

Menelusuri Gejala Decategorization Karya Trois Saudade dari Roland Dyens

Ovan Bagus Jatmika

Program Studi Penciptaan Musik, FSP, Institut Seni Indonesia Yogyakarta, Yogyakarta, Indonesia
ovanbagusjatkika@gmail.com

Abstrak

Di era postmodernisme saat ini, muncul berbagai ragam gaya dalam musik yang begitu masif. Kemunculan ragam gaya yang begitu masif ini membuat upaya pengkategorian musik menjadi semakin kompleks. David Cope mengistilahkan fenomena ini dengan istilah "decategorization". Fenomena decategorization seringkali ditemukan dalam karya, yang, menurut David Cope disusun menggunakan beberapa pendekatan teknis kompositoris sebagai berikut: eclecticism, quotation, sectionalization, overlay, dan integration. Roland Dyens, komponis Perancis abad 21 adalah komponis yang sangat produktif dalam menghasilkan karya-karya untuk permainan gitar tunggal. Apa yang dia lakukan melalui karya-karyanya sejalan dengan tren umum pada musik abad 21 yang cenderung memasukkan berbagai idiom ke dalam karyanya untuk memunculkan unsur kebaruan. Berbagai ragam gaya yang dia gabungkan menjadi satu dalam karyanya menjadikan karyanya memiliki banyak wajah yang cenderung sulit untuk dikategorikan ke dalam salah satu gaya. Walaupun karya yang ia tulis adalah untuk instrument gitar klasik, namun warna jazz, etnis, folklore, hingga rock cukup terasa kuat dalam komposisinya. Hal inilah yang melatarbelakangi penulis untuk menelusuri lebih jauh gejala "decategorization" dalam karyanya yang berjudul "Trois Saudade" lewat parameter yang telah dijabarkan oleh David Cope.

Kata kunci: decategorization eclecticism; quotation sectionalization; integration; Roland Dyens; Trois Saudade

Abstract

Exploring the Symptoms of Trois Saudade's Decategorization from Roland Dyens. In the era of postmodernism today, a variety of styles in music are so massive. The emergence of a variety of styles that are so massive makes the effort to categorize music becomes more complex. David Cope termed this phenomenon with the term "decategorization". The decategorization phenomenon is often found in works which, according to David Cope, are prepared using the following compositional technical approaches: eclecticism, quotation, sectionalization, overlay, and integration. Roland Dyens, 21st century French composer is a composer who is very productive in producing works for solo guitar playing. What he does through his works is in line with general trends in 21st century music that tends to incorporate various idioms into his work to bring out an element of novelty. The variety of styles that he combined in his work makes his work have many faces that tend to be difficult to categorize into one style. Although the work he wrote was for classical guitar instruments, but the colors of jazz, ethnicity, folklore, even rock felt quite strong in its composition. This is the background of the writer to further explore the phenomenon of "decategorization" in his work entitled "Trois Saudade" through parameters that have been described by David Cope.

Keywords: decategorization eclecticism; quotation sectionalization; integration; Roland Dyens; Trois Saudade

PENDAHULUAN

Perkembangan musik di era posmodernisme saat ini begitu masif dan beragam. Hal ini sejalan dengan pemaknaan istilah posmodern yang, menurut kaca mata filsafat, ditandai dengan runtuhnya narasi besar.

Artinya, dalam posmodernisme, tidak ada lagi kebenaran tunggal yang harus diacu sebagai satu satunya ukuran kebenaran yang absolut. Dampak dari pemahaman ini di bidang musik adalah munculnya berbagai kemungkinan pengembangan gaya yang sangat bersifat subjektif dan bahkan seringkali ahistoris. Di satu sisi,

perkembangan produk kreatifitas menjadi sedemikian produktif, namun di sisi lain mulai terjadi ketidakjelasan status karya terkait dengan alur perkembangan historisnya.

Perkembangan gaya musik yang sedemikian kompleks dan beragam ini menjadikan upaya klasifikasi musik menjadi sedemikian sulit. Fenomena yang demikian ini oleh David Cope didefinisikan sebagai gejala “decategorization.” Fenomena decategorization seringkali ditemukan dalam karya yang, menurut David Cope, disusun menggunakan beberapa pendekatan teknis kompositoris sebagai berikut: eclecticism, quotation, sectionalization, overlay, dan integration.

Fenomena decategorization sendiri sudah mulai menggejala sejak munculnya ide indeterminacy dalam musik yang digagas terutama oleh komponis Amerika John Cage. Walaupun ide indeterminacy lebih menekankan pada aspek “kebetulan” dalam menetapkan unsur unsur musik yang hendak digunakan dalam komposisi, namun efek dari pendekatan ini memungkinkan munculnya berbagai elemen atau unsur musik yang seringkali berada di luar idiom awalnya. Dengan kata lain, gagasan penerapan fenomena “kebetulan (indeterminacy)” dalam musik menjadi salah satu pintu masuk bagi gejala decategorization (jika dilihat dari aspek material komposisi). Sejak era John Cage hingga sekarang, sudah tidak terhitung banyaknya karya-karya dari ranah musik seni yang “berstatus ambigu” dikarenakan berbagai elemen yang terkandung di dalamnya tidak dapat sepenuhnya merepresentasikan secara gamblang salah satu gaya atau aliran yang dijadikan kerangka dasarnya.

Dari sekian banyak komponis posmodernisme pasca Cage, penulis tertarik untuk menelaah karya dari komponis Roland Dyens. Apa yang dia lakukan melalui karya-karyanya sejalan dengan tren umum pada

musik abad 21 yang cenderung memasukkan berbagai idiom ke dalam karyanya untuk memunculkan unsur kebaruan. Berbagai ragam gaya yang dia gabungkan menjadi satu dalam karyanya menjadikan karyanya memiliki banyak wajah yang cenderung sulit untuk dikategorikan ke dalam salah satu gaya. Walaupun karya yang ia tulis adalah untuk instrument gitar klasik, namun warna jazz, etnis, folklore, hingga rock cukup terasa kuat dalam komposisinya.

Penulis memilih karya Roland Dyens sebagai objek penelitian dengan pertimbangan sebagai berikut: Pertama, Dyens adalah komponis Perancis yang mewarisi khasanah musik klasik Eropa (dalam hal ini Debussy dan group le six) dengan berbagai kaidah kaidah baku yang mendasarinya. Dengan kata lain, Dyens memiliki akar historisitas yang kuat terkait dengan latar belakang pendidikan musiknya. Hal ini sangat berbeda dengan komponis Amerika (Andrew York, misalnya) yang memang tidak memiliki beban kesejarahan dalam mengembangkan gaya atau bahasa musiknya. Kedua, Dyens di awal kemunculannya menjadi figur yang (menurut saya) kontroversial. Di satu sisi karyanya begitu digandrungi generasi muda (khususnya di kalangan gitaris klasik), namun tidak begitu diakui oleh kalangan konservatif penjaga tradisi klasik Eropa. Karyanya waktu itu bahkan tidak dianggap layak untuk masuk kurikulum pembelajaran gitar klasik pada konservatori musik di Eropa. Ketiga, apa yang dilakukan Dyens rupanya mulai banyak diikuti komponis generasi setelahnya. Bahkan komponis di lingkungan Eropa tengah (Vienna, misalnya) yang notabene dikenal sebagai penjaga tradisi Klasik.

Dalam konteks musik seni (Barat), penciptaan sebuah karya musik seringkali didasari oleh kesadaran yang terkait dengan eksplorasi gagasan atau ide musikal yang bermuara pada munculnya penggunaan “bahasa musik baru” di luar “bahasa musik

konvensional.” Dengan titik berangkat yang demikian, maka bunyi musik yang dihasilkan seringkali menjadi sedemikian eksklusif dan cenderung berjarak dengan pendengar. Sebagai contoh, ketika kita mendengarkan karya Stockhausen, Xenakis, atau Schoenberg, ketertarikan kita akan bunyi yang dihadirkan dapat muncul manakala kita memahami aturan main dibalik penyusunan komposisinya. Jadi, profokasi bahasa kompositoris dalam menyusun musik dalam hal ini punya peranan yang sangat penting. Hal ini berbeda manakala kita berhadapan dengan karya Dyens. Dyens tidak memerlukan profokasi semacam itu karena bahasa musik yang dia gunakan adalah bahasa musik umum (dalam hal ini adalah bahasa musik tonal), namun dengan bahasa umum tersebut dia bisa memunculkan sesuatu yang di luar kewajaran bahasa musik umum.

Pada penelitian ini, penulis memilih karya Roland Dyens berjudul “Trois Saudade” yang ditulisnya pada tahun 1910 untuk permainan gitar tunggal. Karya ini terdiri atas tiga gerakan dengan susunan sebagai berikut: bagian pertama didedikasikan untuk Alberto Ponce; gerakan kedua didedikasikan untuk Arminda de Villa-Lobos; dan gerakan ketiga didedikasikan untuk Francis Kleynjans. Dalam penelitian ini penulis membatasi obyek penelitian hanya pada gerakan ketiga yang didedikasikan untuk Francis Kleynjans (terdiri dari bagian: ritual, Dance, dan finale). Apa yang hendak penulis lakukan terhadap karya ini adalah menelusuri gejala “decategorization” dengan menggunakan landasan pemikiran David Cope seperti yang telah disebutkan di atas.

METODE

Apa yang hendak penulis temukan dalam penelitian ini adalah gejala decategorization pada Trois Saudade karya Roland Dyens lewat pembacaan teori atau pemahaman

menurut David Cope. Dengan demikian, penulis menyimpulkan bahwa skema penelitian ini lebih dekat ke ranah kualitatif. Strategi penelitiannya adalah studi kasus. Pada dasarnya, penelitian ini adalah penelitian studi pustaka sehingga penulis tidak perlu melakukan pengumpulan data yang melibatkan partisipan.

Dalam melakukan analisis, penulis akan membagi prosesnya menjadi dua tahapan mendasar. Pertama, penulis akan menjelaskan kondisi umum mengenai karya Trois Saudade. Kedua, penulis akan melakukan analisis per bagian, dimulai dari bagian I (Ritual), II (Dance), dan III (Fete et Final). Pada setiap analisis di tahap kedua ini, penulis akan mengupas poin pembahasan sebagai berikut: 1) analisis teks dengan menganalisis berbagai unsur musikal yang ditemui pada teks tersebut (tekstur, harmoni, struktur, kontur, relasi tema musikal); 2) data-data yang telah ditemukan dari analisis unsur musikal kemudian dipilah atau dikelompokkan berdasarkan konsep-konsep yang menaunginya; 3) konsep-konsep yang ditetapkan dari kategorisasi data musikal kemudian dijadikan pijakan untuk menentukan isu-isu kompositoris yang dimunculkan. Pada tahapan inilah kita dapat mengatakan apakah gejala decategorization yang dimunculkan lewat kelima isu komposisi tersebut dapat ditemukan atau tidak.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Di dalam bukunya berjudul *Technique of Contemporary Composer*, David Cope. Cope di dalam bab decategorization menjelaskan definisi ini sebagai kondisi yang dihasilkan dari perpaduan berbagai konsep, proses, instrumentasi, dan teknis komposisi dalam rangka memunculkan gaya individu sehingga pendengar sulit menentukan gaya tertentu pada karya yang tersusun. Proses decategorization pada musik kontemporer setidaknya, menurut Cope, bisa terbentuk

yang berbeda (tonal dan twelve tone), keduanya dipadukan dalam bingkai konsep yang sama, yaitu suasana Scherzo atau humor.



Notasi 5. Penggunaan idiom tonal dan non-tonal untuk teknik overlay.

Integration: sama dengan *overlay*, hanya saja *integration* lebih menekankan persamaan dalam hal teknik. Jadi, proses penyusunannya didasarkan pada afinitas teknik. Contohnya dapat dilihat pada notasi 7 berikut ini. *Tape recorder*, yang dipadukan dengan flute, oboe, dan bassoon, menyesuaikan diri melalui penetapan *pitch* dengan tuning yang sama dengan *woodwind* sehingga dapat dipadukan secara konvensional. Lebih jauh, penotasiannya juga ditulis dengan menggunakan simbol konvensional.

 Orchestral musical notation for Notasi 6. It shows staves for Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Bassoon (Bsn.), and Trumpet (Tp.). The notation includes various dynamics like *f*, *pp*, and *ff*, and includes a section marked "FM".

Notasi 6. Contoh integrasi antara tape recorder dengan woodwind.

Trois Saudade Secara Umum

Seperti sudah penulis sebutkan pada bagian latar belakang, karya yang hendak penulis telaah pada penelitian ini adalah *Trois Saudade* bagian ketiga yang didedikasikan Dyens untuk Francis Kleynjans. Bagian ketiga dari *Trois Saudade* ini disusun dalam tiga movement (gerakan) yaitu (ditulis dalam bahasa Perancis) *Rituel* (ritual), *Dance* (tarian),

dan *Fete et Final* (bagian akhir). Seperti terlihat pada notasi, ritual ditulis pada kisaran tempo 70 dan dimainkan secara *ad libitum* (lentur dalam hal tempo); bagian *Dance* pada kisaran 90, sedikit lebih cepat; dan bagian *Fete et Final* kembali dimainkan di kisaran 70 dan dimainkan dengan suasana *vif* (*vivo*/ramai).

Dyens menulis karya ini pada gitar dengan tuning yang tidak standar, yaitu dengan menurunkan senar ke-6 gitar menjadi nada D dari yang seharusnya E. Dengan demikian, tuning gitar untuk karya ini adalah (dari senar 1 ke 6): E, B, G, D, A, D. Efek dari penggunaan tuning yang demikian pada instrumen gitar tidak hanya merubah atau memperlebar range nada gitar (walaupun hanya bertambah dua *semitone* lebih rendah), namun juga berpengaruh terhadap warna bunyi register bawah menjadi lebih 'gelap' dan dengan sustain yang sedikit lebih panjang.

Karya ini ditulis dalam tonalitas (pusat nada) D. Sekalipun ditulis dalam tonalitas D, namun Dyens tidak menggunakan tangganada mayor/minor seperti banyak dipakai pada musik-musik tonal abad 18 dan 19. Apa yang dilakukan Dyens adalah memasukkan elemen modal (dari tangganada *Gregorian* dan tangganada sintesis) yang berpusat di nada D. Dari pengamatan penulis, tampak bahwa Dyens menggunakan modus *D Lydian b7* (modus keempat dari empat dari tangganada A minor melodis) sebagai modus dasar yang dipakai untuk menyusun karya ini. Beberapa nada kromatis lain yang muncul di luar modus ini dipakai sebagai nada ornamen untuk kebutuhan membangun tensi.

Terkait aspek melodi, dapat dikatakan bahwa Dyens dengan sengaja menisbikan kaidah paling mendasar dalam penyusunan melodi konvensional, yaitu pertimbangan *voice leading*. *Voice leading* dalam hal ini dipahami sebagai hubungan antar nada dalam gerakan yang seefisien mungkin dan di saat yang bersama harus mampu mengimplikasikan hubungan atau relasi

dominan-tonika di dalam konsep musik tonal. Karena alasan ini (dengan menisbikan prinsip *voice leading*), penulis menganggap karya Dyens ini bukan lagi berada di ranah tonal. Namun demikian, disaat yang bersamaan, karya ini juga disusun dalam nada pusat (tonal) tertentu, yaitu nada D; artinya kondisi tonal tidak sepenuhnya hilang; dalam artian, karya ini bukanlah karya atonal. Dengan pertimbangan tersebut, penulis menetapkan karya Dyens secara umum berada pada ranah musik *'post-tonal'*.

Dari aspek tekstur, karya ini didominasi tekstur homofoni (terutama pada bagian *Dance* dan *Fete et Final*), yang membedakan melodi utama dan nada iringan. Melodi utama pada karya ini disusun oleh Dyens dalam bentuk motif ritmik yang dikembangkan secara sekwensial, sedangkan iringannya berupa arpegiasi akor yang difungsikan sebagai motif *ostinato*. Dyens juga memunculkan permainan akor-akor serempak yang dalam hal ini difungsikan dalam aspek *density* (menebalkan melodi) untuk kebutuhan dramatisasi bunyi. Sebaliknya, tekstur pada bagian *rituel*, menurut hemat penulis adalah tekstir monody, yaitu berupa rangkaian melodi tunggal tanpa iringan. Kalaupun ada bentuk akor tertentu, akor tersebut hanya berfungsi sebatas untuk densitas (kepadatan) bunyi.

Lebih jauh, pada bagian ritual, Dyens menyusun motif-motif melodi yang sifatnya *'sporadis'* dalam artian tidak berhubungan sewajarnya hubungan antar frase dalam musik konvensional yang segmentasinya ditentukan oleh kemunculan kadens (atau setidaknya suasana/kesan penguatan bunyi). Penulis menduga bahwa apa yang ingin dihadirkan oleh Dyens pada bagian ini adalah suasana magis yang serba tak terduga dan misterius, sehingga imajinasi ini ia terjemahkan ke ranah komposisi dengan berbagai pendekatan yang keluar dari segala aturan baku dalam musik barat yang gerakannya dapat ditebak oleh pendengar.

Karya ini juga punya implikasi gaya yang sangat dekat dengan salah satu gaya di dalam genre *jazz*, yaitu *'one chord improvisation'* yang banyak ditemui pada musik-musik dari Miles Davis, yaitu di era *'cool jazz'*. Satu hal yang nampak jelas pada karya ini, dari bagian awal hingga akhir (ritual-*Dance-Fete et Final*) adalah tidak terjadi satupun modulasi. Semua materi musikal dimainkan dalam tonalitas *D Lydian b7*. Dyens bahkan tidak menggunakan prinsip prinsip *'primary chord'* seperti yang lazim berlaku pada musik tonal, yaitu penggunaan fungsi tonika-subdominan-dominan sebagai pijakan dasar, dan menggunakan akor sisanya (supertonika-median-submedian-leading-tone) sebagai akor bantu. Apa yang dilakukan Dyens sepenuhnya adalah radikalasi fungsi akor tonika sebagai pijakan dasar dengan penggunaan akor fungsi dominan sebagai ornamentasi untuk kebutuhan dramatisasi bunyi (penjelasan teknisnya akan dijabarkan pada analisis per bagian/gerakan di sub bab berikutnya).

Implikasi gaya *'progresif'* (istilah ini penulis pinjam dari salah satu genre di dalam musik *rock*) juga muncul pada bagian *Fete et Final*. Indikasinya adalah penggunaan sukat yang ireguler. Ukuran sukat yang ireguler ini penulis simpulkan dalam dua kondisi. Pertama, penghilangan/perusakan unsur arsis tesis hitungan dua (atau empat) dan tiga dengan penambahan nilai nada yang tidak seimbang. Kedua, pemunculan unsur tersebut yang terus berubah-ubah dan tidak tetap yang dalam bahasa musiknya dikenal dengan istilah *'compound meter'*. Dyens sepenuhnya menyadari konsekuensi dari penggunaan elemen ini yang tidak akan efektif untuk suasana bunyi yang liris sehingga pemilihan elemen melodinya pun disesuaikan dengan model melodi yang ritmik.

Analisis *Trois Saudade* Bagian Pertama

Dyens menulis bagian pertama (*Rituel*) tanpa menggunakan garis birama dan sukat. Di awal bagian, ia memunculkan permainan melodi berupa motif sekwensial yang membentuk struktur akor (dimainkan sebagai *broken chord*) D11. Melodi tersebut disusun dari modus *D Mixolydian* (D E F# G A B C D') seperti pada notasi 8 berikut ini. Seperti terlihat pada notasi, pada bagian akhir melodi Dyens memainkan struktur akor D (D-A) yang diselingi oleh nada G#, membentuk interval minor 2 antara G# dan A. Penggunaan nada G# dalam hal ini dapat dimaknai sebagai pemunculan efek *cluster* sekaligus pemunculan nuansa *Lydian* (secara khusus *Lydian b7*: D E F# G# A B C D') yang menjadi materi dasar dari keseluruhan bagian.

Notasi 8. Bagian awal dari bagian ritual yang disusun dalam modus Mixolydian.

Pada bagian selanjutnya, nuansa *Lydian* ini semakin kuat dimunculkan dengan penggunaan akor E mayor yang dimainkan secara paralel dengan akor D (lihat notasi 9). Melodi tersebut dimainkan secara *ad libitum* dengan tempo dan ritme yang cukup lentur. Penulis berasumsi bahwa permainan *ad libitum* ini dimaksudkan agar pendengar lebih dapat mengenali struktur melodi tanpa terganggu oleh *beat* dari penggunaan birama. Struktur melodi yang dimaksud di sini adalah nada khas dari modus *Lydian* yaitu nada #4 (atau dalam kasus *D Lydian*, nada G#). Apa yang khas dari nada #4 ini adalah bahwa struktur interval yang terbentuk antara nada dasar (D) dengan nada #4 (G#) adalah interval tritonus (disebut juga *augmented* empat atau *diminished* lima). Interval tritonus ini memiliki karakter ambigu karena membagi jarak satu oktaf

persis di tengah-tengah sehingga melemahkan pembobotan pada nada sentral (tonal), dalam hal ini nada D. Terkait kondisi tersebut, penulis menduga bahwa skema interval ini digunakan Dyens untuk memunculkan suasana misterius dari sebuah proses ritual seperti tertulis dalam judul (*Rituel*).

Notasi 9. Peralihan modus Mixolydian ke modus Lydian b7 untuk menguatkan suasana misterius.

Pada bagian selanjutnya, Dyens memainkan melodi tidak lagi secara *ad libitum*, tapi menginstruksikan permainan dalam tempo *Lento* (dengan tanda MM=48). Bagian ini dapat dipilah ke dalam tiga segmen, yaitu A-B-dan A' (lihat notasi 10). Segmen A disusun dalam modus *D Lydian b7* dengan diawali empat nada *acciaccatura* (ditulis kecil) yang kemudian dimitasi dalam register satu oktaf lebih rendah pada segmen A'. Segmen B diawali dengan nada *cluster* (C#-D) dan diikuti dua motif arpeggio, masing-masing dalam struktur akor F *augmented* dan Ab mayor. Pada segmen A', Dyens menggunakan nada Eb dan G (lihat nada dalam kurung) sehingga memunculkan implikasi akor *Neapolitan*. Penggunaan ketiga akor tersebut (F *augmented*, Ab mayor, dan akor *Neapolitan*) difungsikan untuk memunculkan tensi bunyi (karena tidak diresolusi) dan *colouring* harmoni (karena tidak muncul pada modus *D Lydian b7*).

Notasi 10. Kondisi paradoksal lewat penggabungan motif ritmik dan tempo lambat.

Lebih jauh, motif melodi pada bagian ini cenderung ritmik. Permainan motif

organum ini banyak dipakai dalam gaya-gaya musik abad pertengahan atau *Renaissance*. *Ostinato* yang disusun Dyens ini sekilas mengingatkan gaya musik India, manakala nada *drone* mengiringi permainan melodi yang dimainkan siter.

II. Dance



Notasi 13. Motif ostinato pada bagian II (Dance).

Motif *ostinato* tersebut akan menjadi landasan utama pada keseluruhan bagian *Dance* dan akan dimainkan terus menerus hingga akhir bagian *Dance*. Pada birama 5, *ostinato* ini mengiringi tema melodi yang dimainkan dalam tangganada *D Lydian b7* (D E F# G# A B C D') yang dicirikan dengan peemunculan nada G# pada birama delapan. Terlihat bahwa melodi dibuat sangat ritmik dengan kemunculan ritme sinkopasi pada birama 5, 8, 9, 10, dan 11. Penggunaan ritme sinkop pada melodi ini menurut hemat penulis disusun sebagai pengisi celah kosong yang ada pada motif *ostinato* sehingga membentuk bunyi *interlocking* antara suara atas dan suara bawah.



Notasi 14. Penggunaan modus *D Lydian b7* pada melodi suara atas yang dilawankan dengan ostinato bas menghasilkan *interlocking* aksens ritmik.

Lebih jauh, motif melodi pada notasi 14 memanfaatkan loncatan jauh yang muncul pada: birama 5 dan 9 ketukan 2 (D-B), birama 8 ketukan 1 (D-G#), dan birama 11 ketukan 2 (D-B) sebagai kondisi yang memunculkan kesan aksens sehingga memberikan nuansa polifoni dengan posisi aksens yang berbeda antara suara atas dan bawah.

Pada birama 13 (notasi 15), Dyens menyusun melodi dalam register yang lebih rendah. Pada bagian ini Dyens menggunakan

ritme *tripet* (birama 14 ketukan kedua) untuk memunculkan efek sinkopasi dan menyusun rangkaian melodi dalam motif ritmis yang lebih rapat dengan banyak menggunakan not seperenambelas. Bagian ini diakhiri dengan kadens di birama 20 dengan struktur akor kuartal dengan susunan D A D G C F. Namun di nada kedua birama 20, Dyens memasukkan nada D# (D D# A D G C F) yang bisa dibaca sebagai nada Eb, sehingga akor yang terbentuk mempunyai implikasi akor F7 (9,13). Kondisi kadens ini tidak dapat dikategorikan berdasarkan kategori kadens konvensional: *authentic* (V-I), *half* (I-V), *plagal* (IV-I) dan *deceptive* (V-vi). Karena jika D dianggap akor I, maka F adalah akor bIII. Namun demikian, dalam hal ini, kadens di birama 20 dapat dianggap sebagai kategori *half* kadens karena diakhiri oleh akokr fungsi dominan (V), yaitu akor F7 (9, 13). Akor fungsi dominan memberikan kesan penguatan (koma) karena akor ini memiliki struktur tritonus (antara nada D#/Eb dan A) yang memunculkan nuansa seolah-olah minta diresolusi ke nada tonika. Dalam hal ini Dyens tidak meresolusikan akor dominan tersebut dan secara teknis dinamakan '*unresolved dissonance* (interval tritonus dikategorikan sebagai interval disonan)'.
 Gitar



Notasi 15. Peralihan melodi pada register yang lebih rendah, pemanfaatan interval kuartal untuk membentuk *half* kadens, dan permainan perkusif pada badan gitar.

Penggunaan akor F7 (9, 13) seperti pada notasi 15 di atas lazim dipakai pada idiom musik *Jazz* untuk kebutuhan '*colouring*' harmoni dengan tujuan memunculkan tensi akor. Lebih jauh, pada birama 21 hingga 25, Dyens menggunakan progresi konvensional yaitu gerakan dari akor V-I. Pada notasi 16

terlihat bahwa akor V (V7) muncul pada ketukan pertama birama 21 diikuti akor vi7 di ketukan kedua, dan disusul oleh akor V4/2/IV. Akor ketiga ini, V4/2/IV lazimnya diresolusi ke akor IV, namun Dyens langsung menggerakannya ke akor V (dominan). Dalam hal ini dapat dikatakan bahwa Dyens mengabaikan kaidah *voice leading* yang memprasyaratkan relosusi *leading-tone* ke tonika dan nada ketujuh untuk melangkah turun. Pada birama 23 Dyens menyusun akor V (dominan) dengan suspensi nada ke-empat (D) menggantikan C#. Suspensi inipun tidak diresolusi dan penggunaan nada suspensi menurut hemat penulis terkait dengan fungsi 'coloring' akor. Akor V ini kemudian digerakkan ke akor I, dan Dyens menambahkan teknik permainan perkusif (x) yang dimainkan dengan memukulkan kuku pada badan gitar.



Notasi 1. Implikasi kadens konvensional pada akhir bagian frase.

Pada birama 33 hingga 38, Dyens merubah melodi yang sebelumnya dimainkan di register atas dan tengah ke register bawah (bas memainkan peran sebagai melodi) sementara suara atas memainkan akor iringan. Akor yang dimainkan di register atas dapat dideteksi sebagai akor *cluster* (akor yang disusun dengan jarak 2). Namun demikian, akor tersebut dapat juga dianalisis dari pendekatan analisis akor konvensional seperti terlihat pada notasi 10. Pada birama 33, ditemukan struktur nada D-E-G dan D-E-F#. Struktur yang pertama (DEG) dapat dideteksi sebagai akor Dsus2/4, sementara struktur yang kedua (D-E-F#) dapat dibaca sebagai akor Dadd9. Pada birama 35 ditemukan struktur C-E-E (C-E) yang dapat dianggap sebagai akor C mayor. Dalam konteks *D Lydian b7*, akor C dapat dideteksi sebagai akor subtonika (akor bVII). Lebih jauh, pada

birama 36 ditemukan struktur akor Bb-D-E yang dapat dideteksi sebagai akor Bb(add#11). Karena akor Bb tidak ditemukan dalam struktur *D Lydian b7*, maka keberadaan akor ini dianggap sebagai efek dari sekvensi turun yang disusun Dyens dari D ke C ke Bb. Dalam hal ini, akor tersebut penulis deteksi dengan menggunakan simbol romawi (bVII). Apa yang muncul di birama 33 dimunculkan ulang di birama 37 dan 38.

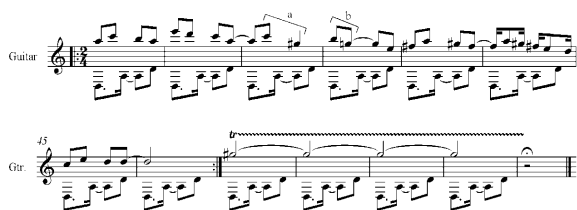


Notasi 2. Pemanfaatan added note untuk membentuk nuansa akor cluster.

Terkait dengan melodi, Dyens masih menggunakan modus *D Lydian b7* sebagai materi dasarnya. Namun demikian, di awal kemunculan melodi sampai sebelum munculnya nada A di birama 35 ketukan ketiga, Dyens hanya memunculkan nada-nada tertentu yang mengimplikasikan impresi bunyi *whole tone* (tangganada yang disusun berdasarkan jarak mayor 2). Tangganada ini disebut juga tangganada heksatonik karena dalam satu oktaf hanya memiliki enam nada (C D E F# G# Bb).

Bagian ini berakhir pada birama 51 dengan akhiran berupa *fade-out* dengan cara dimainkan semakin lama semakin hilang (*rallentando*). Bagian ini diakhiri dengan pemunculan kembali motif *ostinato* di suara bas seperti pada bagian permulaan, namun dengan struktur melodi yang berbeda (notasi 11). Pada notasi 11 terlihat bahwa Dyens tidak terlalu memunculkan sinkopasi dengan menyederhanakan ritme melodi menggunakan nada seperdelapan dan seperempat. Materi melodi masih disusun menggunakan modus *D Lydian b7* kecuali nada pada motif B-G di birama 42 (b). Motif tersebut dapat dilihat sebagai hasil dari

sekwensi motif sebelumnya (a) yang digerakkan melangkah turun dalam jarak minor dua. Lebih jauh, Dyens menekankan status modus *D Lydian b7* dengan menempatkan nada tril $G\#-A$ yang dimainkan secara sustain pada birama 47 hingga selesai.



Notasi 3. Pemanfaatan nada #4 ($G\#$) untuk memunculkan nuansa modus Lydian.

Analisis *Trois Saudade* Bagian Ketiga

Bagian ketiga (*Fete et Final*) tersusun atas 52 birama. Bagian ini adalah bagian yang paling ritmik di antara semua bagian, dan pola ritmisnya juga paling kompleks. Kompleksitas ritme pada bagian ini dibentuk lewat, seperti sudah dijelaskan sebelumnya, pengaburan arsis tesis normal dan perubahan sukut yang terjadi hampir terus menerus. Seperti terlihat pada notasi 12, karya ini diawali dengan kemunculan bagian [a] yang disusun di atas nada dengan implikasi tonalitas A minor. Namun sepanjang birama 1, kita tidak dapat memastikan tonalitasnya minor karena nada C (minor 3 dari A) baru dimunculkan di birama 2. Penggunaan nada $D\#$ (suara bawah) di birama 1 memberikan atmosfer yang kontras dan mengimplikasikan kemunculan akor alterasi dominan yang mengiringi akor A minor (hubungan $D\#$ dan A punya implikasi akor *B7* (sebagai *V7/V*) atau *F7* (sebagai German *Augmented Chord*)).

Motif [a] (yang tersusun sepanjang dua birama dengan sukut yang tak berimbang, yaitu $3/4$ dan $3/16$) kemudian direpetisi di birama 3 menjadi [a']. Apa yang menyebabkan tema tersebut diidentifikasi sebagai a' adalah adanya perluasan materi [a] yang ditulis dalam sukut $4/4$. Hal ini juga diperkuat oleh perubahan struktur melodi di akhir bagian dari yang sebelumnya A-D-C

(birama 2) menjadi A-C-D-E (birama 3 ketukan ke-4). Motif ini kemudian diikuti oleh motif [b] di birama 4 dalam sukut $3/4$. Motif [b] ini mempunyai dua fungsi. Pertama, ia berfungsi untuk mengakhiri pasase musik, dan disaat yang bersamaan, juga menjadi jembatan untuk kembali ke bagian awal. Karena alasan yang kedua inilah, motif b disusun dalam sukut $3/4$ sama dengan birama motif a di birama 1.



Notasi 4. Model pengembangan motif pada awal tema bagian ketiga.

Jika kita memainkan notasi 12, bunyi yang muncul sama sekali tidak mengimplikasikan gaya klasik. Sebaliknya, kesan yang justru sangat kuat tertangkap adalah gaya musik *rock* (lebih tepatnya *progressive rock*). Hal ini didukung oleh fakta bahwa pertama, Dyens tidak memunculkan tekstur yang dominan dalam gaya klasik yaitu homofoni atau polifoni, melainkan memunculkan alur melodi 'seperti' *organum* yang disisipi oleh aksent-aksent nada alterasi di register yang kontras (di nada bawah). Kedua, Dyens tidak menyusun melodi berdasarkan kaidah umum yang sangat mengedepankan prinsip *voice leading*, melainkan lebih mengedepankan aksent yang ia munculkan lewat kontras antara aspek repetitif dan non repetitif seperti pada notasi 13. Ketiga, Dyens menyusun melodi pada bagian ini dalam modus pentatonik (A C D E G) kecuali nada ($D\#$, $F\#$, dan B) di birama empat ketukan pertama dan kedua.

III. Fete et Final

repetitif non repetitif repetitif

repetitif non repetitif repetitif non repetitif

Notasi 5. Penggunaan aspek repetitif dan non repetitif dalam modus pentatonik untuk memunculkan efek kontras.

Pada bagian selanjutnya (di birama 5-6) Dyens menyusun melodi bukan lagi dalam A pentatonik, melainkan merubahnya dalam modus *A Dorian*. Seperti terlihat pada notasi 14, Dyens menggunakan akor *i7* dan *ii7* untuk mengiringi melodi dengan sedikit penambahan nada B sebagai nada *add9* dari akor A minor. Selanjutnya pada birama 7-8, Dyens merubah modus menjadi *D Lydian b7* dengan memunculkan akor *F#(add#11)* sebagai '*altered common chord*' untuk memperhalus peralihan modus dari *A Dorian* ke *D Lydian b7*. Jika kita amati melodinya (nada yang diberi tanda kurung), maka akan tampak kontras ritme antara ritme melodi di birama 5-6 (aksen regular dengan nuansa meter 3/8 yang ditulis dalam sukut 2/4) dengan birama 7-8 (aksen non-regular dengan perbandingan durasi 5:2 di birama 7 dan 3:2 di birama 8).

[A Dorian] [D Lydian b7]

all⁹ all¹¹ sus² all¹² sus⁴

a: i ii i V/ij DV/vi ii' V/vi ii'

Notasi 6. Struktur harmoni yang mengiringi melodi di birama 5-8.

Pada birama 9, Dyens menyusun melodi yang berupa permainan *arpeggio* (*broken chord*) pada modus *D Lydian b7* melanjutkan apa yang sudah dipakai di birama 7 dan 8. Pada birama 9-14 (notasi 15), Dyens menyusun motif bas dengan gerakan yang sederhana berupa nada seperempat dan memainkan nada tonika-dominan (D-A) secara berulang. Nuansa yang dimunculkan dari permainan motif ini adalah kesan dinamis yang merepresentasikan (mungkin bisa dibayangkan) suasana 'ritual'. Motif bas

tersebut kemudian dikonfrontasi dengan permainan melodi dalam bentuk permainan *arpeggio*. Kualitas atau struktur akor yang terbentuk dari permainan *arpeggio* tersebut adalah akor *D7#11* (D F# A C G#) dan dimainkan dalam motif yang sangat ritmik. Lebih jauh, Dyens secara eksklusif hanya memunculkan akor I sepanjang empat birama kecuali kemunculan satu akor fungsi dominan (akor V) di dirama 11. Kemunculan akor dominan di birama 11 ini terkait dengan fungsi penguatan yang ingin dimunculkan Dyens sehingga pasase sepanjang empat birama ini dapat dibaca sebagai hubungan seperti *antecedent* (birama 9 hingga 11) yang berakhir di akor V (*half kadens*) – *consequent* (birama 12 hingga 14) yang berakhir di akor I (*authentic kadens*). Perlu ditambahkan juga bahwa Dyens memberikan indikasi perubahan tempo dengan menempatkan keterangan bahwa nilai nada seperenambelas sama dengan nilai nada seperdelapan.

[D Lydian b7] D#11

Guitar

72 D: I V

Gtr.

Notasi 7. Permainan melodi *arpeggio* yang disusun dari modus *D Lydian b7* yang dikonfrontasikan dengan struktur bas dengan nada tonika-dominan (D-A).

Motif *ostinato* yang dipakai Dyens pada bagian awal *Dance* (lihat notasi 13) dimunculkan lagi pada birama 15 dan diidentifikasi dengan figur [c] (notasi 16), bukan dalam sukut 2/4, melainkan dalam sukut 4/4. Motif ini dimainkan terus menerus hingga Dyens melakukan variasi motif pada birama 19 ketukan kedua dengan menghilangkan nada terakhir yaitu nada D (diidentifikasi dengan figur [c']). Sementara *ostinato* dimainkan di suara bawah, suara atas memainkan melodi yang disusun menggunakan modus *D Mixolydian* (D E F# G A B C D'). Melodi ini dapat dikelompokkan ke dalam dua model figur, yaitu figur [a] dan

[b]. Figur [a], seperti terlihat pada notasi berupa permainan akor serempak yang oleh Dyens disusun untuk menebalkan warna suara melodi di suara paling atas (E D C A F#). Pada birama 17, motif melodi ini disekwensi melangkah turun (D C A G E) dan diidentifikasi sebagai figur [a']. Figur yang kedua, yaitu figur [b] muncul pada birama 19 dan sekwen naik hingga birama 21. Sekwensi naik pada figur [b] ini paradoks dengan progresi akornya. Jika kita lihat, figur [b] di birama 19 punya implikasi akor Em7. Figur [b'] di birama 20 punya implikasi akor D7, dan figur [b''] di birama 21 punya implikasi akoe CM7. Jadi manakala sekweni figurnya bergerak dari bawah ke atas, progresi akornya bergerak turun dari atas ke bawah. Pada birama 22 dan 23 terdapat dua nada yang bukan bagian dari modus *Mixolydian*, yaitu nada Bb dan G# (nada yang diberi tanda kurung). Kemunculan nada Bb di birama 22 dapat dimaknai sebagai indikasi modus *D Aeolian* (D E F G A Bb C D') dan punya kesan sebagai nada superimposing b9 dalam fungsi dominan-nya, yaitu A7b9 (karena Bb beresolusi ke A). Sebaliknya, nada G# di birama 23 mengindikasikan impresi *D Lydian b7* (D E F# G# A B C). Pada birama 24, Dyens menegaskan kembali atmosfir *Mixolydian* dengan memberikan pada kemunculan akor D7 (*split 3; F#/G*).

The image shows four staves of musical notation for guitar. The first staff is labeled 'D Mixolydian' and contains measures 17-18 with a melodic line and chords. The second staff is labeled '18' and contains measures 19-20 with chords and a melodic line. The third staff is labeled '21' and contains measures 21-22 with chords and a melodic line. The fourth staff is labeled '23' and contains measures 23-24 with chords and a melodic line. Various musical symbols like 'a', 'a'', 'b', 'b'', 'b''' are used to denote specific figures or motifs.

Notasi 8. Penggunaan motif ostinato di bagian Dance pada bagian Fete et Finale.

Akor di birama 24 berlanjut dengan bagian berikutnya seperti terlihat pada notasi

17 di bawah ini. Materi yang muncul dari birama 25 menggunakan beragam modus yaitu *D Lydian b7* (birama 25 ketukan pertama hingga birama 27 ketukan kedua), *B Whole tone* (birama 28 ketukan pertama dan kedua), *C Ionian* (birama 28 ketukan ketiga dan keempat), *D Lydian b7* (birama 29 dan 30), serta *E Lydian* (birama 31 dan 32). Struktur akor pada birama 25 dan 26 yang dihasilkan dari penggunaan modus *D Lydian b7* adalah akor D7 (akor I) dan C (akor *sub tonik* VII). Pada birama 27, Dyens memunculkan kembali motif *ostinato* yang ada di bagian *Dance* dan dimainkan terus menerus hingga birama 29. Manakala *ostinato* dimainkan terus menerus, Dyens menyusun melodi suara atas dengan berbagai variasi material. Melodi pada birama 29 ketukan pertama dan kedua memainkan akor AmM7 yang juga diambil dari tanggana *D Lydian b7* (modus kelimanya). Melodi ini (diawali dengan nada A) disusun dalam bentuk figur yang diidentifikasi dengan figur [d]. Figur ini kemudian disekwensi secara kromatis (*real sequence*) naik minor 6 ke nada F (diidentifikasi dengan figur [d']). Konsekuensi dari sekweni ini adalah kemunculan nada baru yang tidak ada pada modus *D Lydian b7*. Efek yang dimunculkan tentu saja kesan *bi-tonal* (*bi-modal*).

Lebih jauh, jika kita membalik interval minor 6 (A-F) maka akan ketemu interval mayor 3 (F-A). Jika sekweni ini diteruskan dengan jarak yang sama, maka akan ketemu loncatan F-A-C#-F (akor *augmented*). Kita tahu bahwa akor *augmented* adalah akor yang terbentuk dari modus *whole tone*. Hal inilah yang menurut hemat penulis menjadi alasan kemunculan tanggana *whole tone* pada melodi birama 28 ketukan pertama dan kedua. Seperti terlihat pada notasi, Dyens menyusun melodi dalam struktur akor Eb *augmented* dan Db *augmented*, yang semuanya terbentuk dari tanggana *B whole tone*. Dengan semakin kuatnya penggunaan *whole tone* di atas motif *ostinato* yang disusun dalam tonalitas D, maka kesan *bitonal* yang

dimunculkan juga semakin kuat. Dyens rupanya ingin meredam kondisi ini dengan mengarahkan kembali melodi pada materi modus yang tidak mengimplikasikan kondisi binerisme tonalitas. Untuk itu, pada birama 28 ketukan ketiga dan keempat, ia menggunakan modus C *Ionian* di atas motif *ostinato*. Seperti tampak pada notasi, struktur akor yang ia gunakan pada melodi tersebut adalah akor C dan B *half-diminished*. Sekalipun dapat dikatakan bahwa penggunaan modus C *Ionian* di atas motif *ostinato* merupakan percampuran dua modus yang dapat dikatakan *bi-modal*, namun demikian materi nada yang tersusun pada motif *ostinato* (D A D) juga dapat ditemukan pada modus C *Ionian* (C D E F G A B C') sehingga kesan *bi-modal* tidak akan muncul terlalu kuat. Pada birama 29, motif figur [d] muncul kembali dan diimitasi dalam jarak oktaf (satu oktaf lebih tinggi) kemudian diikuti oleh rangkaian melodi di birama 30 yang semuanya disusun dalam modus D *Lydian* b7. Bagian ini diakhiri dengan kemunculan akor Eadd#11 yang dihasilkan dari penggunaan modus E *Lydian*. Bagian akhir pada birama 31 kemudian dilanjutkan dengan memainkan materi yang ada pada birama 15 (lihat notasi 16). Lebih jauh, motif yang ada pada birama 31 dan 32, sebenarnya adalah sekwensi dari motif yang muncul di birama 9 (notasi 15). Sejauh pengamatan penulis, alasan Dyens memodulasi motif tersebut dengan jarak naik mayor 2 adalah untuk kebutuhan tensi dan memberikan kejutan dengan memberi kesan seolah terjadi modulasi tiba-tiba kepada pendengar walaupun modulasi tersebut sebenarnya tidak benar-benar terjadi.

The image shows three staves of musical notation for guitar. The top staff is labeled 'Guitar' and contains a melodic line with various chord voicings indicated by brackets and labels: [D Lydian b7], C, AmM7, d, and EmM7. The middle staff is labeled 'Gtr' and shows a series of chords: [B Whole Tone], [Daug], [C Ionian], [Bb], and [D Lydian b7]. The bottom staff is also labeled 'Gtr' and shows a chord voicing for [E Lydian].

Notasi 9. Penggunaan berbagai modus untuk kebutuhan menyusun tensi bunyi.

Pengulangan bagian dari birama 32 ('kamar 1') kembali ke birama 15 berlanjut hingga birama 29 lalu dilanjutkan dengan memainkan materi di 'kamar 2'. Jika kita memainkan materi yang ada di 'kamar 2' (lihat notasi 18), kita akan menemukan materi yang secara umum dapat dibagi ke dalam dua jenis, yaitu permainan melodi dan permainan akor. Permainan melodi muncul pada birama 33 hingga 36 dengan mengambil materi dari modus D *Lydian* (kecuali nada Eb yang muncul di setiap ketukan pertama pada birama 34-36). Materi melodi ini dapat dibagi ke dalam dua model motif, yaitu motif yang berulang secara identik (motif ketukan pertama hingga ketiga di birama 34-36) dan motif yang diolah secara sekwensial dalam gerakan naik (motif di ketukan empat pada birama 34-36).

Jenis materi yang kedua, yaitu permainan akor, muncul pada birama 37 hingga 39. Hal yang menarik pada bagian ini adalah struktur akor yang disusun oleh Dyens. Jika kita amati, akor pertama (ketukan 1 birama 37) tersusun dari nada A Eb Ab D. A dn Eb membentuk interval tritonus, pun demikian dengan Ab dan D. Dalam hal ini kita mempunyai akor yang strukturnya terdiri dari dua akor tritonus (A-Eb dan Ab-D) yang jarak tritonusnya dipisah dengan jarak P4 (Eb-Ab). Kita tahu bahwa akor yang mempunyai satu interval tritonus dinamakan akor dominan (akor fungsi dominan), dan akor yang mempunyai dua struktur tritonus dinamakan akor *diminished* tujuh. Semuanya dipahami dalam konteks tonal. Namun perlu diingat, bahwa dalam struktur akor *diminished* tujuh, jarak tritonusnya dipisahkan dengan jarak minor tiga (sebagai contoh akor C *diminished* 7 dapat dieja dengan struktur C-F# dan A-b; jarak F# ke A adalah m3), bukannya P4. Dalam hal ini, jika kita mendeteksi akor ketukan 1 birama 37 dari struktur tritone A-Eb, maka kita akan punya implikasi akor F7(13#9) dan akor B7(13#9). Jika kita mendeteksi akor tersebut dari interval tritone Ab-D, maka kita akan punya

implikasi akor E7(11) *split* 7 atau akor Bb7(11) *split* 7.

Dari keempat kemungkinan akor tersebut, tidak satupun (dalam konteks tonal) yang bisa mendahului akor kedua, yaitu D7b5 (atau bisa juga dibaca Ab7b5) karena akor ini hanya dapat didahului oleh akor Am, A7, Ebm, atau Eb7. Penulis menduga bahwa Dyens dalam hal ini menggunakan akor pertama tidak dalam fungsi linear (fungsi tonika-supertonika, median, sub-dominan, dominan, sub-median, dan *leading-tone*) melainkan menyusun interval secara vertikal dalam kebutuhan *colouring* harmoni dan tensi bunyi. Lebih jauh, interval tritonus di akor pertama tersebut tidak diresolusi ke akor kedua sebagaimana wajarnya kaidah meresolusi interval tritonus.

Akor kedua dapat dideteksi sebagai akor D7b5 atau Ab7b5, diikuti akor G9sus4. Akor ini diikuti akor F9sus4 (kemungkinan sekwensi turun dari akor G) lalu diikuti akor Ab6 dan ditutup dengan akor D yang kondisinya hampir sama dengan akor pertama birama 37 sehingga agak ambigu untuk menentukan kualitas akornya. Akor tersebut disusun dengan interval D-A (P5) dan B-E (P4). Seandainya susunannya dirubah menjadi D-A-E-B, maka akan terbentuk susunan akor kuintal (akor yang disusun dengan jarak lima). Entah disengaja atau tidak, tapi penulis menangkap kesan bahwa Dyens, pada bagian ini (birama 37-39), mengawali dan mengakhiri pasase musik menggunakan akor yang memiliki kualitas ambigu dalam artian tidak terdeteksi kualitas dan fungsinya. Namun dengan mempertimbangkan pusat tonal yang dimainkan di D, maka dapat diduga bahwa akor tersebut disusun semata-mata untuk tujuan densitas (kepadatan) dan peningkatan tensi bunyi (dengan memasukkan interval tritonus yang tidak diresolusi secara wajar).

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'Gitar' and contains a melodic line with a bracketed section labeled 'repetisi identik' and a final measure labeled 'sekwensial'. The middle staff is also labeled 'Gitar' and contains a similar melodic line with 'repetisi identik' and 'sekwensial' markings. The bottom staff is labeled 'Gitar' and shows a harmonic accompaniment with chord symbols: D7b5/Ab7b5, G9sus4, F9sus4, Ab6, and D7. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Notasi 10. Materi melodi dan harmoni yang dipakai Dyens pada birama 33 hingga 39.

Bagian tiga diakhiri dengan rangkaian melodi yang dimulai dari birama 40 hingga 52 (notasi 19). Dyens melakukan perubahan tempo menjadi *Lento* dengan tempo di kisaran 50. Pada bagian ini, Dyens tidak terlalu banyak memunculkan materi baru. Dia sepenuhnya memanfaatkan motif *ostinato* untuk dimainkan di suara bawah, sementara suara atas memainkan melodi yang juga masih diambil dari modus *D Mixolydian* dan *D Lydian b7*. Modus *Mixolydian* dapat ditemukan pada frase a, sementara modus *Lydian b7* muncul pada frase b, namun dengan beberapa nada alterasi yang disesuaikan dengan kebutuhan struktur akor yang dipakai. Hal yang sama juga terjadi pada frase b (birama 46-47), dimana Dyens memunculkan nada C# dan G untuk membentuk struktur *cluster*. Secara umum, susunan frase dari birama 40 hingga 47 disusun dalam kerangka tradisional yang merepresentasikan empat hubungan frase secara simetris, yaitu a b a b'. Setiap frase diakhiri dengan penguatan untuk memunculkan suasana kadensial. Suasana kadensial yang terbentuk dalam kasus ini adalah I (D), V (D7), I (D), dan I (D). Dengan demikian, struktur ini (birama 40-47) adalah struktur periode ganda. Hal yang menarik dari struktur periode ganda ini adalah, akor dominan tidak dimunculkan dari akor kelima di tonalitas D, melainkan tetap di akor I namun dengan fungsi dominan.

Notasi 4- 11. Bagian penutup *Fete et Final* disusun menggunakan materi yang ada di bagian *Dance* dan dimainkan dalam tempo lambat.

Materi terakhir dari bagian *Fete et Final* adalah materi yang ada di birama 48 hingga selesai. Materi ini sepenuhnya mengambil materi tema pokok di bagian *Dance* tanpa ada modifikasi sama sekali kecuali tempo yang lebih lambat. Tema tersebut diakhiri oleh akor EbmM7 dan D add#11. Secara fungsi, akor EbmM7 dapat juga dibaca sebagai akor G add6 sehingga status akor penutupnya adalah IV-I atau *plagal* kadens.

KESIMPULAN

Pembelajaran musik kreatif merupakan pembelajaran yang aktif dan merupakan implementasi pembelajaran abad ke-21. Kemampuan 4C yang harus dimiliki siswa pada abad ke-21, selainnya terintegrasi pada pembuatan komposisi musik kreatif dan pada saat memainkan komposisi musik kreatif tersebut. Dari pembelajaran musik kreatif diketahui bahwa musikalitas siswa baik secara teori maupun praktik.

REFERENSI

Bennet, D. (2005). Postmodern Eclecticism and the World Music Debate: The Politics of the Kronos Quartet. *Context: Journal of Music Research* Issue 29/30, 5-15.

Cope, D. (n.d.). *Techniques of the Contemporary Composer*. United

States: Schirmer.

Dyens, R. *Trois Saudade* (Saudade No. 3, dediee a Francis Kleyjnans. Constituentae Contrefacon. Meme Parellele, Paris.

Ifeanyi-Ajufo, N. (December 2013). Challenges of Digital Music Copyright and the Liability. *International Journal of Advanced Legal Studies and Governance*, Vol. 4, No. 3, December 2013. ISSN: 2141-6710, 14-25.

Jelle Janssens, S. V. (2009). The Music Industry on (the) Line? Surviving Music Piracy in a Digital Era. *European Journal of Crime*, 77-96.

Koapaha, R. B. (2013). Pembelajaran Komposisi untuk Bidang Komposisi Pop-Jazz dalam Kurikulum Sarjana Musik. *Promusika*, 25-32.

Kostka, S. (2006). *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*. New Jersey: Pearson Prentice Hall.

Moreau, N. C. (2009). The Music Industry in the Digital Era: Toward New Contracts. *Journal of Media Economics*, 102-113.

Ness, E. C. (2017). Performance as a Research Instrument: An Example from the Western European Baroque. *Promusika*, 68-76.

Olson, M. (n.d.). *Copyright and the Commons: Authorship in the age of the digital era*. Milwaukee: University of Wisconsin-Milwaukee.

Payne, S. K. (1995). *Tonal Harmony (with an introduction to Twentieth-Century Music)*. New York: McGraw-Hill, Inc.

Shaw, R. (2015). A "New Harmony": Intertextuality and Quotation in Toru Takemitsu's *Folio III*. 1-19.

Stein, L. (1962). *Structure and Style: The Study and Analysis of Musical Forms*. New Jersey: Summy-Birchard Music.

Widodo, T. W. (2013). Teknologi Komputer dan Proses Kreatif Musik Menuju Revitalisasi Pembelajaran Seni Musik. *PROMUSIKA*, 1-6.