku, pada suku Toba ada dua lagu, Simalungun satu lagu, Pakpak/Dairi empat lagu,⁴⁴ dan Karo satu lagu, maka seluruh data penelitian sebenarnya terdiri dari 59 lagu yang berbeda dengan perincian 17 lagu pada suku Toba, 13 lagu pada suku Simalungun, 16 lagu pada suku Pakpak/Dairi dan 13 lagu pada suku Karo.

Pemilihan didasarkan atas jumlah data yang telah diolah hingga mencapai tahap penyalinan akhir dan berdasarkan beberapa pertimbangan, daripadanya dipilih jumlah minimal yang sama pada tiap-tiap sub suku.

Dalam melakukan analisis, jumlah lagu yang dipakai diseragamkan sebanyak tiga lagu pada tiap suku. Hal tersebut dilakukan karena beberapa pertimbangan, di antaranya ialah jumlah responden pada tiap sub suku Batak yang diteliti tidak sama, perbedaan jumlah lagu yang dibawakan para responden memiliki perbedaan yang menyolok, data yang telah diuji dan ditranskripsi hingga tahap penyalinan akhir tidak sama (karena memiliki tingkat ke-

⁴⁴Haluter dan Viter Manik memainkan 10 lagu yang sama, empat lagu di antaranya juga dimainkan oleh Jarah Kabeaken, sehingga pada suku Pakpak/Dairi seluruhnya terdiri dari 16 lagu yang berbeda.

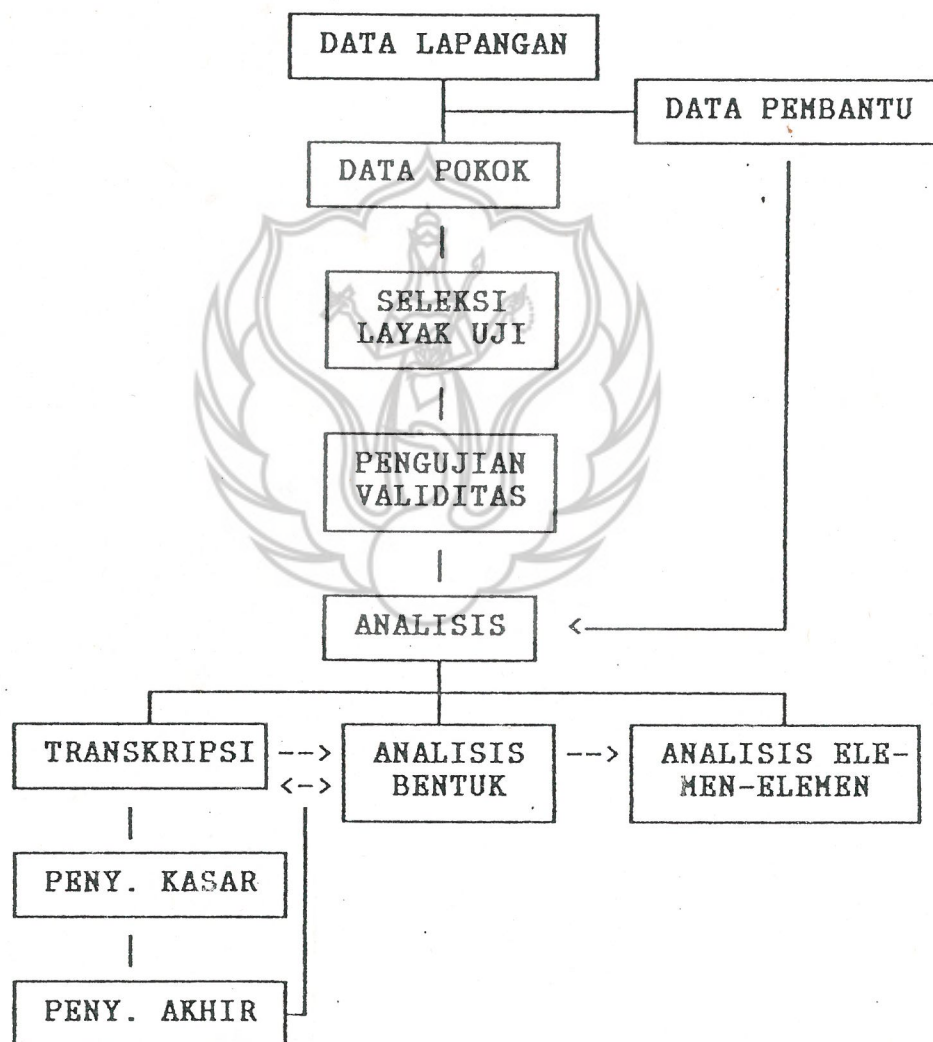
sulitan yang berbeda untuk ditranskripsi) yaitu antara enam hingga sembilan, dan yang terakhir ialah bahwa untuk mentranskripsi dan menganalisis seluruh data tersebut diperlukan waktu yang tidak sedikit.

TABEL 1
HASIL TRANSKRIPSI

SUKU	NAMA RESPONDEN	JML DT LAP	HASIL TRANS	
			KASAR:	AKHIR:
Toba Sda. Sda.	D. Pulungan	7	7	4
	M. Silalahi	5	4	3
	G. Sitohang	7	4	3
Simalungun Sda.	S. Lingga	10	4	4
	B. Purba	4	4	4
Pakpak/Dairi Sda. Sda.	H. Manik	10	3	3
	V. manik	10	1	1
	J. Kabeaken	10	2	4
Karo Sda.	K. Sebayang	9	2	2
	T. Ginting	5	4	4
J U M L A H		77	35	32

Dalam analisis musik, pertama data lapangan diklasifikasikan menjadi *data pokok* dan *data pembantu*. Data-data pokok diseleksi dan diuji validitasnya, kemudian analisis dilakukan melalui tiga tahap yaitu: (1) Trans-

kripsi (terdiri dari dua tahap yaitu *penyalinan kasar* dan *penyalinan akhir*), (2) Analisis bentuk musik, dan (3) Analisis tonalitas, tangga nada, tempo dan birama.



Gambar 7

Skema proses analisis musikal.