

**DALAM GENDANG: ANALISIS POLA RITEM DALAM ANSEMBEL  
GENDANG LIMA SENDALANEN OLEH TIGA MUSISI KARO**

**SKRIPSI SARJANA**

**DIKERJAKAN**

**O**

**L**

**E**

**H**

**VANESIA AMELIA SEBAYANG**

**NIM : 060707019**



**UNIVERSITAS SUMATERA UTARA**

**FAKULTAS SASTRA**

**DEPARTEMEN ETNOMUSIKOLOGI**

**MEDAN**

**2011**

# BAB I

## PENDAHULUAN

### 1.1 Latar Belakang Masalah

Karo<sup>1</sup> merupakan salah satu etnis di Provinsi Sumatera Utara yang memiliki kebudayaan tersendiri. Salah satu unsur kebudayaan tersebut adalah musik. Masyarakat Karo, seperti halnya etnis lain di Indonesia memiliki kebudayaan musikal yang dimainkan dalam berbagai konteks upacara baik yang bersifat adat, ritual, dan acara hiburan. Alat-alat musik yang digunakan untuk kegiatan upacara adat, ritual dan hiburan tidaklah selalu sama, namun disesuaikan dengan kebutuhan upacara tersebut, sehingga dapat dikatakan bahwa peranan alat musik sangat penting di dalam mendukung eksistensi pemakaian musik pada masyarakat pendukungnya (Daulay, 1995).

Terdapat dua jenis ansambel dalam kebudayaan musikal masyarakat Karo yaitu *gendang lima sendalenen* dan *gendang telu sendalenen*. *Gendang lima sendalenen* merupakan ansambel yang terdiri dari lima jenis alat musik yaitu: *sarune (aerophone double reed)* merupakan alat musik tiup dengan lidah ganda, *gendang singindungi (single head conical drum)* merupakan alat musik membran

---

<sup>1</sup>. Suku Karo berasal dari Kerajaan Haru yang berdasarkan legenda Karo sebagaimana disampaikan oleh H. Biak Ersada Ginting, berdiri kira-kira pada tahun 685 M yang berpusat di sekitar Teluk Haru, Langkat. Menurut babat Sunda dalam Prinst, 2004, pada abad I M di Sumatera Utara sudah terdapat kerajaan dengan rajanya bernama 'Pa Lagan'. Cerita tentang Raja Pa Lagan

dari Kerajaan Haru ini diketahui dari buku *Manimegalai* karangan pujangga tenar yang sangat populer di India (Brahma Putra dalam Prints, 2004: 9).

bersisi satu yang berbentuk konis, *gendang singanaki* (*single head conical drum*) merupakan alat musik membran bersisi satu yang berbentuk konis, *gung* (*gongs*) merupakan gong berpencu, dan *penganak* (*gongs*) juga merupakan gong berpencu. Sedangkan *gendang telu sendalanan* terdiri dari tiga jenis alat musik yaitu: *kulcapi* (*long neck lute two stringed*) merupakan alat musik bersenar dua yang memiliki leher, *keteng-keteng* (*two stringed idiochord tube zitter*) merupakan alat musik berbentuk tube yang memiliki dua senar yang berasal dari badan alat itu sendiri, dan mangkuk *mbentar*/mangkuk putih (*chinese-bowl*) (Tari gan, 2004).

Dalam kebudayaan musikal masyarakat Karo ansambel *gendang lima sendalanan* lebih umum dikenal (populer) dan lebih sering digunakan dibanding dengan *gendang telu sendalanan*. Hal ini dikarenakan ansambel *gendang lima sendalanan* merupakan ansambel dengan peran/peranan terbesar yang dimiliki masyarakat Karo, sehingga keberadaannya dapat ditemui disetiap acara hiburan ataupun upacara besar.

Ansambel *gendang lima sendalanan* digunakan sebagai pelengkap upacara baik adat, ritual, maupun acara hiburan. *Gendang lima sendalanan* dalam upacara adat digunakan sebagai pengesah/pelengkap jalannya upacara, sementara *gendang lima sendalanan* dalam upacara ritual digunakan untuk mengubah suasana upacara menjadi magis dan mempengaruhi alam bawah sadar *guru* (dukun) lalu menggiringnya ke dalam keadaan *trance* (kemasukan roh), serta dalam acara

hiburan digunakan sebagai alat musik penghibur, khususnya muda/i Karo (Tarigan, 2004).

Ansambel *gendang lima sendalane* berhubungan dengan *dalan gendang*. Setiap repertoar yang dimainkan dalam upacara apapun oleh ansambel ini, selalu diikuti oleh *dalan gendang* yang menjadi bagian dari ansambel itu sendiri. *Dalan gendang* merupakan istilah/terminologi yang berasal dari bahasa Karo yang terdiri dari dua kata yaitu *dalan* dan *gendang*. *Dalan* (di sebagian daerah menyebutnya dengan kata *dalin*) berarti “jalan/keterkaitan satu dengan yang lain”, sedangkan kata *gendang* disini merujuk pada “sebuah komposisi musik”. Jadi, *dalan gendang* berarti keterkaitan pola ritme antar alat musik dalam sebuah komposisi dalam musik tradisional Karo.

Di dalam *dalan gendang*, *gendang singanaki* memiliki peranan yang cukup penting karena dijadikan patokan seluruh alat musik dalam ansambel sehingga permainannya yang terkesan monoton itu menjadi penting dan diperhitungkan. Sementara *gendang singindungi*, lebih bebas berimprovisasi dan berfungsi membawa jalannya permainan, tapi tetap tidak boleh lari terlalu jauh dari koridor pola ritme dasarnya<sup>2</sup>.

Kebudayaan musikal masyarakat Karo berada dalam lingkup tradisi lisan (oral). Tradisi lisan (oral) memiliki beberapa ciri yaitu: (1) tidak ada/tidak jelasnya nama pencipta repertoar-repertoar yang ada, (2) tidak memiliki notasi tersendiri, dan (3) proses transmisi dilakukan oleh generasi sebelum kepada generasi berikutnya dengan cara lisan atau dengan praktek langsung oleh si murid.

---

<sup>2</sup>. Wawancara dengan Ismail Bangun, 21 Agustus 2010.

Ciri-ciri ini berlaku juga pada musik tradisional Karo, dibuktikan dengan tidak ada/tidak jelasnya nama pencipta repertoar, tidak memiliki notasi Karo, dan diajarkan secara lisan dengan cara memperhatikan lalu meniru/mengikuti permainan para seniman senior.

Tradisi oral ini memiliki beberapa kelemahan antara lain; semakin hari semakin kurangnya generasi muda yang tertarik pada musik tradisional karena faktor gerusan jaman modern dan ‘tsunami’ musik-musik barat, serta tidak adanya notasi tersendiri membuat musik tradisional Karo mudah sekali dilupakan ditambah lagi dengan mulai berkurangnya musisi tradisional yang tetap konsisten bermain musik tradisional, dalam hal ini termasuk *dalan gendang* yang menjadi penelitian penulis. Hal itulah yang menarik penulis memilih *dalan gendang* sebagai objek penelitian. Hal lain yang menarik penulis teliti yaitu untuk mendapatkan dokumentasi pola ritem dan menjadikannya sumber tertulis bagi generasi-generasi Karo yang akan datang.

Penelitian ini penulis fokuskan kepada tiga orang musisi Karo yang dianggap memiliki pengalaman perform yang berbeda dan representatif mewakili tiga generasi pemusik tradisional Karo yaitu generasi tua, generasi menengah, dan generasi muda, serta dapat memainkan berbagai macam pola *dalan gendang* beserta pengembangan variasinya. Ketiga musisi ini adalah Ismail Bangun yakni salah satu musisi senior Karo, Timbangan Perangin-angin, dan Kader Ginting.

Alasan memilih Ismail Bangun dikarenakan beliau merupakan musisi Karo yang telah berkecimpung dalam dunia musik tradisional Karo selama  $\pm$  50 tahun dan membuatnya tergolong senior dan juga mampu memainkan pola ritem gendang yang menjadi ciri khas musisi-musisi sebelum dirinya. Sementara Timbangan Perangin-angin merupakan *perkolong-kolong* yang kemudian beralih menjadi pemain gendang (*penggual*), dan Kader Ginting merupakan pemain *kibod* Karo yang kemudian beralih menjadi pemain gendang (*penggual*). Kader Ginting juga merupakan musisi yang juga berasal dari keluarga musisi. Sang ayah Seter Ginting dahulunya merupakan pemain sarune (*panarune*) yang sangat terkenal.

Beliau-beliau tersebut merupakan beberapa musisi Karo yang mengetahui *dalan gendang*. Berdasarkan wawancara yang telah penulis lakukan terhadap Ismail Bangun, jika saat ini pola ritem gendang tersebut tidak diabadikan dan juga ditransmisikan ke generasi berikutnya maka bisa saja hilang dan dilupakan. Beliau juga berucap mengenai pengharapannya kepada teman-teman akademisi agar mendokumentasikan permainannya ke dalam bentuk transkripsi visual.

Oleh karena keinginan penulis untuk meneliti pentingnya *dalan gendang* dalam *gendang lima sendalanen*, mendokumentasikan *dalan gendang* beserta variasi dari ketiga musisi, serta mendalami bagaimana cara menghasilkan bunyi, posisi memainkan, teknik pelarasan, dan struktur organologis alat-alat musik pembawa ritmik dalam ansambel *gendang lima sendalanen*, membuat penulis memilih judul: ***Dalan Gendang: Analisis Pola Ritem dalam Ansambel Gendang Lima Sendalanen oleh Tiga Musisi Karo.***

## **1.2 Pokok Permasalahan**

1. Bagaimana pola ritem *dalan gendang* secara umum, khususnya pengembangan variasi pada setiap *cak cak* yang dimainkan oleh ketiga musisi?
2. Bagaimana cara penghasilan bunyi, posisi memainkan, teknik pelarasan, dan struktur organologis alat-alat musik pembawa ritmik dalam ansambel *gendang lima sendalanan*?

## **1.3 Tujuan dan Manfaat Penelitian**

### **1.3.1 Tujuan Penelitian**

Adapun tujuan khusus penelitian ini adalah sebagai berikut:

1. Untuk meneliti pola ritem *dalan gendang* beserta pengembangan variasi pada setiap *cak cak* yang dimainkan oleh ketiga musisi.
2. Untuk mengetahui cara penghasilan bunyi, posisi memainkan, teknik pelarasan, dan struktur organologis alat-alat musik pembawa ritmik dalam ansambel *gendang lima sendalanan*.

### **1.3.2 Manfaat Penelitian**

Terdapat beberapa manfaat yang sangat penting dari penelitian ini seperti: pertama, untuk mendapatkan pola ritem gendang, lengkap dengan pengembangan variasi/improvisasi dari ketiga musisi. Kedua, menghasilkan literatur tertulis

mengenai pola ritem *dalan gendang* dalam ansambel *gendang lima sendalanen*. Literatur tertulis dalam bentuk transkripsi ini dimaksudkan untuk mendapatkan gambaran utuh mengenai variasi pola ritem dari ketiga musisi sekaligus menjaga pola ritem tetap abadi sehingga dapat dimainkan dengan mudah, dan setidaknya diingat oleh anak cucu generasi masyarakat Karo mendatang. Ketiga, mendapatkan data mengenai eksistensi *dalan gendang* dalam budaya musikal masyarakat Karo.

## **1.4 Konsep dan Teori**

### **1.4.1 Konsep**

Istilah *Gendang* dalam bahasa Karo secara garis besar diartikan sebagai musik. Selain itu *gendang* juga memiliki beberapa pengertian tergantung kepada kata yang mengikutinya, seperti *Gendang* sebagai alat musik (*Gendang Anakna/Singanaki, Gendang Indungna/Singindungi*), *Gendang* sebagai ansambel (*Gendang Sarune/Gendang Lima Sendalanen*), *Gendang* sebagai repertoar (*Gendang Guru*), *Gendang* sebagai komposisi (*Gendang Simalungen Rayat*), dan *Gendang* sebagai upacara (*Gendang Serayaan*). *Gendang* yang dimaksud dalam penelitian *dalan gendang* ini adalah *Gendang* sebagai komposisi yaitu *Gendang Simalungen Rayat, Gendang Odak-Odak, dll* dan *Gendang* sebagai ansambel yaitu *Gendang Sarune/Gendang Lima Sendalanen*.

*Dalan gendang* merupakan istilah/terminologi yang berasal dari bahasa Karo yang terdiri dari dua kata yaitu *dalan* dan *gendang*. *Dalan* (di sebagian



daerah menyebutnya dengan kata *dalin*) berarti “jalan/keterkaitan satu dengan yang lain”, sedangkan kata *gendang* disini merujuk pada “sebuah komposisi musik”. Jadi, *dalan gendang* dalam penelitian ini berarti pola ritme dasar dalam sebuah komposisi di ansambel *gendang lima sendalenen*.

Dalam pengembangannya, *dalan gendang* memiliki makna/filosofi lain yaitu merupakan peraturan permainan yang harus ditaati/diikuti. *Dalan gendang* menjadikan sebuah komposisi/repertoar yang dimainkan menjadi lebih teratur atau lebih terarah. Pada akhirnya, penulis akan memaparkan bagaimana ketiga musisi mengaplikasikan/menginterpretasi *dalan gendang* beserta variasinya ke dalam draft transkripsi dan pada bab selanjutnya akan di analisis.

*Gendang singanaki* dan *singindungi* memiliki bentuk yang hampir mirip, namun *gendang singanaki* ini memiliki semacam anak gendang di sisinya yang disebut *garantung* (*gerantung*). Dalam disiplin Etnomusikologi, khususnya ilmu Organologi, *gendang singanaki* dan *singindungi* merupakan jenis alat musik bermembran (*single head conical drum*) yang memiliki dua sisi, namun dimainkan hanya pada satu sisi yaitu sisi atasnya saja. Bentuk kedua gendang ini tergolong konis, dan dipukul dengan menggunakan dua buah pemukul/stik yang panjangnya  $\pm 10$  cm. Sementara, *gung* dan *peganak* merupakan jenis alat musik idiofon yang tergolong ke dalam klasifikasi *gongs*.

Pola dalam Kamus Umum Bahasa Indonesia, 1991 adalah model atau patron. Dalam penelitian ini penulis mengartikan pola sebagai sebuah struktur. Sedangkan ritme merupakan terminologi asupan dari bahasa Inggris yakni

*Rhythm*. Menurut *The Advanced Learner's Dictionary of Current English*, terbitan *Oxford University Press* kata *Rhythm* berarti pukulan kuat dan lemah yang berulang secara teratur, dalam berpidato, bermusik, maupun dalam tarian. Ritem juga memiliki arti yakni durasi notasi dalam musik. Dengan demikian, yang dimaksud dengan analisis pola ritem dalam penelitian ini adalah sebuah studi yang bertujuan mempelajari/mendalami pola *dalan gendang* beserta variasinya dari masing-masing musisi.

Ansambel *Gendang Lima Sendalanan* merupakan satu dari 2 jenis ansambel yang ada pada kebudayaan musikal masyarakat Karo. Dari namanya, dapat dipastikan ansambel ini terdiri dari lima jenis alat musik. Kelima jenis alat musik tersebut adalah; *sarune* (*aerophone double reed*) yaitu alat musik tiup dengan lidah ganda, *gendang singanaki* (*single head conical drum*) yaitu alat musik membran bersisi satu yang berbentuk konis, *gendang singindungi* (*single head conical drum*) yaitu alat musik membran bersisi satu yang berbentuk konis, *gung* (*gongs*) yaitu gong berpencu, dan *penganak*/gong kecil (*gongs*) yaitu gong berpencu.

Tiga musisi yang dimaksud adalah Ismail Bangun, Timbangan Perangin-angin, dan Kader Ginting. Ismail Bangun merupakan musisi Karo yang tergolong senior dan juga ahli memainkan pola ritem gendang yang menjadi ciri khas musisi-musisi sebelum dirinya. Sementara itu, Timbangan Perangin-angin dan Kader Ginting merupakan *Perkolong-kolong* dan Pemain Kibord Karo yang kemudian beralih menjadi *penggual* (pemain gendang). Ketiga informan tersebut,

penulis anggap sangat representatif dalam menggambarkan variasi-variasi pengembangan pola ritem *gendang singanaki* dan *singindungi*.

Ada tiga jenis tempo *gendang* yang akan dijadikan sample dalam penelitian ini. Pertama, tempo *simalungen rayat* yaitu tempo sangat lambat; Kedua, tempo *odak-odak*, yaitu tempo sedang; Ketiga, tempo *patam-patam*, yaitu tempo cepat. Jika dikonversikan ke dalam skala metronome (*metronome mark*) maka tempo *simalungen rayat* tergolong tempo  $\pm 60-66$  MM, tempo *odak-odak* tergolong  $90-98$  MM, tempo *patam-patam*  $\pm 98-105$  MM ([www.google.com](http://www.google.com)).

#### **1.4.2 Teori**

Teori merupakan asas-asas dan hukum-hukum umum yang menjadi dasar sesuatu kesenian atau ilmu pengetahuan. Teori juga merupakan pendapat-pendapat atau aturan-aturan untuk melakukan sesuatu (Kamus Umum Bahasa Indonesia, 1991: 154-155).

Dalam penelitian ini, penulis menggunakan teori analisis musik oleh William P. Malm (dalam terjemahan Takari, 2003) yang mengatakan ada langkah-langkah yang harus ditempuh dalam pengamatan seni pertunjukan yaitu:

(1) mendeskripsikan sifat seni pertunjukan apakah penyanyi dan/atau pemain musik; (2) menganalisis “waktu”, termasuk didalamnya meter, pulsa dasar (taktus), dan unit-unit pembentuk birama, serta; (3) menganalisis melodi musik dengan menggunakan metode *weighted scale* (bobot tangga nada). Sesuai dengan

judul, maksud serta tujuan penelitian ini, penulis menggunakan langkah kedua yaitu menganalisis unsur “waktu” lewat pendekatan musik barat yang terdiri dari empat langkah, yaitu:

- (1) Mencatat tempo dalam tanda – tanda metronome (jumlah ketukan dasar per menit);
- (2) Menotasikan ritem yang dihasilkan stik, serta hubungannya dengan melodi;
- (3) Mencatat meter / tanda birama (skema waktu dalam musik) untuk dapat menentukan pulsa dasar berdasarkan ketukan-ketukan beraksen (sesuai dengan latar belakang budaya si penulis); dan
- (4) Merangkum pulsa-pulsa ini ke dalam unit-unit yang disebut birama (Takari, 1993).

Penulis juga menggunakan teori organologi yang dirangkum dalam Diagram Group lewat buku “*Musical Instruments of the World, An Illustrated Encyclopedia*” (1976), yang mengklasifikasikan alat musik di seluruh dunia kedalam lima kategori umum dan dua kategori tambahan. Lima kategori umum yaitu *Aerophone* (sumber bunyi berasal dari udara), *Membranophone* (sumber bunyi berasal dari membran), *Idiophone* (sumber bunyi berasal dari badan alat musik), *Chordophone* (sumber bunyi berasal dari dawai/senar), dan *Mechanical and electrical instrument* (sumber bunyi berasal dari energi listrik). Sedangkan dua kategori tambahannya yaitu *Instruments through the ages*, dan *Musical ensambel*.

Kelima kategori umum alat musik ini didasari oleh sumber penggetar utama sebagai penghasil bunyi dan masih dapat diuraikan lagi sesuai dengan jenis alat musik, sementara dua kategori tambahan didasari atas masa saat penciptaan alat musik dan pengelompokan alat musik untuk keperluan pertunjukan besar seperti *orchestra* atau musik kamar (*chamber music*) (the Diagram Group, 1976).

Penulis juga menggunakan teori fungsi dan guna (*use and function*) musik. Dalam Tarihan, 1997 fungsi dan guna musik oleh Alan P. Merriam dibagi menjadi 10 fungsi, yaitu: (1) fungsi hiburan, (2) fungsi pengungkapan emosi, (3) fungsi kesinambungan kebudayaan, (4) fungsi estetika, (5) fungsi komunikasi, (6) fungsi respons fisik, (7) fungsi integrasi sosial, (8) fungsi pengabsahan upacara, (9) fungsi norma sosial, dan (10) fungsi pendidikan.

Selain teori analisis musik, teori *use and function*, teori organologi, penulis juga menggunakan pendekatan transkripsi yang mengacu pada Nettl yang mengatakan ada dua pendekatan utama untuk mendeskripsikan musik yaitu: (1) kita dapat menganalisis dan mendeskripsikan apa yang kita dengar, dan (2) kita dapat dengan cara menuliskan apa yang kita dengar tersebut ke atas kertas lalu mendeskripsikan apa yang kita lihat. Namun menurut Nettl, point pertama merupakan hal yang sangat sulit dan tak mungkin bagi seorang manusia untuk mengingat dan mendeskripsikan sesuatu hanya lewat sekali pendengaran. Untuk itu, penulis hanya menggunakan pendekatan point kedua.

Dalam penelitian ini, untuk dapat mentranskripsikan atau menuliskan sebuah musik dalam bentuk simbol-simbol notasi membutuhkan pengetahuan

tentang beberapa hal, diantaranya ritem (organisasi musik di dalam waktu) dan meter (skema waktu dalam musik). Cara-cara mentranskripsikan musik adalah sebagai berikut: (1) pertama, belajar memainkan alat musik yang akan ditranskripsikan. (2) kedua, peniruan bunyi dengan cara bernyanyi atau menirukan secara bernyanyi.

## **1.5 Metode Penelitian**

Penulis menggunakan penelitian jenis kualitatif yang dilengkapi dengan data yang bersifat kuantitatif. Penelitian kualitatif menurut Moleong (dalam Tarigan, 1997):

...”adalah tradisi tertentu dalam ilmu pengetahuan sosial yang secara fundamental bergantung kepada pengamatan manusia dalam kawasannya sendiri dan berhubungan dengan orang-orang tersebut dalam bahasa dan peristilahannya”.

Penelitian kualitatif ini, dapat dibagi ke dalam empat tahap yaitu: tahap sebelum ke lapangan, tahap pekerjaan lapangan, tahap analisis data, dan tahap penulisan laporan (dalam hal ini skripsi).

Dalam tahap analisis data inilah, data kuantitatif diperlukan sebagai unsur pelengkap. Dikatakan kuantitatif karena, data tersebut bersifat statistik dan numeral (angka-angka) yang berasal dari hasil penghitungan jumlah pukulan per bar dari ketiga musisi dan meter lagu. Hal ini diperkuat dengan pendapat Moleong (2000: 22) yang mengatakan peneliti kualitatif sering menggunakan data kuantitatif, namun yang sering terjadi pada umumnya tidak menggunakan analisis

kuantitatif bersama-sama. Jadi dapat dikatakan bahwa kedua pendekatan tersebut dapat digunakan apabila desainnya adalah memanfaatkan satu paradigma sedangkan paradigma lainnya hanya sebagai pelengkap saja. Pendapat yang sama juga dikemukakan oleh Glaser dan Strauss (dalam Moleong, 2000: 22) yaitu, bahwa dalam banyak hal, kedua bentuk data tersebut diperlukan, bukan kuantitatif menguji kualitatif atau sebaliknya, melainkan kedua bentuk tersebut digunakan bersama.

Dalam penelitian kualitatif yang ditunjang dengan data kuantitatif ini, penulis menggunakan metode observasi. Bungin (2007) mengartikan observasi adalah kemampuan seseorang untuk melakukan pengamatan lewat panca indera mata serta dibantu dengan panca indera lainnya. Observasi juga merupakan kegiatan pengumpulan data lewat pengamatan langsung ke objek penelitian.

### **1.5.1 Studi Kepustakaan**

Maksud dari studi kepustakaan adalah mendapatkan data berupa tulisan-tulisan yang terdapat antara lain pada artikel yang ditulis oleh Perikuten Tarigan dengan judul “Musik Tradisional Karo” terdapat pada buku “Pluralitas Musik Etnik Batak Toba, Mandailing, Melayu, Pakpak-Dairi, Angkola, Karo, Simalungun” (2004) yang diterbitkan oleh Pusat Dokumentasi dan Pengkajian Kebudayaan Batak Universitas HKBP Nommensen, buku yang ditulis oleh Darwan Prints dengan judul “Adat Karo” (2004), buku yang ditulis oleh Lexy Moleong dengan judul “Metodologi Penelitian Kualitatif” (2000), buku yang

ditulis oleh Burhan Bungin dengan judul “Penelitian Kualitatif” (2007), buku *Musical Instruments of the World - An Illustrated Encyclopedia by The Diagram Group* (1976), buku karangan William P. Malm yaitu *Music Cultures of the Pasific, The Near East, and Asia* (1993) yang telah dialih-bahasakan oleh Muhammad Takari, serta buku karangan Alan P. Merriam dkk yaitu “Etnomusikologi” yang telah dialih-bahasakan oleh Sentosa dan Rizaldi Siagian dengan R.Supanggih sebagai editor. Selain buku, penulis juga mencari sumber lain seperti; artikel-artikel yang representatif dari website dan surat kabar online seperti [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com) , [www.wikimedia.com](http://www.wikimedia.com) dan [www.kompas.com](http://www.kompas.com) , skripsi-skripsi di Perpustakaan Departemen Etnomusikologi FS-USU, majalah-majalah seni, dll, yang mempunyai relevansi dengan materi pokok penulisan. Penyusunan kerangka konsep dan teori juga tidak terlepas dari data-data kepustakaan.

## **1.5.2 Pengumpulan Data di Lapangan**

### **1.5.2.1 Observasi**

Kerja lapangan berkaitan dengan pengumpulan data yang penulis dapatkan lewat cara observasi langsung ke lapangan yaitu melihat langsung permainan gendang oleh ketiga musisi. Hal ini dilakukan salah satunya dengan cara mengikuti upacara kematian adat Karo pada melaksanakan observasi langsung terhadap lokasi penelitian, sekaligus dalam kerja lapangan ini mencari informan pendukung lainnya yang representatif. Selain itu, mencari informan pangkal yang secara keilmiah dapat menjembatani penulis dengan informan kunci



(narasumber) dengan pendekatan pandangan ilmiah. Hal ini dilakukan dengan mencari orang yang berkompeten dalam bidang tersebut, sedapat mungkin orang tersebut berasal dari kebudayaan yang sama dengan objek penelitian.

#### 1.5.2.2 Wawancara

Wawancara berbeda dengan percakapan yang dilakukan manusia sehari-hari. Wawancara adalah percakapan dengan maksud tertentu, yaitu antara pewawancara yang mengajukan pertanyaan dan orang yang diwawancarai yang memberikan jawaban atas pertanyaan pewawancara. Menurut Lincoln dan Guba (dalam Moleong, 2000: 135) maksud mengadakan wawancara adalah sebagai berikut.

“.....mengkonstruksi mengenai orang, kejadian, kegiatan, organisasi, perasaan, motivasi, tuntutan, kepedulian dan lain-lain kebulatan; merekonstruksi kebulatan-kebulatan demikian sebagai yang dialami masa lalu; memproyeksikan kebulatan-kebulatan sebagai yang telah diharapkan untuk dialami pada masa yang akan datang; memverifikasi, mengubah, dan memperluas informasi yang diperoleh dari orang lain, baik manusia maupun bukan manusia (triangulasi); dan memverifikasi, mengubah, dan memperluas konstruksi yang dikembangkan oleh peneliti sebagai pengecekan anggota.”

Dari bermacam-macam cara pembagian jenis wawancara yang ditemui dalam kepustakaan, maka yang dipilih adalah pembagian yang dikemukakan oleh Lincoln dan Guba (dalam Moleong, 2000: 137) yang dibagi atas:

1. Wawancara oleh tim atau panel.
2. Wawancara tertutup dan wawancara terbuka.
3. Wawancara riwayat secara lisan ,dan
4. Wawancara terstruktur dan tak terstruktur.

Jenis wawancara yang penulis gunakan pada penelitian ini adalah wawancara terstruktur dan wawancara tak terstruktur. Dalam wawancara terstruktur, pewawancara menetapkan sendiri masalah dan pertanyaan-pertanyaan yang akan diajukan. Pertanyaan-pertanyaan tersebut disusun dahulu dan didasarkan pada masalah dalam desain penelitian serta pokok-pokok yang dijadikan dasar pertanyaan diatur dengan sangat terstruktur. Sementara itu, dalam wawancara tak berstruktur pertanyaan-pertanyaan yang diajukan oleh pewawancara tidak disusun terlebih dahulu namun disesuaikan dengan keadaan responden. Pelaksanaan wawancara seperti ini bersifat cair seperti dalam percakapan sehari-hari dan biasanya berlangsung berulang-ulang.

#### 1.5.2.3 Rekaman

Pada pelaksanaan kegiatan penelitian ini, penulis menggunakan kamera digital, dan video kamera digital untuk membantu kerja di laboratorium dalam menyaksikan kembali pola ritme permainan gendang secara mendetail. Video kamera digital dipergunakan untuk merekam bunyi sekaligus video yang dihasilkan oleh kedua gendang dan instrument pendukung lainnya yang nantinya akan ditranskripsi untuk hasil akhir penulisan dan untuk wawancara dengan informan.

### **1.5.3 Analisis Data di Laboratorium**

Keseluruhan hasil wawancara dan rekaman pola ritem yang penulis dapatkan dari penelitian lapangan, kemudian diolah dalam kerja laboratorium. Hal ini dimaksudkan untuk mendapatkan bentuk transkripsi pola ritem dari ketiga informan kunci, lalu menganalisisnya. Hasil transkripsi dan analisis inilah yang nantinya menjadi tujuan dari penelitian ini. Selanjutnya, semua hasil kerja laboratorium disusun menjadi sebuah bentuk laporan hasil penelitian berbentuk skripsi.

### **1.6 Lokasi Penelitian**

Lokasi penelitian ada di beberapa tempat, antara lain:

Pertama, Perpustakaan Departemen Etnomusikologi, Fakultas Sastra, Universitas Sumatera Utara. Di lokasi ini penulis melakukan proses *laboratory research* dengan cara mencari sumber bacaan tambahan dan sumber kepustakaan tambahan lewat skripsi-skripsi dan jurnal-jurnal Etnomusikologi yang representatif dengan bahan penelitian.

Kedua, Penulis melakukan proses penelitian di Lembaga Kesenian USU (LK-USU) Jl. Perpustakaan Kampus USU, Medan; kediaman Bapak Ismail Bangun di Jl. Jamin Ginting Simpang Pencawan, Depan Kantor Camat Medan Tuntungan, No.4, Medan; kedai kopi di Simpang Semalingkar; serta kediaman

Bapak Kader Ginting di Jl. Jamin Ginting GG. Kenanga, Simpang Selayang, Medan. Di lokasi-lokasi yang disebut di atas, penulis melakukan proses wawancara terhadap ketiga informan mengenai riwayat hidup dan riwayat karir mereka masing-masing.

Ketiga, Jambur Halilintar Simpang Selayang, Jambur Namaken and Son Padang Bulan, Medan. Di lokasi-lokasi ini penulis melakukan proses *field research* antara lain proses observasi dan rekaman di saat informan yang diteliti sedang mengisi upacara *cawir metua* (upacara kematian adat Karo bagi orang yang seluruh keturunannya telah berumah tangga).

## **BAB II**

### **KEBERADAAN *GENDANG LIMA SENDALANEN* DALAM MASYARAKAT KARO**

#### **2.1 Pengertian dan Istilah *Gendang Lima Sendalanan***

Di dalam kebudayaan musik tradisional Karo, ansambel *gendang lima sendalanan* merupakan ansambel musik yang paling dikenal luas. Ansambel *gendang lima sendalanan* terdiri dari tiga kata yaitu, *gendang* yang dalam hal ini artinya adalah "alat musik", *lima* artinya "lima", dan *sendalanan* yang artinya "sejalan", jadi yang dimaksud dengan *gendang lima sendalanan* adalah lima buah alat musik dalam suatu kelompok ansambel yang selalu dimainkan seiring sejalan dan tidak boleh terpisah (Tarigan, 2004).

Alat musik-alat musik yang terdapat dalam ansambel *gendang lima sendalanan*, terdiri dari *Sarune*, *Gendang Singanaki*, *Gendang Singindungi*, *Gung*, dan *penganak*. Selain itu bisa juga disebut dengan *gendang lima sendalanan*, *ranggutna sepulu sada*, yaitu angka dua belas untuk hitung-hitungan perangkat yang dipergunakan seluruhnya, termasuk stik atau alat memukul instrumen musik tersebut ([www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)).

Masing-masing alat musik tersebut dimainkan oleh seorang pemain yang memiliki sebutan sesuai dengan alat yang dimainkannya. Pemain *sarune* disebut dengan *panarune*, pemain *gendang singanaki* disebut *penggual singanaki*, pemain

*gendang singindungi* disebut *penggual singindungi*, pemain *gung* disebut *simalu gung*, dan pemain *penganak* disebut *simalu penganak*. Tetapi biasanya, pada saat sekarang ini pemain *gung* dan *penganak* adalah satu orang yang sama (Tarigan, 2004).



Gambar 2.1 Penggual *gendang lima sendalanan* (dari kiri: Ismail Bangun pada *gendang singindungi*, Warding Ginting pada *sarune*, Hasan Barus pada *gendang singanaki*, dan Karim Sembiring pada *gung* dan *penganak*).

Namun, sebelum beralih menjadi *gendang lima sendalanan*, dahulunya dikenal istilah *Telu, Sada Perarih, Gendang Lima Sendalanan*, mempunyai tambahan kata didepan nya. Bukan hanya menjelaskan tentang alat musik yang digunakan tapi menjelaskan juga tentang koneksitas antara pemain (*penggual*) alat musik tersebut.

*Telu, Sada Perarih* dalam hal ini menjelaskan tentang peran dari pada pemain musik *gendang lima sedalanan*. Istilah *Telu*, dalam hal ini menjelaskan tentang pemain musik yang memainkan alat musik : *Sarune (panarune)*, *Gendang Singanaki (penggual)* dan *Gendang Singindungi (penggual)*. Biasanya ketiga

pemain musik ini melakukan pertunjukan dari satu kampung ke kampung yang lain. Dan ketiga nya masuk dalam satu group *penggual*. Istilah *Sada*, menerangkan tentang keberadaan *penggual* yang memainkan alat musik *Gung* dan *Penganak*. Dimana biasanya pemain musik ini dimainkan oleh *anak beru kuta*. Dengan kata lain, yang akan memainkan alat musik *Gung* dan *Penganak* dipersiapkan oleh orang-orang yang memanggil *penggual*, dan tidak termasuk dalam group *penggual* yang diundang. *Perarih*, menerangkan kekompakan antara *penggual* yang termasuk kedalam katagori *Telu* dan *Sada*.

Saat bersama-sama mengiringi penyanyi (*perkolong-kolong*) dibutuhkan sebuah kekompakan team. Oleh karena itu peran *Telu* dan *Sada* harus disatukan meskipun mereka tidak tergabung dalam satu kelompok *penggual*. Kekompakan ini diperlukan agar tercipta harmonisasi yang utuh saat bermain musik (*ergendang*) baik saat mengiringi tarian dan maupun nyanyian.

Tetapi pada saat sekarang ini, peran *Telu* dan *Sada* sudah dimasukkan ke dalam satu group *penggual*. Sedangkan *Lima sendalanan* menjelaskan tentang alat musik yang digunakan, yang terdiri dari *Sarune*, *Gendang Singanaki*, *Gendang Singindungi*, *Gung* dan *Penganak* ([www.permatagbkp.com](http://www.permatagbkp.com)). Oleh karena itu, penyebutan *gendang lima sendalanan* berarti menjelaskan sebuah kelompok *penggual* yang terdiri dari *panarune* (pemain *sarune*), *penggual singanaki* (pemain *gendang singanaki*), *penggual singindungi* (pemain *gendang singindungi*), dan *simalu gong* (pemain *gung* dan *penganak*).

## 2.2 Latar Belakang Sejarah dan Fungsi *Gendang Lima Sendalanan*

Setiap kumpulan masyarakat di dunia ini, dalam bentuk etnik, religi, ras, society, bangsa, dan lainnya selalu memiliki ciri-ciri, cita-cita, atau tujuan yang sama, atau didukung oleh gagasan kolektif yang bersamaan. Mereka mengekspresikan wujud kebudayaan dalam tiga bentuk, yaitu: ide/gagasan, aktivitas, dan artefak ([www.gbkp.or.id](http://www.gbkp.or.id)).

Menurut Koentjaraningrat (1996: 81), isi kebudayaan manusia di dunia ini terdiri dari tujuh unsur kebudayaan universal, yaitu: agama, organisasi sosial, teknologi, pendidikan, bahasa, ekonomi, dan kesenian. Menurut Edi Suranta Surbakti (pengurus Radio Karo Access Global) yang dalam situsnya [www.gbkp.or.id](http://www.gbkp.or.id), mengatakan kesenian adalah unsur dan ekspresi kebudayaan manusia yang berhubungan erat dengan unsur-unsur kebudayaan lain. Setiap masyarakat di dunia ini selalu memiliki kesenian sebagai bagian dari pemenuhan fungsional akan rasa keindahan. Demikian pula halnya kesenian dalam masyarakat Karo.

Masyarakat Karo erat hubungannya dengan kegiatan/aktifitas bermusik. Aktifitas bermusik itu dikenal dengan istilah *ergendang* dan *rende*. *Ergendang* berarti "bermain musik" dan *rende* berarti "bernyanyi". Dalam kegiatan/aktifitas bermusik inilah alat musik tradisional Karo berguna sebagai pengiring. Alat musik yang digunakan, antara lain ansambel *gendang lima sendalanan*, ansambel *gendang telu sendalanan*, dan beberapa instrumen musik solo (Tarigan, 2004: 109-110).



Menurut Tarigan (2004: 119-121) juga, musik tradisional Karo merupakan hasil/produk dari proses kebudayaan Karo itu sendiri. Oleh karena itu, musik tradisional Karo berkaitan erat dengan elemen-elemen kebudayaan lainnya seperti; adat istiadat Karo, sistem kepercayaan tradisional Karo, sistem mata pencaharian masyarakat Karo, dan juga menjadi hiburan bagi masyarakat Karo.

*Gendang lima sendalanan* memiliki beberapa fungsi/peran dalam beberapa upacara tradisional Karo, baik yang bersifat adat, ritual, ataupun yang hanya bersifat hiburan. Adapun fungsi atau peranan *gendang lima sendalanan* pada upacara yang bersifat adat, antara lain:

1. Dalam *kerja nerek empo* (pesta perkawinan adat Karo), *gendang lima sendalanan* dimainkan untuk mengiringi sesi *aturen menari/Telah-telah* (acara menari/memberikan wejangan dan ucapan selamat) dengan urutan sebagai berikut: *sukut (si nerek/si empo)*, *sembuyak (si empo/si nerek)*, *senina/sepemerén/ separibanen/sepengalon/sedalanan (si empo/si nerek)*, *kalimbubu*, *anak beru*, dan *anak beru menteri*. Pada saat giliran *kalimbubu* (menari), diberikanlah hadiah kepada pangantin berupa: lampu menyala, tempat memasak nasi dan pengaduknya, piring makan, beras dan telur ayam, ayam yang masih hidup, serta tikar dan bantal (Prints, 2004).
2. Dalam pesta *mengket rumah mbaru* (memasuki rumah baru) seluruh pemain musik (*sierjabaten*) telah siap siaga di dalam rumah dan

memainkan musik saat si pemilik hendak memasuki rumahnya. Menurut Ismail Bangun, *gendang lima sendalanan* dimainkan sesaat sebelum si pemilik masuk, dimaksudkan untuk mengusir roh-roh halus yang sebelumnya menghuni rumah tersebut. Jadi, setelah musik dimainkan rumah dianggap telah bersih dari roh halus, sehingga si pemilik dipersilahkan masuk ke rumahnya. Namun sejak awal tahun 2000, upacara adat *mengket rumah mbaru* ini sudah jarang ditemui. Hal ini diakibatkan masyarakat Karo sudah mulai menganut agama dan taat kepada Tuhan Yang Maha Esa (wawancara dengan Ismail Bangun, 6 agustus 2010).

3. Dalam upacara *nurun-nurun* (upacara penguburan jenazah), dan pada upacara kematian *gendang lima sendalanan* juga digunakan dengan istilah *gendang mentas* (musik tradisional singkat), dan *nangkih gendang* (*gendang lima sendalanan* dimainkan mulai dari malam sebelum penguburan jenazah hingga malam setelah jenazah dikebumikan). Kehadiran *gendang lima sendalanan* pada upacara ini berguna untuk mengantarkan roh si orang meninggal kepada kaum *umang*, dengan maksud agar roh si orang meninggal tersebut tenang di alamnya yang baru. Dalam prosesi ini, keluarga ataupun penonton tidak boleh berbicara dan pemusik tidak boleh asal-asal saat memainkan musik, karena bisa saja *umang* tidak akan datang bila suasana tidak khusyuk dan musik hanya dimainkan dengan asal-asal

(Wawancara dengan Ismail Bangun, 6 Agustus 2010). Selain untuk berkomunikasi dengan kaum *umang*, *gendang lima sendalenen* dalam upacara ini juga berfungsi untuk mensahkan upacara dan menambah kemegahan/kebesaran pelaksanaan upacara adat itu sendiri.

Selain pada upacara yang bersifat adat, *gendang lima sendalenen* juga digunakan pada upacara ritual yang dipimpin oleh *guru sibaso* (dukun). Upacara-upacara ritual yang diiringi oleh *gendang lima sendalenen* antara lain seperti:

1. Upacara ritual *erpangir ku lau*. Upacara ini merupakan upacara religius berdasarkan kepercayaan tradisional suku Karo (*pemena*), di mana seseorang/keluarga tertentu melakukan upacara berlangir dengan/tanpa bantuan dari *guru* (dukun), dengan maksud tertentu seperti, menyembuhkan suatu penyakit, menghindari malapetaka yang akan terjadi, dll (Prinst, 2004).
2. Ritual untuk mencari orang hilang. Ritual ini dilakukan dengan cara menggunakan bantuan seorang *guru* (dukun) untuk membacakan mantra di lokasi orang tersebut menghilang. Pembacaan mantra dimaksudkan agar *tendi* (jiwa) beserta jasmani orang tersebut dapat kembali dengan sehat walafiat ke lokasi saat ia menghilang. Pada saat pembacaan mantra ini diperlukan *gendang lima sendalenen* dengan tujuan sebagai media komunikasi antara si dukun dengan *tendi* (jiwa)

orang yang hilang tersebut (wawancara dengan Ismail Bangun, 6 Agustus 2010).

3. Upacara ritual *perumah begu*. Upacara ini merupakan upacara lanjutan dari upacara penguburan jenazah. Upacara ini dilakukan pada malam hari setelah sebelumnya pada sore hari jenazah telah dikuburkan terlebih dahulu. Setelah selesai makan, *gendang perang-perang* pun dimainkan sebanyak empat kali (Prinst, 2004).

*Gendang lima sendalenen* yang dimainkan pada upacara yang bersifat ritual berguna untuk mengubah suasana upacara menjadi sakral dan sedikit magis. Selain itu, *gendang lima sendalenen* juga berfungsi mempengaruhi alam bawah sadar *guru sibaso* agar dapat memasuki proses *trance* (kesurupan) yang menjadi klimaks dari keseluruhan upacara (Tariigan, 2004).

Khusus upacara *erpangir ku lau*, *perumah begu*, dan ritual pengobatan tradisional Karo, *gendang lima sendalenen* dapat diganti dengan *gendang telu sendalenen*. Salah satu dari kedua ansambel tersebut dapat digunakan untuk mengiringi ketiga upacara itu. Namun untuk upacara kematian, perkawinan adat Karo, dan memasuki rumah baru, tidak pernah terlihat/belum pernah terlihat menggunakan ansambel *gendang telu sendalenen*.

*Gendang lima sendalenen* juga dimainkan pada acara yang bersifat hiburan, yaitu *gendang guro-guro aron*. Acara *gendang guro-guro aron* biasanya diadakan pada acara *kerja tahun* (perwujudan rasa sukacita/gembira atas masa

panen). *Kerja tahun* diadakan di setiap desa dengan jadwal yang hampir berdekatan, dan biasanya tergantung kepada musim panen.

Perhelatan acara *gendang guru-guro aron* pada *kerja tahun* ini didasari atas izin/persetujuan orang-orang tua (tetua adat) di desa yang akan mengadakannya. Kebanyakan dari panitia pengadaan acara *kerja tahun gendang guro-guro aron* adalah mereka-mereka dengan pemahaman adat Karo yang cukup tinggi. Mereka akan mengatur keseluruhan persiapan, konsep dan sarana prasarana acara sesuai dengan adat-isitiadat Karo.

*Gendang guro-guro aron* merupakan sebuah acara yang berbentuk seni pertunjukkan yang diisi dengan musik, tari, dan nyanyian, dimana *gendang lima sendalanan* menjadi pendukung pelaksanaan acara. *Gendang guro-guro aron* ini diperuntukkan sebagai ajang pelatihan tari dan bersosialisasi bagi masyarakat desa. Selama latihan untuk persiapan acara, para muda/i dapat saling berinteraksi dan bersosialisasi lebih intensif sehingga memungkinkan adanya rasa saling suka di antara mereka.

Fungsi *gendang guro-guro aron* ini antara lain: (1) fungsi pengungkapan emosional dengan menggugah perasaan hati pendengar/penonton lewat lagu yang sangat menyentuh perasaan, (2) fungsi hiburan, (3) fungsi komunikasi lewat *pedah-pedah* (nasehat), *pengarapen* (harapan), dan juga memberikan ajaran tentang adat-istiadat Karo, (3) fungsi kesinambungan kebudayaan, lewat peraturan lisan yaitu pria dan wanita yang *ertutur turang* (kakak-beradik) dilarang duduk berdekatan, (4) fungsi pengintegrasian masyarakat, lewat syair-syair yang

disampaikan dapat menjaga dan membina eksistensi dan kerukunan pada masyarakat (Sitompul, 1993).

Sebagai tambahan, selain *gendang guro-guro aron*, *gendang lima sendalanan* juga dimainkan untuk mengiringi *katoneng-katoneng* yang dinyanyikan oleh *perkolong-kolong* saat upacara perkawinan, upacara kematian, memasuki rumah baru, dsb.

## **2.3 Instrumen Musik Pada Ansambel *Gendang Lima Sendalanan***

### **2.3.1 Deskripsi *Gendang Singanaki* dan *Gendang Singindungi***

#### 2.3.1.1 Pendekatan Etimologi nama

Penjelasan mengenai *gendang singanaki* dan *gendang singindungi* di dalam tulisan ini penulis jelaskan secara bersamaan. Ini dikarenakan mengingat perbedaan-perbedaan yang ada tidak terlalu mencolok, serta menghindari pengulangan-pengulangan pada penjelasan di sub bab-sub babnya.

Perbedaan kedua gendang, penulis jadikan dalam dua point penting yaitu perbedaan pada konstruksi/organologis alat dan perbedaan pada peranan alat dalam ansambel gendang lima sendalanan. Perbedaannya adalah sebagai berikut.

1. Konstruksi/organologi alat musik.

*Gendang singanaki* adalah alat musik bermembran (*membranophone*) yang berbentuk double konis (*single head conical drum*). *Gendang singanaki* memiliki *gerantung* (*garantung*) yang dilekatkan disisi gendang. *Gendang*

*singanaki* menghasilkan tiga jenis bunyi yaitu: *tang*, *cek*, dan *kok* (lebih jauh dijelaskan pada bab IV). Sedangkan, *gendang singindungi* adalah alat musik bermembran (*membranophone*) yang berbentuk double konis (*single head conical drum*). Tidak seperti *gendang singanaki*, *gendang singindungi* tidak memiliki *garantung* yang dilekatkan disisi badannya. Oleh karena itu, *gendang singindungi* sering disebut sebagai *gendang tunggal* (tunggal). *Gendang singindungi* menghasilkan dua jenis bunyi yaitu: *tang* dan *tih* (lebih jauh dijelaskan pada bab IV).

## 2. Peranan dalam ansambel *gendang lima sendalan en*.

Peranan *gendang singanaki* antara lain sebagai pembawa pola ritem repetitif (diulang-ulang) yang berguna sebagai penanda pulsa dasar bagi *gendang singindungi*. Sementara itu, peranan *gendang singindungi* adalah pemberi tanda bagi *gendang singanaki* untuk mengganti pola ritem sesuai repertoar yang dimainkan. Dari penjelasan di atas, dapat disimpulkan bahwa *gendang singanaki* dan *gendang singindungi* tidak bisa dijelaskan secara terpisah, karena keduanya saling bergantung satu sama lain.

### 2.3.1.2 Bentuk/Konstruksi

Di dalam klasifikasi ini bentuk gendang sangat penting diperhatikan. Curt Sachs membaginya ke dalam sembilan bentuk yaitu: (1) "cylindrical drums," (2) "barrel drums," (3) "conical drums," (4) "hourglass drums," (5) "footed drums," (6) "goblet drums," (7) "kettle drums," (8) "handle drums" dan (9) "frame drums".

Khusus dalam tulisan ini penulis akan membahas bentuk *double conical drum* yang diartikan sebagai gendang yang memiliki jenis diameter yang berbeda (Fadlin, 1988).


Senada dengan buku "Musical Instruments of The World-An Illustrated Encyclopedia by the Diagram Group", *gendang singanaki* tergolong kedalam *membranophone conical drums*.

*"...Cylindrical and conical drums are the commonest types of tubular drum. Conical drum also come in a variety of shapes and sizes, ranging from a flattish bowl shape to a long tapering cone. Both types may be single or double headed. They are found throughout the world and date back to prehistoric times."*

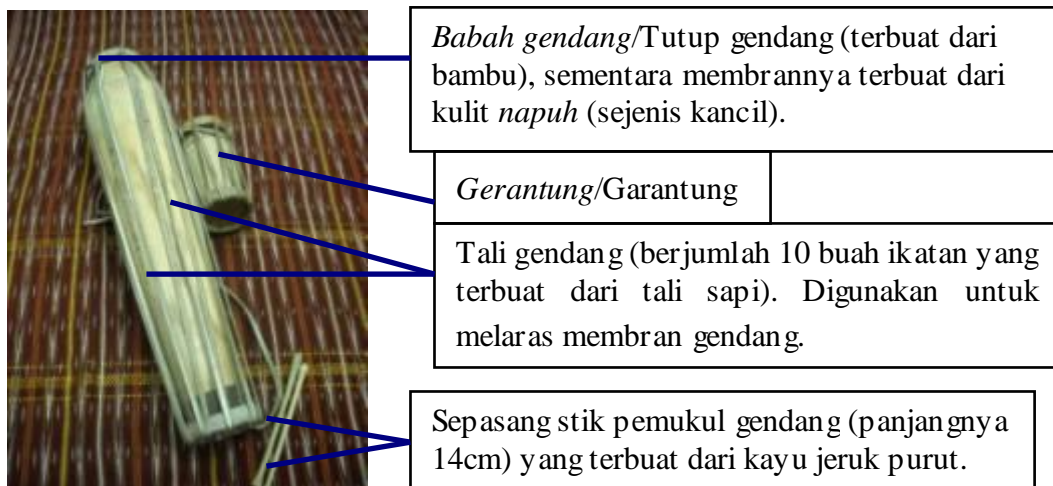
Bagian-bagian *gendang singanaki* dan *gendang singindungi* adalah sama, yang berbeda adalah ukuran dan fungsi estetis akustiknya. Bagian-bagian *gendang* adalah:

1. *Tutup gendang*, yaitu bagian atas konis atas (konis pertama) yang mengelilingi *babah gendang* (membran gendang). *Tutup gendang* terbuat dari bambu, yang kemudian dilapisi oleh kulit napuh (sejenis kancil). Diameter *tutup gendang singanaki* dan *gendang singindungi*  $\pm$  7 cm.
2. *Babah gendang* (membran gendang) ini juga terbuat dari bambu yang sebelumnya telah di lapisi kulit *napuh* (kancil). Bagian *babah gendang* inilah yang di pukul dengan menggunakan stik sehingga menghasilkan pola ritem baik *gendang singanaki* maupun *gendang singindungi*.

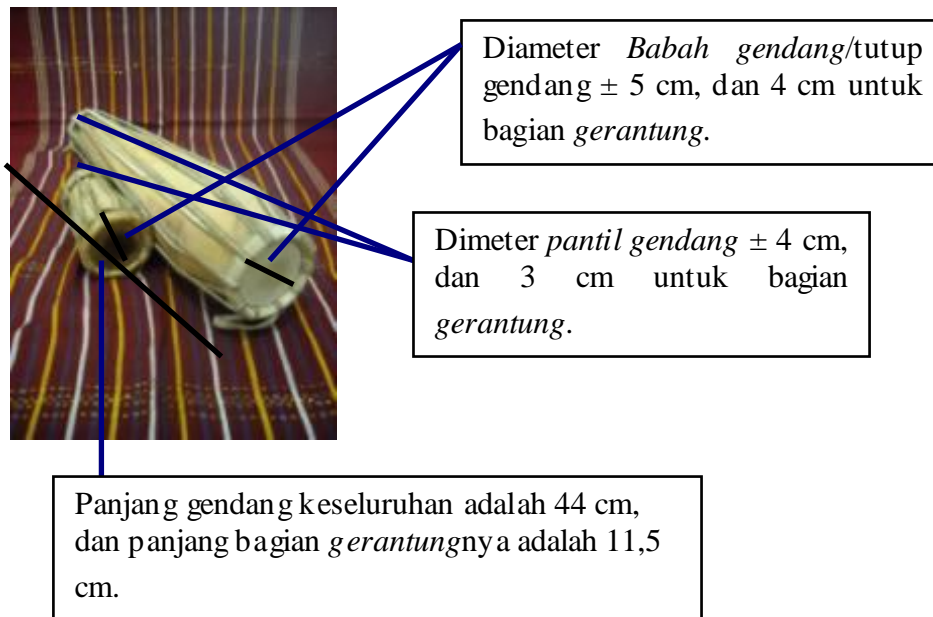


3. *Badan gendang* terbuat dari kayu nangka (*Artocarpus integra sp*). Panjang *badan gendang* sama untuk kedua gendang yakni 45 cm. Untuk *badan gendang singanaki*, panjang bagian konis pertama adalah 7 cm dan konis kedua adalah 38 cm. Untuk *badan gendang singindungi*, panjang bagian konis pertama adalah 8 cm dan konis kedua adalah 37 cm.
  
4. *Tali gendang* (selanjutnya disebut dengan *tarik gendang*) terbuat dari kulit sapi yang berumur tidak terlalu muda dan tidak terlalu tua.. *Tarik gendang* ini memiliki spesifikasi panjang 9 m, lebar 0,4 cm, dan tebal 1.5 mm. *Tarik gendang* melintasi sekeliling kedua tutup (atas dan bawah) secara vertikal terhadap panjang *babah* melalui sepuluh lubang tali pada setiap tutup (posisi tali pada lubang tali hubungannya dengan *bingke* dan pinggir kulit tampak atas, samping dan belah simetris vertikal). Dan menelusuri seujur baluh dengan pola jelujur yang membentuk huruf V yang saling bersambungan seperti . Fungsi *tarik gendang* ini sebagai perangkat pengatur mekanis (Waskito, 1992).
  
5. *Pantil gendang*, yaitu bagian bawah konis bawah (konis kedua). *Pantil gendang* juga terbuat dari bambu, yang sebelumnya telah dilapisi oleh kulit napuh (sejenis kancil). Diameter *pantil gendang singanaki* dan *gendang singindungi*  $\pm 6,5$  cm.

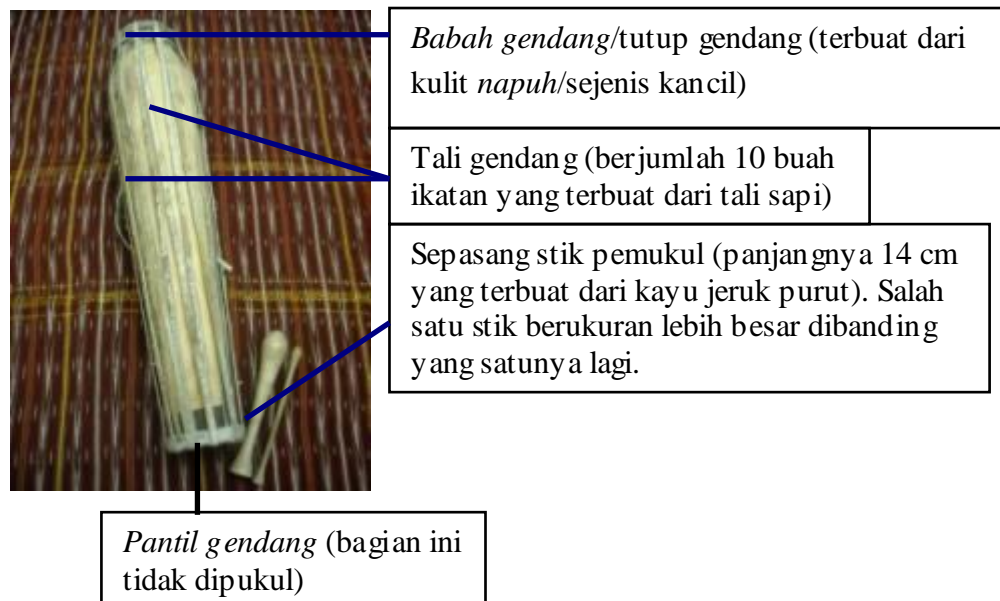
6. *Gerantung/Garantung* yaitu gendang kecil yang berada pada sisi *gendang singanaki*. Secara konstruksi, seluruh bagian dan bahan pembuatannya tidak berbeda dengan *gendang singanaki*. Perbedaan terjadi pada ukurannya yaitu *tutup gendang* berdiameter 6,5 cm, *pantil gendang* berdiameter 6 cm, panjang *badan garantung* adalah 11,5 cm dan panjang *tarik gendang* adalah 2 m.
7. Alat pukul gendang (stik) terbuat dari kayu jeruk purut. Alat pukul *gendang singanaki* keduanya sama panjang, besar dan bentuknya. Sedangkan alat pukul *gendang sngindungi* keduanya berbeda besar, dan bentuknya. Panjang stik  $\pm 14$  cm.



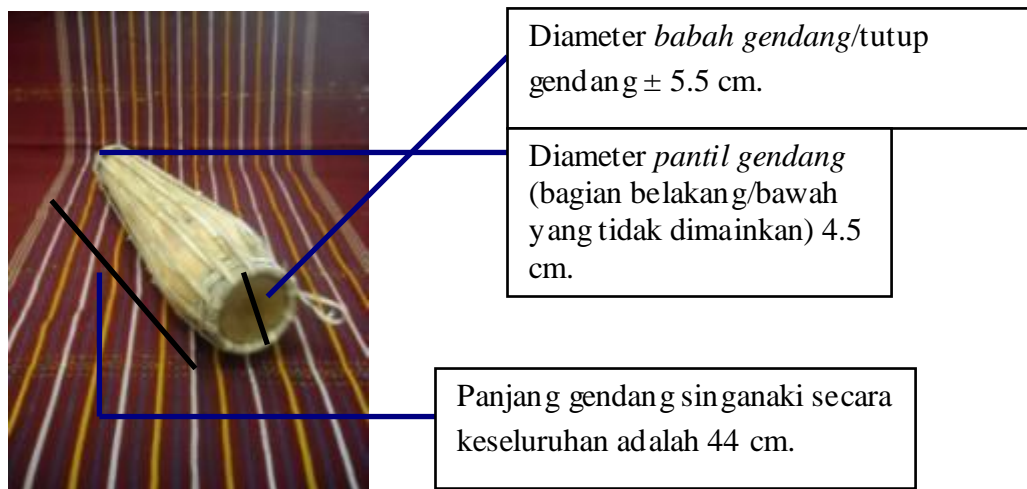
Gambar 2.2 Konstruksi *gendang singanaki*



Gambar 2.3 *Gendang singanaki* (tampak muka)



Gambar 2.4 Konstruksi *gendang singindungi*



Gambar 2.5 *Gendang singindungi* (tampak muka)



(a)

(b)

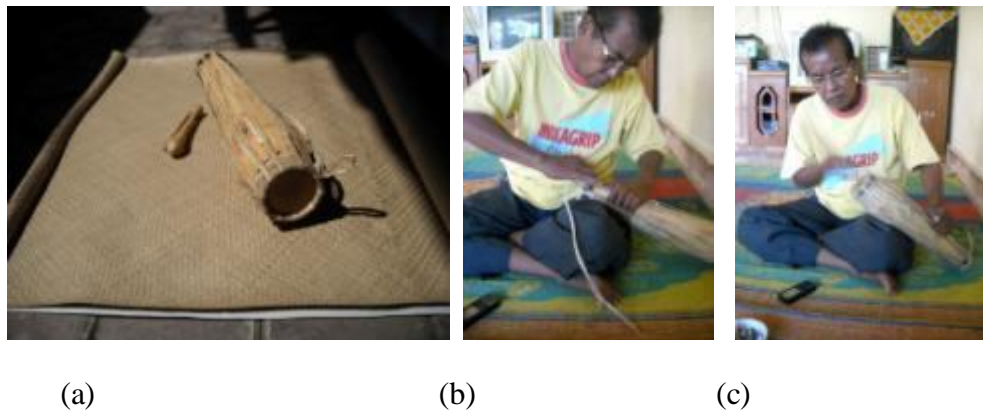
Gambar 2.6 Penampang *Tutup Gendang* yang terbuat dari bambu (a); Penampang telah dilapisi dengan kulit dan telah diberi membran (b).

### 2.3.1.3 Pelarasan (*tuning*)

Sesuai teori organologi oleh Curt Sach dan Hornbostel mengenai jenis alat musik, *gendang singanaki* dan *gendang singindungi* tergolong alat musik *membranophone* (alat musik ber-membran), maka pelarasannya (proses penuningannya) dilakukan antara lain lewat; proses penjemuran di bawah sinar terik matahari (Gambar 2.7 a dan 2.8 a), pemukulan di sekitar tutup *gendang/babah gendang* (Gambar 2.7 b dan 2.8 b) dan penarikan *tarik gendang* (Gambar 2.7 c dan 2.8 c). Proses penjemuran *gendang* di bawah sinar matahari yang teratur yaitu sekitar ½-1 jam setiap harinya akan berguna untuk mengeringkan dan mengencangkan membran dan *babah gendang*. Semakin kencang membran dan *babah gendang*, maka bunyi yang dihasilkan akan semakin nyaring dan melengking. Sementara itu, pemukulan di sekitar tutup *gendang/babah gendang* dan penarikan *tarik gendang* berfungsi memberikan efek pembulatan bunyi yang dihasilkan.



Gambar 2. 7 Pelarasan *gendang singanaki* lewat proses penjemuran dibawah sinar matahari (a); penarikan tali gendang (b); dan pemukulan disekitar *babah gendang* (c).



Gambar 2.8 Pelarasan *gendang singindungi* lewat proses penjemuran dibawah sinar matahari (a); penarikan tali gendang (b); dan pemukulan disekitar *babah gendang* (c).

#### 2.3.1.4 Posisi memainkan

Pertama-tama pemain *gendang singanaki* duduk di bidang datar biasanya di lantai dengan posisi kedua kaki bersila. Posisi kaki yakni; kaki kanan berada di atas kaki kiri, dan pergelangan kaki kanan sedikit ditarik ke arah pangkal paha

kaki kiri. Kemudian letakkan *gendang* dengan posisi *babah gendang* mengarah diagonal ke sisi kanan pemain. Posisi *garantung* berada di sebelah kiri *gendang* dan dimainkan dengan stik di tangan kiri pemain, sementara *gendang* dimainkan dengan stik di tangan kanan pemain (Gambar 2.9). Posisi ini juga berlaku saat memainkan *gendang singindungi*.



Gambar 2.9 Posisi duduk/kaki si pemain dan letak *gendang singanaki*

Dari uraian di atas dapat disimpulkan bahwa bahan-bahan *gendang* terdiri daripada: (1) Bambu sebagai bingkai membran *gendang*; (2) Kulit *Napuh/Kancil* yang berfungsi sebagai bahan pembuatan membran *gendang* dan melapisi *tutup gendang*; (3) Kulit Sapi/Lembu sebagai bahan pembuatan *tarik gendang*; dan (4) Kayu Jeruk Purut yang sudah diasah, sebagai bahan pembuatan stik pemukul *gendang*.

Perbedaan kedua *gendang* secara fisikalisasi terlihat dari beda lamanya frekuensi kedua *gendang* tersebut bergetar di udara. Panjang frekuensi bunyi *gendang singanaki* adalah dua kali panjangnya frekuensi bunyi *gendang*

*singindungi*. Perbedaan ini dikenal dengan istilah kontur melodi, yang dapat digambarkan dalam diagram berikut ini.

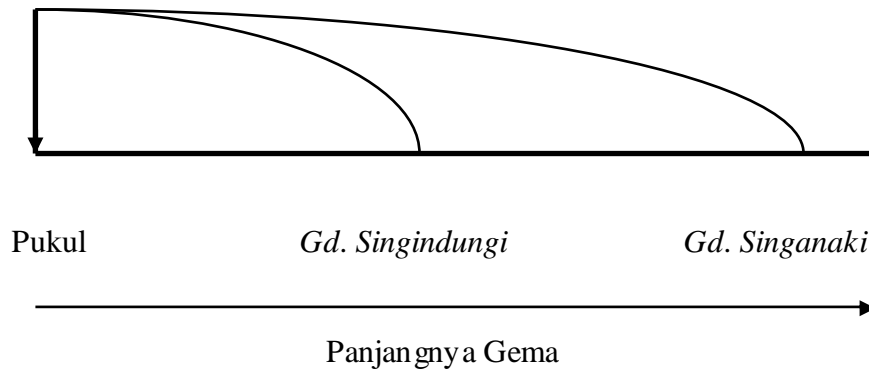


Diagram 2.1 Perbedaan Kontur Melodi antara *Gendang Singanaki* dan *Gendang Singindungi* (sumber: Waskito, 1992).

### 2.3.2 Deskripsi *Sarune*

*Sarune* atau *sarunai* adalah alat musik tiup berlidah ganda (*double reed aerophone*) yang terdapat hampir di seluruh kelompok etnis di Sumatera Utara. Instrumen dengan karakter yang sama - namun dengan nama yang berbeda – juga terdapat di masyarakat lainnya di wilayah Nusantara seperti Jawa dan Bali. Nama yang digunakan ialah *pereret* (Bali), *pleret* atau *gem(p)ret*, *selompret*, *terompet* (Sunda), dan *tetepret* (Banyumas).



### 2.3.3 Deskripsi Gong dan Penganak

Menurut buku "Musical Instruments of The World-An Illustrated Encyclopedia by the Diagram Group", *gong* dan *penganak* merupakan golongan gongs.

*"...a gong is metal percussion disk struck by a beater. Found most commonly in Southeast Asia, the gong was known in China in the 6<sup>th</sup> century AD. The earliest examples were flat bronze plates although many letter gongs have a bulging surface or a raised central boss. Single suspended gongs are now found in many parts of the world. Horizontal gongs and sets of gong chimes are largely confined to Asia."*

Terjemahan: gong adalah alat musik perkusi yang terbuat dari bahan metal yang dipukul dengan menggunakan pemukul. Banyak ditemukan di sekitar Asia Tenggara, dan pertama kali di temukan di China pada abad ke-6 M. Gong pertama adalah gong tanpa pencu yang terbuat dari perunggu, walaupun berikutnya ditemukan juga gong yang memiliki pencu (*central boss*). Gong tunggal yang menghasilkan gema kini dapat ditemukan di banyak tempat di seluruh dunia. Gong bentuk horizontal dan gong chimes (gong yang menghasilkan nada) ditemukan juga disekitar perbatasan Asia.

## 2.4 Gambaran Umum Kehidupan Musisi Karo (*Penggual*)

Kehidupan pemain musik Karo (*penggual*) layaknya kehidupan masyarakat biasa pada umumnya. Menurut Waskito (1992), bagi masyarakat Karo ada dua aspek terpenting dalam kehidupan bersosialisasi masyarakat sehari-hari yaitu *tiga* (pasar) dan hubungan kekerabatan. Kehidupan bersosialisasi di *tiga* (pasar) dapat tercipta saat proses tawar menawar harga barang dan tukar menukar barang terjadi, sedangkan kehidupan bersosialisasi lewat hubungan kekerabatan dapat terjadi salah satunya di dalam dunia pergaulan kedai kopi.

Menurut Kipp (dalam Waskito, 1992) kedai kopi merupakan salah satu tempat favorit untuk meluangkan waktu oleh masyarakat Karo terutama kaum pria. Kebanyakan para *penggual* juga menghabiskan waktu luang mereka di kedai kopi. Kedai kopi ini juga dijadikan tempat saling 'curhatan' sekaligus menjadi gambaran dari sisi lain kehidupan non-musikal mereka yakni mengenai pekerjaan sampingan yang bersifat non-musikal seperti bertani, berladang, dsb yang menjadi tiang penyangga di saat sedang tidak dipanggil untuk bermain musik. Ini dikarenakan tidak sedikit dari *penggual* ini, memiliki tanah garapan yang merupakan warisan dari leluhur dan orang tua.

Bagi para *penggual*, kedai kopi tidak hanya berfungsi sebagai tempat menghabiskan waktu luang serta ajang 'curhatan' kehidupan non-musikal, kedai kopi mereka jadikan sebagai tempat berkumpul/bertemu untuk bermain catur sekaligus membicarakan tawaran bermain musik pada acara adat maupun hiburan. Informasi tawaran bermain untuk mengisi acara juga biasanya datang dari

pengunjung-pengunjung kedai kopi lainnya, se usai mengisi acara mereka juga membicarakan mengenai pembagian hasil pendapatan di kedai kopi.

Selain fungsi-fungsi kedai kopi bagi *penggual* yang telah penulis sebutkan di atas, ada lagi fungsi kedai kopi lainnya yaitu fungsi sebagai tempat pendidikan informal. Pendidikan informal yang dimaksudkan di sini adalah kedai kopi dijadikan tempat belajar/kursus oleh *penggual-penggual* muda usia belasan tahun yang tertarik pada musik tradisional Karo. Mereka berguru kepada *penggual* yang lebih senior yang sering mereka temui di kedai tersebut.

Sebagai tambahan, bahwa semua hal di atas tidak akan anda temui pada setiap kedai kopi. Melainkan terjadi hanya pada beberapa kedai kopi saja, yang tentunya juga berlokasi di wilayah pemukiman masyarakat Karo.

## 2.4.1 Gambaran Umum Riwayat Hidup Ismail Bangun (*Pa'Girik*<sup>3</sup>)

### 2.4.1.1 Riwayat Diri

Ismail Bangun lahir di desa Batu Karang, Kecamatan Payung, Kabupaten Karo, Provinsi Sumatera Utara pada tanggal 1 September tahun 1956. Ismail Bangun yang juga dikenal dengan sebutan *pa'girik* merupakan anak ke-2 dari empat orang bersaudara. Ismail Bangun memiliki seorang ayah yang berprofesi sebagai *penggual* dan seorang ibu yang berprofesi sebagai ibu rumah tangga dan petani.

Sang ayah merupakan *penggual* yang mengerti serta mahir memainkan semua alat musik tradisional Karo. Namun, di masa itu namanya kurang begitu populer di kalangan *penggual* karena jarang bermain di acara-acara adat (*kerja-kerja*)<sup>4</sup>. Selain itu, beliau juga tidak menerima tawaran bermain di tempat lain selain lingkungan tempat tinggalnya.

Terlahir dari keluarga sederhana dengan latar belakang musik, membuat Ismail Bangun telah mengenal seluruh perangkat alat musik Karo sedari kecil. Selanjutnya, pada usia tujuh tahun ketika duduk di bangku kelas 2 SD, Ismail B. mulai memiliki ketertarikan pada musik tradisional Karo khususnya instrumen *gendang singanaki* dan *singindungi*.

---

<sup>3</sup>. Sebutan/panggilan bagi pria marga bangun, yang setelah menikah dikaruniai anak pertama berjenis kelamin perempuan/wanita.

<sup>4</sup>. Pada tahun 1960an, ketenaran seorang *penggual* ditentukan/diukur dari sering tidaknya ia muncul di panggung untuk mengiring *gendang* pada upacara-upacara adat, ritual, maupun hiburan di desanya dan di luar desanya (wawancara dengan Ismail Bangun, 5 Januari 2011).

Dengan ketertarikan dan semangat untuk latihan yang semakin menjadi, akhirnya Ismail B. mencari beberapa *penggual* senior di sekitar desanya. Ini dimaksudkan agar *penggual-penggual* senior dapat mengajarnya memainkan *gendang* dengan baik dan sesuai aturan. Ismail mulai berguru kesana-sini dengan *penggual* yang berbeda-beda.

Namun, sekali waktu ia diberi tahu bahwa belajar dengan *penggual* yang berbeda setiap harinya sangatlah tidak efektif. Oleh karena alasan ingin berkonsentrasi serta fokus pada permainan satu orang *penggual*, maka sekitar tahun 1965 ketika berusia 9 tahun, Ismail memilih seorang Teraman Sembiring sebagai guru utamanya.

Teraman Sembiring saat itu adalah *penggual gendang singindungi* yang sudah cukup berumur. Keahliannya memainkan *gendang singindungi* sudah sangat terkenal di kalangan masyarakat Karo. Kemampuan yang luar biasa tersebut membuatnya pernah mendapatkan gelar *penggual singindungi* nomor satu se-Tanah Karo pada Festival *Penggual* yang diadakan di Kabanjahe tahun 1960an.

Oleh karena perdiklat tersebut, Ismail Bangun tertarik dengan Teraman S. dan menemui beliau dengan maksud ingin berguru kepadanya. Hari-hari Ismail Bangun dihabiskan dengan belajar memainkan teknik-teknik permainan *gendang* bersama Teraman S. Ismail memilih untuk tinggal di rumah beliau dan sehari-hari membantu Teraman S. bekerja di ladang hingga berbulan-bulan lamanya.

Jadwal latihan selama berguru kepada Teraman S. tidaklah menentu. Pelajaran dimulai dan diakhiri sesuai dengan waktu dan keinginan si guru. Oleh karena jadwal latihan yang tidak terprediksi tersebut membuat waktu sekolah Ismail B. terabaikan. Sehingga pada akhirnya, Ismail B. memutuskan untuk menghentikan pendidikannya lalu berkonsentrasi pada hobinya bermain musik dan berlatih memainkan gendang bersama Teraman Sembiring.

Setelah merasa cukup berguru pada Teraman Sembiring, pada tahun 1974 Ismail B. kerap menghadiri upacara-upacara tradisional yang menggunakan ansambel *gendang lima sendalenen*. Ketika acara sedang berlangsung, ia mendekati kelompok *penggual* dan memperhatikan cara permainan mereka. Ismail B. mengamati permainan mereka dari awal hingga akhir acara. Ismail juga bersedia menunggu para *penggual* tersebut selesai dan membantu mereka menangkati dan menyusun alat.

Proses ini terus berlangsung hingga beberapa kali, dan pada akhirnya mereka mengajak Ismail untuk turut bergabung. Suatu ketika, *penggual singindungi* menyuruh Ismail mengambil alih tugas *penggual singindungi* dan mengiringi upacara. Namun, si *penggual* utama tidak lantas meninggalkannya begitu saja. Mereka memperhatikan detail permainan Ismail, dan bila terjadi kesalahan pada permainannya, mereka langsung memberitahu kesalahannya.

Karena kegigihan, keseriusan dan ketekunannya, para *penggual* tersebut merasa tersentuh dan kasihan kepada Ismail B. Ismail B. bahkan masih mengingat dan menirukan perkataan mereka berikut.

”...karena dia kasihan sama saya, dia bilang ini bawa *gendang* ini ke kampung. Sana kau belajar..”

Oleh karena itu, diakhir acara mereka memberikan salah satu *gendang singindungi* milik mereka yang jarang dipakai kepada Ismail B., dengan maksud agar Ismail dapat berlatih sendiri di rumah.

Kehidupan sebagai *penggual* tersebut terus berlangsung, hingga pada tahun 1993 ketika berusia 37 tahun, Ismail Bangun menikah dengan Apriani br. Karo yang berasal dari Sibolangit. Sebelum menikah, Apriani tergabung dalam kelompok penari di desanya. Pertemuannya dengan Ismail B. terjadi saat Ismail menggunakan jasa kelompok penari mereka sebagai pengisi acara dimana Ismail juga mengisi acara yang sama sebagai *penggual*. Setelah berumah tangga, Apriani tetap mengajar tari jika ada panggilan mengajar. Panggilan mengajar kebanyakan berasal dari mahasiswi-mahasiswi universitas negeri dan swasta yang hendak mengikuti festival atau kompetisi tarian tradisional.

Ismail memiliki empat orang anak, anak pertamanya Ika Novita Bangun telah berumah tangga dan telah dikaruniai seorang anak. Anak keduanya bernama Oktavianus Bangun, telah meninggal dunia akibat kecelakaan lalu lintas di jln. Jamin Ginting sp. Doulu pada bulan Juni 2010. Anak ketiganya, bernama Veronika Bangun, memiliki minat di jalur musik pop Karo. Anak bungsunya,

bernama Daniel Bastanta Bangun, saat ini duduk di bangku kelas 1 SMP Pencawan. Daniel memiliki minat yang sama dengan sang ayah. Daniel sudah mahir bermain *gung* dan *penganak*, serta *gendang singanaki*. Saat ini, Daniel sedang belajar bermain *gendang singindungi* bersama sang ayah.

#### 2.4.1.2 Riwayat Karir

Karir seorang Ismail Bangun dimulai pada tahun 1970 tepatnya saat berusia 14 tahun. Saat itu beliau pertama kali diundang oleh camat Tiga Nderket<sup>5</sup> untuk bermain gendang pada sebuah upacara *kerja tahun*. Saat itu usianya yang masih muda memberinya daya tarik dan keistimewaan tersendiri, sehingga oleh pihak panitia acara Ismail B. diberi bangku khusus dengan maksud agar penonton dapat melihatnya dengan jelas.

Tahun 1971 saat berusia 15 tahun, Ismail mulai sering mengisi acara di desanya dan desa-desa sekitarnya, dan pada tahun 1971 Ismail mengikuti sebuah ajang 'Festival Penggual' yang diadakan di Kabanjahe. Peserta festival berasal dari desa-desa se-Tanah Karo dan tidak dikenakan syarat apapun selain membawa gendang mereka masing-masing. 'Festival Penggual' ini bertujuan mencari *penggual-penggual* muda yang dapat menyamai atau bahkan menandingi permainan *gendang singindungi* Teraman Sembiring yang merupakan juara 'festival penggual' sebelumnya.

---

<sup>5</sup>. Sekitar 1 km dari desa Batukarang. Berlokasi di kaki Gunung Sinabung.



Konsep acaranya adalah satu orang *penggual singanaki*, dan dua orang *penggual singindungi*. Satu orang *penggual singanaki* tersebut telah disiapkan oleh panitia acara dan bukan merupakan peserta festival. Salah satu *penggual singindungi* adalah Teraman Sembiring sebagai juara festival sebelumnya, dan yang terakhir adalah salah satu *penggual* muda yang telah mendaftar sebagai peserta festival. Penggual muda yang memiliki keberanian untuk bermain bersama Teraman S. akan naik ke panggung dan memainkan *gendang singindungi* dengan pola permainan yang menyamai permainan Teraman S..

Dengan semangat yang luar biasa karena bertemu dengan sang guru, maka Ismail memberanikan diri untuk naik ke atas panggung untuk bermain bersama Teraman Sembiring. Setelah permainan Ismail dan Teraman Sembiring berlangsung, maka juri memutuskan bahwa permainan Ismail Bangun menyerupai seluruh permainan Teraman Sembiring. Oleh karena itu permainannya yang hampir menyerupai Teraman Sembiring, Ismail Bangun akhirnya mendapat predikat juara I se-tanah karo serta memperoleh piagam dan sejumlah uang.

Ismail B. tentunya sangat senang dengan predikat yang diperolehnya. Selain itu, ia juga bangga dapat bermain bersama dan menggantikan posisi sang guru dalam menjuarai festival tersebut. Ismail B. merasa perjuangannya saat berguru kepada Teraman S. tidaklah sia-sia.

Pada tahun 1972, saat mengisi sebuah acara di daerah Singalor Lau<sup>6</sup>, kepala desa Tigabinanga alm. Timbangan Sebayang dan Bupati Karo Kol. Tampak Sebayang<sup>7</sup> melihat permainannya. Oleh karena memiliki hubungan

persahabatan yang cukup baik dengan Tampak Sebayang, maka alm. Timbangan Sebayang memberi beberapa masukan dan saran tentang Ismail Bangun kepada beliau agar memfasilitasi minat dan bakat Ismail Bangun. Di kemudian hari, Tampak Sebayang memanggil Ismail B. untuk menetap di kediamannya di Kabanjahe dan bersedia dibina di sana. Pada akhirnya di tahun 1972 hingga tahun 1982, Ismail B. dijadikan *penggual* di PemKab. Karo. Ia ditugaskan bermain musik tradisional Karo, setiap kali PemKab. Karo mengadakan acara pemerintahan atau kedatangan tamu penting seperti menteri, gubernur, dan pejabat-pejabat lainnya.

Tahun 1980 tepatnya ketika Ismail Bangun berusia 24 tahun, beliau diajak oleh Raja Malem Sembiring Meliala (Kapolda Manado saat itu) untuk bermain musik pada pesta pernikahan anaknya di Manado, Sulawesi Utara. Pesta yang diadakan adalah *kerja ndungi adat* yang diiringi *gendang lima sendalanan* dengan formasi yang lengkap. Saat itu, Ismail Bangun berangkat bersama Mbaga Ginting, Lawan Ginting, Kasman Ginting, dan Ngapul Ginting. Mbaga Ginting sebagai *panarune*, Lawan Ginting sebagai *penggual sing indungi*, Kasman Ginting sebagai *penggual singanaki*, Ngapul Ginting sebagai *pemalu gong dan penganak*, dan Ismail B. sendiri berperan sebagai *perkolong-kolong*.

---

<sup>6</sup>. Penamaan untuk sebuah kesatuan wilayah/area yang meliputi Tiga Binanga, Kuala, Perbesi, dll.

<sup>7</sup>. Bupati Pemerintahan Kabupaten Tanah Karo asal desa Perbesi. Menjabat selama 2 periode yakni tahun 1972-1982. Beliau menaruh perhatian yang sangat besar terhadap kebudayaan, terutama kesenian di Tanah Karo. Selama masa pemerintahannya, sebagian besar pemusik (*penggual*) se-Tanah Karo dibina dan dijadikan pegawai di Pemerintahan Kabupaten. Para *penggual* tersebut dikaryakan dan di pertunjukkan ketika Pemkab. Karo kedatangan tamu.

Sebelumnya beliau menetap di Batukarang, dan sering pulang pergi Medan-Batukarang untuk bekerja. Karena pekerjaannya lebih sering berlokasi di Kota Medan, maka Ismail B. memutuskan pindah dan menetap di Medan. Ia juga turut membawa istri beserta anak-anaknya untuk menetap di Kota Medan.

Tahun 2002 (saat berusia 46 tahun), Ismail Bangun mengikuti "Festival Nasional Seni Pertunjukkan" di Banjarmasin sebagai wakil dari Sumatera Utara. Festival ini diadakan pada tanggal 24-28 September 2002 di Banjarmasin, oleh Direktorat Kesenian Deputi Bidang Pelestarian dan Pengembangan Budaya Badan Pengembangan Budaya dan Pariwisata, Jakarta. Pada festival ini, Ismail Bangun mewakili Sumatera Utara untuk ikut serta dalam kategori pemusik

Di Festival Nasional ini, Ismail Bangun menjadi salah satu peserta yang akan menampilkan kesenian tradisi untuk mewakili wilayah Sumatera Utara. Saat itu, Ismail B. berangkat bersama Gito Ginting, Marsius Sitohang, dan Yoe Anto Ginting. Selama festival berlangsung, kontingen Sumatera Utara membawakan pertunjukan musik dari dua tradisi yang dianggap dapat mewakili kesenian tradisi yang ada di Sumatera Utara, yaitu musik Karo dan musik Toba.

Dalam grup musik Karo, anggota pemusiknya adalah Gito Ginting sebagai *penggual singindungi*, Marsius Sitohang sebagai *penggual singanaki*, Yoe Anto Ginting sebagai *simalu gung*, dan Ismail Bangun sebagai *panarune*. Sementara dalam grup musik Toba, pesertanya adalah Marsius Sitohang sebagai pemain *sarune bolon*, Ismail Bangun sebagai pemain *taganing*, Yoe Anto Ginting sebagai pemain *gordang*, dan Gito Ginting sebagai pemain *oloan* dan *ihutan*. Pada akhir

acara, keikutsertaan mereka dalam festival ini terasa tidak sia-sia. Setelah pengumuman pemenang, kontingen Sumatera Utara meraih predikat Juara II se-Indonesia.



Gambar 2.10 Piagam Penghargaan pada "Festival Nasional Seni Pertunjukkan", Banjarmasin 24-28 November 2002.

Tahun 2007-2008 (saat berusia 51 tahun), Ismail Bangun terpilih menjadi salah satu instruktur musik tradisi dan peserta program "Revitalisasi Musik Tradisi Sumatera Utara Tahun 2007-2008". Program ini diadakan oleh Dra. Rithaony Hutajulu, M.A. selaku direktur program dan Universitas Sumatera Utara yang bekerja sama dengan The Ford Foundation Jakarta. Program ini adalah sebuah program belajar mengajar (proses transmisi) antara pemusik handal dengan generasi muda yang tertarik terhadap musik tradisional.

Dalam program ini terdapat beberapa kategori musik tradisional etnis-etnis di Sumatera Utara, dan Ismail Bangun masuk ke dalam kategori musik Karo. Ismail B. diberi kesempatan untuk mentransmisikan pengetahuan dan

kepandaiannya dalam bermain *gendang singindungi*. Pesertanya adalah beberapa generasi muda yang ingin serius dalam berlatih memainkan *gendang singindungi*.

Hal yang menurut penulis unik, yakni bahwa setiap murid yang bersedia dididik oleh Ismail Bangun akan mendapatkan uang saku setiap harinya. Selama beberapa minggu dan sekali seminggu pada malamnya proses transmisi ini berlangsung. Proses belajar mengajar dilakukan pada malam hari karena, muridnya kebanyakan berasal dari kalangan petani yang dari pagi hingga sore harus membantu orangtua mereka untuk bekerja di ladang. Sekali seminggu proses pentransmisi ini dipantau keberhasilannya oleh beberapa tim yang dikirim oleh direktur program. Akhir dari program yang mengikutsertakan Ismail ini, diperoleh hasil bahwa dua orang murid telah berhasil dididik secara singkat olehnya.



Gambar 2.11 Piagam Penghargaan pada program "Revitalisasi Musik Tradisi Sumatera Utara tahun 2007-2008".

Tahun 2009, Ismail Bangun dan Jasa Tarigan membuat kelas musik yang berlokasi di Rumah Jasa Tarigan. Kelas musik ini diperuntukkan bagi siapa saja

yang berminat pada musik tradisional Karo, baik kalangan pemusik di kalangan *sierjabaten* maupun masyarakat biasa. Namun, kelas musik ini tidak mendapat respon yang berarti dan berselang satu tahun akhirnya kelas musik tersebut ditutup.

Tahun 2010 saat usianya menginjak 54 tahun, sampai dengan sekarang ini Ismail Bangun masih tetap aktif bermain musik. Beliau masih menerima panggilan bermain musik untuk upacara kematian adat Karo dan upacara ritual *erpangir ku lau*. Panggilan bermain musik kebanyakan berlokasi di Kota Medan dan sekitarnya, namun sesekali panggilan bermain musik juga datang dari luar Kota Medan.

. Selain bermain musik pada upacara kematian adat dan ritual *erpangir ku lau*, Ismail Bangun juga masih aktif menjadi produser rekaman. Menjadi produser sudah dilakukan sejak tahun 1973, saat rekaman pertamanya dilakukan di studio TVRI (Televisi Republik Indonesia) pemancar Sumatera Utara. Namun, setelah teknologi keping *compact disk* (CD) berkembang, hingga sekarang ini sudah ratusan keping CD musik tradisional yang diprodukerinya. Studio yang menjadi favoritnya untuk melakukan proses rekaman adalah Studio Millenium yang berada di Jl. Kapten Muslim. Kebanyakan partner rekamannya adalah Jasa Tarigan, Wardin Ginting, Sorensen, dll.

Saat ini, selain anak bungsunya yang bernama Daniel Bastanta Bangun, Ismail juga memiliki seorang murid yang sedang belajar *gendang singindungi*. Muridnya tersebut adalah seorang anak kecil asal sibiru-biru yang berusia 12

tahun dan masih duduk di kelas 1 SMP. Sudah hampir setahun, anak tersebut berguru kepada Ismail Bangun. Ismail B. sendiri mengharapkan Daniel dan muridnya dapat menjadi pewaris ciri khas permainan *gendang singindungi* yang dimilikinya.

## **2.4.2 Gambaran Umum Riwayat Hidup Timbangan Perangin-Angin**

### **2.4.2.1 Riwayat Diri**

Timbangan Perangin-Angin lahir pada tanggal 15 Desember 1950 di Kampung Mbarue, Deli Tua, Kecamatan Deli Serdang, Kota Medan. Ia mulai bersekolah tingkat dasar sekitar tahun 1958 di Deli Tua. Setelah enam tahun Timbangan Perangin-angin lalu melanjutkan tingkat Sekolah Menengah Pertama pada tahun 1964 dan Sekolah Menengah Umum pada tahun 1967 juga di Deli Tua.

Timbangan Perangin-Angin memiliki 4 orang saudara kandung, yang keseluruhannya tidak ada yang mengikuti jejak beliau pada dunia musik tradisional Karo. Beliau tidak mengizinkan saudara-saudaranya mengikuti jejaknya pada jalur musik Karo, karena beliau berpandangan hidup dari musik tradisional tidak bisa diharapkan dapat mencukupi kebutuhan sehari-hari. Sehingga beliau menyarankan kepada saudara-saudaranya lebih baik menuntut ilmu di sekolah tinggi formal hingga sarjana perguruan tinggi lalu bekerja.

Pandangan hidup beliau tersebut juga diturunkan kepada anak-anaknya. Dengan demikian, tidak satupun dari keturunan beliau yang mengikuti jejak sang ayah di jalur musik tradisional Karo. Ketiga putrinya merupakan tamatan perguruan tinggi favorit dan ketiganya juga sudah bekerja, bahkan putri bungsunya tengah melamar pekerjaan pada Departemen Pertambangan dan Energi, lewat jalur penerimaan CPNS (calon pegawai negeri sipil) pada bulan September 2010 lalu.

#### 2.4.2.2 Riwayat Karir

Tahun 1970-an, Timbangan Perangin-Angin mulai tertarik dengan musik tradisional Karo. Beliau tertarik pada musik tradisional Karo dikarenakan ia dipengaruhi oleh latar belakang keluarganya yang bergelut dalam dunia musik Karo. Sebenarnya Timbangan Perangin-Angin pertama sekali memulai karir berkeseniannya dalam dunia musik Karo. Adalah Bengkel Pinem yang menjadi inspirator sekaligus partner bermusik yang berpengaruh dalam awal karir bermusik seorang Timbangan Perangin-Angin. Namun, seringnya mendapat tawaran untuk bernyanyi, membuat Timbangan Perangin-Angin lebih dikenal sebagai seorang *perkolong-kolong* (penyanyi). Hal ini berlangsung hingga tahun 1996, saat ia memutuskan untuk kembali ke dunia musik Karo dan menjadi seorang *penggual*.

Beliau juga pernah mengikuti ajang "Festival Menyanyi dan Menari" di daerah Deli Tua pada tahun 1970an dan memperoleh piagam penghargaan. Pada tahun 1970an juga beliau sering dipanggil untuk bernyanyi di beberapa daerah di



Nusantara antara lain: kota-kota besar di Kalimantan, Bali, Salatiga, Semarang, dll yang keseluruhannya adalah untuk mengisi acara *Gendang Guro-Guro Aron* yang diadakan oleh perkumpulan masyarakat dan muda/i Karo di daerah-daerah tersebut.

Menurut pengakuan beliau sendiri, pekerjaan sebagai *penggual* dalam dunia musik tradisional Karo dijadikannya sebagai pekerjaan sampingan sekaligus pelampiasan hobby. Pekerjaan utama beliau adalah wiraswasta, dan proyek pekerjaan yang sedang berlangsung adalah sebuah kolam pancing dan galian proyek C di daerah Patumbak, Deli Tua.



Gambar 2.12 Penulis bersama dengan Timbangan Perangin-Angin di sebuah acara kematian adat Karo (*cawir metua la rose*), jambur Namaken and Son, 26 September 2010.

### **2.4.3 Gambaran Umum Riwayat Hidup Kader Ginting**

#### **2.4.3.1 Riwayat Diri**

Kader Ginting lahir di desa Juhar, Kecamatan Juhar, Kabupaten Tanah Karo, Provinsi Sumatera Utara tanggal 2 Juni 1964. Ia mulai bersekolah tingkat dasar pada tahun 1973 dan selang enam tahun kemudian pada tahun 1979 beliau melanjut ke bangku sekolah menengah pertama. Pada tahun 1982 melanjutkan sekolah menengah atas di Kota Medan.

Beliau merupakan anak dari Seter Ginting, *panarune* terkenal Tanah Karo asal Juhar. Kader ginting memiliki empat belas saudara kandung yang berasal dari satu ayah namun dari tiga orang ibu. Kader tidak sendiri, beliau bersama tiga orang saudaranya yaitu Wardin Ginting, Pakta Ginting, dan Gito Ginting memilih berkarir di musik tradisional Karo mengikuti jejak sang ayah.

Kader Ginting menikah pada tahun 1995 dan dikaruniai dua orang anak, seorang putra yang masih duduk di bangku kelas enam sekolah dasar dan seorang putri yang duduk di kelas dua sekolah menengah pertama. Istrinya berprofesi sebagai ibu rumah tangga dan mengurus keluarga, sementara Kader Ginting bekerja sebagai tulang punggung keluarga.



Gambar 2.13 Bersama Kader Ginting di kediaman beliau Jl. Jamin Ginting Km.11 Gg. Kenanga, 25 September 2010.

#### 2.4.3.2 Riwayat Karir

Kader Ginting mulai tertarik dengan musik tradisional Karo sejak kelas 1 SD. Awal mula Kader Ginting memainkan alat musik tradisional adalah karena paksaan sang ayah untuk menghitung ketukan/pulsa pada permainan *gung* dan *penganak* disetiap repertoar yang dimainkannya. Mau tidak mau, Kader Ginting mulai memainkan dan mengerti fungsi serta cara kerja instrumen tersebut. Setelah beberapa bulan, Seter Ginting semakin yakin pada kemampuan anaknya dan ia memberanikan diri membawa Kader G. kecil untuk tampil di atas panggung untuk pertama kalinya. Pertama kali tampil di panggung, Seter Ginting membawa Kader Ginting untuk bermain *gung* dan *penganak* dalam *gendang lima sendalanan* untuk acara *gendang guro-guro aron* di desa juhar pada tahun 1972.

Karena berlatarbelakang keluarga musisi, maka keberadaan instrument musik karo di rumah mereka cukup lengkap. Mulai dari *sarune*, *gendang*, *kulcapi*, *gung* dan *penganak*, oleh karena itu Kader Ginting sudah sangat akrab dengan

seluruh instrument tersebut sejak kecil. Ketika masuk sekolah menengah pertama, Kader Ginting mulai terbiasa dengan instrumen musik Karo dan mulai tertarik untuk mendalami teknik-teknik bermain gendang baik *singanaki* dan *singindungi*. Sang ayah yang kala itu aktif sebagai *panarune* kala itu, mulai mengajarnya hal-hal dasar dalam musik tradisional Karo.

Selain mempelajari teknik-teknik bermain *gendang singanaki* dan *gendang singindungi*, Kader Ginting juga belajar cara membuat instrumen-instrumen tersebut. Suatu kali penulis berkunjung ke rumah beliau, ia menunjukkan badan dan tutup *gendang singindungi* dan *gendang singanaki* yang dibuatnya sendiri dan sedang dalam proses finishing. Ia juga mengatakan dapat membuat *gung* dan *penganak*, namun mengingat proses pembuatan yang memakan banyak tenaga dan suara yang berisik mengganggu para tetangga disekitar rumah maka ia menghentikan pekerjaan tersebut.

Secara mendetail beliau tidak mengingat lagi acara-acara yang telah dihadirinya, namun secara garis besarnya Kader Ginting telah dipanggil ke beberapa kota-kota besar di Kalimantan dan Jawa untuk mengiringi acara *Gendang Guro-Guro Aron* yang diadakan oleh perkumpulan *merga silima* dan muda/i Karo di perantauan disekitar akhir tahun 1970 dan awal tahun 1980. Beliau mengatakan, perkumpulan *merga silima* suku Karo di perantau lebih rajin mengadakan *gendang guro-guro aron*, meskipun dengan konsep yang berbeda namun acara tetap terlaksana dengan meriah setiap tahunnya.

Pada tahun 1987, beliau pernah mengikuti Pesta *Mejuah-Juah* antar kecamatan se-Tanah Karo. Dalam Pesta *mejuah-juah* ini, digelar sebuah festival musik tradisi dan vokal group modern. Pesertanya mewakili kecamatan-kecamatan di Kabupaten Tanah Karo. Di *Pesta mejuah-juah* ini, Kader G. mendapatkan piagam penghargaan karena menampilkan sebuah pertunjukkan untuk mewakili Kecamatan Juhar.

Setelah awal tahun 1990, beliau mengaku tidak pernah mengikuti atau diikutkan dalam festival apapun lagi. Karena pada saat itu, kibod sudah mulai menggeser peran gendang dalam musik Karo. Tawaran untuk bermain gendang mengisi acara adat pun berkurang. Sesekali beliau hanya menerima tawaran untuk mengisi acara pesta adat kematian suku Karo.

Untuk menambah penghasilan serta mengisi kekosongan waktu saat tidak ada tawaran untuk mengisi acara, Kader Ginting menciptakan lagu-lagu pop Karo dan memproduseri beberapa band anak muda dan penyanyi pop tradisi. Bersama sang adik Pakta Ginting, Kader Ginting merintis usaha rekaman dan pemasaran kaset-kaset lagu pop Karo. Pekerjaan ini masih beliau lakukan hingga sekarang.

## **BAB III**

### **DALAN GENDANG DAN TRANSKRIPSI BERBAGAI VARIASI PENGEMBANGANNYA**

#### **3.1 *Dalan Gendang***

*Dalan gendang* merupakan istilah/terminologi yang berasal dari bahasa Karo yang terdiri dari dua kata yaitu *dalan* dan *gendang*. *Dalan* (di sebagian daerah menyebutnya dengan kata *dalin*) berarti “jalan/keterkaitan satu dengan yang lain”, sedangkan kata *gendang* disini merujuk pada “sebuah komposisi musik”. Jadi, *dalan gendang* dalam penelitian ini berarti pola ritem dasar dalam sebuah komposisi di ansambel *gendang lima sendalenen*.

Dalam pengembangannya, *dalan gendang* memiliki makna/filosofi lain yaitu merupakan peraturan permainan yang harus ditaati/diikuti. *Dalan gendang* menjadikan sebuah komposisi/repertoar yang dimainkan menjadi lebih teratur atau lebih terarah. Pada akhirnya, penulis akan memaparkan bagaimana ketiga musisi mengaplikasikan/menginterpretasi *dalan gendang* beserta variasinya ke dalam draft transkripsi dan pada bab selanjutnya akan di analisis.

*Dalan gendang* dalam ansambel *gendang lima sendalenen* dimainkan pada saat pembukaan sebuah repertoar/intro (*tegen* dua kali), di tengah permainan (*natang gerning*), dan saat mengiringi penari atau orang berbicara (*nirang*). Ini berlaku pada semua upacara adat, ritual, maupun hiburan dalam kebudayaan

musikal masyarakat Karo yang menggunakan ansambel *gendang lima sendalanan*.

Keberadaan *dalan gendang* dalam ansambel *gendang lima sendalanan* sangatlah penting. Ini dikarenakan, *dalan gendang* merupakan sebuah proses komunikasi yang tidak terlihat antar pemain musik (*penggual*). Proses komunikasi antara *penggual* dalam ansambel *gendang lima sendalanan* terjadi dengan arahan dari *penggual singindungi* yang memandu *penggual singanaki*, serta *simalu gung* dan *penganak* untuk mengganti ritem permainan dan menyesuaikan dengan keadaan upacara.

*Dalan gendang* yang dimainkan oleh satu *penggual* dengan *penggual* lainnya sebenarnya memiliki pola ritem dasar yang sama. Titik perbedaan terletak pada bagaimana ketiganya mengimprovisasi permainannya masing-masing, yang tentu saja dilatarbelakangi oleh tinggi rendahnya kemampuan/keahliannya. Semakin tinggi kemampuan sang *penggual*, maka semakin beragam pula variasi pola ritem yang dapat dimainkannya, dan sebaliknya.

## **3.2 Transkripsi**

### **3.2.1 Metode Pentranskripsian**

Mentranskripsikan musik tradisional dalam bentuk notasi visual sejak lama telah dianggap sebagai tugas yang esensial bagi seorang etnomusikolog. Sekarang ini terdapat banyak materi dasar yang merupakan hasil penelitian

seorang etnomusikolog, seperti: rekaman-rekaman yang dilakukan dengan teknik rekaman berkualitas baik, serta materi-materi dengan kontekstual yang sangat luas. Namun, musik-musik ini hanya dapat dibandingkan atau dianalisis apabila musik-musik itu masih dalam bentuk dokumen suara yang terdapat di dalam silinder, piringan hitam, atau di dalam pita tape (Supanggah, ed: 1995).

Nettl (dalam Supanggah, ed: 1995) mengisyaratkan bahwa pada masa-masa sekarang, transkripsi tidak dipandang sebagai hal yang penting dibanding dengan masa lalu. Dengan berbagai alasan pro dan kontra seperti pembahasan di atas, kenyataan visualisasi (dalam bentuk grafis atau notasi) dari musik tradisional sangat diperlukan untuk tujuan analisis dan perbandingan.

Sebelum sampai pada tahap pemaparan hasil pola ritme *dalan gendang* oleh ketiga musisi, ada beberapa tahapan proses kerja yang penulis lakukan dalam penyelesaian penelitian ini. Tahapan-tahapan tersebut berhubungan dengan proses penotasian dan kemudian dilanjutkan kepada proses penganalisisan pola ritme *dalan gendang*. Pertama, dilakukan pengamatan terhadap permainan masing-masing musisi, yaitu lebih menitik beratkan pada pola-pola ritme yang sering muncul dalam permainan *dalan gendang*, diantaranya dilakukan pengidentifikasian warna-warna bunyi gendang. Namun, perlu diinformasikan bahwa dalam proses mengamati pola ritme gendang ini, penulis tidak mendapat kesulitan, karena sebelumnya penulis dapat sekedar memainkan pola ritme dasar *gendang singanaki* dan *gendang singindungi*. Tahap kedua, penulis melakukan perekaman musiknya dari beberapa komposisi lagu, yang dijadikan sampel untuk



bahasa penganalisisan, dan sekaligus mencatat pola-pola ritmis *dalan gendang*. Tahap ketiga, usaha yang penulis lakukan adalah mendengarkan rekaman musik secara berulang-ulang, dari setiap komposisi musik yang dimainkan oleh ketiga musisi. Tahap keempat, merupakan tahap terakhir, yaitu melakukan pentranskripsian (menotasikan) dalam gendang lalu menganalisis pola-polanya yang menjadi tujuan pokok bahasan dalam tulisan skripsi ini.

### 3.2.2 Sistem Notasi

Dalam proses pentranskripsian ini, penulis menggunakan sistem notasi Barat, baik pola ritem *gendang*, pola ritem *gung*, dan pola ritem *penganak*. Alasan penulis menggunakan sistem notasi Barat dalam mentranskripsikan alat musik *gendang singindungi*, *gendang singanaki*, *gung*, dan *penganak* antara lain: (1) karena belum adanya suatu notasi yang paling cocok untuk menotasikan repertoar *Gendang Lima Sendalanan*, dan belum adanya notasi yang tersedia sekarang ini; (2) secara ritmis notasi Barat relatif lebih mudah dalam pembagian divisi maupun sub-divisi, bahkan pada pembagian yang lebih kecil dapat dilakukan berdasarkan nilai notasi pada sistem notasi musik Barat; (3) karena notasi Barat sudah dikenal secara umum; (4) menggunakan garis paranada untuk setiap nada dapat memberi gambaran terhadap tinggi rendahnya suara (grafis).

Selanjutnya pada draft transkripsi, penulis akan memuat jenis tempo dalam skala metronome mark agar lebih memudahkan pembaca dalam mengukur kecepatan tempo permainan repertoar tersebut. Penulis juga memuat empat buah garis untuk masing-masing musisi. Garis pertama untuk mewakili pola permainan

*gendang singindungi* beserta jenis suara yang dihasilkan oleh gendang. Garis kedua untuk mewakili pola permainan *gendang singanaki* beserta jenis suara gendang. Garis ketiga untuk mewakili pola permainan *gung*, dan garis keempat untuk mewakili pola permainan *penganak*. Jadi, setiap nama musisi akan di gambarkan dalam tiga garis, yaitu *gendang singindungi*, *gendang singanaki*, *gung*, dan *penganak*.

Sebelumnya akan dijelaskan terlebih dahulu pengertian dari istilah-istilah dan tanda notasi yang digunakan dalam draft transkripsi *dalam gendang*, agar para pembaca dapat mengerti apa yang hendak penulis sampaikan. Berikut adalah pengertian istilah-istilah notasi yang digunakan pada transkripsi pola ritem *dalam gendang*.

- NN = Pencipta/Komposer tidak diketahui
- E=65 = Terdapat 65 buah not seperempat ketuk dalam satu menit  
(*Metronome Mark*)
- ISB = Ismail Ban gun
- TBP = Timbangan Per angin-angin
- KDG = Kader Ginting
- 16/8 = Tanda birama/*Time Signature* (untuk menandakan terdapat 16 buah not seperdelapan ketuk dalam satu birama)
- Garis I = Pola ritem *gendang singindungi*
- Garis II = Pola ritem *gendang singanaki*
- Garis III = Pola ritem *gung*

Garis IV	= Pola ritem <i>penganak</i>
G.I	= <i>Gendang Singindungi</i>
G.A	= <i>Gendang Singanaki</i>
G	= Gung
p	= Penganak

Pada garis I (G.I) terdapat tiga bentuk peletakkan notasi yang berbeda. Perbedaan peletakkan posisi notasi ini disesuaikan dengan jenis suara yang dihasilkan oleh *gendang singindungi*. Ketiga bentuk peletakkan notasi tersebut adalah sebagai berikut.



= Mewakili suara *tang* (dihasilkan oleh stik *kanan gendang singindungi*)



= Mewakili suara *tang/ka* (dihasilkan oleh stik *kiri gendang singindungi*)



= Mewakili suara *tih* (dihasilkan oleh stik *kanan gendang singindungi*)

Pada garis II (G.A) juga terdapat tiga bentuk peletakkan notasi yang berbeda. Perbedaan peletakkan posisi notasi ini disesuaikan dengan jenis suara yang dihasilkan oleh *gendang singanaki*. Ketiga bentuk peletakkan notasi tersebut adalah sebagai berikut.



= Mewakili suara *tang* (dihasilkan oleh stik kanan *gendang singanaki*)



= Mewakili suara *cek* (dihasilkan oleh stik kanan *gendang singanaki*)



= Mewakili suara *kok* (dihasilkan oleh stik kiri *gendang singanaki*)

### **3.3 Pola Ritem Simalungen Rayat oleh Tiga Musisi**

*Dalan gendang* (pola dasar) setiap musisi dalam repertoar *simalungen rayat* adalah satu. Namun, terdapat perbedaan-perbedaan variasi di antara permainannya. Contoh perbedaan variasi *dalan gendang* dapat dilihat pada draft transkripsi sebagai berikut. *Dalan gendang* pada empat garis pertama adalah versi pertama yaitu *dalan gendang* yang dimainkan oleh Ismail Bangun (ISB) dkk. *Dalan gendang* pada empat garis berikutnya adalah versi kedua yaitu *dalan gendang* yang dimainkan oleh Timbangan Perangin-angin (TBP) dkk. *Dalan gendang* pada empat garis terakhir adalah versi ketiga yaitu *dalan gendang* yang dimainkan oleh Kader Ginting (KDG).

# Simalungen Rayat

MM

The musical score is organized into three systems, each with five staves. The first system is labeled (ISB) G.I., the second (TBP) G.I., and the third (KDG) G.I. Each system includes parts for H, G.A, C, G, and P. The H part is the most complex, featuring a melodic line with many sixteenth notes. The G.A part is a simpler line with fewer notes. The C, G, and P parts are mostly rests with some specific notes. A tempo marking of 65 is present at the beginning of the first system.

Copyright © vinasianetsetuyang

2

(ISB) G.I

G.A

G

p

(TBP) G.I

G.A

G

p

(KDG) G.I

G.A

G

p

The image displays a musical score for three systems of instruments, each consisting of four staves. The systems are labeled (ISB) G.I, (TBP) G.I, and (KDG) G.I. Each system includes staves for G.I, G.A, G, and p. The score features complex rhythmic patterns and melodic lines across multiple systems.

The image displays a musical score for three systems. Each system consists of five staves: G.I., G.A., G, P, and G.I. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system is marked with a '3' above the first staff, indicating a triplet. The second system has a colon before the first staff label. The third system has '(KDG)' before the first staff label. The notation is dense and complex, typical of a detailed musical score.

4

(ISB) G I II

G A

G

P

(TBP) G I

G A

G

P

(KDG) G I

G A

G

P

The musical score is organized into three systems, each with four staves. The first system is labeled (ISB) G I II. The second system is labeled (TBP) G I. The third system is labeled (KDG) G I. Each system contains staves for G I, G A, G, and P. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and dotted notes, as well as rests. The G A staves feature dense sixteenth-note passages, while the G and P staves have more sparse, dotted rhythmic patterns.



5

(ISB) G.I

G.A

G

p

(TB<sup>2</sup>) G.I

G.A

G

p

(KDG) G.I

G.A

G

p

6

(ISB) G.I

G.A

G

p

(TBP) G.I

G.A

G

p

(KDG) G.I

G.A

G

p

The musical score consists of three systems, each with five staves. The staves are labeled as follows: (ISB) G.I, G.A, G, p, and (TBP) G.I for the first system; G.A, G, p, and (KDG) G.I for the second system; and G.A, G, p for the third system. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano). The first system shows a complex rhythmic pattern in the G.I staves, while the G.A and G staves have simpler patterns. The second system has a similar structure to the first. The third system has a more active G.A staff with many notes.

The image displays a musical score for three vocal parts: (ISB) G.I, (TB²) G.I, and (KDG) G.I. Each part is represented by a system of four staves: G.I (top), G.A, G, and p (bottom). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The (ISB) G.I part features a complex melodic line with many beamed notes. The (TB²) G.I part has a similar but slightly different melodic structure. The (KDG) G.I part shows a more rhythmic and melodic pattern. The G.A, G, and p staves provide accompaniment for each vocal line, with the p staff often containing rests and occasional notes.

a

The image displays a musical score for three systems of instruments, each consisting of three parts: G.A., G, and p. The systems are labeled (ISB) G.I., (TBP) G.I., and (KDG) G.I. The score is marked with a '3' at the beginning, indicating a triplet. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

**(ISB) G.I.**

- G.A.**: Triplet of eighth notes.
- G**: Triplet of eighth notes.
- p**: Triplet of eighth notes.

**(TBP) G.I.**

- G.A.**: Triplet of eighth notes.
- G**: Triplet of eighth notes.
- p**: Triplet of eighth notes.

**(KDG) G.I.**

- G.A.**: Triplet of eighth notes.
- G**: Triplet of eighth notes.
- p**: Triplet of eighth notes.

9

(ISB) G.I

G.A

G

p

(TBP) G.I

G.A

G

p

(KDG) G.I

G.A

G

p

19

(ISB) G.I

G.A

G

p

(TBP) G.I

G.A

G

p

(KDG) G.I

G.A

G

p

Detailed description of the musical score: The score is organized into three systems. Each system consists of four staves. The top staff in each system is labeled 'G.I' and contains a complex, dense rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second staff is labeled 'G.A' and contains a simpler rhythmic pattern with fewer notes. The third staff is labeled 'G' and contains sparse rhythmic markings, primarily vertical stems. The bottom staff is labeled 'p' and contains similar sparse rhythmic markings. The systems are labeled on the left as '(ISB) G.I', '(TBP) G.I', and '(KDG) G.I'. A measure number '19' is positioned at the top left of the first system.

### **3.4 Pola Ritem Odak-Odak oleh Tiga Musisi**

Berikut pola ritem *dalan gendang odak-odak* oleh ketiga musisi. Penulis merangkum pola-pola ritem yang sering muncul dalam permainan Ismail Bangun, Timbangan Perangin-angin, dan Kader Ginting ke dalam lima buah birama. Kelima pola ini dapat mewakili keseluruhan permainan, dikarenakan kelimanya dimainkan berulang-ulang dan bergantian, tergantung dari kehendak *penggual* dan kepentingan upacara.

Disini dapat dilihat bahwa, terdapat beberapa perbedaan dalam penggabungan not (*grouping notes*). Namun, secara garis besar pola yang sering muncul dari permainan ketiganya tidak jauh berbeda.

# Odak-Odak

M.M.

— 90

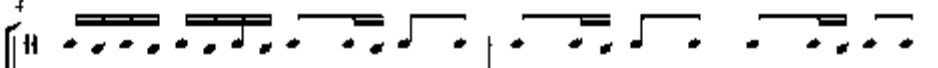
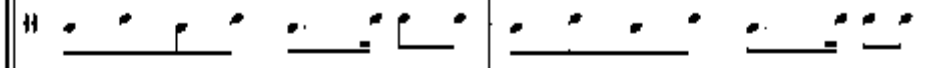
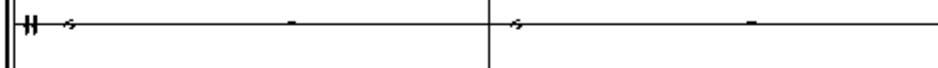

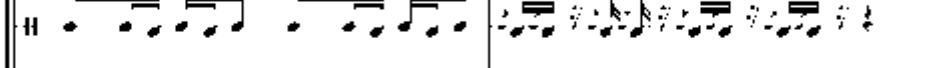
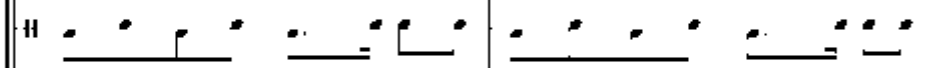
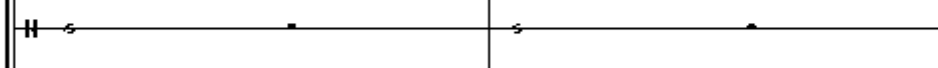

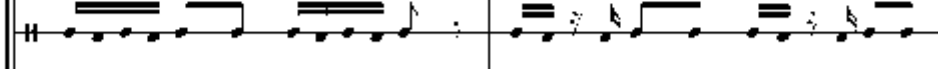
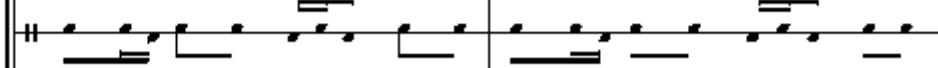


(ISB) G.I.  
H  
G.A.  
C  
P

(TBP) G.I.  
H  
G.A.  
G  
P

(KDG) G.I.  
H  
G.A.  
G  
P

Copyright © vanossainelasetbayong



$f$   
 (ISB) G.I.   
 G.A.   
 G.   
 p.   
 (TBP) G.I.   
 G.A.   
 G.   
 p.   
 (KDG) G.I.   
 G.A.   
 G.   
 p. 

### **3.5 *Dalan Gendang Patam-Patam* oleh Tiga Musisi**

Berikut pola ritem *dalan gendang patam-patam* oleh ketiga musisi. Sama halnya dengan *dalan gendang odak-odak*, penulis juga merangkum pola-pola ritem *dalan gendang patam-patam* yang sering muncul dalam permainan Ismail Bangun, Timbangan Perangin-angin, dan Kader Ginting ke dalam lima buah birama. Kelima pola ini dapat mewakili keseluruhan permainan, dikarenakan kelimanya dimainkan berulang-ulang dan bergantian, tergantung dari kehendak *penggual* dan kepentingan upacara.

# Patam-Patam

MA

$\text{♩} = 100$

(ISB) G.I  
H  $\frac{2}{4}$   
G.A  $\frac{2}{4}$   
G  $\frac{2}{4}$   
P  $\frac{2}{4}$

(TB<sup>2</sup>) G.I  
H  $\frac{2}{4}$   
G.A  $\frac{2}{4}$   
G  $\frac{2}{4}$   
P  $\frac{2}{4}$

(KDG) G.I  
H  $\frac{2}{4}$   
G.A  $\frac{2}{4}$   
G  $\frac{2}{4}$   
P  $\frac{2}{4}$

Copyright © vanesiaelafiseboyang

## BAB IV

### DISKUSI DAN ANALISA POLA RITEM *DALAM GENDANG DALAM* *GENDANG LIMA SENDALENEN* OLEH TIGA MUSISI KARO

#### 4.1 Analisa Jenis Bunyi Yang dihasilkan Instrumen *Ritmik* dalam *Gendang Lima Sendalanen*

##### 4.1.1 *Gendang Singanaki*

Dalam permainan *gendang singanaki* ini, dikenal beberapa bunyi yang dapat dihasilkan. Bunyi-bunyi ini berasal dari proses onomatopoeia (peniruan bunyi alat musik) antara lain:

- *Tang*

Bunyi ini dihasilkan dengan cara stik di tangan kanan pemain, memukul membran *gendang singanaki*. Posisi stik yaitu tegak lurus dengan *badan gendang* dan mengenai *babah gendang/tutup gendang*, kemudian diangkat tanpa selang jeda.

- *Cek*

Bunyi ini dihasilkan dengan cara stik di tangan kanan pemain, memukul membran *gendang singanaki*. Posisi stik yang memukul membran tanpa mengenai *babah gendang/tutup gendang* dan tidak langsung di angkat melainkan seperti menempel pada membran.

- *Kok/Ke*

Bunyi ini dihasilkan dengan cara stik di tangan kiri pemain, memukul membran *garantung/gerantung* di sisi kiri *gendang singanaki* dengan posisi stik yang memukul membran tidak langsung di angkat melainkan seperti menempel pada membran.



Gambar 4.1 Posisi stik saat menghasilkan suara *tang* (a); Posisi stik saat menghasilkan suara *cek* (b); Posisi stik saat menghasilkan suara *kok* (c).

#### 4.1.2 *Gendang Singindungi*

Dalam permainan *gendang singindungi* ini, terdapat juga beberapa bunyi yang dapat dihasilkan dan penamaannya sesuai dengan bunyi yang dihasilkan (onomatopea), yaitu:

- *Tang*

Bunyi ini dihasilkan dengan cara stik di tangan kanan pemain, memukul membran *gendang singindungi* dengan posisi stik yang memukul membran

kemudian diangkat tanpa selang jeda. Posisi stik tegak lurus dengan *badan gendang* dan mengenai *babah gendang/tutup gendang* (Gambar 4.2 b).

- *Tang/Ka*

Bunyi ini dihasilkan dengan cara stik di tangan kiri pemain, memukul membran *gendang singindungi* dengan posisi stik yang memukul membran kemudian diangkat tanpa selang jeda.

- *Tih*

Bunyi ini dihasilkan dengan cara stik di tangan kanan pemain, memukul membran *gendang singindungi* dengan posisi stik yang memukul membran tapi tidak langsung di angkat melainkan seperti menempel pada membran. Posisi stik sedikit diagonal dengan *babah* dan *membran gendang* (Gambar 4.2 c).



Gambar 4.2 Posisi stik saat dimainkan (a); posisi stik saat menghasilkan bunyi *tang/trang* (b); posisi stik saat menghasilkan bunyi *tih* (c).

### 4.1.3 *Gung dan Penganak*

Dalam permainan *gung* dan *penganak* ini, terdapat juga beberapa bunyi yang dapat dihasilkan dan penamaannya sesuai dengan bunyi yang dihasilkan (onomatopea), yaitu:

- *Gong*

Bunyi ini dihasilkan dengan cara stik yang sudah dilapisi busa atau kain (*padded stick*) di tangan kiri pemain, memukul bagian pencu dari alat musik *gung* dengan posisi stik yang memukul pencu kemudian diangkat tanpa selang jeda untuk memberikan efek gaungan (gema). Bunyi yang dihasilkan berfungsi sebagai tanda aksentuasi pada pola permainan. Posisi pukulan aksentuasi terletak pada ketukan pertama setiap birama dan berlaku pada ketiga jenis tempo yang menjadi bahan penelitian.

- *Ting*

Bunyi ini dihasilkan dengan cara stik yang sudah dilapisi slotip/solasiban hitam di tangan kanan pemain, memukul bagian pencu dari alat musik *penganak* dengan posisi stik yang memukul pencu kemudian diangkat tanpa selang jeda untuk memberikan efek suara nyaring. Sama halnya dengan *gung*, bunyi *penganak* (gong kecil) yang dihasilkan berfungsi sebagai tanda aksentuasi pada pola permainan. Posisi pukulan aksentuasi tergantung tempo yang dimainkan. Pada tempo *simalungen rayat*, tanda aksentuasi bunyi *penganak* dimainkan setiap ketukan pertama, dan ketukan kelima setiap

birama. Pada tempo *odak-odak*, tanda aksentuasi bunyi *penganak* dimainkan setiap ketukan pertama dan ketukan ketiga setiap barnya, sedangkan pada tempo *patam-patam*, tanda aksentuasi bunyi *penganak* dimainkan setiap ketukan pertama dan ketukan kedua setiap barnya.

#### **4.2 Analisa Pola Ritem Dalam Gendang dalam Gendang Lima Sendalanan oleh Tiga Musisi**

Pola ritem *dalam gendang* dalam *gendang lima sendalanan*, secara umum dapat dibagi menjadi tiga jenis pola ritem. Ketiga jenis pola ritem tersebut adalah, pola ritem *simalungen rayat*, pola ritem *odak-odak*, dan pola ritem *patam-patam*. Pola-pola ritem ini sangat khas dalam musik (*gendang*) Karo khususnya *gendang lima sendalanan*.

Dalam hal menotasikan ketiga jenis pola ritem tersebut, penulis mengacu kepada pendapat Nettl mengenai penggunaan notasi barat/*western system of notation* (dalam hal ini notasi deskriptif). Menurut Nettl (1964: 99), notasi barat akan membantu mempermudah pembaca mengerti apa yang penulis sampaikan.

*“...description notation, after all, is intended to convey to a reader the characteristics and the details of a musical composition which the reader does not already know.*



Oleh karena itu, penulis menggunakan beberapa jenis notasi balok barat.

Notasi yang penulis gunakan antara lain;

- E : not seperempat bernilai satu ketuk (*crotchet*)
- r : not seperdelapan bernilai setengah ketuk (*quaver*)
- t : not seperenambelas bernilai seperempat ketuk (*semiquaver*)
- y : not sepertigapuluhdua bernilai seperdelapan ketuk  
(*demisemiquaver*)

Sebagai tambahan, dalam proses penganalisisan ini penulis hanya akan membahas mengenai pola ritem *dalan gendang* tanpa *gung* dan *penganak*. Jika *gung* dan *penganak* ikut turut di analisis, pada akhirnya akan terjadi banyak pengulangan. Ini dikarenakan, pola permainan *gung* dan *penganak* antara ketiganya adalah sama.

#### **4.2.1 Analisa Pola Ritem *Simalungen Rayat***

Berdasarkan hasil pentranskripsian pola ritem *dalan gendang* yang dimainkan oleh ketiga musisi pada bab III, maka penulis telah menganalisis pola-pola ritem yang sering muncul pada permainan. Berikut adalah hasil analisis pola-pola ritem yang sering muncul pada permainan masing-masing musisi.

Beberapa pola *dalan gendang* yang sering ditemukan pada permainan Ismail Bangun dkk.

(ISB) G I 5  
 (ISB) G I 8  
 (ISB) G I 9  
 (ISB) G I 10  
 G.A.  
 G.A.

Beberapa pola *dalan gendang* yang sering ditemukan pada permainan Timbangan Perangin-angin dkk.

(TBP) G I  
 (TBP) G I  
 G.A.  
 G.A.

Beberapa pola *dalan gendang* yang sering ditemukan pada permainan Kader Ginting.

The image displays six musical staves, each representing a different rhythmic pattern for Kader Ginting. The first three staves are labeled '(KDG) G.I' and the last three are labeled 'G.A'. Each staff contains a sequence of rhythmic notations including notes, rests, and beams, representing different patterns of drum strokes.

Berdasarkan beberapa pola ritem yang ditemukan pada permainan ketiga musisi di atas, maka berikut adalah hasil analisis yang penulis lakukan.

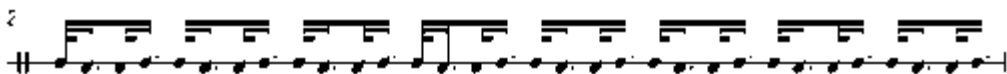
- Tempo : 60 – 65 MM (*simalungen rayat*).
- Durasi Not : r(1/2 ketuk), t(1/4 ketuk), dan y (1/8 ketuk).
- Meter : 8 ketukan dalam satu siklus (selanjutnya di kelompokkan dalam meter 16/8).

- Warna bunyi : *Tang* dan *tih* untuk *gendang singindungi*; *tang*, *cek*, dan *kok* untuk *gendang singanaki*.
- Aksèn : Di setiap ketukan pertama (*gung* dan *enganak*) dan di setiap ketukan kelima (*enganak*).
- Motif : (Pola-pola yang muncul pada permainan ketiga musisi)

Pola pertama merupakan gabungan tiga puluh dua buah not seperempat ketuk. Ketigapuluhdua not tersebut dikelompokkan menjadi empat buah not nilai seperempat ketuk dalam satu kelompoknya. Pola tersebut adalah sebagai berikut.



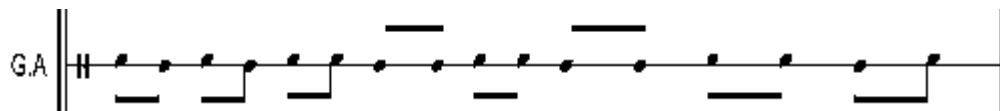
Pola kedua merupakan gabungan dua buah not seperdelapan ketuk dan dua buah not tiga perdelapan ketuk. Penggabungannya merupakan selang seling antara not seperdelapan ketuk dan not tiga perdelapan ketuk. Pola tersebut adalah sebagai berikut.



Pola ketiga merupakan gabungan dua buah not seperdelapan ketuk dan sebuah not seperempat ketuk. Pola tersebut adalah sebagai berikut.



Persamaan *dalan gendang* ketiga musisi dapat dilihat pada pola permainan variatif yang berhenti saat upacara adat memasuki sesi berbicara (*ngerana*). Permainan kembali kepada pola dasar permainan gendang. Pola tersebut adalah gabungan not setengah ketuk yang dikelompokkan menjadi dua buah not setengah ketuk dalam setiap kelompoknya. Pola tersebut dapat di gambarkan sebagai berikut.



Pada permainan Ismail Bangun, hal tersebut terjadi mulai pada birama ke dua puluh satu. Pada permainan Timbangan Perangin-angin, terjadi mulai pada birama ke sebelas. Pada permainan Kader Ginting, terjadi pada birama delapan dan sembilan.

Permainan pola dasar saat mengiring sesi berbicara tersebut bertahan hingga sesi berbicara selesai, dan berikutnya permainan kembali kepada pola variatif dan luncuran (*natang gerning*). Saat acara akan berakhir, maka pola akan berganti menjadi pola *odak-odak* dan di lanjutkan dengan pola *patam-patam* untuk mengakhiri acara.

### 4.3.2 Analisa Pola Ritem Dalam *Gendang Odak-Odak*

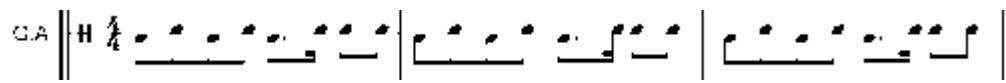
Berdasarkan hasil pentranskripsian pola *dalan gendang* yang dimainkan oleh ketiga musisi pada bab III sebelumnya, maka penulis telah menganalisis pola-pola ritem yang sering muncul pada permainan. Berikut adalah hasil analisis pola-pola ritem yang sering muncul pada permainan masing-masing musisi.

Beberapa pola *dalan gendang* yang sering ditemukan pada permainan Ismail Bangun dkk.

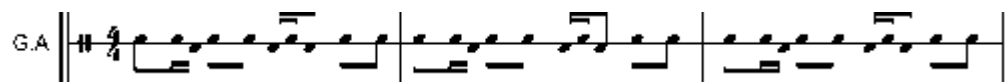
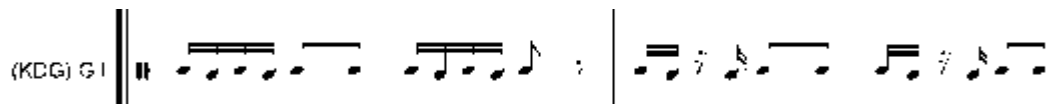
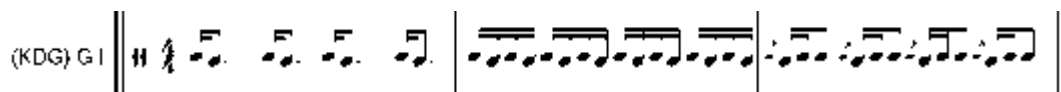
Three staves of musical notation for Ismail Bangun's gendang patterns. The first two staves are labeled '(ISB) G.I' and the third is labeled 'G.A'. All are in 4/4 time. The first staff shows a sequence of eighth notes, followed by a sixteenth-note pattern, and then a dotted quarter note. The second staff shows a sequence of eighth notes, followed by a dotted quarter note, and then a sequence of eighth notes. The third staff shows a sequence of eighth notes, followed by a dotted quarter note, and then a sequence of eighth notes.

Beberapa pola *dalan gendang* yang sering ditemukan pada permainan Timbangan Perangin-angin dkk.

Two staves of musical notation for Timbangan Perangin-angin's gendang patterns. Both are labeled '(TBP) G.I' and are in 4/4 time. The first staff shows a sequence of eighth notes, followed by a dotted quarter note, and then a sequence of eighth notes. The second staff shows a sequence of eighth notes, followed by a dotted quarter note, and then a sequence of eighth notes.



Beberapa pola *dalan gendang* yang sering ditemukan pada permainan Kader Ginting.



Berdasarkan beberapa pola ritem yang ditemukan pada permainan ketiga musisi di atas, maka berikut adalah hasil analisis yang penulis lakukan.

- Tempo : 90-95 MM (*odak-odak*).
- Durasi Not : e (1 ketuk), r(1/2 ketuk), dan t(1/4 ketuk).
- Meter : 4 ketukan dalam satu siklus (selanjutnya di kelompokkan dalam meter 4/4).
- Warna bunyi : *Tang* dan *tih* untuk *gendang singindungi*; *tang*, *cek*, dan *kok* untuk *gendang singanaki*.

- Aksens : Di setiap ketukan pertama (*gung dan penganak*), dan di setiap ketukan ketiga (*penganak*).
- Motif Ritem : (Pola-pola yang muncul pada permainan ketiga musisi)

Pola pertama merupakan gabungan delapan buah not setengah ketuk, yang dikelompokkan menjadi empat buah not setengah ketuk dalam satu kelompoknya. Pola kedua merupakan gabungan enam belas buah not seperempat ketuk, yang dikelompokkan menjadi empat buah not seperempat ketuk dalam satu kelompoknya. Pola tersebut adalah sebagai berikut.



Pola ketiga merupakan gabungan not seperempat ketuk dengan not tiga perempat ketuk menjadi not satu ketuk. Pola tersebut adalah sebagai berikut.



Dari hasil analisis di atas, dapat disimpulkan bahwa variasi pada pola dalam gendang *odak-odak* tidak terlalu banyak ditemukan. Pola dalam gendang pada permainan ketiga musisi tidak jauh berbeda. Bahkan ada beberapa pola dari ketiganya yang memang benar-benar sama.



### 4.3.3 Analisa Pola Ritem Dalam Gendang Patam-Patam

Berdasarkan hasil pentranskripsian pola *dalan gendang* yang dimainkan oleh ketiga musisi pada bab III sebelumnya, maka penulis telah menganalisis pola-pola ritem yang sering muncul pada permainan. Berikut adalah hasil analisis pola-pola ritem yang sering muncul pada permainan masing-masing musisi.

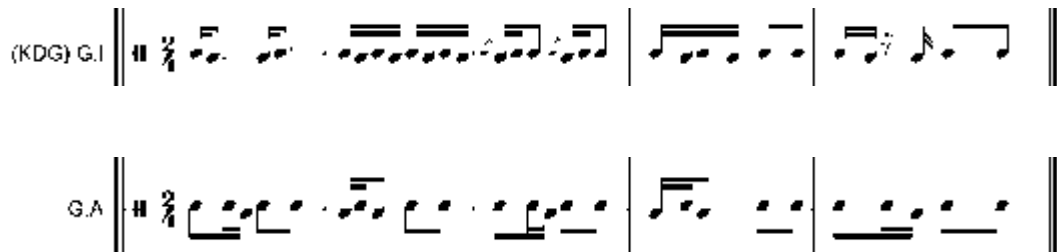
Beberapa pola *dalan gendang* yang sering ditemukan pada permainan Ismail Bangun dkk.

The image shows two musical staves for Ismail Bangun's gendang patterns. The top staff is labeled '(ISB) G.I' and is in 2/4 time. It features a complex rhythmic pattern with various note values and rests, including a 'u' symbol above the first measure. The bottom staff is labeled 'G.A' and is also in 2/4 time, showing a simpler rhythmic pattern with repeated eighth-note groups.

Beberapa pola *dalan gendang* yang sering ditemukan pada permainan Timbangan Perangin-angin dkk.

The image shows two musical staves for Timbangan Perangin-angin's gendang patterns. The top staff is labeled '(TBP) G.I' and is in 2/4 time, featuring a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is labeled 'G.A' and is in 2/4 time, showing a rhythmic pattern with eighth notes and rests.

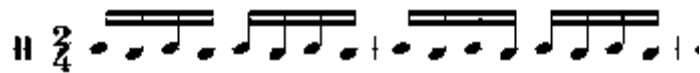
Beberapa pola *dalan gendang* yang sering ditemukan pada permainan Kader Ginting.



Berdasarkan beberapa pola ritem yang ditemukan pada permainan ketiga musisi di atas, maka berikut adalah hasil analisis yang penulis lakukan.

- Tempo : 100-105 MM (*patam-patam*)
- Durasi Not : e (1 ketuk), r(1/2 ketuk), dan t(1/4 ketuk)
- Meter : 2 ketukan dalam satu siklus (selanjutnya di kelompokkan dalam meter 2/4)
- Warna bunyi : *Tang* dan *tih* untuk *gendang singindungi*; *tang*, *cek*, dan *kok* untuk *gendang singanaki*.
- Aksent : Di setiap ketukan pertama (*gung dan penganak*), dan di setiap ketukan kedua (*penganak*).
- Motif : (Pola-pola yang muncul pada permainan ketiga musisi)

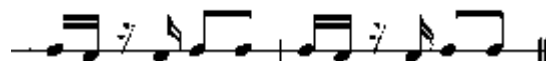
Pola pertama adalah gabungan delapan buah not seperempat ketuk, yang dikelompokkan menjadi empat buah not setengah ketuk dalam satu kelompoknya. Pola tersebut adalah sebagai berikut.



Pola kedua adalah gabungan dua buah not seperempat ketuk dan dua buah not tiga perempat ketuk. Penggabungannya dilakukan secara berselang. Pola tersebut adalah sebagai berikut.



Pola ketiga adalah gabungan tiga buah not seperempat ketuk dan sebuah tanda istirahat yang bernilai sama, serta dua buah not setengah ketuk. Pola tersebut adalah sebagai berikut.



Pola ketiga di atas terdapat pada permainan ketiga musisi. Namun pada permainan Ismail Bangun dan Timbangan Perangin-angin, ada sedikit perbedaan. Keduanya menambahkan ornamentasi jenis *accicatura*, pada setiap notasi tersebut yang berfungsi memberi efek bunyi tambahan yang cepat dan diletakkan/dimainkan sebelum nada utama, dalam hal ini bunyi *tang* ditambahkan sebelum bunyi *ka*. Polanya adalah sebagai berikut.



## **BAB V**

### **PENUTUP**

#### **5.1 Kesimpulan**

Ansambel *gendang lima sendalanan* terdiri dari tiga kata yaitu, *gendang* yang dalam hal ini artinya adalah "alat musik", *lima* artinya "lima", dan *sendalanan* yang artinya "sejalan", jadi yang dimaksud dengan *gendang lima sendalanan* adalah lima buah alat musik dalam suatu kelompok ansambel yang selalu dimainkan seiring sejalan dan tidak boleh terpisah. Kelima alat musik tersebut adalah: *sarune*, *gendang singanaki*, *gendang singindungi*, *gung* dan *penganak*. Pemain *sarune* disebut *panarune*, pemain *gendang singanaki* dan *singindungi* disebut *penggual singanaki* dan *penggual singindungi*, dan untuk pemain *gung* dan *penganak* disebut *simalu gung*.

*Gendang lima sendalanan* merupakan ansambel yang memiliki peran/peranan terbesar yang dimiliki masyarakat Karo. Keberadaan ansambel *gendang lima sendalanan* hampir ditemui disetiap acara ataupun upacara besar. *Gendang lima sendalanan* dijadikan sebagai salah satu dari prasarana upacara tersebut.

*Gendang lima sendalanan* dalam upacara adat berfungsi sebagai pengesah upacara, sementara *gendang lima sendalanan* dalam upacara ritual berfungsi untuk mengubah suasana upacara menjadi magis dan mempengaruhi alam bawah sadar *guru* (dukun) lalu menggiringnya ke dalam keadaan *trance* (kemasukan

roh), serta dalam acara hiburan ansambel ini berfungsi sebagai alat musik yang digunakan untuk menghibur para penonton.

Ansambel *gendang lima sendalenen* yang digunakan dalam berbagai kategori upacara sangat berhubungan dengan *dalan gendang*. Setiap repertoar yang dimainkan selalu diikuti oleh *dalan gendang* yang menjadi bagian dari ansambel itu sendiri. *Dalan gendang* adalah pola ritme dasar yang juga memiliki makna filosofis lain yaitu merupakan peraturan permainan yang harus ditaati/diikuti. *Dalan gendang* menjadikan sebuah komposisi/repertoar yang dimainkan menjadi lebih teratur atau lebih terarah.

*Dalan gendang* yang dimainkan oleh satu *penggual* dengan *penggual* lainnya sebenarnya memiliki pola ritme dasar yang sama. Titik perbedaan terletak pada improvisasi masing-masing *penggual*. Meskipun terjadi perbedaan saat ketiga musisi mengeksplorasi permainan, namun setelah melakukan proses analisis, penulis menemukan beberapa pola terdapat pada ketiganya.

Pada repertoar *simalungen rayat*, penulis mencatat ada sekitar empat jenis pola ritme yang sama-sama terdapat pada permainan ketiganya. Salah satunya yang paling penting adalah persamaan antar ketiganya mengenai pola permainan variatif yang berhenti saat upacara adat memasuki sesi berbicara (*ngerana*). Permainan ketiga musisi sama-sama kembali kepada pola dasar permainan *gendang*.

Analisis *dalan gendang*, juga dilakukan terhadap repertoar *odak-odak* dan *patam-patam*. Pada repertoar *odak-odak*, penulis mencatat ada sekitar tiga jenis pola ritem yang sama-sama terdapat pada permainan ketiganya. Pada repertoar *patam-patam*, hal yang sama juga terjadi. Penulis mencatat ada sekitar tiga jenis pola ritem yang sama-sama terdapat pada permainan ketiganya.

Berdasarkan hasil analisis yang telah dilakukan sebelumnya, dapat disimpulkan bahwa improvisasi banyak terjadi pada saat ketiganya memainkan repertoar *simalungen rayat*. Sedangkan variasi *dalan gendang* pada repertoar *odak-odak* dan *patam-patam* tidak terlalu banyak ditemukan. *Dalan gendang* pada permainan ketiga musisi tidak jauh berbeda. Bahkan ada beberapa pola dari ketiganya yang memang benar-benar sama.

## 5.2 Saran

Penelitian ini telah menjabarkan pola ritem *dalan gendang* yang dimainkan oleh tiga orang musisi yang mewakili generasinya masing-masing dengan 3 jenis gendang yang menjadi sample penelitian. Ketiga gendang yang dimaksud yaitu *gendang simalungen rayat*, *gendang odak-odak*, dan *gendang patam-patam* (transkrip pada Bab III). Penjabaran dalam bentuk transkripsi dan analisa yang telah penulis lakukan turut juga mengikutsertakan beragama varian *dalan gendang* dari tiap sample gendang oleh Ismail Bangun, Timbangan Perangin-angin, dan Kader Ginting. Dari penjabaran dalam bentuk transkripsi dan

analisa tersebut juga telah diketahui fungsi *dalan gendang* itu sendiri dalam ansambel *gendang lima sendalanen*.

Selain penjabaran pola ritem beserta varian dari *dalan gendang*, penulis juga menyinggung mengenai struktur organologis, teknik bermain, serta membahas sedikit mengenai etimologi nama alat musik pembawa ritmik dalam ansambel *gendang lima sendalanen* dan fungsi ansambel *gendang lima sendalanen* itu sendiri.

Penelitian yang penulis lakukan ini diharapkan dapat di akses oleh generasi penerus Karo mendatang, agar menjaga eksistensi *dalan gendang*, alat musik-alat musik pendukung ansambel *gendang lima sendalanen*, dan semua unsur-unsur kebudayaan Karo lainnya.



## DAFTAR PUSTAKA

- Bungin, Burhan. 2007. "Penelitian Kualitatif". Jakarta: Kencana Prenada Media Grup.
- Daulay, Ivy Irawaty. 1995. "Studi Organologis Surdam Rumamis pada Masyarakat Karo di Berastagi", Skripsi S-1, Departemen Etnomusikologi, Fakultas Sastra, Universitas Sumatera Utara.
- Djafar, Fadlin. 1988. "Studi Deskriptif Konstruksi dan Dasar Pola Ritem Gendang Melayu Sumatra Timur", Skripsi S-1, Departemen Etnomusikologi, Fakultas Sastra, Universitas Sumatera Utara.
- Group, the Diagram. 1976. *Musical Instruments of The World-An Illustrated Encyclopedia*. New York. Facts On File, Inc.
- Hornby, A.S. 1963. *The Advanced Learner's Dictionary of Current English*. London: Oxford University Press.
- Koentjaraningrat. 1996. "Pengantar Antropologi-I". Jakarta: PT Rineka Cipta.
- Nettl, Bruno. 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York:
- Malm, William P. 1993. *Music Cultures of the Pasific, the Near East, and Asia* (terjemahan). Medan. Departemen Etnomusikologi, Fakultas Sastra, Universitas Sumatera Utara.
- Merriam, Alan.P. 1995. "Beberapa Defenisi tentang 'Musikologi Komparatif' dan 'Etnomusikologi': Sebuah Pandangan Historis-Teoretis". Dalam: Supanggah, Editor. *Etnomusikologi* (terjemahan). Yogyakarta: Yayasan Bentang Budaya. p. 40-55.
- Moleong, Lexy. J. 2000. "Metodologi Penelitian Kualitatif". Bandung: PT. Remaja Rosdakarya
- Poerwadarminta, W.J.S. 1991. "Kamus Umum Bahasa Indonesia". Jakarta: Balai Pustaka.
- Prinst, Darwan. 2004. "Adat Karo". Medan: Bina Media Perintis.
- Sitompul, Abraham. 1993. "Studi Deskriptif dan Musikologis *Adu Perkolong-Kolong* Dalam *Gendang Guro-Guro Aron*, Di Desa Batu Karang

Kecamatan Payung, Karo”, Skripsi S-1, Departemen Etnomusikologi, Fakultas Sastra, Universitas Sumatera Utara.

Tarigan, Perikuten. 2004. “Musik Tradisional Karo” dalam *Pluralitas Musik Etnik Batak Toba, Mandailing, Melayu, Pakpak-Dairi, Angkola, Karo, Simalungun*; Pusat Dokumentasi dan Pengkajian Kebudayaan Batak, Universitas HKBP Nommensen, Medan.

Tarigan, A. Riza Phalevi. 1997. “Kajian Musikal Baleganjur dalam Konteks Upacara Menyambut Nyepi di Pura Agung Raksa Bhuwana Medan”, Skripsi S-1, Departemen Etnomusikologi, Fakultas Sastra, Universitas Sumatera Utara, Medan.

Waskito, Agung. 1992. “*Gendang Indung Karo Gugung: Kaji Hubungan Antara Menggal dan Sora Tang-Tih*”, Skripsi S-1, Departemen Etnomusikologi, Fakultas Sastra, Universitas Sumatera Utara, Medan.

Lampiran I

**DAFTAR INFORMAN**

1. Nama : Ismail Bangun  
Umur : 55 tahun  
Alamat : Jl. Jamin Ginting, Simpang Pencawan, Depan Kantor  
Camat Medan Tuntungan, No.4.  
Pekerjaan : Pemain Musik (*penggual*)
  
2. Nama : Timbangan Perangin-angin  
Umur : 60 tahun  
Alamat : Pokok Mangga  
Pekerjaan : Wiraswasta dan Pemain Musik (*penggual*)
  
3. Nama : Kader Ginting  
Umur : 46 tahun  
Alamat : Jl. Jamin Ginting km.11 Gg. Kenanga (samping Jambur  
Halilintar) RT.14 RW.05  
Pekerjaan : Wiraswasta dan Pemain Musik (*penggual*)
  
4. Nama : Drs. Yoe Anto Ginting, M.A  
Umur : 48 tahun  
Alamat : Jl. S.M. Raja 29 E, Sp. Marindal, Medan.  
Pekerjaan : Dosen praktik musik Karo di Departemen Etnomusikologi  
Universitas Sumatera Utara
  
5. Nama : Wardin Ginting  
Umur : 54 tahun  
Alamat : Jl. Jamin Ginting km.11 Gg. Kenanga (samping Jambur  
Halilintar) RT.14 RW.05, no. 57  
Pekerjaan : Wiraswasta dan Pemain Musik (*penggual*).
  
6. Nama : Anton Sitepu, S.Sn  
Umur : 50 tahun  
Alamat : Gg.Pembangunan  
Pekerjaan : Wiraswasta/Guru Musik