**Menelusuri Gejala *Decategorization* pada Karya *Trois Saudade* dari Roland Dyens**

**OVAN BAGUS JATMIKA**

**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, overlay, 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*[[1]](#footnote-1) 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 (Viena, 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 diitemukan 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 lewat lima model pendekatan kompositoris yaitu: *eclecticism*, *quotation*, *sectionalization*, *overlay*, dan *integration*.

*Eclecticism*[[2]](#footnote-2): adalah kombinasi berbagai teknis dan konsep dari gaya musik yang berbeda pada sebuah karya (notasi 1 dan 2-2). Apa yang coba ditonjokan *eclecticism* adalah ketidakjelasan status gaya yang dialamatkan pada pendengar lewat penekanan terhadap aspek perbedaan (diferensitas), ketimbang aspek persamaan (similaritas). Kesadaran ini dibangun lewat pengolahan kompositoris secara linear. *Eclecticism* merepresentasikan kondisi ekstrim dari *decategorization*.



Notasi 1. Perpaduan antara konsep twelve-tone, new instrumental techniques, melodic direction, dan micropolyphony.



Notasi 2. Overview karya sepanjang 15 menit yang disusun menggunakan teknik: Klangfarbenmelodie (K), interval exploration (IE), indeterminacy (I), melodic direction (M), dan cluster (C).

*Quotation*[[3]](#footnote-3): adalah penempatan elemen atau bagian dari karya tertentu, baik secara orisinil maupun dengan modifikasi, pada karya yang disusun. *Quotation* merepresentasikn bentuk lain dari *eclecticism* namun dengan suasana kontras yang lebih mudah dikenali oleh pendengar (notasi 3). Seperti halnya *eclecticism*, apa yang ditekankan lewat *quotation* adalah aspek diferensitas, bukan similaritas dalam arah linear (sintagmatik).



Notasi 3. Contoh quotation dengan mengambil Sonata karya Chopin yang dipadukan dengan teknik cluster dan microtone.

*Sectionalization*: perpaduan berbagai teknik atau konsep pada sebuah karya yang didasarkan pada aspek perbedaan untuk membangun kesadaran seksional pada pendengar secara simultan dalam arah vertikal. Pada notasi 4 berikut ini, seksionalisasi dibangun lewat penggabungan teknik *serialism*, *pointillism*[[4]](#footnote-4), *music concrete*[[5]](#footnote-5), *new notations*, dan *interval exploration*.



Notasi 4. Sectionalization yang disusun dengan teknik serialism, pointillism, music concrete, new notations, dan interval exploration.

*Overlay*: adalah perpaduan berbagai teknik maupun konsep pada sebuah karya yang didasarkan pada aspek similaritas, bukan diferensitas. Pada notasi 5 di bawah ini, perpaduan antara flute, *tape recorder*, dan proyektor didasari oleh persamaan dalam hal teknik *pointillism* dan konsep *mix media*.



Notasi 5. Contoh overlay yang didasarkan pada teknik pointillism dan konsep mix media.

Overlay juga dapat disusun menggunakan material atau konsep yang lebih tradisional, seperti terlihat dari penggalan Scherzo pada notasi 6 berikut ini. Sekalipun frasenya disusun dari dua konsep yang berbeda (tonal dan twelve tone), keduanya dipadukan dalam bingkai konsep yang sama, yaitu suasana Scherzo atau humor.



Notasi 6. 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 dengaan flute, oboe, dan bassoon, menyesuaikan diri melalui penetapan *pitch* dengan tuning yang sama dengan *woodwind* sehingga dapat dipadukan secara konvensional. Lebih jauh, penotasiannya pun juga ditulis dengan menggunakan simbol konvensional.





Notasi 7. 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 Fnal* (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[[6]](#footnote-6).

Karya ini ditulis dalam tonalitas (pusat nada) D. Sekalipun ditulis dalam tonalitas D, namun Dyens tidak mengunakan 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 ke empat 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 mempu 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*’[[7]](#footnote-7).

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 ritmikal 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 pungtuasi 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 radikalisasi 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 melodinyapun disesuaikan dengan model melodi yang ritmikal.

## 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 scara *ad libitum* dengan tempo dan ritme yang cukup lentur. Penulis berasumsi bahwa permainan ad lbitum 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 mengistruksikan 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 *acciacatura* (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 stuktur 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 ritmikal dan tempo lambat.

Lebih jauh, motif melodi pada bagian ini cenderung ritmikal. Permainan motif melodi yang ritmikal dalam tempo lambat (*Lento*) dapat dilihat sebagai kondisi yang paradoks. Di satu sisi, aspek ritmikal akan melemah dalam tempo lambat, di sisi lain, kesan melodi yang mengalun dalam tempo lambat dilemahkan oleh skema motif yang ritmikal.

Pada bagian selanjutnya (notasi 11), Dyens memunculkan permainan akor serempak dengan struktur akor C#7, F#7b5, dan Bm7b5, membentuk progresi ‘*circle of fifth[[8]](#footnote-8)*’. Ketiga akor tersebut dimainkan dalam ritme *tripet* dan diikuti oleh motif pendek yang diornamentasi menggunakan *acciaccatura* dalam jarak ‘empat-naik’ (*ascending fourth*) seperti terlihat pada segmen C dan C’. Kedua segmen tersebut (C dan C’) diikuti oleh akor ‘D’ di segmen D (D7#11) dan E (D5). Jika akor pada segmen D dihasilkan dari modus *D Lydian b7*, maka akor di segmen E (D5) disusun dari teknik organum, yang saat ini menjadi salah satu idiom mendasar dalam gaya musik *rock* (*power chord*).



Notasi 11. Permainan akor serempak dan melodi tunggal yang dimunculkan secara bergantian untuk merepresentasikan suasana folklore.

Penggunaan akor serempak yang diikuti oleh melodi tunggal tanpa iringan seperti pada segmen C-D mirip dengan kondisi yang banyak ditemui pada musik *flamenco* yang dikenal dengan istilah ‘*rasguado* (permainan akor serempak) – *punteado* (permainan melodi). Penulis menduga bahwa teknik ini dipakai Dyens untuk menggambarkan suasana *folklore* atau etnisitas kedaerahan tertentu sebagai salah satu unsur yang muncul atau dapat kita temui dalam fenomena ritual. Lebih jauh, suasana *folklore* ini juga dihadirkan lewat penggunaan motif melodi yang sangat kuat menonjolkan aspek ritme[[9]](#footnote-9). Penggunaan ritme *tripet* di awal bagian sangat menguatkan suasana bunyi ritmikal ini, bahkan tanpa memainkan aksen ritme.

Bagian ritual diakhiri dengan permainan melodi dalam loncatan interval yang jauh dalam tempo *Vifo* (kisaran MM=10) seperti terlihat pada notasi 12 berikut ini. Seperti terlihat pada notasi, motif melodi dikembangkan dari repetisi dan sekwensi figur a (a-a-a’). Loncatan nada bawah sejauh satu oktaf pada figur b dapat dimaknai sebagai alur suara bawah yang meng-*counter* alur melodi suara atas. Jadi dalam hal ini ada gejala alur polifoni terselubung yang tidak terlalu tampak secara tertulis, namun sangat mudah dikenali manakala melodi tersebut dimainkan. Yang cukup menarik bagi penulis adalah, Dyens mengakhiri keseluruhan bagian pertama dengan akor suspensi yang tidak diresolusi. Kesan awal yang langsung terasa dari bunyi yang hadir adalah kesan ‘tidak tuntas’.



Notasi 12. Frase penutup bagian ritual yang disusun secara sekwensial dari figur a dan diakhiri dengan akor suspensi tanpa diresolusi.

## Analisis *Trois Saudade* Bagian Kedua

Gerakan kedua (*Dance*) terdiri dari 51 birama. Gerakan ini merepresentasikan musik tari seperti terlihat pada judulnya (*Dance*). Gagasan musik tarian ini direpresentasikan lewat penggunaan teknik iringan *ostinato* yang muncul di awal bagian yang dimainkan pada register bas seperti terlihat pada notasi 13 berikut ini. Terlihat bahwa *ostinato* disusun menggunakan nada D-A-D. Nada ini merepresentasikan tonalitas D, namun tidak memberikan informasi terkait kualitas akornya, apakah mayor atau minor. Hanya dengan menggunakan nada *root* (D) dan nada kelima (A), maka struktur harmoninya mirip seperti *organum*. Struktur *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.



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 ritmikal 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 aksen ritmikal.

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 aksen sehingga memberikan nuansa polifoni dengan posisi aksen 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 pungtuasi (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)’.



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 menggerakkannya 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 9. 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 analis 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 sekwensi turun yang disusun Dyens dari D ke C ke Bb. Dalam hal ini, akor tersebut penulis deteksi dengan menggunakan simbol romawi (bVI). Apa yang muncul di birama 33 dimunculkan ulang di birama 37 dan 38.



Notasi 10. 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 11. 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 ritmikal diantara 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 sukat yang terjadi hampir terus menerus. Seperti terlihat pada notasi 12, karya ini diawali dengan kemunculan bagian [a] yang disusun diatas nada dengan implikasi tonalitas A minor. Namun sepanjang birama 1, kita tidak dapat memastikan tonaliasnya minor karena nada C (minor 3 dari A) baru dimunculkan di birama 2. Penggunaan nada D# (suara bawah) di birama 1 memberikan atmosfir 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 sukat 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 sukat 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 sukat 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 sukat 3/4 sama dengan birama motif a di birama 1.



Notasi 12. 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 aksen-aksen 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 aksen 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.



Notasi 13. Penggunaan aspek repetitif dan non repetitif dalam modus pentatonik untuk memunnculkan 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 sukat 2/4) dengan birama 7-8 (aksen non-reguler dengan perbandingan durasi 5:2 di birama 7 dan 3:2 di birama 8).



Notasi 14. Struktur harmoni yang mengiringi melodi di birama 5-8.

Pada birama 9, Dyens menysusun 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 ritmikal. Lebih jauh, Dyens secara ekslusif 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 pungtuasi 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.



Notasi 15. 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 sukat 2/4, melainkan dalam sukat 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 sekwensi 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*[[10]](#footnote-10) 3; F#/G).



Notasi 16. 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 menysusun melodi suara atas dengan berbagai variasi material. Melodi pada birama 29 ketukan pertama dan kedua memainkan akor AmM7 yang juga diambil dari tangganada *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 sekwensi 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 sekwensi 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 tangganada *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 tangganada 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 rangaian 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.



Notasi 17. 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[[11]](#footnote-11) (A-Eb dan Ab-D) yang jarak tritonusnya dipisah dengan jarak P4[[12]](#footnote-12) (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 A*b7*b5, 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).



Notasi 18. 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, semenatara 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 pungtuasi untuk memunnculkan 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[[13]](#footnote-13). 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- 19. 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.

## Data Hasil Analisis Teknis Komposisi

Analisis yang penulis lakukan pada ketiga bagian dari karya *Trois Saudade* Gerakan ketiga menghasilkan temuan data sebagai berikut (tabel 5-1):

Tabel 5- 1. Temuan hasil analisis pada ketiga bagian karya Trois Saudade

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| No | Bagian | Temuan |
| 1 | Pertama (*Rituel*) | 1. Penggunaan akor *cluster* yang dibentuk antara nada G# dan A untuk mengakhiri modus *MixoLydian* sekaligus menandai kemunculan modus *Lydian* atau *Lydian b7* (notasi 8).
2. Permainan melodi secara *ad libitum* untuk menguatkan suasana melodi tanpa terganggu aksen birama. Apa yang ditonjolkan adalah nuansa interval b7 (C) dan #4 (G#) seperti terlihat pada notasi 9.
3. Penggunaan akor di luar modus *Lydian b7* dalam bentuk akor Neapolitan, F augmented, dan Ab mayor serta permainan melodi dengan motif yang ritmikal dalam tempo lambat, yaitu *lento* (notasi 10).
4. Permainan akor serempak diikuti melodi tunggal tanpa iringan dalam susunan motif yang ritmikal (notasi 11).
5. Pemunculan melodi dengan loncatan jauh yang mengimplikasikan gejala polifoni terselubung. Melodi ini diakhiri dengan akor suspense tanpa resolusi (notasi 12).
 |
| 2 | Kedua (*Dance*) | 1. Penggunaan motif *ostinato* sebagai fondasi keseluruhan bagian *dance* (notasi 13).
2. Penggabungan motif ostinato dengan melodi pokok di suara atas dengan susunan motif yang ritmikal dan beberpaa ritme melodinya sengaja disusun saling bersilangan dengan ritme ostinato sehingga membentuk bunyi *interlocking* (notasi 14).
3. Pemunculan kadens berupa akor dominan (F 13), namun tidak muncul dalam tingkat V, melainkan bIII dan struktur interval tritonus yang ada pada akor tersebut tidak diresolusi (notasi 15).
4. Penggunaan progresi konvensional sebagai kadens untuk mengakhiri frase. Struktur akornya adalah V7-vi7-V4/2/IV-V7-I. Gerakan dari akor V4/2/IV-V mengisyaratkan pengabaian prinsip *voice leading* dalam kaidah tonal (notasi 16).
5. Permainan melodi di suara bawah dengan iringan di suara atas. Melodi disusun dalam tangganada *D* *Lydian b7*, namun dengan menekankan kemunculan nada tertentu untuk menguatkan suasana modus *whole tone*, sementara akor di suara atas disusun dalam *voicing* yang mendekati struktur *cluster* walaupun secara kualitas dapat dideteksi dari kacamata akor tertian (notasi 10).
6. Pemunculan melodi seperti pada bagian awal, namun dengan struktur ritme yang lebih sederhana. Bagian ini diakhiri secara *rallentando* (*fade out*) seperti pada notasi 11.
 |
| 3 | Ketiga (*Fete et Final*) | 1. Pemunculan motif ritmikal dengan implikasi tonalitas A. Tonalitas A ini diikuti kemunculan nada D# yang mengimplikasikan kemunculan akor B7 atau Gr +6 dari A (notasi 12).
2. Pengembangan motif dalam tekstur (seperti) organum dengan menggunakan modus pentatonik berdasarkan kombinasi antara aspek repetitif dan non-repetitif yang diselingi oleh aksen-aksen nada alterasi dalam register yang kontras (notasi 13).
3. Penggunan akor F#(add#11) sebagai *altered common chord* untuk menjembatani peralihan dari modus *D dorian* ke *D Lydian b7* dalam struktur ritme yang kontras antara birama 5-6 (aksen regular dengan nuansa meter 3/8 yang ditulis dalam sukat 2/4) dengan 7-8 (aksen non-reguler dengan perbandingan durasi 5:2 di birama 7 dan 3:2 di birama 8) seperti tampak pada notasi 14.
4. Pemunculan motif suara bawah yang berulang dengan nada D-A secara bergantian. Motif ini dionfrontasi dengan permainan arpeggio di suara atas dalam struktur akor D7#11. Melodi dan bas disusun dalam struktur yang konvensional dengan memunculkan hubungan *antecedent-consequent* (notasi 15).
5. Pemunculan ulang motif ostinato di bagian *dance* (notasi 13) untuk mengiringi melodi yang disusun dalam modus *D MixoLydian*. Struktur melodi dibagi ke dalam dua model figur. Pertama, disusun dalam struktur akor serempak yang pergerakannya disekwensi turun; kedua, berupa rangkaian melodi pendek yang disekwensi naik. Sekwensi dalam arah naik pada figur kedua ini berlawanan dengan struktur akor yang mengikutinya, karena gerakan akornya bergerak dalam sekwensi turun (notasi 16).
6. Penggunaan beragam modus di atas motif ostinato. Urutannya adalah *D Lydian b7*, *B whole tone*, *C Ionian*, *D Lydian b7*, dan dilanjut ke *E Lydian*. Penggunaan beragam modus ini dipakai untuk memunculkan efek bi-tonal atau bi-modal dalam rangka membangun tensi bunyi dari perspektif harmoni (notasi 17).
7. Penyusunan motif ritmis dengan pengembangan berdasarkan perubahan materi antara yang repetitif (diulang tenpa perubahan) dan non-repetitif (dalam sekwensial naik), penggunaan sonoritas akor tertian non-diatonis yang tidak dipakai dalam fungsi linear, namun sebagai tensi akor dalam ranah vertical (notasi 18).
8. Penggunaan modus *MixoLydian* dan *Lydian b7* di atas motif ostinato dalam struktur periode ganda. Susunan kadensnya adalah I (D), V7(D7), I(D), I(D). Akor V dalam hal ini muncul pada tingkat I dengan kualitas dominan (notasi 19).
9. Pemunculan kembali tema pada bagian *dance* untuk menutup bagian ketiga (notasi 19).
 |

## Penelusuran konsep dibalik temuan teknis komposisi

Pada tahap ini, penulis mencari konsep dibalik temuan teknis yang ada pada data di tabel 5-1. Konsep yang penulis bahas dalam hal ini lebih terkait dengan aspek gaya komposisi. Hasil temuannya adalah sebagai berikut:

Tabel 5- 2. Konsep yang melatarbelakangi teknis komposisi hasil analisis

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| No | Bagian | Teknis komposisi | Konsep yang melatarbelakangi |
| 1 | Pertama (*Rituel*) | 1. Penggunaan modus sintesis (*Mixolydian, Lydian*, dan *Lydian b7*).
2. Penulisan notasi konvensional tanpa menggunakan birama (*ametric*).
3. Ornamentasi modus menggunakan akor kromatis.
4. Pemunculan tekstur polifoni terselubung dalam alur melodinya.
 | Penulis dapat mengatakannya sebagai representasi dari konsep ‘*neo-modal*’ (*new modality*). Dikatakan demikian karena masih menggunakan materi modal (penyebutan untuk gaya musik *medieval* yang menggunakan modus-modus *Gregorian*) namun kaidahnya tidak diikuti secara ketat. Adapun beberapa kaidahnya sebagai berikut:1. Materi diambil dari tangganada (moodus) *Gregorian:* *Ionian, Dorian, Phyrgian, Lydian, Mixolydian, Aeolian,* dan *Locrian.*
2. Musiknya didominasi musik vokal dalam tekstur polifoni[[14]](#footnote-14).
3. Melodinya ditulis dalam ritme yang sederhana.
4. Setiap nada melodi punya keterkaitan dengan akor yang mengiringinya, entah sebagai nada akor atau nada non akor (dalam hal ini harus beresolusi ke nada akor).
5. Alurnya didominasi gerakan melangkah, bukan meloncat.
6. Menghindari interval *augmented*, interval 7, dan interval yang lebih jauh dari oktaf, loncatan *diminished* dan loncatan lebih lebar dari P4 diikuti gerakan melangkah dalam arah berlawanan.
7. Tendensi nada *leading-tone* bergerak ke tonika.
 |
| 2 | Kedua (*Dance*) | 1. Penggunaan ostinato sebagai dasar bangunan komposisi.
2. Penggunaan modus *Lydian b7* sebagai materi melodi dengan penggal frase yang regular.
3. Penggunaan progresi konvensional untuk mengakhiri frase namun dengan mengabaikan prinsip *voice leading*.
4. Penggunaan tekstur homofoni. Melodi dimunculkan bergantian antara suara atas dan suara bawah.
 | Temua teknis kompositoris pada bagian kedua (*dance*) merepresentasikan gejala *‘neo-classic’*. Dikatakan demikian karena masih menggunakan logika bangunan komposisi gaya klasik, namun dengan pelangaran beberapa kaidah. Adapaun kaidahnya adalah:1. Menggunakan tonalitas atau tangganada mayor/minor. Dyens, memilih menggunakan modus *Lydian b7*.
2. Dominasi akor tonika dan dominan atas akor yang lain. Kaidah ini diikuti oleh Dyens.
3. Didominasi oleh tekstur homofoni. Kaidah ini juga diikuti oleh Dyens.
4. Sangat ketat dalam hal prinsip *voice leading* ketika menghubungkan satu akor ke akor lainnya. Hal ini diabaikan oleh Dyens.
5. Struktur frasenya sangat berimbang. Empat frase Tanya akan diikuti oleh empat frase jawab. Kaidah ini juga diikuti oleh Dyens.
 |
| 3 | Ketiga (*Fete et Final*) | 1. Penggunaan motif ritmikal dalam tekstur organum.
2. Penggunaan sukat yang terus berubah dan kompleks.
3. Pengembangan motif berupa permutasi antara aspek repotitif dan non-repetitif.
4. Penggunaan *altered common chord* sebagai jembatan antara dua modus.
5. Pengembangan melodi secara sekwensial dan ritmikal.
6. Penggunaan beragam modus di atas satu motif ostinato.
7. Penggunaan sonoritas tertian tidak dalam fungsi linear (*non fiunctional chord*) dan pada beberapa bagian dimunculkan secara paralel.
8. Penyusunan frase dalam struktur periode ganda.
9. Dominasi tekstur homofoni.
 | Teknis komposisi pada bagian tiga ini menurut hemat penulis mewakili konsep perpaduan dari tiga gaya musik yang berbeda, yaitu klasik, jazz, dan *rock*. Jika diharuskan menggunakan terminologi baku, maka dengan segera penulis dapat mengatakan bahwa bagian ini merepresentasikan semnagat *eclecticism*, yaitu perpaduan berbagai teknik, gaya, konsep, maupun idiom di dalam satu karya dalam alur linear. Pembahasan eclecticism akan dibahas pada bagian berikutnya (sub-bab 5.3). Pada tabel ini penulis akan menjabarkan teknik yang merepresentasikan gaya klasik, jazz, dan *rock*. 1. Gaya klasik diwakili oleh: penggunaan sentralitas nada D sebagai tonal, penggunaan frase dalam struktur periode ganda, serta dominasi tekstur homofoni.
2. Gaya *jazz* diwakili oleh penggunaan akor superimposing tanpa diresolusi dalam arah linear serta beberapa modus sintesis di atas motif ostinato yang mereresentasikan gejala bitonalitas.
3. Gaya rock diwakili oleh penggunaan ritme yang kompleks dan birama yang sukatnya terus berubah. Selain itu ditambah dengan struktur organum yang jika dimainkan di gitar merepresentasikan bunyi *power chord* (penamaan akor di dalam musik *rock*).
 |

## Penelusuran Teknis dan Konsep Komposisi dan Keterkaitannya dengan Gejala *Decategorization*

Dari hasil temuan analisis, penulis dapat melihat beberapa teknik dan konsep komposisi yang dapat dibaca sebagai representasi dari salah satu kelima fitur seperti yang telah dijabarkan oleh David Cope. Adapun penjabarannya sebagai berikut:

Tabel 5- 3. Temuan fenomena decategorization pada karya Trois Saudade

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| No | Fenomena *decategorization* | Fakta temuan |
| 1 | *Eclecticism* | 1. Perpaduan antar bagian (*ritual-dance-fete et final*) yang secara berurutan memunculkan konsep neo-modal, neo-klasik, dan perpaduan tiga idiom (klasik, *jazz*, dan *rock*).
2. Penggunaan akor F13 sebagai *half* kadens untuk memenggal frase yang disusun dalam *D Lydian b7* (notasi 15 birama 20).
3. Perubahan dari bunyi ritmikal yang merepresentasikan idiom musik *rock* (*progressive*) di bagian *fete et final* awal (notasi 12) ke gaya atau idiom ritme tarian yang disusun dalam *D Lydian b7* (notasi 15).
4. Struktur melodi yang merepresentasikan idiom musik *rock* (notasi 18 birama 33-36) yang diikuti progresi akor yang merepresentasikan idiom *jazz* (notasi 18 birama 37-38).
 |
| 2 | *Quotation* | Tidak ditemukan fenomena *quotation*. Namun gejala yang mendekati bisa ditemukan pada akhir *fete-et final*. Bagian ini diakhiri dengan frase yang diambil dari tema melodi di bagian *dance* (notasi 19 birama 48). Penulis tidak menetapkannya sebagai *quotation* karena bukan berupa cuplikan dari karya komponis lain. |
| 3 | *Sectionalization* | 1. Kontras tekstur antara akor yang berupa ritme repetitif di suara atas dengan melodi di suara bawah dalam ritme sinkop (notasi 10).
2. Kontras tekstur antara motif ostinato yang berulang dengan melodi di suara atas yang bergerak dalam paralel turun (birama 15 dan 17) serta dalam sekwen naik (birama 19,21, dan 22) pada notasi 16.
3. Perbahan modalitas di atas motif ostinato yang berulang (notasi 17).
 |
| 4 | *Overlay* | Perpaduan berbagai konsep: neo-modal, neo-klasik, dan gabunagn tiga idiom (klasik, *jazz*, *rock*) dalam satu kesatuan karya *Trois Saudade* gerakan kedua. |
| 5 | *Integration* | Penggunaan efek perkusif dan ritme ostinato, yang secara teknis, keduanya memiliki persamaan (sama-sama dimanfaatkan) dalam menguatkan aspek ritmikal dari sebuah tarian (notasi 16). |

**KESIMPULAN**

Dari analisis yang telah dilakukan terhadap karya *Trois Saudade* bagian kedua karya Roland Dyens, dapat disimpulkan bahwa:

1. Fenomena *decategorization* muncul dalam bentuk *eclecticism*, *sectionalization*, *overlay*, dan *integration*. Fenomena *quotation* tidak muncul karena Dyens tidak mencuplik tema dari karya komponis lain (lihat tabel 5.3).
2. Pendekatan kompositoris yang dilakukan Dyens tersebut, yang muncul dalam fenomena *eclecticism*, *sectionalization*, *overlay*, dan *integration* memberikan andil dalam memunculkan sesuatu yang berada di luar kewajaran bahasa tonal lewat cara pengabaian beberapa kaidah baku dan penambahan teknik, kaidah, atau gaya lain terhadap konsep atau gaya tonal. (lihat tabel 5.2). Artinya, dengan mengambil konsep tonalitas secara umum, bahasa tonal tetap akan dikenali, namun pengabaian beberapa kaidah yang dianggap tidak terlalu mernghilangkan bahasa tonal akan memunculkan efek bunyi yang tidak lazim muncul pada bahasa musik tonal. Leih jauh, penambahan beberpa teknik atau idiom diluar gaya tonal juga akan memunculkan perpaduan warna baru yang tidak lazim.

**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 Kleynjans. *Constituentae Contrefacon.* Meme Parelelle, Paris.

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

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.

1. Sebuah proses komposisi yang hasil akhirnya tidak bisa diprediksi. [↑](#footnote-ref-1)
2. Istilah ini dipahami sebagai teknik/cara menggabungkan unsur gaya dari masa sebelumnya untuk menciptakan sesuatu yang baru dan asli yang seringkali bersifat ahistoris. [↑](#footnote-ref-2)
3. Adalah praktik mencuplik secara langsung karya lain pada komposisi baru. [↑](#footnote-ref-3)
4. Mengacu pada gaya komposisi musik abad ke-20. Not musik yang berbeda disusun dalam loncatan jauh, bukan dalam urutan linier, sehingga memberikan tekstur suara yang mirip dengan lukisan *Pointillism*. Teknik ini dikenal juga dengan istilah *Klangfarbenmelodie*. [↑](#footnote-ref-4)
5. Adalah genre musik elektroakustik yang disusun dari suara akustik (rekaman alat musik, suara, dan lingkungan alami) kemudian diolah menggunakan pemrosesan sinyal digital berbasis komputer. [↑](#footnote-ref-5)
6. Pemanfaatan sustain yang panjang lewat permainan *ostinato* mirip dengan fungsi *drone* dari instrumen siter pada model atau gaya musik india. Dalam konteks musik barat, kondisi ini juga dapat disamakan dengan fungsi pedal bass yang biasanya dimunculkan di akhir bagian musik. [↑](#footnote-ref-6)
7. Beberapa teoretikus menyebutnya dengan istilah ‘ekstended tonality’ [↑](#footnote-ref-7)
8. Perputaran atau progresi akor dalam jarak lima. [↑](#footnote-ref-8)
9. Secara umum, musik *folklore* terkait dengan fungsi iringan tarian sehingga aspek ritmikal sangat kuat terasa pada kebanyakan karya musik *folklore*. [↑](#footnote-ref-9)
10. Istilah *split* adalah istilah yang digunakan Kostka untuk menjelaskan kondisi penambahan nada dengan jarak setengah langkah (lebih tinggi/rendah) pada salah satu nada akor. Jika nada yang ditambahkan ke nada, misalnya, C E G adalah nada C# menjadi C C# E G, maka dikatakan *split* 1. Jika yang ditambahkan nada Eb menjadi C Eb E G, maka dikatakan *split* 3, dst. [↑](#footnote-ref-10)
11. Interval yang disusun dengan jarak tiga-tone (tritone). Disebut juga dengan istilah *augmented* 4 atau *diminished* 5. [↑](#footnote-ref-11)
12. Singkatan dari *perfect* 4 (interval sempurna). Interval yang tidak mempunyai kualitas mayor atau minor. Dalam konteks musik, interval jenis ini ada tiga, yaitu P4, P5, dan P8. [↑](#footnote-ref-12)
13. Periode ganda adalah perluasan dari struktur periode yang disusun dari dua buah frase. Dengan demikian, periode ganda disusun oleh empat frase yang dipersyaratkan: frase kedua berakhir di akor V (*half* kadens), frase keempat berakhir di akor I (*authentic* kadens). [↑](#footnote-ref-13)
14. Tekstur yang alur melodinya lebih dari satu. [↑](#footnote-ref-14)