

BAB IV

KESIMPULAN

Walaupun ada berbagai pendapat tentang jumlah puak Batak namun secara garis besar dapat dikembalikan kepada lima suku (Toba, Simalungun, Karo, Pakpak/Dairi, dan Angkola/Mandailing) dengan suku Toba sebagai *suku induknya*. Di antara kelimanya hanya empat saja yang memiliki kecapi tradisional yang serupa, yaitu suku Toba (*hasapi*), Simalungun (*husapi*), Pakpak (*kucapi*), dan Karo (*kulcapi*).

Sebagai salah satu artefak, keberadaan awal kecapi Batak diperkirakan bersamaan waktunya dengan pangkal evolusi gitar klasik yang akhirnya berkembang di Barat. Bila dibandingkan dengan teori evolusi gitar klasik, alat musik kecapi berdawai dua semacam kecapi Batak telah ada pada ± tahun 1500 s.M., yaitu *Persian tanbur*.¹

Alat musik tersebut berevolusi kepada dua cabang, yang pertama ke Arab (*Ud* atau *Al Ud*) kemudian ke Eropa dan menjadi *lute* yang bentuknya bertahan hingga kini. Yang kedua berkembang ke Hittite, Yunani, Romawi, Spa-

¹Maurice J. Summerfield. 1982. *The Classical Guitar; Its Evolution and its players since 1800*. Great Britain: Ashley Mark Publishing Co., p.10.

nyol, dan akhirnya juga ke Eropa. Tahap-tahap evolusi fisik keduanya jelas tampak dari bentuk yang sederhana hingga menjadi lengkap. Bahkan dari cabang kedua dapat diperkirakan bahwa alat-alat musik yang berkembang di Eropa berasal dari alat musik yang sama.

Berbeda dengan *tanbur* di Persia, alat-alat serupa dari India dan Cina berkembang ke Asia, dan di Asia berdifusi dengan berbagai tradisi lokal. Hal tersebut tampak pada kemiripan berbagai alat musik serupa yang terdapat di berbagai negara di Asia Tenggara.

Masuknya alat musik kecapi di Sumatra Utara kemungkinan besar dari daerah-daerah pesisir di wilayah Tapanuli Tengah atau Selatan. Ketika nenek moyang suku Batak menemukan daerah yang dianggap nyaman di sekitar Danau Toba, kecapi dikembangkan ke daerah-daerah lain seperti Simalungun, Dairi, dan Karo. Sesuai dengan keadaan setempat, konsep-konsep artistik dan filosofisnya kemudian dikembangkan.

Penulis memperkirakan bahwa kecapi yang serupa seharusnya juga pernah menjadi bagian dari tradisi di Tapanuli Selatan, sebab suku-suku di daerah tersebut memiliki ciri-ciri etnografis yang sama dengan suku Batak yang lainnya, terutama dengan etnis Toba. Jika memang benar demikian maka baik sebutan maupun ciri-ciri fisik-

nya akan mirip dengan *hasapi* Toba. Ketidakberadaannya mungkin disebabkan oleh faktor-faktor lain mengingat banyaknya kemungkinan pengaruh-pengaruh asing di daerah tersebut.

Salah satu sebab menghilangnya kecapi di Tapanuli Selatan mungkin juga karena alat musik tersebut termasuk dalam kategori musik ringan atau sekuler sedangkan yang lainnya sebagai musik resmi yang lebih lekat dengan tradisi dan aspek-aspek religi sehingga dipertahankan hingga kini.

Kecapi-kecapi tradisional Batak memiliki ciri-ciri yang sama yaitu menyerupai *lute* berbentuk perahu dengan tiga bagian pokoknya (memiliki badan, leher, dan kepala); suatu ciri yang khas pada kecapi Batak ialah memiliki *ekor* di ujung atau di bagian akhir badannya. Panjangnya \pm antara 50 cm hingga 95 cm dan lebarnya \pm antara 5,4 cm hingga 13 cm.

Semua kecapi Batak memiliki lubang suara di papan belakangnya dan berdawai dua dengan jarak di antara keduanya \pm 1 cm. Dawai yang umumnya digunakan ialah dawai biola atau gitar yang terbuat dari bahan metal. Khusus di Pakpak dan Manduamas digunakan bahan nilon yang biasanya dipakai untuk tali pancing oleh masyarakat setempat. Penggunaan bahan nilon bukan disebabkan kesulitan

memperoleh dawai biola/gitar melainkan karena alasan musikal yaitu menganggap bahwa dengan bahan tersebut produksi suara yang dihasilkan menjadi lembut atau tidak kasar dan lebih sesuai dengan karakter kecapi Batak yang asli.²

Dewasa ini, di tiap-tiap sub suku umumnya terdapat dua model kecapi dengan kategori yang berbeda. Dalam pameran artefak Toba *Medan Fair 1993* dijumpai Kecapi dalam ukuran besar dan kecil dengan ukiran sederhana, bahkan ada juga yang menekankan segi hiasannya. Sementara itu di Manduamas ada dua macam kecapi yang difungsikan secara berbeda (pembawa melodi dan pengiring), sedangkan bentuk permukaannya juga dibedakan yaitu cenderung persegi empat (pembawa melodi) dan cenderung elips (pengiring).

Husapi Simalungun ada yang permukaan badannya penuh dengan ukiran-ukiran yang rumit dengan permukaan badannya menyerupai trapesium atau persegi empat, dan ada juga yang ukiran yang jauh lebih sederhana, lebih ramping, dan permukaan badannya menyerupai bentuk elips. Di Pakpak *kucapi* model pertama yang biasanya dimainkan umumnya

²Mendekati warna suara kecapi yang menggunakan dawai dari bahan serat enau. Sedangkan bahan metal dianggap memproduksi warna suara yang mirip dengan gitar.

berwarna terang sedangkan model lainnya berwarna gelap cenderung sebagai benda seni saja. Di Karo, *kulcapi* yang digunakan dalam upacara religi ditala dalam interval tertis minor sedangkan yang digunakan untuk acara hiburan dalam kwint.³ Dalam kenyataannya penulis menjumpai dua macam ukuran *kulcapi* yaitu besar dan kecil.

Dari ciri-ciri fisiknya kecapi Batak dapat dibedakan menjadi dua model yaitu model: (1) Toba-Simalungun, dan (2) Pakpak-Karo. Hal tersebut tampak pada banyaknya kesamaan ciri-ciri di antara kecapi Toba dan Simalungun, dan juga di antara kecapi Pakpak dan Karo.

Model kecapi Batak yang pertama memiliki kesamaan ciri-ciri pada ekornya yang menghadap ke muka, bentuk permukaan luar badannya yang umumnya cenderung menyerupai persegi empat dan elips, bentuk sampingnya yang lebih mirip dengan bentuk perahu (daripada model kedua), *fingerboard*-nya tidak memiliki *frets*. Sedangkan pada kecapi model kedua, kesamaannya terdapat pada ekornya yang menghadap ke belakang, bentuk permukaan luarnya cenderung menyerupai bentuk belah ketupat,⁴ dan memiliki

³Perikuten Tarigan. 1989. *Kulcapi Sebagai Pembawa Melodi Pada Ensambel Gendang Lima Sedalen Dalama Guroguro Aron Di Berastagi Kabupaten Karo*. Medan: Fakultas Sastra, p. 13.

⁴Atau seperti bentuk keratan kue tradisional di pulau Jawa yaitu *wajik* (suku Jawa) atau *wajit* (Sunda).

empat atau lima *frets* pada *fingerboard*-nya.

Interpretasi makna perlambangan pada konstruksi dan ukir-ukiran kecapi Batak, juga turut mendukung terdapatnya pengelompokan dua model kecapi di atas. Pada suku Toba dan Simalungun banyak dihubungkan dengan makna-makna religius yaitu dengan dewa-dewa atau keberadaan nenek moyang mereka. Sementara itu pada suku Pakpak dan karo banyak dihubungkan dengan aspek-aspek kemasyarakatan, kekerabatan, hukum adat, kritik sosial, dsb., yang di dalamnya terkandung motivasi-motivasi yang berkaitan dengan pembangunan.

Lagu kecapi Batak umumnya tersusun dari dua kalimat yang relatif pendek, tapi selalu diulang-ulang dengan berbagai variasi melodis sehingga berkesan rumit. Nada-nada yang banyak digunakan adalah yang berdurasi seperempat (empat nada dalam satu ketukan) dan bertempo cepat. Secara tidak disadari oleh para pemainnya, hal tersebut mempunyai hubungan dengan batas kemampuan memproduksi nada-nada berdurasi panjang yang disebabkan karena ukuran instrumen yang kecil terutama tabung resonansi dan panjang dawainya.

Dari segi musiknya, penulis juga melihat adanya ciri-ciri musikal yang dapat dikelompokkan menjadi dua, namun memiliki perbedaan pengelompokan sub sukunya. Walaupun Tonalitas melodi kecapi Batak cenderung memiliki

sifat yang sama yaitu berbeda-beda pada setiap lagu, suku Toba cenderung memiliki ciri-ciri khusus yang berbeda dari sub suku yang lainnya.⁵ Hal tersebut tampak pada status pengulangan, tangga nada, dan talaannya.

Pengulangan-pengulangan tema pada melodi kecapi Toba selalu dilakukan secara berubah, sedangkan pada suku-suku yang lainnya cenderung sebaliknya. Tangga nada kecapi Toba terdiri dari nada-nada yang berurutan yang mirip dengan tangga nada mayor diatonis, sedangkan pada ketiga suku yang lainnya cenderung seperti tangga nada pelog di Jawa tengah atau Barat. Kondisi tangga nada yang berbeda tersebut disebabkan oleh sistem talaan yang digunakan; di Toba ditala dalam tertis dan umumnya di daerah Batak yang lainnya dalam kwint.

Fungsi dan kedudukan kecapi dalam budaya musik Batak ialah sebagai musik sekuler yang umumnya dimainkan dalam formasi ensambel sebagai pembawa melodi utama. Pada pesta-pesta/uupacara adat/religi, kecapi hanya hadir dalam acara-acara hiburan atau selingan dan pemberi semangat kerja orang-orang yang sedang bertugas sebagai panitia pesta.

⁵Jadi pengelompokan ciri-ciri musikalnya ialah: (1) Melodi kecapi Toba, (2) melodi kecapi Simalungun, Pakpak, dan Karo.

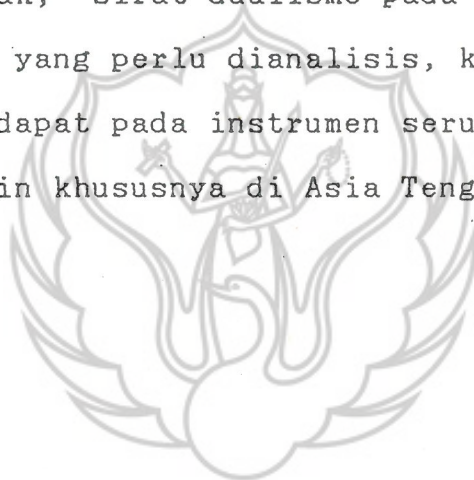
Repertoar kecapi Batak secara umum dapat dibedakan ke dalam tiga macam yaitu: (1) Komposisi yang diambil dari repertoar ensambel lain, dalam hal ini ialah *Gondang Batak*, (2) komposisi asli kecapi, dan (3) komposisi yang mengadopsi nyanyian-nyanyian rakyat. Di antaranya terdapat pengulangan yang sama pada ketiganya; lagu yang sama dibawakan sebagai versi dari ketiga macam repertoar tersebut.

Repertoar kecapi Batak dapat dibedakan ke dalam dua kelompok yaitu: (1) Yang bernafaskan religius, dan (2) yang cenderung sekuler. Baik di Pakpak, Karo, maupun Simalungun repertoar kecapi mengandung aspek-aspek lingkungan dan kehidupan sosial, di antaranya menyinggung fenomena alam di sekitarnya baik flora maupun fauna sebagai ibarat-iibarat dari nasihat-nasihat maupun kritik sosial. Di antara keempat sub suku, repertoar kecapi Batak memiliki keunikan dalam sebutannya yang umumnya menggunakan istilah *gondang*; di Toba istilah tersebut berlaku untuk semua komposisi bentuk penyajian musik dalam tradisi mereka.

Dari kesimpulan organologis dan musikologis di atas, terlihat adanya pengelompokan suku Batak ke dalam dua kelompok etnis, yang pertama cenderung mengindikasikan pada suku Toba, sementara yang lainnya kepada etnis Pakpak dan Karo. Hal tersebut memiliki kesesuaian dengan teori

tentang pembagian etnis dan linguistik yang disinggung baik oleh Loeb dan Ypes (1972)⁶ maupun Koentjaraningrat dan Bangun (1971).⁷ Pengamatan tersebut didukung pula oleh adanya kesesuaian dengan teori Siahaan (1964) yang menyangkut arsitektur Batak bahwa pada rumah adat Batak-pun terdapat pengelompokan yang serupa yaitu model: (1) Toba dan (2) Karo).⁸

Walaupun angka dua bukan merupakan bilangan keramat bagi suku Batak,⁹ sifat dualisme pada kecapi Batak masih merupakan hal yang perlu dianalisis, karena sifat tersebut juga terdapat pada instrumen serupa dalam beberapa kebudayaan lain khususnya di Asia Tenggara.



⁶Edwin M. Loeb. 1972. *Sumatra, its History and People*. Kuala Lumpur: Oxford University Press, p. 20-21.

⁷Payung Bangun. 1971. "Kebudayaan Batak", dalam Koentjaraningrat, *Manusia dan Kebudayaan di Indonesia*. Jakarta: Penerbit Jambatan, p. 95.

⁸Nalom Siahaan. 1964. *Sedjarah Kebudayaan Batak*. Medan: C.V. Napitupulu & Sons, p. 39.

⁹Loeb menyebutkan bahwa angka keramat bagi suku Batak adalah *tujuh* (Loeb, 1972:86).

DAFTAR PUSTAKA

- Apel, Willi. 1982. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Bangun, Payung. 1971. *Kebudayaan Batak*. Dalam Koentjaraningrat. *Manusia dan Kebudayaan di Indonesia*. Jakarta: Penerbit Jambatan.
- Brandon, James R. 1967. *Theatre in Southeast Asia*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ewen, David. 1963. *The Home Book of Musical Knowledge*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs.
- Grunfeld, Frederic V. 1969. *The Art and Times of The Guitar*. U.S.A.: Da Capo Press.
- Hadi, Sutrisno. 1991. *Bimbingan Menulis Skripsi Thesis Jilid 1*. Yogyakarta: Andi Offset.
- _____. 1989. *Bimbingan menulis Skripsi Thesis Jilid 2*. Yogyakarta: Andi Offset.
- _____. 1983. *Metodologi Research Jilid 1*. Yogyakarta: Yayasan Penerbitan Fakultas Psikologi Universitas Gadjah Mada.
- _____. 1990. *Metodologi Research Jilid 2*. Yogyakarta: Andi Offset.
- Hasibuan, Jamaludin. 1986. *Batak Art and Culture*. Medan: Yayasan K.J.M.
- Haviland, William A. 1985. *Anthropology 4th Edition*. CBS College Publishing. Dalam terjemahan Soekardijo. 1988. *Antropologi; edisi keempat Jilid 2*. Jakarta: Penerbit Erlangga.
- Hood, Mantle. 1982. *The Ethnomusicologist*. Ohio: Kent State University Press.
- Hornby, A.S. 1978. *Oxford Student's Dictionary of Current English*. Great Britain: Oxford University Press.

- Jespendi. 1989. *Musik Kucapi Pakpak-Dairi: Studi Deskriptif*. Medan: Jur. Etnomusikologi, Fak. Sastra Universitas Sumatera Utara (laporan penelitian).
- Kodijat. 1983. *Istilah-istilah Musik*. Jakarta: Penerbit Jambatan.
- Koentjaraningrat. 1979. *Pengantar Ilmu Antropologi*. Jakarta: Pen. Aksara Baru.
- . 1987. *Sejarah Teori Antropologi I*. Jakarta: Penerbit Universitas Indonesia.
- Koizumi, Tadashi. 1988. *Guitar Course Fundamentals*. Tokyo: Yamaha Music Foundation.
- Kunst, Jaap. 1959. *Ethnomusicology*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Loeb, Edwin M. 1972. *Sumatra its History and People*. Malaysia: Oxford in Asia paperbacks.
- Machlis, Joseph. 1955. *The Enjoyment of Music; An Introduction to Perceptive Listening*. New York: W.W. Norton & Company Including.
- Malm, William P. 1967. *Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs.
- Manik, Liberty. 1977. "Suku Batak Dengan Gondang Bataknya" dalam majalah *Peninjau tahun IV/No.1*. Medan: dan: Lembaga Penelitian dan Studi DGI.
- Merriam, Allan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Indiana: Northwestern University Press.
- Moeliono, Anton M (ed.). 1990. *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Jakarta: Pen. Balai Pustaka.
- Nasution, S. 1982. *Metode Research*. Bandung: Jemmars.
- Nettl, Bruno. 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York: The Free Press of Glencoe Collier-Macmillan Limited.
- . 1983. *The Study of Ethnomusicology; Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illionis.

- Ningdiah, Lusiati Kusuma. 1992. *Fungsi Tortor Batak Dalam Upacara Mangokal Holi Masyarakat Batak Toba*. Jakarta: Temu Ilmiah III Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia (makalah).
- Omar, Toha Jahja. 1964. *Hukum Seni Musik, Seni Suara, dan Seni Tari dalam Islam*. Jakarta: Widjaja.
- Ottmann, Robert W. 1962. *Elementary Harmony; Theory and Practice*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs.
- Parkin, Harry. 1978. *Batak Fruit of Hindu Thought*. Madras: Christian Literature Society.
- Parlindungan, Mangaraja Onggang. 1964. *Pongkinangolngolan Sinambela gelar Tuanku Rao*. Jakarta: Penerbit Tandjung Pengharapan.
- Pedersen, Paul B. 1970. *Batak Blood and Protestant Soul; The Development of National Batak Churches in North Sumatra*. Michigan: William B. Eedmans Publishing Company.
- Prier, Karl-Edmund. 1991. *Sejarah Musik Jilid 1*. Yogyakarta: Pusat Musik Liturgi.
- Sachs, Curt. 1923. *Die Musik Instrumente Indiens Und Indonesiens*. Berlin und Leipzig: Vereinigung Wissenschaftlicher Verleger Walter de Gruyter & Co.
- Sadie, Stanley. 1984. *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. London: Macmillan Press Limited.
- _____. 1984. *The New Grove Dictionary of Music and Musician*. London: Macmillan Press Limited.
- Sangti, Batara. 1977. *Sejarah Batak*. Medan: Karl Sianipar Company.
- Setiawan, Bambang (ed.). 1989. *Ensiklopedi Nasional Indonesia Jilid 3*. Jakarta: PT Cipta Adi Pustaka.
- Shadily, Hassan (ed.). 1982. *Ensiklopedi Indonesia*. Jakarta: Ichtiar Baru-Van Projects.
- Siagian, Rizaldi. 1985. "Gordang Sambilan; Ensambel Musik Adat Orang Mandailing di Tapanuli Selatan", dalam *Jurnal Masyarakat Musikologi Indonesia*, tahun I/no. 1/ 1990, p. 76-96.

- Siahaan, E.K. 1985. *Pameran Khusus Alat Musik Tradisional Sumatra Utara*. Medan: Dirjen Kebudayaan Museum Negeri SUMUT, Depdikbud.
- Siahaan, E.K. (et.al.). 1975-6. *Survai Monografi Kebudayaan Angkola-Mandailing di Kabupaten Tapanuli Selatan*. Medan: Proyek Pengembangan Permuseuman Sumatera Utara, Depdikbud.
- _____. 1977-78. *Survai Monografi Kebudayaan Pakpak-Dairi di Kabupaten Dairi*. Medan: Proyek Rehab. & Perluasan Museum SUMUt, Depdikbud.
- _____. 1980-81. *Survai Monografi Kebudayaan Suku Batak Simalungun Di Kabupaten Simalungun*. Medan: Proyek Pengembangan Permuseuman Sumatera Utara, Depdikbud.
- _____. 1975-76. *Survai Monografi Kebudayaan Tapanuli-Utara*. Medan: Proyek Rehabilitasi dan Perluasan Museum Sumatera Utara.
- Siahaan, Nalom. 1964. *Sedjarah Kebudayaan Batak*. Medan: C.V. Napitupulu & Sons.
- Simon, Artur. 1989. *Gondang Toba: Instrumental Music of the Toba-Batak*. Berlin: Museum Collection Berlin (West).
- Simon, Artur. 1985. "The Terminology of Batak Instrumental Music in Northern Sumatra" dalam *Yearbook for Traditional Music*, p.113-145.
- Sinaga, Anicetus B. 1981. *The Toba-Batak High God Transcendence and Immanence*. West Germany: Anthropos Institute.
- Sri Widjajadi, Agoes. 1993. "Kelayakan Musikologi Dalam Etnomusikologi; Suatu Tinjauan Terhadap Kedudukan Dan Peranannya", dalam *Jurnal Seni*. Yogyakarta: Badan Penerbit ISI Yogyakarta.
- Stein, Leon. 1979. *Structure & Style; The Study and Analysis of Musical Forms*. New Jersey: Summy-Brichard Music.
- Summerfield, Maurice J. 1982. *The Classical Guitar: Its Evolution and its Players since 1800*. Great Britain: Ashley Mark Publishing Co.

- Tarigan, Perikuten. 1989. *Kulcapi Sebagai Pembawa Melodi Pada Ensambel Gendang Lima Sedalanen Dalam Guro-guro Aron Di Berastagi*. Medan: Fakultas Sastra Universitas Sumatera Utara (Laporan Penelitian).
- Tobing, Ph. O.L. 1956. *The Structure of The Toba-Batak Belief in The High God* Amsterdam: South and South-East Celebes Institute for Culture.
- Pasaribu, Amir. 1986. *Analisis Musik Indonesia*. Jakarta: P.T. Pantja Simpati.
- Yaoichi, Yamada. 1980. "Emics and Etics in Ethnomusical Research Application of Anthropological View" dalam *Musical Voices of Asia: Report of Asian Traditional Performing Arts 1978*. Tokyo: Heibonsha Limited Publisher, p. 185-194.
- Yunus, Ahmad. 1985-6. *Ensiklopedi Musik Indonesia*. Jakarta: Dirjen Depdikbud. Abstract: .pn 162



L A M P I R A N

