

MENEMUKAN PENGALAMAN MUSIK DENGAN ENSAMBEL



SUPLEMEN BUKU AJAR ENSAMBEL MUSIK

Oleh:

**Yos Sudarman, S.Pd., M.Pd.
NIP. 19740514 200501 1 003**

Staf Pengajar Jurusan Sendratasik
FBS Universitas Negeri Padang

**FAKULTAS BAHASA DAN SENI
UNIVERSITAS NEGERI PADANG
2014**

MENEMUKAN PENGALAMAN MUSIK DENGAN ENSAMBEL



SUPLEMEN BUKU AJAR ENSAMBEL MUSIK

Oleh:

**Yos Sudarman, S.Pd., M.Pd.
NIP. 19740514 200501 1 003**

Staf Pengajar Jurusan Sendratasik
FBS Universitas Negeri Padang

**JURUSAN SENDRATASIK
FAKULTAS BAHASA DAN SENI
UNIVERSITAS NEGERI PADANG
2014**

KATA PENGANTAR

Penulis menyampaikan puja dan puji kehadiran Allah SWT, karena atas berkat rahmat dan hidayah-Nya yang patut disyukuri, alhamdulillah penulis sudah menyelesaikan penulisan monograf dalam bentuk buku suplemen materi ajar ensambel musik yang berjudul “MENEMUKAN PENGALAMAN MUSIK DENGAN ENSAMBEL”. Buku ini akan menjadi salah satu sumber materi tentang wawasan ensambel di Jurusan Sendratasik FBS UNP pada khususnya.

Kemudian buku ini juga dimaksudkan untuk memberikan pengetahuan tambahan (*suplement knowledge*) tentang masalah-masalah seputaran ensambel musik dari aspek teoritisnya. Sehingga pada saat mahasiswa pembaca dan pengguna buku ini akan melaksanakan praktek ensambel dalam perkuliahannya, sudah memiliki wawasan yang dapat dikatakan lebih lengkap dan mendukung untuk praktikum ensambel nantinya.

Ucapan terima kasih penulis sampaikan kepada pihak-pihak yang sudah membantu secara moril, sehingga akhirnya buku ini bisa hadir di tengah-tengah pembaca. Semoga buku ini membawa manfaat untuk kita semua yang berminat dan tertarik dengan pengetahuan dan praktik ensambel di mana pun musik bisa dimainkan secara bersama-sama.

Padang, Juli 2014

Penulis

DAFTAR ISI

KATA PENGANTAR	i
DAFTAR ISI	iii
BAB I PENDAHULUAN	1
BAB II MENGEKSPRESIKAN MUSIK DENGAN ENSAMBEL	12
BAB III BERMAIN MUSIK UNTUK PENIKMATAN MUSIK	27
BAB IV BERMAIN MUSIK BERSAMA	39
BAB V RAGAM BENTUK PENYAJIAN MUSIK	40
BAB VI MUSIK DAN BAHASA	39
BAB V ARTI ENSAMBEL DALAM PEMAKNAAN TERBATAS DAN LUAS	57
BAB VI KEDUDUKAN DAN KLASIFIKASI ENSAMBEL.....	63
BAB VII ENSAMBEL ORKES	89
BAB VIII PEMBAGIAN KELOMPOK INSTRUMENT ENSAMBEL.....	101
BAB IX PENUTUP	104
DAFTAR PUTAKA	105

BAB I

PENDAHULUAN

A. Latar Belakang Pengalaman Musik

Dalam perkembangan ranah pengetahuan musik di Indonesia, pembahasan mengenai makna pengalaman musik (*musical experience*) sudah mulai dibicarakan lebih serius dan meluas melalui referensi yang ada dalam buku yang menjurus ke musik (*schooling music*), yakni semenjak Jamalus (1989) menulis buku *Pengajaran Musik Melalui Pengalaman Musik*, pada Proyek Pengembangan Lembaga Pendidikan Tenaga Kependidikan (P2LPTK) Dikti, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

Semenjak diterbitkan pertama kali tahun 1981 oleh Balai Pustaka selaku penerbit pertama, buku itu telah mengalami pencetakan berulang hampir setiap tahunnya, karena permintaan terhadap buku pengajaran musik saat itu memang cukup besar seiring dengan semakin besarnya perhatian Departemen Pendidikan dan Kebudayaan (P&K) waktu itu terhadap pengembangan lembaga pendidikan tenaga kependidikan yang dipelopori oleh IKIP (Institut Keguruan dan Ilmu Pendidikan) se-Indonesia.

Di samping itu, permintaan yang besar terhadap buku pengajaran musik untuk pendidikan formal di sekolah ini juga sebagai usaha pemecahan masalah oleh pemerintah terhadap minimnya tulisan atau buku yang menulis tentang pengajaran musik di sekolah. Meskipun pembahasan yang ada dalam buku ini lebih berorientasi

kepada pengajaran musik di sekolah atau buku musik untuk musik sekolah, pemikiran Jamalus telah berkontribusi besar dalam memancing minat para penulis lain dan pakar musik untuk ikut membahas masalah pengalaman musik ini.

Jamalus (1989) menyatakan bahwa yang dimaksud dengan pengalaman musik ialah *“Penghayatan suatu lagu melalui kegiatan mendengarkan, bernyanyi, bermain musik, bergerak mengikuti musik, membaca musik, sehingga anak-anak mendapat gambaran yang menyeluruh tentang ungkapan lagu tersebut”*. Agar pembahasan tentang pengalaman musik ini tidak disulitkan oleh dua pilihan kata yang memiliki makna yang hampir bersamaan, yaitu “musik” dan “lagu”, maka untuk sementara penulis ingin ajak pembaca untuk menggunakan kata “musik” saja, yang diharapkan bisa mewakili pengertian musik sebagai lagu (yang bisa dinyanyikan dalam konteks musik vokal) dan musik sebagai musik (yang bisa dimainkan dalam konteks musik instrumental).

Dengan mewakilkan pengertian lagu dan musik dengan kata musik, maka kita dapat me-redefinisi-kan kembali pengalaman musik sebagai penghayatan musik melalui kegiatan mendengarkan, bernyanyi, bermain musik, bergerak mengikuti musik, membaca musik, sehingga anak-anak (siapa saja) mendapat gambaran yang menyeluruh tentang ungkapan lagu tersebut.

Dari definisi pengalaman musik di atas, juga bisa kita lihat bahwa pihak yang dikenai oleh pengalaman musik ini lebih mengarah kepada anak-anak. Pilihan anak-anak sebagai subjek pengalaman musik telah menandakan bahwa buku yang disusun Jamalus saat itu

memang diperuntukkan bagi peserta didik usia anak-anak imtil pengajaran musik di sekolah khususnya di Sekolah Dasar (SD). Namun begitu, karena penulis akan mencoba membahas masalah pengalaman musik dalam kontek yang lebih luas, pihak yang bisa terlibat dalam peristiwa pengalaman musik itu adalah “siapa saja” (*anyone*), yaitu semua orang yang diperkirakan bisa terlibat langsung atau tidak langsung dengan peristiwa musik. Oleh karena itu, bukan semata-mata bagi anak-anak, namun pengalaman musik juga dapat dialami oleh orangtua, orang dewasa, remaja, anak-anak, dan anak usia dini sekalipun.

B. Pengalaman Musik sebagai Jalan Penghayatan Musik

Menyusuri lebih dalam tentang definisi pengalaman musik yang dikemukakan oleh Jamalus tadi, maka arti pengalaman musik secara sederhana berarti “suatu penghayatan musik”, atau suatu penghayatan terhadap beberapa aktivitas yang berhubungan dengan musik. Pengertian yang setara dengan penghayatan musik itu, bisa bermakna *peng-interpretasi-an* musik dan *peng-ekspresi-an* musik. Jadi ungkapan pengalaman musik bisa daiartikan dalam tiga pengertian, yaitu penghayatan, interpretasi, dan ekspresi.

Pertanyaannya, “Apakah yang dimaksud dengan penghayatan musik, interpretasi musik dan ekspresi musik” Atau “Perlukah kita mengkaji lebih dulu apakah pengertian dari kata penghayatan sebelum kita memahami interpretasi dan ekspresi musik?” Karena tulisan ini hendak menemukan pemahaman yang lebih komprehensif tentang mankna pengalaman musik, tentulah kita perlu mencoba mencari tahu

apa arti kata penghayatan, baik secara leksikal (menurut kamus) maupun secara terminologis (menurut makna peristilahannya).

Untuk itu marilah kita mencoba menelusuri ketiga jabaran pengertian dari ungkapan pengalaman musik di atas.

1. Penghayatan/Penjiwaan Musik

Kata “penghayatan” adalah sebuah kata yang memakai kata dasar “hayat” adalah kata yang berasal dari bahasa Arab. Kata hayat dapat diartikan hidup, menghidupkan, atau menjadikan bagian dari hidup. Jadi penghayatan musik atau menghayati musik bisa kita artikan *kegiatan musik yang menghidupkan musik itu sendiri, termasuk menjadikan musik sebagai bagian dari kehidupan.*



Wolfgang van Goethe

Karena inti dari sesuatu yang hidup adalah “aktifitas jiwa yang menyatu pada raga manusia (*mental activity embedded in the humanbody*), maka ada benarnya juga pesan yang disampaikan oleh *Johann Wolfgang van Goethe* (*seorang tokoh sentral bidang sastra dan senilainnya dari Jerman pada era Neoklasisisme dan Romantisme di Eropa pada akhir abad ke-18 dan awal abad ke-19 bahwa, "Wenn es menschen gibt, live-musik, was bedeutet, er versuchte, die musik zu animieren"* Artinya, “Jika ada orang yang sedang menghayati musik, berarti ia sedang berusaha menjiwai musik itu”.

Jika kita melirik berbagai peristiwa musik yang ada di sekitar kita, maka akan cukup banyak bentuk aktifitas musik yang memberikan gambaran terhadap peristiwa penghayatan musik. Misalnya, diri kita sendiri, yang senang dengan sebuah nyanyian, baik yang didengar di rekaman ponsel atau di media televisi. Jika atas dasar kesenangan terhadap lagu itu, menyebabkan kita kerap memutar ulang lagu tersebut, maka pada dasarnya kita sedang berproses untuk melakukan penghayatan atau menghayati lagu tersebut.

Dalam konteks pertunjukan musik, akan sering kita temukan jika seorang kondaktor musik akan mampu memimpin paduan suara dengan baik jika ia telah menjiwai lagu yang ada dalam paduan suara tersebut. Seorang penyanyi akan dapat menyanyikan lagu hingga menyentuh perasaan oranglain, jika si-penyanyi itu telah mampu menjiwai lagu yang dinyanyikannya. Maka berangkat dari keinginan penulis untuk menelusuri pengertian penghayatan musik dengan contoh di atas, dan kita kembalikan ke definisi pengalaman musik, maka pengalaman musik bisa diartikan dengan bentuk-bentuk penghayatan atau penjiwaan musik terhadap beberapa aktivitas yang berhubungan dengan musik.

Berangkat dari makna penghayatan musik yang tidak begitu kita bedakan dengan penjiwaan musik, maka penulis juga ingin menerangkan lebih dalam tentang makna penghayatan musik secara leksikal (menurut kamus). Sesuai dengan pengertian yang ada dalam *Kamus Besar Bahasa Indonesia (2008) terbitan Pusat*

Bahasa, Edisi Keempat, Jakarta: Gramedia Pustaka Utama, dijelaskan bahwa kata *Penghayatan* diartikan sebagai pengalaman batin. Dalam kamus itu juga dituliskan dengan jelas bahwa “Inti dari seni adalah penghayatan penciptanya”. Jika demikian maka penghayatan (penjiwaan) seorang pencipta terhadap karya seni yang diciptakannya itu sangatlah penting. Karena ketika karya seni itu dipajang, dipamerkan, dipertontokan, didengar, dilihat, dan sebagainya, oranglain selaku pengamat, pemerhati, penikmat, maupun kritikus seni, atau penonton awam sekalipun, juga akan menggunakan daya imajinasinya untuk berusaha menjiwai, menghayati, atau menemukan kembali bentuk-bentuk pengalaman batin dari pesan dan kesan imajinasi yang bernilai estetik (mengandung unsur keindahan) pada karya itu. Meskipun harus diakui bahwa nilai penghayatan atau penjiwaan oranglain terhadap sebuah karya seni tidak akan bisa menyamai nilai penghayatan atau penjiwaan karya seni yang dilakukan oleh sipenciptanya. Hal ini terjadi karena inti dari penghayatan itu adalah pengalaman batin tadi. Adapun pengalaman batin yang akan lahir dari karya seni yang didengar dan dilihat (seperti pada seni musik), bisa saja berbeda pada setiap orang, sesuai dengan daya imajinasinya terhadap musik atau yang lebih dikenal dengan daya musikalitas.

Sekedar mengingatkan saja, kalau begitu “Apakah ada karya seni yang dibuat seseorang yang tidak bisa dihayati”. Jawabnya, “Pasti ada.” Karena yang membuat karya seni tidak bisa menghayati karya seninya sendiri (karena asal-asalan dibuat), menyebabkan

oranglain juga tidak bisa untuk menghayati karya yang asal jadi tersebut.

2. Menemukan Pengalaman Batin dengan Musik

Jika arti pengalaman dapat diartikan sebagai penghayatan dan penjiwaan musik, maka dengan menghayati dan menjiwai musik sama maksudnya dengan menemukan pengalaman batin dengan musik tersebut. Selanjutnya, “Bentuk pengalaman batin apakah yang hendak ditemukan dalam lagu?” Penulis bisa menjawab, bahwa dengan menghayati dan menjiwai musik, pengalaman batin yang ingin kita temukan adalah menjadikan musik itu lebih hidup, merasakan suasana batin si-pencipta, dan mencari kesesuaian rasa yang ada di diri kita dengan kandungan rasa yang ada pada musik. Untuk yang terakhir ini, banyak contoh yang bisa kita utarakan. Misalnya, orang yang menyanyikan sebuah lagu, tidak sedikit orang yang menjadikan lagu sebagai jembatan ungkapan perasaan mereka kepada oranglain yang mendengarnya. Aindakata ia “marah”, maka ada orang yang sesungguhnya sedang menunjukkan marahnya lewat lagu. Kalau ia sedih, pilihan lagu yang ia bawakan cenderung melankolis. Termasuk kalau ia gembira, maka keceriaannya membawakan lagu gembira, paling tidak dapat mewakili suana batinnya.

Namun sebelum dapat melakukan penghayatan atau penjiwaan terhadap musik, di mana si-penyanyi dan oranglain juga bisa merasakan pengalaman batin (*inner experience*) yang ingin disampaikan, maka penguasaan terhadap teknis bernyanyi

maupun memainkan musik juga mesti dipertimbangkan dengan baik.

Pada kegiatan bernyanyi, maka teknik vokal yang meliputi *pitch*, dinamika, *phrasing*, artikulasi, dan sebagainya amatlah penting dikuasai oleh seorang penyanyi. Begitu pula dengan bermain musik, seperti memainkan piano, maka penguasaan teknik bermain piano seperti sikap badan (*posture*), penjarian (*fingering*), *pedal-point*, penguasaan partitur, dan sebagainya juga amat penting untuk dikuasai. Baik penyanyi atau pemain musik, juga harus menguasai teori dan aplikasi dasar pengetahuan musik seperti penggunaan notasi, perkuncian, birama dan ritmis, tangga nada, interval, dan lainnya.

Atau juga, penghayatan lagu mengandaikan pada seorang *conductor* yang menguasai aba-aba yang disesuaikan, kategori lagu paduan suara, bentuk paduan suara, dan perbendaharaan lagu. Ketiga pengandaian ini, sebenarnya adalah keniscayaan untuk seseorang yang ingin menghayati lagu, merasakan lagu itu ke dalam jiwa. Penghayatan dalam lagu, pasti akan bertemu dengan teknik vokal, teori musik, dan *conducting* (konteks paduan suara). Ketiga tersebut terakhir adalah konsep ideal sebelum kita menghayati lagu. Setelah itu, dalam menghayati lagu kita akan bertemu dengan interpretasi dan ekspresi. Sebelum mengekspresikan lagu, tentunya akan lebih nikmat ketika kita sudah menginterpretasikan atau menafsirkan apa makna yang terkandung dalam lagu itu.

C. Hakikat Interpretasi Musik

Pemahaman berikutnya dari pengalaman musik adalah interpretasi musik (*interpretation of music*). Dalam terminologi filsafat, interpretasi diartikan sebagai suatu proses komunikasi melalui verbal atau gerakan antara dua atau lebih pembicara yang tak dapat menggunakan simbol-simbol yang sama, baik secara simultan (dikenal sebagai interpretasi simultan) atau berurutan (dikenal sebagai interpretasi berurutan). Adapun interpretasi hanya digunakan sebagai suatu metode untuk memahami jika dibutuhkan. Misalnya dalam memahami suatu objek (karya seni, ujaran) akan bisa jelas maknanya apabila objek-objek tersebut dapat diinterpretasi. Istilah interpretasi sendiri dapat merujuk pada proses penafsiran yang sedang berlangsung atau hasilnya (Wikipedia Indonesia).

Sehubungan dengan itu, suatu interpretasi terhadap musik dapat merupakan bagian dari suatu presentasi atau penggambaran nilai-nilai atau pesan-pesan yang ada pada musik yang telah diubah dengan suatu kumpulan simbol spesifik musik (seperti notasi). Nilai dan pesan yang simbolik berupa notasi dan gambar lainnya, juga bisa diterjemahkan lagi ke dalam berbagai bentuk bahasa lainnya. Makna yang kompleks dapat timbul sewaktu orang menginterpretasikan musik sebagai penafsir, baik secara sadar ataupun tidak, dapat melakukan rujukan silang terhadap musik dengan menempatkannya pada kerangka pengalaman dan pengetahuan yang lebih luas.

Dari pengertian interpretasi musik dalam pengalaman musik di atas, maka dapat kita sederhanakan bahwa makna interpretasi musik dalam pengalaman musik tidak ada bedanya dengan kegiatan

hermeneutika. Sebab definisi interpretasi itu adalah “tafsiran” atau “penafsiran” yang modal pembangunannya dari kegiatan hermeneutika. Itulah sebabnya definisi hermeneutika disamakan dengan ilmu tafsir.

Dengan kata lain, berhermeneutik dengan musik, berarti berusaha menafsirkan musik, atau berusaha menginterpretasikan musik. Jika ada teks notasi musik beserta syairnya dibaca, dipahami, dan diinterpretasikan, sesungguhnya sipembaca teks musik itu sedang melakukan proses penafsiran musik melalui kegiatan hermeneutika musik atau interpretasi musik. Sebab dengan berhermeneutik musik berarti sipembaca lagu sedang berusaha menjelaskan teks lagu dari ciri-cirinya, baik secara objektif (dari arti notasi yang terlihat beserta fungsi dan peran dari notasi tersebut) serta maupun secara subjektif (mengungkap maksud si pengarang lagu) tersebut.

Dari pembahasan di atas dapat kita sederhanakan bahwa cikap bakal membangun hermeneutik terhadap sesuatu adalah dengan menginterpretasikan sesuatu. Hermeneutika musik bisa dibangun dengan interpretasi musik. Sedangkan kelanjutan dari proses interpretasi musik adalah proses memahami musik. Jika dikaitkan dengan kajian filsafat, maka proses hermeneutik diperuntukkan bagi pemecahan problem bagaimana cara (aspek epistemologis) dalam memahami. Sedangkan interpretasi adalah pemahaman itu sendiri. Jadi kalau seseorang sedang berfikir bagaimana cara memahami musik, maka sesungguhnya ia sedang melakukan proses epistemologi untuk memahami musik secara hermeunetik. Tapi jika ia telah menemukan bentuk-bentuk pemahaman terhadap musik, maka hasil

pemahaman itu sama dengan interpretasi musik. Untuk memahami kesatuan interpretasi musik, kita perlu menunjuk pemahaman dasar musik yang meliputi semua unsurnya, baik yang dapat dimunculkan secara tekstual maupun secara non-tekstual (melalui bunyi atau suara). Mari kita telusuri, bagaimana orang menafsirkan sebuah lagu dengan cara hermeunetik atau interpretasi musik. Dari pengertian pengalaman musik dari sisi hermeunetik atau interpretasi, memungkinkan orang memahami lagu tidak perlu dibatasi oleh tembok penghalang jarak dan waktu antara pencipta dan penafsir lagu. Contoh lagu *Indonesia Raya* W.R. Supratman, kita tidak harus kenal secara langsung dengannya. Bayangkan kalau sampai diharuskan untuk kenal secara langsung dengannya, kita harus ketuk pintu kuburannya terlebih dahulu untuk menanyakan apa maksud dan tujuan ia menulis lagu itu, misalnya. Yang merasakan kenikmatan, tentu orang-orang yang sejaman dengannya, karena bisa menanyakan secara langsung. Kalau orang-orang seperti saya yang berbeda ratusan tahun dengannya, jika diharuskan seperti itu, tentu akan menyulitkan proses memahami teks lagu yang ia ciptakan dan sudah pasti sulit untuk mengekspresikannya.

BAB II

MENGEKSPRESIKAN MUSIK DENGAN ENSAMBEL

A. Pengertian Ekspresi Musik

Ekspresi dalam pengalaman musik adalah suatu pengungkapan atau proses menyatakan, memperlihatkan, atau memahami maksud, gagasan, perasaan, nilai dan sebagainya yang ada dalam musik. Apa yang telah dipahami, bisa dinyatakan, dan menyatakan sesuatu itulah sebagai suatu ekspresi. Namun dalam artian ekspresi seni, hal yang paling umum diekspresikan adalah sebuah “nilai”, yang dapat diartikan sebagai harga, kadar, mutu atau kualitas. Agar sesuatu yang diekspresikan itu bernilai, maka sesuatu harus memiliki sifat-sifat yang penting yang bermutu atau berguna dalam kehidupan manusia (Purwadarminto, 1976: 667). Itulah sebabnya, dalam estetika, “nilai” diartikan sebagai keberhargaan (*worth*) dan kebaikan (*goodness*). Menurut Koentjaraningrat, “nilai” berarti suatu ide yang paling baik, yang menjunjung tinggi dan menjadi pedoman manusia/masyarakat dalam bertingkah laku, mengapresiasi cinta, keindahan, keadilan, dan sebagainya.

Adapun nilai seni musik dapat dipahami dalam pengertian kualitas yang terdapat dalam karya seni musik, baik kualitas yang bersifat kasat mata maupun yang tidak kasat mata. Nilai-nilai yang dimiliki karya seni musik merupakan manifestasi dari nilai-nilai seni yang dihayati oleh seniman/seniwati dalam lingkungan sosial budaya

masyarakat di mana seni musik itu tumbuh dan kemudian diekspresikan dalam wujud karya musik atau lagu yang dapat dikomunikasikan kepada penikmatnya (publik musik).

Peran keindahan dalam musik yang diekspresikan, selalu terkait dengan kehidupan sosial budaya manusia sehari-hari, misalnya: dalam rumah tangga, menata hubungan kasih-sayang, fenomena sosial, menikmati keindahan alam, mendengarkan alunan musik dan sebagainya. Manusia memerlukan keindahan dalam wujud ekspresi seni karena seni pada tingkat kebutuhan manusia tertentu akan memberikan kesenangan, kepuasan, sesuatu yang menyentuh perasaan. Perasaan keindahan diperoleh dari alam dan benda atau karya seni musik itu sendiri.

Namun dalam perkembangannya, karya seni musik yang diciptakan dan diekspresikan dalam pengalaman musik tidaklah selalu untuk menyenangkan perasaan manusia. Karya seni musik yang diekspresikan dapat memberikan perasaan terkejut, iba, antipati, simpatik, dan sebagainya, namun tetap dengan nilai-nilai yang bisa ditangkap dan diserap oleh pikiran dan perasaan manusia, untuk kembali dienungi, dipikirkan, disadarkan, dicerahkan, dan lain sebagainya.

Menurut The Liang Gie, jenis nilai yang melekat pada seni (termasuk seni musik) yang dapat diekspresikan mencakup: 1) nilai keindahan, 2) nilai pengetahuan, 3) nilai kehidupan, yang masing-masingnya mempunyai pengertian sebagai berikut :

- a) Nilai keindahan dapat pula disebut nilai estetis, merupakan salah satu persoalan estetis yang menurut cakupan pengertiannya dapat

dibedakan menurut luasnya pengertian, yakni: 1) keindahan dalam arti luas (keindahan seni, keindahan alam, keindahan moral dan keindahan intelektual), 2) keindahan dalam arti estetis murni, 3) keindahan dalam arti estetis murni, 4) keindahan dalam arti terbatas dalam hubungannya dengan penglihatan. Keindahan dalam arti terbatas dalam hubungannya dengan penglihatan pada prinsipnya mengkaji tentang hakikat keindahan dan kriteria keindahan yang terdapat di alam, dalam karya seni dan benda-benda lainnya.

- b) Dalam kecenderungan perkembangan seni dewasa ini, keindahan positif tidak lagi menjadi tujuan yang paling penting dalam berkesenian. Sebagian seniman beranggapan lebih penting menggoncang publik dengan nilai estetis negatif (*ugliness*) daripada menyenangkan atau memuaskan mereka (T.L. Gie, 1976:40). Fenomena semacam ini akan kita jumpai pada karya-karya seni primitif atau karya seni lainnya yang tidak mementingkan keindahan musikal namun lebih mementingkan makna simboliknya. “*Ugliness*” dalam karya seni musik kontemporer sering muncul dan mengguncang para pendengarnya. Meskipun karya musik itu tidak indah “sepintas pendengaran kita”, namun apa yang dilakukan oleh komposer bersama para musisi dalam musik kontemporer itu dapat membuat situasi menjadi heboh, dan kehebohan itulah bagian dari keindahan musik yang *ugliness*.

Kembali kepada wujud ekspresi dalam pengalaman musik maka kita bisa melihat pada contoh terkondisikannya proses pemahaman musik secara ekspresi melalui teks lagu, di mana proses akhir dari

pemahaman teks lagu itu adalah terekspresikannya nilai-nilai sebagai bagian dari ekspresi musik. Jika lagu yang ditafsirkan itu sedih, maka cara menyanyikannya tidak mungkin sambil tertawa gembira, karena bentuk ekspresinya mesti sedih pula. Kalau sampai terjadi perbedaan antara maksud yang terkandung dalam lagu dengan ekspresi yang muncul dari orang yang membawakan lagu, maka pemahaman lagu itu belum selesai atau salah tafsir. Harus diingat di sini bahwa ekspresi lagu adalah representasi dari suatu memahami lagu.

B. Mengekspresi Musik dengan Pengalaman Musik

Sebelum kita menganalisis bentuk-bentuk pengalaman musik, penulis ingin menjelaskan dulu bahwa pengetahuan tentang pengalaman musik sangat membantu bagi siapapun yang berminat menjadi pendidik musik, misalnya bagi para guru-guru dalam yang ingin membelajarkan siswanya dengan pendidikan seni musik di sekolah. Sebab dengan adanya pengetahuan dan bisa berujung praktek tentang pengalaman musik diharapkan dapat memberikan penambahan materi bagi guru agar dapat membelajarkan pendidikan seni musik secara aktif, kreatif, inovatif dan menyenangkan. Sebab dengan adanya pengalaman musik ini, guru dapat mengaitkan bentuk-bentuk kegiatan musik dengan memberikan contoh yang dekat dengan kehidupan siswa di keseharian mereka. Sehingga siswa juga merasa terlibat dan ikut ke dalam pembelajaran.

Belajar musik melalui pengalaman musik tentunya harus selalu memperhatikan penambahan kemampuan, perkembangan sikap estetis, dan keterampilan musik dengan memperhatikan kesenangan

dan keterpaduan dengan kehidupan anak sehari-hari. Pengalaman-pengalaman musik hendaknya selalu bervariasi, karena pengalaman musik dapat menjadi dasar bagi perkembangan mental siswa. Sebab dengan melaksanakan pembelajaran seni musik melalui pengalaman musik, akan menyebabkan siswa lebih kreatif dengan musik tersebut. Sebab pengalaman musik bisa dimanfaatkan untuk memupuk pengetahuan, apresiasi, sekaligus mengembangkan keterampilan yang pada akhirnya menumbuhkan Kreativitas estetik.

Belajar musik melalui pengalaman musik memerlukan alat musik aktif. Alat musik aktif berupa alat-alat musik yang dapat dimainkan, misalnya: alat musik melodis, alat musik harmonis, dan alat musik ritmis. Alat musik aktif efektif untuk pengembangan rasa dan keterampilan bermain musik. Pembelajaran yang menekankan praktik langsung pada siswa dalam berbagai kegiatan pengalaman musik secara menyeluruh, misalnya: bergerak sesuai gerak musik, bernyanyi, menulis, membaca, bermain musik, improvisasi, dan Kreativitas (Jamalus dan Busroh, 1991).

Belajar musik ansambel melalui pengalaman musik di sekolah adalah satu materi kegiatan dalam pembelajaran musik yang dapat memberikan pengalaman musik aktif kepada siswa, yang mana kegiatan ansambel musik ini tidak selamanya harus menggunakan sarana alat-alat musik yang sesungguhnya. Mungkin saja atas keterbatasan sarana dan prasarana dalam hal penyediaan alat musik yang sebenarnya, maka guru dituntut kreatif dalam menerapkan model pembelajaran dengan media bunyi lainnya, namun kegiatan pengalaman musik siswa tetap berjalan sebagaimana mestinya. Itulah

sebabnya guru harus punya inisiatif, peka dan kreatif dalam mengelola alat-alat musik dan media musik apapun (yang bisa dijadikan sebagai sarana musik) yang tersedia di sekolah sesuai dengan kondisi dan kemampuan sekolah, namun tidak mengenyampingkan kegiatan pengalaman musik tersebut.

Sebagaimana yang dikutip dari Jamalus (1081), di bawah ini penulis ingin mengajak pembaca untuk mengenali bentuk-bentuk pengalaman musik, sebagaimana yang pernah diungkapkan oleh Jamalus (1989), yaitu:

a) Pengalaman musik dengan mendengarkan musik

Cara mendengarkan musik yang dapat diberikan kepada siswa adalah mendengarkan musik yang akan meningkatkan pengetahuan dan pemahaman terhadap musik. Guru mempunyai tugas meningkatkan rasa keindahan musik dengan mendengarkan bermacam-macam jenis musik yang bermutu dibanding yang didengar di masyarakat. Guru harus dapat memilih musik yang bermutu yang dapat dijadikan bahan atau model pembelajaran semua unsur musik dan jenis musik: klasik, populer, daerah, primitif, dan sebagainya.

b) Pengalaman musik dengan bernyanyi

Kegiatan bernyanyi merupakan kegiatan utama dalam pengajaran musik anak sekolah dasar. Siswa dibimbing menyanyikan lagu model yang mengandung unsur-unsur musik yang akan dipelajari. Lagu model dapat dipilih dari lagu yang sudah dikenal siswa maupun lagu yang baru yang mengandung unsur musik yang akan dipelajari. Penggunaan lagu model dengan lagu baru dimulai

dengan menyanyikan syair secara klasikal, kelompok, pasangan, dan individual secara benar, baru kemudian gerak melodi, pola irama, baru unsur-unsur musik lainnya. musik, menirukan sehingga anak akan hafal secara alamiah. Lagu model tidak diajarkan dengan membaca musik terlebih dahulu, dengan pertimbangan bahwa belajar harus di mulai dengan hal yang mudah ke yang sulit, sederhana ke kompleks, mudah ke rumit, dan sebagainya. bertahap dan berkesinambungan. Melalui lagu model guru dapat mendorong siswa untuk mempelajari unsur-unsur musik yang terkandung. Untuk itu lagu hendaknya sudah dikenal siswa dan mudah dipelajari, menyenangkan dan menimbulkan ketertarikan siswa untuk mempelajari lagu tersebut. Lagu model dapat dinyanyikan siswa dengan bidikan denyutan dan tinggi nada yang tepat, unsur musik dipelajari jika siswa telah menyukai kegiatan tersebut, sehingga kelas menjadi kondusif dan mendorong siswa belajar secara alamiah. Lagu model diajarkan melalui mendengarkan lagu yang dipilih untuk tujuan tertentu. Bernyanyi merupakan alat bagi anak untuk mengungkapkan pikiran dan perasaannya. Oleh sebab itu bernyanyi merupakan kegiatan yang penting di sekolah. anak-anak menyenangi kegiatan bernyanyi, dan pengalaman bernyanyi ini memberikan kepuasan kepadanya. Pada mulanya anak sering mendengar senandung atau nyanyian ibunya waktu menggendong dan menidurkan atau lagu bermain-main dari saudara-saudaranya di rumah.

c) Pengalaman musik dengan bermain musik

Pembahasan irama mula-mula dilakukan melalui kegiatan bernyanyi, kemudian bertepuk menurut pulsa lagu model, bertepuk menurut ayunan birama, gerak tangan membirama lagu, bertepuk sesuai pola irama yang dalam pelaksanaannya dapat bersama-sama dengan kegiatan menulis notasi irama yang sudah dibaca siswa, latihan membuat pola irama seperti dilakukan dalam bertepuk. Guru hendaknya dapat memilih waktu yang tepat untuk melakukan kegiatan tersebut. Bermain musik dengan menggunakan alat-alat musik yang biasa dipakai di kelas, memberikan pengalaman yang dapat meningkatkan minat siswa dalam belajar musik. Pada umumnya para siswa ingin memegang alat musik dan mencoba-coba memainkannya. Berbagai macam alat musik yang dapat digunakan di dalam kelas dapat dikelompokkan atas tiga golongan yaitu: alat musik irama, alat musik melodi, dan alat musik harmoni. Bermain musik dengan menggunakan alat-alat musik yang biasa dipakai di kelas, memberikan pengalaman yang dapat meningkatkan minat anak-anak dalam belajar musik. Pada umumnya anak-anak yang ingin memegang alat musik itu dan mencoba-coba memainkannya. Berbagai macam alat musik yang dapat digunakan di dalam kelas dapat dikelompokkan atas tiga golongan yaitu : alat musik irama, alat musik melodi dan alat musik harmoni.

d) Pengalaman musik dengan bergerak mengikuti musik

Gerak tubuh adalah alat yang paling baik bagi siswa untuk menyatakan pikiran dan perasaannya sesuai dengan

perkembangan dan pertumbuhannya. Apabila siswa diajarkan mengungkapkan musik melalui gerak, maka pemahaman siswa terhadap unsur-unsur musik akan berkembang dengan mantap. Melalui gerak siswa akan menghayati makna dari waktu yang cepat, sedang, lambat, makna ruang yaitu, mundur atau depan, belakang, samping, atas, bawah, makna bobot yang berat, ringan, bertekanan. Hasil-hasil penelitian menunjukkan pula bahwa gerak ekspresif sangat mendukung perkembangan mental, emosi dan rasa musik siswa. Adapun gerak tubuh adalah alat yang paling baik bagi anak untuk menyatakan pikiran dan perasaannya sesuai dengan perkembangan dan pertumbuhannya. Bila anak diajarkan mengungkapkan musik melalui gerak, maka pemahaman anak terhadap unsur-unsur musik akan berkembang dengan mantap. Melalui gerak ini akan menghayati makna dari waktu yang cepat, sedang, lambat; makna ruang yaitu, mundur atau depan, belakang, samping, atas, bawah; maka bobot yang berat, ringan, bertekanan. Hasil-hasil penelitian menunjukkan pula bahwa gerak ekspresif sangat mendukung perkembangan mental, emosi dan rasa musik anak.

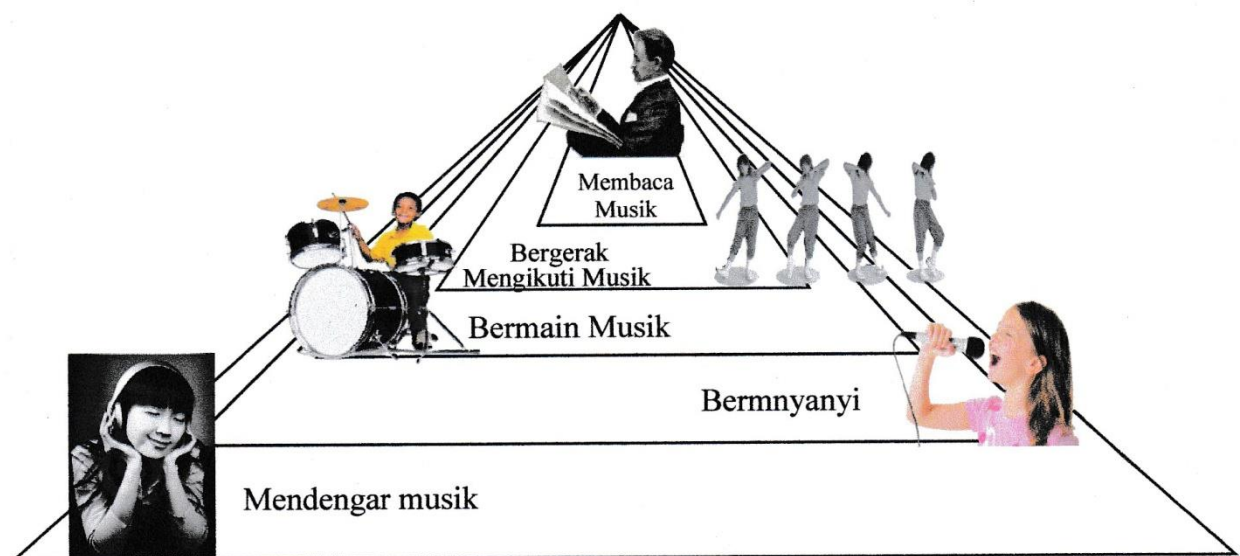
e) Pengalaman musik dengan membaca musik

pada siswa dengan menggunakan keberadaan sejarah terciptanya notasi musik, yaitu dengan satu garis, dua garis, dan seterusnya dengan memanfaatkan kunci do atau kunci c. Kegiatan membaca musik, akan mendorong siswa semakin memiliki rasa irama dan lebih kreatif. Keterampilan membaca musik akan dapat membuka pintu bagi anak untuk meningkatkan pemahamannya tentang

musik. Akan tetapi untuk mengajarkan membaca musik, anak-anak harus sudah mempunyai repertoar atau perbendaharaan lagu-lagu yang disenanginya lebih dahulu, ialah yang telah digunakan dalam kegiatan pengalaman musik sebelumnya, seperti mendengarkan musik. Bernyanyi musik dan bergerak mengikuti musik

f) Pengalaman musik dengan Kreatifitas Musik

Kemampuan musik yang meliputi improvisasi dan komposisi. Pengembangan improvisasi didorong pada siswa untuk berani mengubah, menggabungkan, merangkai atau meniru suatu pola-pola menjadi suatu pola yang diciptakan sendiri yang sedang tidak disadari, tetapi dapat dirasakan keindahannya. Keberanian improvisasi mendorong keberanian anak untuk kreatif. Adapun kegiatan komposisi dapat dimulai dengan melagukan puisi, sajak, atau dapat juga dengan pembuatan pola-pola irama yang divariasikan dengan pengembangan pola melodi. Kegiatan membaca musik dapat dikembangkan Kreatifitas merupakan tujuan pengembangan. Selanjutnya kreatifitas murid dalam pengajaran musik ini ialah kegiatan penyusunan kembali unsur-unsur musik yang telah dikuasai anak, menjadi satu lagu yang asli. Mungkin saja lagu yang dihasilkan itu tidak bagus atau sangat sederhana, akan tetapi jika unsur-unsur musik yang digunakan itu adalah pilihan murid sendiri, maka hal ini sudah termasuk hasil yang kreatif. Kreatifitas murid dalam pengajaran musik dapat digolongkan atas dua macam kegiatan, yaitu kegiatan improvisasi dan kegiatan komposisi. Kegiatan improvisasi disini ialah pengalaman atau susah untuk mengulanginya kembali.



Gambar 1
Bentuk-bentuk Pengalaman Musik

C. Hubungan Bermain Musik dengan Pengalaman Musik

Sudah banyak artikel atau tulisan yang mencoba membahas hubungan-hubungan linier antara bermain musik (*playing music*) dengan pengalaman musik (*musical experience*). Dari hubungan-hubungan yang bisa dijelaskan, pada umumnya menerangkan bahwa pengalaman musik yang lahir dari aktifitas “musik yang dimainkan” (*the music played*) memiliki nilai berbeda dengan pengalaman musik dari aktifitas “musik yang tidak dimainkan” (*the music, is not played*). Penulis berpendapat bahwa pengalaman musik yang berasal dari aktifitas musik yang dimainkan, disebut dengan pengalaman musik aktif. Sedangkan pengalaman musik yang berasal dari aktifitas musik yang tidak dimainkan, disebut dengan pengalaman musik pasif. Pengalaman musik yang timbul dari bernyanyi, membaca musik,

memainkan biola, piano, gitar, baik secara resitatif (permainan musik individual) atau ensemble (permainan musik berkelompok), merupakan bentuk-bentuk aktifitas musik yang akan memunculkan pengalaman musik aktif. Sedangkan mendengar musik, bergerak mengikuti musik, dan menonton pertunjukan musik, dapat digolongkan kepada aktifitas musik yang memunculkan pengalaman musik pasif.

Pertanyaannya, “Di mana letak perbedaan nilai pengalaman musik dari musik aktif (yang dimainkan) dengan pengalaman musik pasif (yang tidak dimainkan)?” Jawabnya, “Perbedaan nilai pengalaman musik dimaksud terletak pada seberapa besar atau seberapa hebat stimulasi (rangsangan) yang bisa ditimbulkan oleh keindahan dalam musik yang dapat menyentuh imajinasi seseorang. Sentuhan imajinasi itu bisa juga dikategorikan sebagai sebuah sensasi. Jadi perbedaan pengalaman musik aktif dan pasif, boleh dikatakan terletak pada perbedaan sensasi imajinasi yang bisa ditimbulkan oleh musik. Pada tahap selanjutnya, perbedaan rangsangan musik terhadap imajinasi seseorang yang memunculkan sensasi imajinasi itu turut memunculkan perbedaan bentuk-bentuk respon mental dan emosi seseorang saat memainkan atau tidak memainkan musik tersebut.

Adanya rangsangan imajinasi yang timbul dari pengalaman musik, apakah terhadap aktifitas musik yang dimainkan atau tidak, mungkin tidak selamanya bisa diungkapkan secara verbal (kata-kata), karena ukuran nilai rasa yang bisa direspon itu bersifat relatif dan begitu *personality*. Nilai rasa yang penulis maksud dalam tulisan ini adalah rasa keindahan dalam musik. (*sense of musical aesthetics*).

Itulah sebabnya, andaikata tetap ada rasa keindahan musik dalam pengalaman musik (aktif maupun pasif) yang bisa dijelaskan dengan kata-kata, banyak juga rasa keindahan musik dalam pengalaman musik yang sulit dijelaskan dengan cara demikian. Maka untuk mewakili tetap terjalinnya komunikasi rasa antara orang yang merasakan nilai keindahan dalam musik dengan oranglain, tidak jarang komunikasi itu dikongkritisasi (dinyatakan) dengan cara lain, misalnya dengan menggunakan bahasa tubuh atau bahasa isyarat, yang maksudnya bisa diterjemahkan secara universal. Misalnya, jika seseorang sudah menemukan keindahan dalam musik yang ia mainkan, mungkin tanpa disadari ia akan mengangguk-anggukkan kepala, menggoyangkan badannya, atau mengetukkan kaki dan tangannya. Kalau ia ingin mengajak oranglain untuk bermain musik bersama, guna mengajak untuk merasakan pengalaman sensasi musik dengan bersama-sama pula, mungkin ia tidak perlu banyak kata untuk menyatakan ajakan itu. Cukup dengan menggunakan bahasa tubuhnya berupa lambaian tangan, kita sudah bisa mengerti jika orang yang bersangkutan hendak mengajak kita untuk memainkan musik yang indah secara bersama-sama tadi.

Memainkan karya musik klasik saat ini atas sebuah karya orisinal zaman dulu, adalah salah satu contoh kegiatan bermusik yang hendak mengulangi kembali atau mengaktifkan kembali pengalaman musik (*musical experience*) pada karya musik serupa. Cukup banyak peristiwa musik yang menunjukkan situasi di mana para musisi yang tergabung dalam satu komunitas musik tertentu, ataupun yang berkiprah dan mempelajari musik di lembaga-lembaga akademik kesenian,

melakukan kegiatan bermain musik bersama untuk menemukan atau merasakan kembali pengalaman musik aktif yang bisa dilahirkan dalam karya musik tersebut. Sebagai contoh, sekelompok orang yang sedang memainkan sebuah karya komposisi musik pada sesi ensemble gesek bertajuk Symphony No. 5 Beethoven misalnya, maka kita dapat bayangkan jika aktifitas musik yang dilakukan itu sesungguhnya hendak mengulang kembali pengalaman-pengalaman estetika musik yang hebat pada karya musik Symphony No. 5 Beethoven. Meskipun kita yakin bahwa sesungguhnya pengalaman-pengalaman musik yang hendak dicari/ditemukan dan dirasakan kala memainkan karya itu, sensasi imajinasinya tidak akan pernah sama hebatnya, jika dibandingkan saat para musisi zaman dulu memainkan karya serupa. Pertanyaannya sekarang, Meskipun pengalamannya tidak akan sama hebatnya, kenapa orang tetap berminat untuk memainkan *masterpiece* karya musik klasik dari seorang komponis besar itu? Jawabnya adalah:

- a) Pertama: kita bisa mulai menelusuri dari sebuah pemahaman bahwa memainkan musik bagi sebagian orang adalah suatu kebutuhan jiwa yang bersifat personal (pribadi) terhadap rasa keindahan dalam musik. Kebutuhan akan rasa keindahan dalam musik itu juga bersifat relatif dan tidak terbatas. Orang yang baru belajar musik, atau mengenal musik belum terlalu mendalam, maka tingkat kebutuhan jiwanya terhadap musik mungkin tidak akan terlalu tinggi. Kebutuhan seseorang untuk memainkan karya besar musik klasik dari komponis besar kadang memang tidak bisa diukur secara lahiriah (secara fisik) untuk mudah dimengerti, baik

diungkapkan dengan kata-kata secara lisan atau tulisan. Tetapi semua bentuk penikmatan musik itu cenderung sebaagai ukuran rasa keindahan dalam nuansa batin. Itulah makanya ukuran rasa keindahan dalam penikmatan musik kadangkala tidak bisa dijelaskan panjang lebar secara verbal, melainkan hanya bisa dimengerti apabila kita mau mencoba untuk memainkannya kembali dengan suatu pengalaman musik aktif sesuai literatur atau partitur musik yang ada.

- b) Kedua, minat orang memainkan karya besar musik juga dipengaruhi oleh keinginan untuk mempelajari nilai lebih yang ada pada karya besar musik itu. Jika nilai karya suatu karya musik bisa dirangkum dalam lima unsur musik yaitu unsur ritmis, melodis, harmonis, ekspresi, dan unsur bentuk, maka besar kemungkinan orang meminkan suatu karya hendak

BAB III

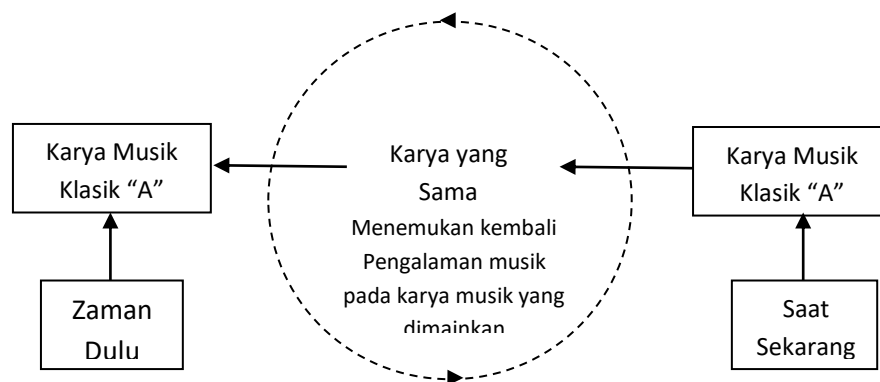
BERMAIN MUSIK UNTUK PENIKMATAN MUSIK

A. Makna Bermain Musik

Bagi sebagian orang yang tidak begitu *concern* dengan musik, menjadikan topik musik sebagai diskusi yang mendalam, berlama-lama, hanya untuk mencari satu jawaban yang kadang tidak begitu penting di pihak lain, menjadikan topik musik tidak menarik bagi sebagian kalangan. Tapi itulah yang namanya minat “manusia dengan segala keunikannya atas semua perbedaan kebutuhannya”. Oleh karena suatu sebab, bahwa “manusia diciptakan Tuhan dengan potensi dan keunikan individu yang heterogen”, telah mengakibatkan cara pandang dan perlakuan setiap orang untuk memberi arti dunianya (termasuk dunia musik) juga berbeda-beda. Prinsip hidup seperti ini adalah bagian dari dimensi kemanusiaan yang hakiki, yaitu *pluralitas* dalam *personalitas*.

Kalau seseorang senang dengan musik atau senang dengan bidang pekerjaan apapun (selain musik), sehingga mengakibatkan musik atau bidang lain tersebut *to be part himself* (menjadi bagian dari dirinya), jadilah aktifitasnya itu bagian dari kebutuhan personal yang belatar belakang bakat, minat, dan kegemaran (*hobby*). Tidak ada yang salah jika ada orang bermain musik atau konsentrasi terhadap suatu pekerjaan hingga larut menyita waktu, asalkan aktifitas yang seperti menyita waktu itu tidak sia-sia. Bilamana semua aktifitas itu

ia tekuni dengan serius, sepenuh hati, dan sungguh-sungguh, tidak ada suatu pekerjaan apapun yang *go up in smoke* (tanpa hasil), termasuk bermain musik tadi. Kalau kita mau arif dan bijaksana, semua sangkaan kesia-sian ini bisa ditepis melalui sebuah pernyataan singkat, yaitu “*that he's human*” alias “Itulah Dia Manusia” Bahwa manusia diciptakan berbeda, pasti terkondisi pada pengalaman dengan dunia yang berbeda pula, baik secara fisik-jasmaniah maupun jiwa-rohaniah.



Gambar 2
Memainkan karya musik untuk Menemukan
Pengalaman Musik

Sebagaimana yang telah disinggung di atas, maka suatu nilai yang hendak diraih dari sebuah permainan musik bagi para peminat dan penikmat musik, sebagian besar adalah untuk menemukan dan merasakan sendiri suatu pengalaman estetik dari permainan musik yang ia mainkan. Meskipun pengalaman musik yang akan diraih itu tidak akan pernah mereaktualisasi kembali suasana batin dan rasa musikal yang persis sama dengan pengalaman musik yang pernah dilakukan oleh sipencipta pendahulunya. Tingkat pengalaman estetik musik yang bisa dirasakan dari sebuah permainan musik juga berbeda-

beda, dan tingkat pengalaman estetik itu erat kaitannya dengan dengan penghayatan terhadap musik, termasuk kemampuan untuk memainkan musik itu sendiri.

B. Bermain Musik untuk Mendapatkan Pengalaman Keindahan Musik

Sebelum *go futher* (melangkah lebih jauh), penulis perlu membatasi pembahasan ini, bahwa yang dimaksud dengan “pengalaman estetik musik yang berhubungan dengan permainan musik” di sini adalah pengalaman tentang keindahan musik yang dirasakan oleh orang yang mampu memainkan musik (*able to playing music*). Karena ia memiliki kemampuan memainkan musik (vokal maupun instrumental) maka ia bisa bermain musik untuk mencari suatu pengalaman musik.

Permainan musik dimaksud bisa mencakup permainan musik secara vokal (*vocal music*) maupun instrumental (*instrumental music*). Meskipun ada kondisi di mana orang bisa menikmati musik tanpa perlu memainkan musik (boleh jadi karena ia tidak bisa bermain musik), maka pembahasan ini diluar kondisi tersebut.

Sebagai contoh, ada orang bisa merasakan pengalaman “keindahan musik” hanya dengan sekedar mendengarkan musik di radio, televisi, *tape-recorder*, maupun mendengarkan musik langsung dari pertunjukan musik, maka dengan “sekedar mendengar” musik seperti itu saja, bukanlah bentuk pengalaman musik dimaksud dalam pembahasan ini. Kita saat ini sedang membahas tentang pengalaman musik yang muncul dari permainan musik. Dengan kata lain, saat ia mendengar lagu atau musik begitu saja, mungkin saja sipendengar

dapat melakukan penghayatan terhadap lagu atau musik yang didengarnya. Namun karena ia tidak terlibat langsung menyanyikan atau memainkan musik itu secara vokal maupun instrumental, maka penikmatan musik yang melahirkan pengalaman musik dari hanya sekedar mendengar, akan berbeda nilai penikmatan musiknya dengan orang yang memainkan karya musik itu secara langsung.

Memperthatikan perkembangan musik zaman dulu dan sekarang, maka ikhwal perkembangan musik tidak ada ubahnya dengan perkembangan ilmu pengetahuan di bidang yang lain. Jika pengetahuan di bidang lain juga berkembang pesat, maka di salah satu kecabangan seni, yaitu seni musik juga harus berkembang sedemikian. Mana kala semua ilmu pengetahuan dianggap sama artinya di mata kebudayaan dan kemanusiaan, maka akan ideal apabila perlakuan untuk mendorong proses kemajuan sebuah pengetahuan adalah sama.

Tidak ada satu pengetahuan apapun, dianggap terlalu penting dari yang lain. Jika manusia ingin sisi kehidupannya berimbang dalam arti peradaban dan kemanusiaan, maka semua kebutuhan manusia dari sisi manapun mesti di-*support* dengan ilmu dan pengetahuan yang mensejahterakan dirinya, baik sebagai makhluk individu, kelompok, maupun makhluk sosial.

Bermain musik (*playing music*) adalah istilah yang sudah familiar di dunia musik, termasuk juga di masyarakat. Pertanyaannya, “Kenapa padanan kata yang digunakan adalah bermain musik? Kenapa tidak yang lain, andaikata seperti “bekerja musik”, “berpraktek musik, dan sebagainya.” Lantas istilah yang populer itu tetap “bermain musik”. “Apakah ungkapan bermain musik itu, lahir spontan atau memang dari

suatu pengkajian internalisasi/eksternalisasi keilmuan musik?” Atau, “Apakah ungkapan bermain musik oleh para musikolog, lebih digunakan untuk membedakan antara konsep musik serius (*seriously music*) dengan musik yang tidak serius (*non-seriously music*)?”. Andaikata ungkapan bermain musik lebih menyatu terpakaikan pada musik-musik yang tidak serius, apakah pengertian itu tetap cocok digunakan dalam “bermain orkes simphony”. Padahal bermain musik pada orkes sedemikian, termasuk golongan musik yang tidak main-main alias serius?”.

Nah, kalau penelusuran tentang maksud dan penggunaan kata “bermain musik” hanya ditilik secara internalisasi di seputaran konsep musik, penulis dapat katakan jika pembahasannya akan berputar-putar di situ saja, ibarat “jalan di tempat” dan “debat kusir tak berpangkal dan berujung”. Kalau kita mau membuka cakrawala yang lebih luas, ada baiknya kita mulai membicarakan konsep “bermain musik” dari makna harfiah sampai makna terminologinya, baik dengan kajian internalisasi maupun eksternalisasi musik.

Penulis dapat menduga jika ungkapan “bermain musik”, pertama kali dipopulerkan oleh para musikus, musisi atau pemain musik (yang memang lebih banyak berhubungan dengan aktifitas memainkan musik yang sebenarnya) dan bukan dari para musikolog (ahli musik) dan kritikus musik (yang lebih banyak menulis, meneliti, dan mengamati musik tapi terkadang tidak langsung memainkan musik tersebut). Lebih daripada itu, pihak yang benar-benar dapat merasakan sensasi sesungguhnya dari aktifitas “bermain musik” yang asyik, penuh semangat, ceria, dan kadang spontan itu, adalah para

pemain musik, musisian, atau para instrumentalis. Kalaupun ada nilai emosional berwujud rasa bagahagia, suka, takjub dari para pendengar dan orang yang senang menonton pertunjukan musik, kita meyakini mana kala nilai emosional dan sensasinya tidak sehebat para “pelaku musik sejati” yaitu para pemain musik yang sedang atau terlibat langsung dengan bermain musik.

Ungkapan bermain musik di dalam dunia musik adalah sebuah aktifitas yang bertendensi menggugah emosi yang natural (emosi yang sebenarnya). Namun karena keterbatasan sumber, dan disayangkan pula apabila sebagian kalangan musisi tidak gemar menuangkan ide dengan tulisan, telah menyebabkan “kenapa, mengapa, dan bagaimana ia merasa senang bermain musik itu bisa terjadi”, menjadi tidak bisa dikomunikasikan secara luas ke publik untuk dimengerti atau dipahami oranglain. Padahal para musisi dan pemain musik sadar betul, bahwa ketika ia bermain musik dengan asyiknya pada suatu pertunjukkan musik yang dimainkannya, banyak penonton, kolega, teman dekat, kerabat, yang ikut mengangguk-anggukkan kepala sambil mengetukkan tangan dan kaki, sebagai wujud dari kesenangan mereka pada musik yang dimainkan. Mungkin saja semua publik penikmat musik yang penulis sebutkan itu, persisnya tidak begitu mengenal musik, tetapi mereka acapkali pertanyaan, “kok bisa ya, saya merasa senang dengan pertunjukan musik barusan?” Atau barangkali “Apakah kesenangan yang saya rasakan saat mendengar musik sama dengan rasa senang yang dirasakan penonton yang lain.” Menyikapi kenyataan seperti ini, sebenarnya pertanyaan publik yang demikian, sudah dapat dianggap sebagai gambaran lahirnya pengakuan terhadap adanya

energi positif dan daya tarik tersendiri terhadap musik. Kalau itu manusiawi, kenapa tidak disalurkan?

C. Reaksi dalam Penikmatan Musik

Bertitik tolak dari peristiwa di atas, adalah hal yang manusiawi ketika reaksi terhadap penikmatan musik dari para musikus, musisi, atau pemain musik (instrumentalis) yang sedang memainkan musik di panggung misalnya, hampir sama dengan bentuk penikmatan musik dengan oranglain yang terlibat menyaksikan atau menonton pertunjukan musik. Meskipun bentuk penikmatan itu tidak persis sama, bentuk penikmatan musik yang ada telah membuktikan bahwa semua orang dapat merasakan musik, semua orang dapat menikmati musik dengan bentuk penikmatan yang hampir sama. Meskipun ada perbedaan bentuk penikmatan musik dari dua sisi latar belakang penikmat yang berbeda (orang yang paham dan tidak paham dengan musik), tetap saja ketika pertunjukan permainan musik selesai, semua orang berdiri sambil bertepuk tangan dengan riuhnya, sebagai pertanda adanya kepuasan rasa terhadap permainan musik baru saja selesai diperntaskan.

Bagi kalangan berlatar belakang musik, bermain musik adalah aktifitas musik yang penting. Urgensi itu bisa dijelaskan dengan teori pengalaman musik, dengan teori pengakuan identitas, maupun kebutuhan pencitraan yang digagas oleh Maslow. Tapi bagi orang yang tidak mengerti musik, ada kemungkinan lahir pandangan bahwa bermain musik adalah suatu pekerjaan yang tidak begitu penting atau paling tidak, bermain musik tidak terpikirkan lebih serius di benak

mereka. Dalam usaha menemukan titik temu atas perbedaan persepsi antara bermain musik sebagai aktifitas penting dan tidak penting, pihak yang pertama kali yang perlu dikonfirmasi adalah para musikolog dan kritikus musik. Para musikolog dan kritikus musik mesti mampu menjelaskan ke dunia luar dengan segala teori dan konsepnya, bahwa bermain musik itu adalah sebuah aktifitas penting, karena bermain musik itu adalah bagian dari kegiatan yang dapat memenuhi kebutuhan emosional, termasuk berperan besar dalam mengembangkan kemampuan afeksi (sikap/kepribadian) dan basic-psikomotor (keterampilan dasar) yang jelas-jelas sangat humanis atau manusiawi. Andaikata para musikolog dan kritikus musik sudah kehabisan akal atau tidak cukup teori, yang menjelaskan permasalahan ini, maka pihak kedua yang bisa dimintai pendapat ilmiahnya adalah para ahli psikologi pendidikan (*educational psychologists*) yang mengenal musik, dan termasuk di dalamnya guru musik (*music teacher*) yang berlatar kependidikan. Pertanyaannya, “kenapa harus ahli psikologi pendidikan dan guru musik?”. Sebab ahli psikologi pendidikan diyakini dapat mencari landasan teori untuk menjelaskan urgensi “bermain musik” dari teori “belajar sambil bermain” misalnya. Sementara guru musik umumnya mengerti dengan konsep bermain musik sebagai bentuk pengalaman musik yang telah menjadi pondasi konsep *educational music* (musik pendidikan) di sekolah-sekolah.

D. Telaah Arti Bermain Musik dari Teori Fungsional

Ungkapan “main” atau “bermain” pada awalnya tidaklah bermakna strategis dalam khazanah ilmu pengetahuan, karena hanya sekedar sebuah kata kerja (*verb*) yang cenderung berposisi predikatif. Namun makna kata bermain, sekonyong-konyong menjadi penting dalam perkembangan pengetahuan, semenjak John Dewey (tokoh aliran Psikologi Fungsional), melahirkan postulat “*learning by doing, learning by experience*”. Sebelum John Dewey (cukup disebut Dewey) menemukan teori ini, mungkin banyak orang beranggapan, “*What is the importance of play, but play will spend time as a time filled with useless.*” Atau “*Apa pentingnya bermain, kecuali bermain akan menghabiskan waktu karena diisi dengan suatu yang tidak bermanfaat.*” Bisa jadi dibawakan ke kontek musik, “*Apa pentingnya bermain musik, kecuali bermain musik akan menghabiskan waktu karena waktu diisi dengan bermain musik yang tidak bermanfaat.*”



John Dewey

Jelas pandangan ini adalah bagian dari prinsip efisiensi yang dianut kaum *homo-economicus* (orang yang kerap mengutamakan sisi ekonomi) dalam hidupnya, yang di suatu kondisi memang diperlukan. Tapi, menurut Dewey, tidak semua efisiensi waktu yang diukur secara ekonomi akan menguntungkan pada kondisi yang lain. Bermain, mungkin tidak efisiensi dari segi pemanfaatan waktu untuk sebuah nilai profit (keuntungan materi), tapi dalam konteks belajar “apapun”, bermain kadang diperlukan

untuk berinteraksi dengan pengalaman pada perspektif *mikro* (pengalaman dalam diri) dan perspektif *makro* (pengalaman berinteraksi lingkungan luar). Sehingga tidak khayal ada konsep “bermain sambil belajar (*to play while learning*)” dan “belajar sambil bermain (*to learn while playing*)” yang didukung dengan teori fungsional ini menjadi suatu kebutuhan bernilai strategis, ilmiah dan filosofis.

Landasan berpijak dari psikologi fungsional itu (menurut Schunk, 2012) adalah, “Bahwa semua proses psikologi pada manusia dilandasi oleh kesadaran yang senantiasa berinteraksi dengan pengalaman-pengalaman mereka. Untuk itu diperlukan kesadaran (*consciousness*) untuk menjadikan manusia dapat beradaptasi dengan pengalaman dan lingkungannya. Kesadaran tidak mungkin dipelajari dalam bagian-bagian yang parsial (terpisah) karena proses yang terjadi dalam kesadaran manusia terjadi secara kompleks dari pengalaman yang berkesinambungan.

Lalu “Apa hubungan makna bermain dalam belajar dengan bermain musik?”. Sebelum penulis menjawab pertanyaan ini, perlu ditenggarai terlebih dahulu bahwa bercermin kepada pandangan banyak ahli musik, bahwa musik sebagai keterampilan yang bisa dikuasai seseorang, bukanlah *a skill that just happen instantly*. Maksudnya, musik bukanlah suatu keterampilan yang langsung jadi begitu saja. Selanjutnya muncul pertanyaan berikut, “Kalau bukan keterampilan yang langsung jadi, lalu keterampilan musik datang dari mana?”

Manusia menurut Dewey mengalami tiga tahapan belajar yang diistilahkan dengan tahap *play, work and symbols*. Simpson dan Liu (2007) menjelaskan ketiga tahap tersebut sebagai berikut:

1. Tahap main (*play*) adalah tahapan belajar di mana seseorang baik anak ataupun orang dewasa kebanyakan melakukan aktivitas untuk kepuasan dalam aktivitas itu sendiri (kepuasan dalam bermain). Jika kita amati bagaimana aktivitas anak-anak yang begitu bersemangat untuk bermain maka kita akan mendapatkan gambaran tahapan ini dengan jelas. Melalui proses bermain itulah anak-anak belajar mengembangkan berbagai kemampuan dirinya termasuk kognitif, psikomotor ataupun afektifnya. Secara instrinsik permainan memiliki daya tarik yang kuat untuk membuat mereka dalam fase ini untuk belajar.
2. Tahap kerja (*work*) adalah tahapan belajar di mana seseorang sebagian besar melakukan aktivitas atau dasar tujuan atau hasil tertentu yang diinginkan melalui pekerjaan atau aktivitas tersebut. Untuk mencapai tujuan atau hasil yang diinginkan mereka akan mengembangkan kemampuan diri ekstra keras. Anak-anak yang sudah mengenai tujuan atau keinginan jangka panjang umumnya mengalami tahapan ini. Aktivitas dan belajar dalam fase ini lebih diarahkan pada aktivitas yang mendatangkan hasil (manfaat riil) tertentu, bukan hanya untuk mendapatkan kesenangan belaka.
3. Tahap simbol (*symbols*) adalah tahapan di mana seseorang melakukan aktivitas sebagian besar adalah karena makna-makna atau nilai tertentu dalam aktivitas tersebut. Seringkali seseorang dalam fase ini rela untuk melakukan aktivitas yang tidak

menyenangkan dan merugikan karena nilai tertentu misalnya kemerdekaan. Proses belajar pada fase ini tentunya juga lebih terfokus pada pendalaman simbol atau nilai-nilai kehidupan.

BAB IV

BERMAIN MUSIK BERSAMA (ENSAMBEL)

A. Hakikat Bermain Musik Bersama (Ensambel)



Ensambel Musik Angklung

Sungguh tidak mudah menemukan makna suatu kata, dari sebuah masalah atau fenomena, yang perbendaharan istilah-istilahnya telah lebih dahulu digunakan dalam bahasa asing yang berbeda dengan bahasa dan budaya kita

sendiri. Tak terkecuali, pada dunia musik yang literatur dan karyanya telah berkembang pesat di dunia barat, ketika peristilahannya diserap dan digunakan dalam padanan Bahasa Indonesia, kerap menimbulkan masalah secara terminologi dan morfologi.

Lantaran setiap orang bisa mengartikan sendiri suatu istilah musik menurut pandangannya, tak terkecuali pada kata *ensemble* musik, maka jarang kaidah lihat kamus (pemaknaan tekstual) dan pemahaman secara kontekstual dilakukan oleh pelaku musik itu sendiri. Fenomena ini perlu diluruskan, demi untuk penemuan sebuah konsep musik yang tidak menyimpang. Kalau perlu, serapan kata asing untuk peristilahan musik yang belum ditemukan artinya secara harfiah, tetap digunakan sebagaimana penutur asli bahasa itu menggunakannya. Sehingga kata ensambel dalam musik musik yang berasal dari kata *ensemble*, seyogyanya tetap digunakan sebagaimana

dituturkan orang Perancis dan Inggris, yang pemaknaan awalnya adalah permainan musik bersama.

B. Pengertian Ensemble dalam Arti Luas

Sepintas, memang tidak sulit bagi guru kesenian di jalur pendidikan formal maupun bagi para pelaku seni musik di masyarakat, untuk memahami tentang arti ensemble musik (*ensemble music*) atau musik ensemble secara teori maupun prakteknya. Adapun bagi guru-guru kesenian yang melaksanakan pembelajaran seni di sekolah, kata ensemble musik sudah begitu familiar, mengingat keberadaannya yang cukup esensial digunakan dalam berbagai wacana pembelajaran musik di sekolah yang sebagian materinya berbasis musik sekolah (*schooling music*). Dengan kata lain, banyak pembahasan tentang musik sekolah dalam pembelajaran musik, maupun yang dilaksanakan dalam praktek ekstrakurikuler, akan berhubungan dengan ensemble musik. Tidak itu saja, dalam keseharian dunia musik yang terekspos di media masa dan elektronik saban hari, gegap gempita pandangan tentang ensemble musik juga kian semarak. Banyak pertunjukan musik yang dilakoni bersama sebagai sebuah suguhan ensemble musik, baik yang dilihat dalam arti bersama dalam menyanyikan lagu (ensemble dalam konteks musik vokal), arti bersama memainkan alat musik (ensemble dalam konteks musik instrumental, atau sama-sama memainkan alat sambil bernyanyi (ensemble dalam konteks musik vokal-instrumental).

Meskipun dalam retorika pendidikan musik (*music education*), makna kata “ensemble musik” sudah tidak dipertentangkan lagi, yaitu

“bermain musik bersama” (*playing music together*), namun tidak sedikit pula para guru maupun pelaku musik tidak menempatkan penggunaan kata ensembel musik sebagaimana mestinya. Banyak yang tidak begitu mengenal, mana kala kata ensembel itu sendiri berasal dari Bahasa Perancis, yaitu dari kata “*Ensemble*” yang berarti “bersama-sama”. Padanan kata *ensemble* dalam Bahasa Perancis ini juga digunakan dalam kata yang sama pada Bahasa Inggris, yaitu pada kata “*ensemble*” yang lebih dirarti sebagai *playing music together* (*Oxford English Dictionary, 1998*).

Namun di tengah perdebatan tentang asal-muasal kata *ensembel* dan sejenisnya, suatu diskusi lain yang lebih penting dan juga bermakna esensial dalam kertas kerja di kesempatan ini, juga hendak menunjukkan betapa banyaknya artian berbeda yang berkembang di masyarakat, yang telah mencoba memaknai pengertian ensembel musik tersebut. Namun begitu, sebelum kita masuk ke pembahasan beda pengertian tersebut, ada baiknya pengertian dasar tentang ensembel musik yang diungkap dari kamus sebagai “permainan musik bersama”, perlu kembali kita kupas, demi menemukan banyak hal baru nantinya, yang selama ini luput dari analisis kita, khususnya tentang pemahaman ensembel di dunia musik yang amat kosmopolit itu.

Sebelum kita membahas tinjauan ensembel musik secara terminologis-morfologis, izinkan penulis terlebih dahulu menguak keberadaan ensembel musik dalam lingkungan dunia musik itu sendiri. Penggunaan istilah “dunia musik” mungkin juga sudah lazim terpakaikan dalam kehidupan bermusik di sekitar kita. Paling tidak

artinya merujuk kepada “musik dalam lingkungannya”, musik pada konteks *rill*-nya, atau musik dalam *zahir*-nya. Jika demikian, maka kata dunia musik, boleh jadi mengacu pula kepada pengertian tentang kehidupan musik yang alami, yang berkembang di masyarakat, musik “dari sananya”, dan musik di antara kita. Seperti yang diungkapkan Sylado (1981), bahwa musik di masyarakat lebih mungkin sebagai musik yang berkembang secara alami, tidak formal, dan umumnya mengikuti selera dan pemenuhan kebutuhan masyarakat terhadap musik itu sendiri.

Dengan menghubungkan pengertian ensembel musik dengan dunia musik di masyarakat, dengan runtut dapat diartikan lagi bahwa ensembel musik adalah permainan musik bersama, yang dalam “duniannya” dapat dimuarakan ke berbagai bentuk pertunjukan musik (*music performance*). Tak pelak lagi jika musik hiburan (*entertainment of music*), musik tradisi (*traditional music*), atau *cameral music* (musik untuk kebutuhan terbatas) bisa terikutsertakan dalam ensembel musik. Sebab, kata kunci yang bisa kita dalami di sini adalah tentang penggunaan arti ensembel musik sebagai “permainan musik bersama-sama”, baik oleh siapa saja (*anyone*), kapan saja (*anytime*), dan di mana saja (*anywhere*) suatu permainan musik sedemikian bisa dilakukan. Oleh sebab itu, meskipun ada istilah bentuk pertunjukan komposisi musik klasik, yang praktisnya dilaksanakan pada formasi permainan musik bersama-sama, adalah bagian dari kegiatan ensembel musik. Permainan *Gandang Tambua*, sebagai entitas musik tradisional Minangkabau yang lazim dikreasikan dalam permainan *gandang* secara bersana-sama, dapat juga dikatakan sebagai ensembel

musik. Permainan musik modern dalam bentuk pertunjukan *Band*, yang dibawakan oleh beberapa orang anak muda yang memainkan alat musik secara bersama, kompak, dan harmonis, juga dapat dikatakan sebagai sebuah ensemble musik. Jadi tidaklah menjadi soal sesungguhnya, apapun bentuk dan latar belakang pertunjukan musiknya, asalkan dimainkan secara bersama-sama (*playing music together*) oleh para pemusiknya, dapat dikategorikan sebagai ensemble musik.

Kalau sudah demikian, tentu muncul pertanyaan, “Apakah bernyanyi bersama, dapat dikatakan sebagai ensemble musik”. Kembali ke makna kata kunci “*ensemble*” sebagai “bersama-sama” (Perancis/Inggris), maka tidaklah keliru jika kita katakan bahwa bentuk pertunjukan paduan suara, Koor (*choir*), maupun vokal grup, sebagai kegiatan bermusik secara bersama, adalah bagian dari ensemble musik juga. Namun tunggu dulu, keterpakaian pengertian ensemble musik untuk padua suara dan sejenisnya itu, tidak akan tepat makna, kalau pengertian ensemble musik yang digunakan dalam arti terbatas, yaitu ensemble musik yang hanya dianggap sebagai gabungan alat musik, sebagaimana pengertian ini juga sering mengemuka dalam berbagai tulisan dan buku-buku pelajaran musik di sekolah. Adapun paduan suara dan sejenisnya, bisa dikatakan bagian dari ensemble musik, jika pengertian ensemble yang digunakan dalam arti luas. Bagaimana perbedaan pengertian ensemble dalam arti sempit dan luas? Ikhwalnya juga akan kita bahas pada bagian berikutnya pada tulisan ini.

Menyoroti sisi berikutnya pada perjalanan sejarah musik dunia, ensemble musik adalah bentuk sajian atau pertunjukan musik yang konon sama tuanya dengan kehendak masyarakat dulu untuk berbagi rasa dan pengalaman keindahan pada paduan bunyi-bunyian. Dengan maksud yang sama, tak salah juga dikatakan apabila pertunjukkan ensemble musik adalah bentuk pertunjukan musik yang lebih tua di antara berbagai formasi pertunjukan musik yang lain. Sebab, pada umumnya eksistensi tentang awal mula musik-musik primitif dan musik kuno di kebudayaan tua dunia (seperti pada kebudayaan Mesir Kuno, Mesopotania, Persia, Arab, Tiongkok, dan India), cenderung dikemas dalam permainan musik bersama. Sebagaimana yang diungkap J. Mchlis (1984) bahwa, *“From old epoch music history fact, musical eksistensi which most uppermost is togetherness in music. At that phase of tone is not idiom the important but integration of the rhythm. Because, the behavior of cultures living together becoming the part of old culture characteristic at that time had an effect on big influence on musical life. Society not to mention live as individuals (people), but in order together in society, then people playing music is not for personal needs only. Unusual real people playing musical recitative personal (individually) at that time, unless the music is the cultural needs of the people who acted together to be enjoyed together anyway.”* Pada kutipan ini, J. Mchlis hendak mengatakan bahwa: dari fakta sejarah musik zaman tua, eksistensi musikal yang paling menonjol adalah kebersamaan dalam musik. Pada tahap itu nada bukanlah idiom yang terpenting melainkan keterpaduan pada ritme. Sebab, perilaku budaya hidup bersama yang menjadi bagian dari ciri

kebudayaan tua waktu itu berpengaruh besar terhadap kehidupan musik. Masyarakat belum lagi hidup secara perseorangan (individu), melainkan dalam tatanan bersama di masyarakat, maka orang bermain musik juga bukan untuk kebutuhan pribadi semata. Tidak lazim sesungguhnya orang per orang bermain musik resitatif (bersifat individual) pada zaman itu, kecuali musik adalah kebutuhan budaya masyarakat yang dilakoni bersama untuk dinikmati secara bersama-sama pula.

Dari penjelasan di atas, bentuk pertunjukan ensemble musik pada awalnya adalah representasi dari keberadaan musik yang terintegrasi dalam pola kehidupan komunal masyarakat. Umpam halnya, kehidupan masyarakat kuno dan primitif yang bersendikan kebersamaan dan kerjasama, akhirnya berpengaruh kepada pola permainan musik yang dilakukan secara bersama-sama pula. Namun karena kebutuhan akan seni musik berkembang sesuai dengan zamannya, tingkat pemikiran, perkembangan ilmu pengetahuan, dan termasuk kebutuhan kreatif terhadap penggantian tenaga manusia secara *artificial* (peniruan) dengan teknologi, maka lambat laun penyajian musik juga bergerak dari: pertunjukan ensemble kelompok besar → kelompok kecil → dan pertunjukan individual. Seiring dengan perubahan itu, tujuan pelaksanaan ensemble musik hingga pertunjukan musik individual juga bergerak dari pemenuhan “selera bersama” yang bersifat *masif*, ke “selera individu” yang bersifat *particularis*. Sebagaimana dilansir pula oleh Daniel Pearl Foundation dalam *Harmony for Humanity to a Global Audience* (2008) bahwa, “*Enjoyment of music in history has moved from the enjoyment of the*

initially concerned with on old epoch music and primitive cultures forward to the enjoyment of the importance to the individual and diversity (pluralism) on modern music". Maksudnya, suatu penikmatan musik dalam sejarahnya telah bergerak dari penikmatan yang awalnya mementingkan keseragaman pada musik-musik budaya tua dan primitif, menuju ke penikmatan yang mementingkan individu dan keberagaman (pluralitas) pada musik modern. Oleh sebab itu, maka dapat ditarik suatu benang merah bahwa cikal bakal perkembangan "musik resital" (permainan musik individual) pada kebudayaan modern dengan hasil karya musik yang beraneka ragam pada setiap pelakunya, tetap diawali dari adanya permainan musik ensemble yang telah lebih dahulu dilakoni secara komunal (bersama-sama) sejak kebudayaan tua dan primitif. Alhasil tidak ada salahnya jika Pasaribu (1986) berpendapat bahwa permainan musik ensemble sama tuanya dengan sejarah peradaban musik manusia.

C. Tinjauan Kata "Ensemble Musik" Secara Morfologis

Meskipun secara morfologi (ilmu tentang pembentukan dan perubahan kata), kata *ensemble* diterjemahkan "bersama-sama" dan kata *ensemble music* diterjemahkan lagi dengan "*playing music together*", tetap saja kata ensemble tidak diterjemahkan secara eksplisit (kentara) dalam kamus. Artinya, tidak ada penjelasan panjang lebar tentang arti kata *ensemble music*, lantaran kata ini bersifat spesifik dan sulit mengalami perluasan makna.

Mencermati berbagai ulasan pada kamus musik, dan termasuk yang dilansir oleh *Encyclopedia Americana* (1968), penulis

berkesimpulan bahwa kedudukan kata *ensemble* dalam musik sama derajatnya dengan kata “*tuts*”, “*keyboard*” dan “*band*”. Dengan menelusuri lebih jauh, boleh jadi kata “*tuts*” pada piano, secara leksikal tidak bisa dengan serampangan diartikan sebagai “bilah-bilah nada”. Karena kata “*tuts piano*” sebagai kata maupun idiom kata belum tentu sama artinya dengan “bilah-bilah nada piano”. Sebab, jika kata “bilah-bilah nada” diartikan sama dengan “*tuts*” berarti “*tuts*” tidak ada bedanya dengan *tone blades*, di mana *blades* adalah “bilah” dalam arti sesungguhnya.

Keadaanya yang sama juga berlaku pada kata “*keyboard*”. Adapun kata *keyboard* tidak bisa disederhanakan begitu saja artinya menjadi “papan nada”. “*Keyboard* ya “*keyboard*”, dan bukan papan nada (*tone board*). Kalaupun ada sebagian kalangan menganggap *keyboard* yang diartikan papan nada itu bisa disamakan dengan *fingerboard* (papan penjarian), tetap saja arti *keyboard* tidak sama dengan *fingerboard*. Oleh karena itu, idealnya kita sebagai pengguna istilah serapan dari bahasa asing tidak latah dalam menerjemahkan sebuah kata. Nah, untuk kasus serupa, jadilah “*ensemble* ya *ensmeble*”. “*band* ya *band*”, dan sebagainya.

Menyikapi adanya masalah dalam penelusuran makna kata bidang musik yang masih berpolemik secara morfologis ini, maka ada benarnya juga jika kita mengikuti sebuah saran dari para ahli bahasa, yaitu tidak lama bertengkar menemukan makna pada bahasa yang berbeda, melainkan makna itu dipahami “melekat seperti adanya” pada katanya. Sehingga dalam prakteknya, kata itu ditulis disesuaikan dengan yang di-*lafaz*-kan (diucapkan) oleh penutur bahasa aslinya

(*native speaker*). Misalnya, kalau orang “asli” Perancis dan “asli” Inggris membaca *ensemble* dengan lafaz yang terdengar dengan “ensembel”, maka ada baiknya orang Indonesia yang menyerap dan menggunakan kata itu seutuhnya, juga melafazkannya sebagaimana ia mendengar kata itu diucapkan dengan “ensembel”. Hal ini juga berlaku pada kata *tuts* dibaca tuts, “*keyboard*” dibaca kibor, atau “*band*” dibaca bend, dan sebagainya. Akhirnya, jelaslah pula sementara duduk perkaranya bahwa kata *tuts*, *kibor*, dan *bend*, mempunyai perlakuan yang sama pada kata *ensembel*, yang diucapkan maupun dituliskan sesuai dengan penuturan asli terhadap kata yang digunakan.

Dari penjelasan di atas, tentu sudah hampir jelas duduk perkara satu persoalan, toh muncul lagi persoalan berikutnya, yang apabila diperdebatkan, memiliki permasalahan yang sama dengan persoalan yang telah didiskusikan di atas. Entah di mana pula masalahnya, ketika kata “ensembel” yang sudah digunakan dengan baik dalam peristilahan musik menggunakan Bahasa Indonesia, mengalami morfologi (perubahan bentuk kata) lagi ke kata “ensambel”, dan juga tak jarang disebut dengan “ansambel”. Apakah ini sebuah gejala morfologi kata yang “sejak awalnya sengaja dibudayakan keliru” oleh orang yang tidak tahu, atau memang “sejak awalnya sudah dibuat keliru”. Sampai hari ini penulis belum menemukan dasar perubahan tersebut, kenapa kata *ensemble* dalam musik berubah ke bentuk *ensambel* atau *ansambel*. Sidik punya selidik, ternyata tidak ada satupun kata dalam bahasa Inggris, Perancis, Italia, Latin, Greek (Yunani), sebagai kiblatnya musik barat, yang menunjukkan adanya kata *ensemble* dan *ansamble* tersebut. Singkatnya, seandainya kata

ensambel dan ansambel diserap dari kata *ensemble* dan *ansamble*, dari bahasa asing, tak satupun kata seperti itu ditemukan.

Mencoba menelusuri persoalan lebih lanjut, sampai akhirnya penulis berasumsi, “Apakah kemunculnya kata ensambel dan ansambel itu, ada hubungannya dengan pengaruh yang ditimbulkan dari penggunaan kata “ya, paling tidak dimirip-miripkan” dengan kata kedua kata “jadi-jadian” di musik itu, yaitu dari kata *assemble* yang diserap dari kata *assembly* (Inggris) yang artinya rakitan atau *assambling* yang artinya perakitan atau merakit? Entahlah, yang jelas kata ensembel, yang kadang diucapkan banyak orang dengan “ensambel”, dan “ansambel”, jelas tidak sama artinya dengan “*assembly*”. Sebab, kata *assembly* jelas tidak sesuai dipakaikan dalam dunia musik. Kata *assembly* justru hanya dipakai untuk dunia industri perakitan, seperti perakitan mobil, pesawat terbang dan sebagainya. Jadi karena belum ada dasar teori kebahasaan yang memadai untuk menjembatani perubahan yang agak awam, dari kata **ensembel** menjadi kata ~~ensambel~~ dan ~~ansambel~~, maka penulis tetap bersikukuh untuk menggunakan kata “ensembel musik” secara morfologi pada peristilahan musik, yang tentunya lebih mengarah kepada artian permainan musik bersama-sama sebagaimana yang dimaksud.

D. Tinjauan Kata “Ensembel Musik” Secara Morfologis

Perdebatan tentang makna kata ensembel musik tidak akan pernah selesai, seandainya tidak ada sikap *legowo* sebagian ahli maupun seniman musik, untuk kembali melihat pemaknaan ensambel musik dari makna terminologi (makna menurut peristilahannya).

Sebab sudah ada *plot* yang jelas, bahwa jika kita hendak memahami sebuah makna suatu kata, seperti pada bidang musik atau pada bidang-bidang yang lain, ada dua tolok ukur yang bisa digunakan, yaitu mengenal kata dari makna tekstual dan kontekstual. Mengetahui makna secara tekstual dapat berarti memahami makna kata menurut kamus (leksikal), dan mengetahui makna secara kontekstual dapat berarti memahami makna kata menurut lingkungan penggunaannya (konteks). Jika kata ensembel dilihat dalam terminologi tekstual, maka ensembel berarti “bersama-sama”. Namun jika ensembel dilihat dalam terminologi kontekstual, maka ensembel dalam musik (ensembel musik) berarti permainan musik bersama, sebagaimana yang telah dijelaskan di atas. Kedua-dua pengertian di atas harus disejajarkan, agar pengertian kata ensembel musik mendapatkan pengertian yang komprehensif.

Sama juga dalam memahami kata “*tuts*”, bahwa kata “*tuts*” tidak bermakna apa-apa kalau tidak dikaitkan dengan konteksnya, yaitu piano. Kata “*scale*” tidak akan berarti tangga nada dalam musik kalau tidak dikaitkan dengan interval. Interval tidak berarti apa-apa dalam musik kalau tidak dikaitkan dengan nilai nada, dan sebagainya. Termasuk juga kata “*keyboard*” akan bermakna jika dikaitkan dengan konteks keyboard. Apalagi kata ensembel, yang tidak akan berarti permainan musik bersama jika tidak dikaitkan dengan konteks bermain musik. Jadi, banyak peristilahan dalam musik, yang apabila dikaitkan dengan konteksnya (musik), akan ditemukan pengertian yang jelas dan dapat dipahami.

BAB V

ARTI ENSAMBEL DALAM PEMAKNAAN TERBATAS DAN LUAS

A. Batasan Pengertian Ensambel

Kembali ke pengertian ensambel musik pada arti yang paling sederhana dan umum seperti di atas, maka kebanyakan para guru dan pelaku musik juga mengartikan kata “bersama-sama” dalam ensambel musik, justru lebih menjurus kepada memainkan alat musik (*musical instrument*) dengan bersama-sama pula. Tanpa terkecuali, banyak buku yang juga mendefinisikan ensambel musik sebagai “permainan musik bersama” dalam konteks amat terbatas, yaitu pada alatnya. Sehingga tidak jarang mana kala pengertian ensambel musik akhirnya menjurus kepada pengertian kesamaan penggunaan alat musik dalam permainan musik bersama menurut pengklasifikasian alat musik tersebut. Sebagaimana hal yang sama juga dijelaskan oleh Banoe (2003: 133), bahwa ensambel musik adalah permainan musik bersama menurut satuan alat musiknya.

Selanjutnya, dalam kamus musiknya, Banoe (2003: 133) juga menjelaskan bahwa ditinjau dari penggunaan alat musiknya maka ensambel dapat diartikan dalam dua makna, yaitu: (a) Ensambel sebagai kelompok musik dalam satuan kecil; (b) Ensambel adalah kesatuan, kebersamaan, dalam musik yang dimainkan bersama-sama, dengan tidak memperdulikan jumlah sedikit maupun jumlah banyak

pemain. Dari kedua pemaknaan di atas, ada empat kata kunci yang perlu digarisbawahi dan dicermati lebih lanjut yaitu kata (a) satuan; (b) kebersamaan, (c) musik yang dimainkan bersama-sama; dan (d) tidak mempedulikan jumlah sedikit maupun banyak pemain.

Keempat kata kunci di atas, dapat dijelaskan lebih rinci sebagai berikut:

- a) Yang dimaksud dengan kata “satuan” dalam ensembel musik adalah satuan alat musik, yang dapat dimainkan dalam ensembel musik. Satuan alat musik ini bisa dilihat dari segi klasifikasi alat maupun jumlah alat musiknya.
- b) Ensembel musik dalam arti jenis alat musik, lebih diartikan sebagai suatu permainan bersama menggunakan alat musik yang sejenis (*similar of musical instruments classification*), misalnya pada ensemble sejenis untuk ensemble *recorder* (ensembel rekorder), ensemble *melodion* (ensembel pianika), ensemble *guitar* (ensembel gitar), ensemble flute (ensembel flut), dan sebagainya.
- c) Ensembel musik dalam arti klasifikasi alat musik, yang akan memunculkan peristilahan tentang permainan musik yang menggunakan kelompok alat musik dalam klasifikasi campuran (*mixing of musical instruments classification*), seperti *string-instruments ensemble* (ensembel musik gesek), yang di dalamnya tergabung permainan musik violin, viola, cello, kontrabas, dan sebagainya. Selanjutnya ada juga *wind-instruments ensemble* (ensembel musik tiup), yang terdiri dari kelompok musik tiup campuran antara alat tiup kayu dan tiup logam, seperti gabungan antara klarinet (tiup kayu) dengan *flugle* (tiup logam), atau antara

sesama alat musik tiup. Terkadang ensambel campuran bisa juga berbentuk *woodwind-instruments ensemble* (ensembel campuran musik tiup kayu) saja, yang terdiri dari kalirnet, oboa, basson, dsb; *brass-instruments ensemble* (ensembel campuran musik tiup logam) saja, seperti trompet, oponium, horon, tuba, dsb; *percussion instruments ensemble* (ensembel campuran musik perkusi), pada alat musik *latin percussion* (marakas, triangle, ringbell, conga (baca konja); *drum percussion* (bass-drum, tom-tom, floor-drum, snare-drum), dsb. Ensambel dalam klasifikasi campuran alat musik ini juga bisa diartikan pada peristilahan tentang *combo-band* (band combo); *big combo band* (band combo besar); *Bigband* (band lengkap); *orchestra* (orkes), *chamber music* (permainan musik di ruang kecil), dan sebagainya.

- d) Sedangkan dilihat dari jumlahnya, maka permainan ensambel musik gesek, tiup kayu, tiup logam, perkusi, combo-band dan chamber music, baik yang berbentuk ensambel musik sejenis (*similar of musical instruments*) atau ensambel musik campuran (*mixing of musical instrument*) bisa dimainkan dalam jumlah terbatas, misalnya dalam formasi *duet* (dua pemain), *trio* (tiga pemain), kuartet (empat pemain, kwintet (lima pemain) dan sebagainya.

B. Perluasan Pengertian Ensemble

Kembali ke pengertian ensemble musik dengan empat kata kuncinya, sebagaimana yang dinyatakan Ponoe Bano di atas, terungkap adanya pemaknaan “kebersamaan” (*togetherness*) yang tidak mempedulikan sedikit maupun banyaknya jumlah pemain. Dari pemaknaan ini, maka penulis menganggap ini adalah bentuk pemaknaan ensemble musik yang dikembangkan atau diperluas. Jika pada arti yang paling sederhana dan umum ensemble musik diartikan dengan bermain musik bersama, jelas di dalamnya ada unsur kesatuan dalam banyak hal, dan tidak hanya kesatuan dalam arti fisik semata. Kesatuan dalam jiwa juga dibutuhkan dalam kebersamaan di ensemble musik, guna terciptanya ensemble musik yang sesuai dengan pencapaian tujuan bersama.

Jadi yang dimaksud dengan kata “kebersamaan” (*togetherness*) dalam pengertian ensemble musik, lebih diarahkan kepada aspek kejiwaan atau psikologis antar para pemain dalam permainan ensemble tersebut, baik pada saat merencanakan, proses persiapan (latihan) bersama, maupun pertunjukan ensemble musik itu. Bermain ensemble dalam kebersamaan di sini dapat diartikan bermain musik bersama dalam satu jiwa musik yang sama, penghayatan yang sama, perasaan yang sama, perasaan yang sama, cara pengungkapan yang sama, sampai kepada bentuk sajian musik yang sama, untuk sebuah tujuan musik yang sama. Jadi dalam pengertian ensemble yang kedua ini, yang di-ensemble-kan itu adalah pelaku musiknya, atau orang-orang yang dalam jumlah tertentu, membentuk kelompok musik untuk memainkan musik bersama. Terkadang hanya dengan berlatar

belakang penjiwaan musik yang sama, orang bisa bermain musik secara bersama tanpa saling mengenali sebelumnya. Siapa saja, kapan saja, dan di mana saja orang bisa bermain musik secara ensemble, tanpa mesti harus ada persiapan latihan, atau untuk tujuan acara tertentu. Namun tidak sedikit juga para praktisi musik telah membuat sebuah pertunjukan ensemble musik yang besar, yang dimulai dengan proses perencanaan, proses latihan dan pertunjukan musik yang melibatkan unsur manajemen produksi seni pertunjukan musik.

Masih terkait dengan aspek penjiwaan musik dalam kebersamaan ini, maka pengertian ensemble musik yang ketiga adalah “bermain musik bersama”, yang secara teknis lebih diarahkan kepada bermain musik yang dilakukan secara bersama oleh sejumlah orang pada materi dan tujuan yang sama. Oleh sebab itu, tepat kiranya apabila ensemble musik lebih didekatkan para ahli ke kecabangan pendidikan musik yang lazim dikenal dengan bidang educational music (musik pendidikan). Jika musik pendidikan meletakkan musik sebagai salah satu sarana atau media berkesenian yang erat dengan pembentukan sikap (afeksi) seseorang, misalnya dalam hal kedisiplinan, perilaku (aptitude = dibaca eticut), kearifan, kebijaksanaan, elegan, simpatik, berempati, berperasaan halus (peka) terhadap orang dan lingkungan, maka akan bersesuaian jadinya apabila ensemble musik di sekolah kejuruan atau pendidikan seni menjadi penting untuk dilaksanakan. Jika dikaitkan lagi dengan musik sekolah (schooling music), maka pada ensemble boleh jadi dibentuk sikap para praktisi musik dalam musiknya, sedangkan di musik sekolah lebih dikembangkan aransemen dan penciptaannya, Oleh sebab itu,

dengan adanya ensemble musik, bukan permainan musiknya sebagai satu-satunya tujuan ensemble musik yang paling diutamakan. Tapi tujuan ensemble musik yang lebih penting dari sekedar hasil “mutu permainan musik” dalam pertunjukan adalah pada proses “mutu kebersamaan” untuk suatu bekerjasama (teammwork), menjiwai, menghayati, dan merasakan permainan musik yang dilakukan secara bersama-sama untuk tujuan bersama tersebut.

Pengembangan pengertian ensemble musik yang terakhir, adalah turunan dari semua pengertian sebelumnya, yaitu menyangkut permainan musik yang tidak mempedulikan sedikit maupun banyaknya jumlah pemain. Dari pengertian itu tersiratkan juga pengertian tambahan bahwa ensemble musik bisa dilakukan dalam jumlah pemain musik dan alat yang sedikit maupun dalam jumlah pemain musik dan alat yang banyak. Pengertian ini lebih menjurus sebagai suatu pilihan, dan tidak begitu penting jika dibandingkan dengan pemahaman ensemble sebagai tentang satuan alat, kebersamaan, dan kerjasama di atas. Pilihan tentang jumlah pemain dan alat biasanya mengacu kepada kemampuan kerja dan finansial (jika dibutuhkan) untuk menghadirkan ensemble tersebut. Oleh karena itu, bagi beberapa kelembagaan pendidikan dan profesi musik yang sudah profesional, biasa akan selalu mendahulukan penentuan satuan alat, membina kebersamaan antar pemain untuk penjiwaan dan penghayatan, serta kerjasama dalam proses berlatih musik, sebelum akhirnya lembaga itu menentukan apakah pertunjukan ensemble musik jadi dilaksanakan atau tidak.

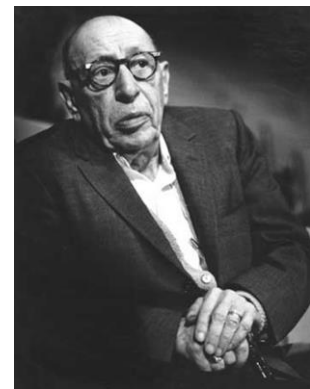
BAB VI

KEDUDUKAN DAN KLASIFIKASI ENSAMBEL

A. Kedudukan Ensemble Musik dalam Periode Musik Modern

Masih menjadi perdebatan sampai saat ini di antara kalangan musisi dan pemerhati musik, entah sejak kapan istilah *ansambel*, *ensambel*, atau *ensemble* (*ensemble*) musik muncul pertama kali, atau dipopulerkan oleh siapa, oleh lembaga apa, yang hingga sekarang telah menjadi terminologi musik untuk menjelaskan aktifitas bermain musik secara bersama-sama.

Namun dalam sebuah tulisan Max Wade Matthews dan Wendy Thompson di tahun 2011 dalam buku *The Encyclopedia of Music: Musical Instruments and The Art of Music-making*, dijelaskan bahwa sesungguhnya istilah musik ansembel (*music ensemble*) atau ensemble musik (*ensemble of music*) kalah populer dengan kata orkestra



Igor Stravinsky

pada terminologi musik di abad pertengahan. Namun penggunaan kata ensemble lambat laun kian marak sebagai peristilahan musik, semenjak terpublikasikannya tulisan-tulisan beraliran musik modern dari *Igor Fyodorovich Stravinsky* atau yang dikenal sebagai Igor Stravinsky atau Stravinsky (1882-1971), yaitu seorang komposer kelahiran Rusia yang hidup di Perancis, Swiss, dan setelah 1939

menetap di Amerika Serikat. Ia adalah murid dari komposer Rusia, yaitu Rimsky Korsakov.

Stravinsky menempati urutan paling atas sebagai komposer penting abad ke-20 dalam aliran dinamisme, termasuk dalam menggiring penggunaan istilah musik tertentu (termasuk kata *ensemble*), sehingga tak salah ia dijuluki sebagai bagian dari sejarah musik modern yang juga beraliran kontemporer dengan akar musiknya berada di musik eksperimen (*experimental music*). Sebagian pengamat memandang, bukan komposisi musik Stravinsky saja yang beraliran kontemporer dan eksperimen saat itu, namun visi dari pemikiran musiknya juga dianggap lebih kontemporer dan eksperimental lagi. Dikatakan kontemporer, karena karya musik dan pemikirannya membawa hal-hal baru dan berbeda dari yang dibayangkan banyak orang saat itu. Meski waktu itu, musik kontemporer dan eksperimen dianggap “aneh” dan “nyeleneh”, nyatanya menjadi diskusi musik hebat dan menarik di zaman sekarang.

Stravinsky juga dinobatkan sebagai komposer abad-20 yang paling progresif dan publikatif dalam mengkritik musik, karena ia berani menyampaikan ide-ide pembaruan pemikiran musik, meskipun pada saat ini menimbulkan pro dan kontra di kalangan pemusik dan kritisi musik. Bagi Stravinsky, musik lebih dari sekedar ekspresi individu yang bisa dihargai dalam ruang-ruang kebebasan imajinasi. Meskipun ia tetap menghargai setinggi-tingginya kebebasan ekspresi musik yang tatanannya sudah kuat pada zaman musik klasik di periode romantik, namun Stravinsky juga menyarankan agar para musisi dan kritikus musik perlu melihat musik dalam konteks kebebasan ekspresi yang

terdalam (*inner expression*) dari seseorang, termasuk ekspresi musik yang berlatar belakang hubungan sosial, hubungan budaya, termasuk mencoba memahami keanekaragaman musik mancanegara yang mengekspresikan gaya dan pola hidup masyarakat dan hubungannya dengan alam.

Adapun karya-karya eksperimental Stravinsky di sekitar tahun 1910 dikabarkan sebagai karya yang menyentak masyarakat dunia musik, dan dapat dijadikan pembuka pintu masuk ke zaman baru dalam musik, yaitu zaman musik modern yang berada pada alur eksperimental dan kontemporer. Sebagaimana kejadian pertunjukan karya musik Stravinsky yang berjudul *The Firebird* untuk balet (1910) di Paris dan karya *Petrouchka* (1911) dan *Le Sacre du Printemps (The Rite of Spring)* di tahun 1913. Karena ketiga karya itu sudah dibuat dengan prinsip meninggalkan gaya musik lama dan menggunakan harmoni dan ritme baru, praktis telah menimbulkan kehebohan yang berujung keonaran dari pihak para penonton saat pertama-kali menonton pertunjukan musik yang tidak taat azas tersebut. Kehebohan itu berlanjut pada ditampilkannya musik ansambel *L'Histoire du Soldat*, atau ensemble untuk tujuh musisi, tiga penari, dan seorang narator, yang mencampuradukkan berbagai unsur seni yang dinaungi oleh musik.

Selain itu, Stravinsky adalah seorang pionir yang selalu mencoba mengadopsi ide-ide dari karya musik yang diciptakan oleh pada komposer dalam yang beraliran Ekspresionis (mementingkan ekspresi individu dalam karya seni) seperti yang terinspirasi dari gerakan perubahan yang perkembangan seni-seni lain. Dalam musik, gerakan

ekspresionisme adalah ide para komposer musik yang mencoba mengeksplorasi konsep-konsep konsonan dan disonan dari harmoni “tradisional barat” untuk mengembangkan sistem “*tonalitas* dan *a-tonalitas*”. Kadang istilah-istilah musik yang sudah biasa dipergunakan berabad-abad lamanya, seperti simponi, orkestra, sonata, oratorio, motet, minuet, dan sebagainya, biasa digabung sebagai bentuk permainan musik bersama yang mengindik pada istilah *ensemble music* (bermain musik bersama). Dengan adanya upaya untuk membiasakan penggunaan kata ensemble dalam bermain musik ketimbang orkes simponi (yang diikat banyak aturan main yang ketat), maka dengan ensemble akan ada ruang kebebasan untuk memainkan musik sesuai dengan kebutuhan dan keinginan sajian tampilan (*performance*) musik dari para komposer atau musisi. Itulah sebabnya dengan dibiasakannya menggunakan istilah ensemble musik yang dapat mewakili semua bentuk permainan musik bersama (termasuk orkes simponi dan paduan suara) sekalipun, maka Stravinsky juga dijuluki sebagai komposer yang beraliran dinamisme. Pikiran-pikiran musiknya yang dapat berkemungkinan bisa menyebabkan orang dis-orientasi pada pemikiran-pemikiran musik yang sudah dibakukan sejak abad pertengahan di Eropa, tak pelak lagi jika Stravinsky bagi sebagian kritikus musik dianggap sebagai “sang pembunuh ide” (*killing of idea*) atau dijulki secara subjektif sebagai komposer yang *Barbarisme*.

Di antara pemikiran bernas Stravinsky dalam tulisannya yang lain, yang amat menarik perhatian pengamat musik berikutnya adalah pemikiran musiknya di bidang ensemble musik perkusi, yang mencoba mendobrak definisi serta aturan-aturan teknis musik yang belum

pernah ada ke konsep musik yang dianggap baru. Bagi Stravinsky, tidak tepat untuk menggunakan kata orkes perkusi untuk mewakili permainan perkusi secara bersama-sama, padahal banyak pemikir musik yang telah menjadikan kata *orchestra* sebagai *mainstream form* (bentuk induk) dari permainan musik.

Kata orkes juga tidak tepat untuk menjelaskan fenomena musik yang bersifat a-simetrik, musik mancanegara (*word music*) dan musik tekno. Hal itu terbukti dalam sajian karya ensemble musik yang ditampilkan di Rusia pada tahun 1922. Sayangnya idealisme Marxist yang mengakui kesetaraan semua manusia terlalu merasuk dalam permainan ensemble musik yang kala itu tidak dipimpin lagi oleh seorang konduktor. Akibatnya permainan musik ensemble perkusi yang pada awalnya dalam pola beragam namun serempak berubah menjadi sebuah kegaduhan musik yang berakhir pada kondisi *tran* (ketengangan rasa yang memuncak) hingga pemain musik tak sadarkan diri.

Untuk beberapa kali penampilan berikutnya, ensemble perkusi ini diizinkan melakukan pertunjukan di depan publik Rusia selama sepuluh tahun, namun akhirnya dilarang karena pertunjukan musik itu selalu diakhiri dengan keonaran penonton dan termasuk para pemusiknya. Namun demikian, yang patut kita simak dan ambil hikmahnya dari pertunjukan ensemble perkusi yang sudah digagas oleh Stravinsky adalah nilai kebersamaan dan satu tujuan dalam permainan musik yang mengatasnamakan semangat kolaborasi dan kerjasama dalam bermusik.

Kembali ke masalah ensemble perkusi, menciptakan komposisi perkusi dengan kerumitan birama, motif pukulan dan tempo yang tinggi, sehingga membutuhkan konsentrasi dan kolaborasi apik secara teknis dan emosional antar pemain musik adalah bagian dari karya-karya Stravinsky yang banyak menuai pujian. Karya semacam ini diperagakan Stravinsky saat berkecamuknya perang Dunia I sekitar tahun 1939-1940. Ensemble perkusi menurutnya, terinspirasi dari pola gerak militerisme yang menjadi kuat jika ada dalam satu semangat juang (militansi) yang sama untuk mencapai tujuan yang sama. Selain terinspirasi dari keseragaman gerak militer yang diwujudkan dalam ensemble perkusi, inspirasi ensemble perkusi Stravinsky ini juga dipengaruhi oleh pola-pola musik daerah Eropa timur, yang lebih menonjolkan nilai estetika musik dari permainan perkusi musik-musik rakyat yang bebas dimainkan di mana saja dan kapan saja (tidak terikat oleh ruang dan waktu), guna memupuk semangat nasionalisme (yang memang dibutuhkan dalam menghadapi berkecamuknya perang saat itu). Tentu inspirasi ini amat berbeda dengan musik di Eropa barat, di mana kegiatan musik orkes simponi misalnya, tidak bisa bebas dilakukan di sembarang tempat dan waktu, karena terikat oleh kaidah-kaidah yang ketat, termasuk para penikmatnya lebih banyak dari kaum bangsawan dan turunan raja-raja.

Dari karya itulah Stravinsky mengulas tentang sisi lain dari permainan musik, yang bukan hanya bertumpu pada teks (repertoar) dan ketersediaan instrumen musik semata. Menurut Stravinsky, keharmonisan dan keterpaduan dalam bermain musik yang dimainkan secara berkelompok, kunci utamanya terletak pada penciptaan kondisi

“ensemble” dalam bermusik. *Ensemble* diartikannya sebagai kerjasama dengan tindakan terpola dalam bermain musik yang mengatur hubungan emosional dan perilaku antar pemain dalam memainkan musik secara bersama-sama. Meskipun ritem dan motif pukulan perkusi dimainkan secara berbeda-beda pada masing-masing pemusik, dengan prinsip ensemble mesti tergalang sikap *“unity in diversity”* (kesatuan dalam perbedaan). Sehingga apabila prinsip ensemble ini terlaksana, maka akan terjalin komunikasi emosional yang menyatu dengan tindakan untuk mencapai satu tujuan. Jadi tidak salah, para kritikus musik menganggap bahwa visi bermusik Stravinsky dalam ensemble perkusi, pengakuan musik barat-timur, dan perkembangan teknologi dalam musik itu merupakan suatu visi masa depan (*avant garde vision*) dunia musik, yang akan membangun pemahaman yang lebih komprehensif tentang musik modern khususnya dalam arti ensemble musik, keberadaan musik lintas budaya, dan musik tekno sekalipun.

Pada salah satu tulisan Stravinsky menerangkan bahwa: *music, art concerned with combining vocal or instrumental sounds for beauty of form or emotional expression, usually according to cultural standards of rhythm, melody, and, in most Western music, harmony. Both the simple folk song and the complex electronic composition belong to the same activity, music. Both are humanly engineered; both are conceptual and auditory, and these factors have been present in music of all styles and in all periods of history, throughout the world. Music is an art that, in one guise or another, permeates every human society. Modern music is heard in a bewildering profusion of styles. la*

menyatakan bahwa musik, adalah seni yang berkaitan dengan menggabungkan suara vokal atau instrumental untuk keindahan bentuk atau ekspresi emosional, yang biasanya disesuaikan dengan standar budaya ritme, melodi, dan (dalam banyak musik Barat) adalah harmoni. Berikutnya lagu rakyat yang sederhana dan komposisi elektronik yang kompleks termasuk kegiatan yang sama, yaitu musik. Keduanya (vokal dan instrumental) adalah alamiah direkayasa secara konseptual dan dipendengarkan, dan faktor-faktor musik ini telah hadir di semua gaya dan dalam semua periode sejarah di seluruh dunia.

Dari penjelasan di atas nampak jelas keluasan pemikirannya tentang definisi musik yang tidak serta-merta terkonsentrasi pada musik klasik, yang dianggapnya tetap sebagai bagian dari musik “tradisi” barat (*music of western tradition*), dan masih banyak musik di kebudayaan lain yang belum tergalikan dan terpublikasikan. Stravinsky juga memandang bahwa, yang membedakan musik barat dengan musik dunia lainnya adalah faktor unsur harmoni. Di samping itu, Stravinsky juga dianggap komponis yang terbuka terhadap lagu rakyat mancanegara (yang sekarang dikenal *world music*) dan musik elektronik, yang juga tergolong ke dalam kategori musik klasik, karena di dalamnya tetap ada konsep rekayasa secara alamiah tentang pendengaran. Dan konsep rekayasa pendengaran dengan musik ini telah hadir dalam semua gaya musik dalam berbagai zaman dan periodenya.

Berawal dari pemikiran Stravinsky, para kritikus musik zaman sekarang sudah banyak memahami bahwa istilah musik klasik,

meskipun pada awalnya dimaknai sebagai “musik serius” (*seriously music*), bukan sekedar monopoli musik-musik klasik Eropa saja. Bermain musik serius juga ada di musik-musik Asia-timur tengah (musik Arab) dan musik Asia-timur (Persia, India, Tiongkok) dan Asia-timur jauh (musik Jepang, Korea, dan termasuk Indonesia).

Itulah sebabnya ada istilah di dalam kamus musik moderen, bahwa jika orientasinya musik barat sebagai musik “tradisional” bangsa Eropa, maka musik klasik barat (menurut pandangan orang Eropa) adalah musik serius tradisional. Lawannya adalah musik serius non-tradisional yang berkembang pada musik di Asia, Amerika, maupun di Afrika. Oleh karena itu, musik serius, dalam kontek musik modern, sekali lagi bukan monopoli musik barat, tapi sudah diperbincangan dalam khasanah musik seentero dunia.

Oleh sebab itu maka penggunaan kata ‘klasik’ bisa bermakna jamak. Selain klasik dapat diartikan sebagai Musik Kuno (musik yang berkembang pada era Yunani Kuno di masa *Antiquity*, musik klasik juga diartikan sebagai musik yang berkembang di periode musik Zaman Klasik, yang didominasi oleh gaya musik Wina dan abad pertengahan (berorientasi simponi orkestra) antara akhir abad 17 dan 18. Selanjutnya ada juga pengertian Klasik dalam musik yang dibedakan dari semua musik berlatar belakang musik hiburan. Mana kala fenomena klasik dalam musik ini kita renungkan kembali sesuai dengan pengertian yang bergama, tentu kita akan sampai pada suatu penafsiran bahwa membicarakan musik klasik (untuk zaman sekarang) adalah sebuah pembicaraan musik yang skopnya sangat luas. Selain makna musik klasik telah menyentunh eksistensi musik yang terjadi di

sekitar saat ini, artian musik klasik juga sudah mengalami perkembangan dalam masa panjang yang berabad-abad lamanya. Oleh karena itu, musik klasik yang dikenal dengan musik yang memiliki repertoar yang sangat luas, juga memiliki catatan sejarah dalam literatur yang banyak pula. Dengan adanya keluasan secara repertoar dan literatur musik itulah, maka diskusi tentang musik perlu dilakukan dalam berbagai pendekatan disiplin ilmu lain, misalnya melain pendekatan sejarah, yang dapat mendiskusikan musik klasik secara kronologis dan sinkronis dalam sejarah musik berdasarkan periode zamannya.

B. Pemikiran Baru dalam Ensambel Musik

Kembali ke berbagai tulisan-tulisan yang membawa pemikiran baru di bidang musik, maka tidak salah jika Stravinsky akhirnya dinobatkan sebagai komponis Rusia, yang justru lebih terkenal di majalah TIME, yaitu sebuah majalah berita mingguan yang berpusat di Amerika Serikat, dengan jaringan editorial terluas di dunia (seperti edisi Eropa (berpusat di London) edisi Kanada (berpusat Toronto), edisi Asia berpusat di Hong Kong, dan sebagainya).

Karena majalah TIME lebih terkenal dengan fitur *Person of the Year* (Tokoh Tahun Ini), yang tidak mesti orang-orang baik, melainkan orang dengan kriteria paling memengaruhi dunia di tahun penerbitannya, yang memenuhi lima kategori yaitu: *Leaders & Revolutionaries* (Pemimpin dan Penggerak Revolusi), *Builders & Titans* (Perintis dan Pengubah), *Artists & Entertainers* (Artis dan penggerak hiburan), *Scientists & Thinkers* (Ilmuwan dan Pemikir), serta *Heroes &*

Icons (Pahlawan dan Ikon). Oleh karena itu, tidak hanya orang baik, maka tokoh yang dibencipun tapi berpengaruh, bisa menjadi artikel dalam majalah TIME. Sehingga Igor Stravinsky dalam kategori *Artists & Entertainers* pernah menjadi tokoh dalam majalah TIME karena dianggap telah pembawa pemikiran baru dalam musik dan layak mendapat tempat sebagai *Person of The Year* (di bidang musik) pada majalah ini, di samping tokoh berpengaruh lainnya seperti Albert Einstein, Adolf Hitler, Ayatollah Khomeini, Kim Jong Un, Mo Ce Tung, Sukarno, dan sebagainya.

Adapun pemunculan istilah *music ensemble* muncul dalam beberapa tulisan Igor Stravinsky yang ditulis selama Perang Dunia I, telah merefleksikan ketertarikannya yang besar pada musik-musik ensambel dalam beragam formasi yang terbaru, namun tidak mau dibatasi oleh aturan-aturan orkestral yang begitu mengikat, baik dari segi jumlah, jenis, dan bentuk sajian musiknya. Pemikiran-pemikiran pembebasan dalam gaya penampilan musik ensambel ini banyak mempengaruhi komposer-komposer muda selanjutnya, yang sejalan dengan pikirannya, seperti komposer-komposer yang beraliran neo-modernist dari Amerika Serikat maupun Eropa.

Dari beberapa pembaruan pemikiran tentang ensambel musik yang dibawa oleh Stravinsky di antaranya ingin mematahkan dominasi ensambel musik dalam pertunjukan musik yang berskala besar dan kolosal yang selalu menjadi tampilan mewah pertunjukan musik di jagad hiburan dan kerajaan-kerajaan Eropa sejak abad ke-19. Padahal menurut Stravinsky, apakah musik itu ditampilkan dalam orkestra maupun musik kamar dengan jumlah pemain yang lebih

sedikit, asal tetap menonjolkan permainan musik bersama (meskipun dalam formasi kuartet, kuintet, dan trio piano), penikmatan musiknya tidak jauh berbeda dari permainan musik yang berskala besar. Permainan musik yang tetap menonjolkan gaya permainan yang memukau dengan penggunaan alat dan instrumen terbatas, tetap dapat dikelompokkan sebagai permainan musik yang dapat dinikmati sebagai kesatuan dalam permainan musik. Yang dapat memenuhi standar pertunjukan musik ensambel sebagaimana yang ada pada musik klasik seperti biasa ditampilkan dalam ensambel skala besar di zaman Barok, klasik, dan Romantik. Selanjutnya menurut Stravinsky, Dikaitkan dengan musik vokal, maka dominasi ensambel vokal Polifoni bisa digantikan dengan gaya ensambel vokal homofoni, yang sesungguhnya penyanyinya tetap bisa bermain musik bersama dengan vokal yang berbeda. Sebab pertunjukan vokal homofoni kadang akan menjadi berbeda jika peran melodi dan progresi akord-akord iringannya menjadi menonjol secara bentuk musik (*musical form*), sebagai bentuk penyerderhanaan dari model simfoni, sonata, dan konserto.

Lebih dari itu, agar pengertian ensambel musik tidak menjadi pengetahuan praktik musik yang membingungkan, maka Stravinsky mengingatkan para musisi bahwa: *ad esse potest intelligere omnia musicorum ensembles ostium*, yang artinya kurang lebih adalah “bahwa untuk memahami ensambel musik bisa dari segala pintu masuk”. Maksudnya adalah musik ensambel bisa dilihat dari mana saja. Atau bisa diklasifikasi dengan sudut pandang apa saja, sehingga ensambel adalah konsep permainan musik bersama yang

pengertiannya bersifat umum dan universal. Itulah sebabnya, sekarang ini dalam buku-buku musik, tidak ada batasan yang begitu membatasi tentang pengertian ensambel musik yang berpangkal tolak dari “permainan musik bersama” termasuk mengklasifikasikan ensambel musik itu sendiri.

Salah satu tokoh musik yang mengikuti pemikiran pionir yang bersiafat *Avangarde* dari Stravinsky adalah Arnold Schoenberg. Adapun Schoenberg tidak begitu tertarik pada ekperimentasi musik yang diwujudkan dalam permainan musik yang nyata, melainkan ia lebih mendalami masalah produksi nada dan bunyi sebagai landasan musik elektronika, yang terinspirasi dari pemikiran Stravinsky tentang musik tekno. Dalam Muttaqim (2008) dijelaskan bahwa menurut Schoenberg, mungkin yang jarang terpikirkan dalam musik atau penampilan karya-karya musik yang bisa didengar dan dilihat adalah masalah *lucidity* atau kejelasan nada yang menjadi pondasi warna musik. Misalnya sebuah nada yang diproduksi oleh trompet akan memiliki suatu kualitas tertentu. Nada yang sama pada biola akan terdengar sangat berbeda. Perbedaan-perbedaan tersebut menunjukkan adanya karakteristik warna (*tinbre*) pada setiap instrument. *Timbre* memfokuskan impresi musikal kita karena ia menyampaikan karakter khusus dan mutlaknya kepada gambaran tonal. Pada saat komposer memilih warna ia menciptakan dunia bunyi tertentu yang menghidupkan musik.

C. Klasifikasi Ensambel Musik Menurut Jumlah dan Formasi Pemusik

Pengertian tentang ensambel yang juga senada dengan pengertian ensambel musik seperti yang telah dikemukakan pada bab III di atas, juga pernah dirilis dalam *The Cambridge Advanced Learners Dictionary & Thesaurus* terbitan



Carnegie Hall Ensemble

Cambridge University Press, bahwa *ensemble is a group of things or people acting or taken together as a whole, especially a group of musicians who regularly play together: Example: The Mozart Ensemble was playing music at Carnegie Hall on tonight, she bought a dress and matching hat, gloves, and shoes - in fact the whole ensemble.* Dijelaskan dalam kamus itu bahwa ensemble adalah sekelompok hal atau orang yang bertindak atau secara bersama-sama dan keseluruhan, terutama sekelompok musisi yang secara teratur bermain bersama: Contoh: The Mozart Ensemble yang bermain musik di Carnegie Hall pada suatu malam, telah dibeli baju, topi, sarung tangan, dan sepatu yang cocok untuk seluruh anggota ensemble.

Penuulis dapat jelaskan bahwa Carnegie Hall adalah sebuah gedung konser berlantai delapan yang diperuntukkan khusus sebagai gedung untuk menggelar pertunjukan musik klasik, pop, dan jazz, yang terletak di yang didirikan oleh Midtown Manhattan, New York, Amerika Serikat. Gedung konser ini didirikan oleh seorang dermawan bernama Andrew Carnegie, yang penggunaannya diresmikan pada tahun 1891. Setiap tahunnya, di Carnegie Hall diselenggarakan sekitar

ratusan pertunjukan musik klasik, pop, dan jazz, termasuk gelaran orkes simponi yang rutin digelar oleh New York Philharmonic Orchestral hingga tahun 1961. Namun sejak tahun 1962, markas dan tempat pertunjukan New York Philharmonic pindah ke Philharmonic Hall di Lincoln Center. Akibatnya sampai saat ini, tidak ada kelompok musik yang bermarkas tetap di Carnegie Hall, sehingga gedung pertunjukan ini tidak memiliki orkestra sendiri alias berganti-ganti dari satu kelompok musik ke kelompok musik yang lain.

Dari pengertian ensambel di sini jelas bagi kita, bahwa yang dimaksud dengan ensambel musik adalah permainan musik oleh para musisi dengan teratur dan bersama-sama. Dihubungkan dengan contoh Ensambel Mozart di Carnegie Hall di atas, ada upaya dari Mozar (anggaplah pemimpin ensambel) untuk menyeragamkan penampilan dari para peserta ensambel, sehingga dapat dibayangkan penampilan Ensambel mozar itu menjadi kompak dan menyatu secara penampilan.



Resital Piano bukan
Ensambel Musik

Kembali ke pengertian ensambel secara umum yang berarti “bermain musik bersama dan teratur” (*playing music together and well-organized*), maka berpangkal tolak dari kata “bersama” (*together*) itu pula, pengertian jumlah pemain

musik dalam ensambel musik merujuk kepada arti “lebih dari satu” (*more than one*). Ungkapan lebih dari satu ini, jelas bermakna kuantitatif atau menjelaskan jumlah pada formasi jamak (bukan

tunggal). Selanjutnya yang dimaksud dengan jumlah dalam ensambel musik itu mengacu kepada jumlah pemusik (pemain musik) atau jumlah alat (instrumen) musik yang lebih dari satu.



Resital Gitar bukan
Ensambel Musik

Jika ada permainan musik instrumental atau musik vokal, yang hanya memainkan musik/menyanyikan lagu dalam kondisi lebih dari satu alat atau lebih dari satu pemusik/penyanyi, maka tidak dapat kita klasifikasikan ke dalam ensambel musik. Misalnya permainan musik yang bersifat resitatif (dimainkan oleh satu orang), pada pertunjukan resital piano atau resital gitar, maka permainan gitar tunggal dan piano tunggal itu bukan termasuk ke dalam golongan permainan musik ensambel.

Istilah lain dalam terminologi (peristilahan) musik yang ikut mendukung pengklasifikasian ensambel musik dalam arti jumlah, adalah permainan musik dalam formasi partai (kelompok) besar, yang biasa diungkapkan sebagai *ensambel musik dalam partai kecil* (kelompok permainan musik bersama dengan sedikit jumlah pemusiknya) dan *ensambel musik dalam partai besar* (kelompok permainan



Formasi Ensambel Musik
dalam duet vokal



Formasi Ensambel Musik
dalam duet instrumental

musik bersama dengan banyak jumlah pemusiknya). Partai ensambel musik yang paling minimal adalah dalam formasi *duet* (musik yang dimainkan/lagu yang dinyanyikan oleh dua orang), yang mana formasi duet ini bisa diterapkan dalam musik vokal maupun musik instrumental. Sedangkan batasan berapa jumlah pemusik/penyanyi dalam ensambel musik, tidak ada batasnya.

Penggunaan kata formasi (*form* = Inggris) di sini diartikan sebagai susunan (konstelasi) atau bentuk (format). Kata *duet* (dalam bahasa Inggris) berasal dari kata *duo* (Bahasa Latin), adalah kata yang dalam kamus bahasa Inggris→Inggris diartikan sebagai “*a performance by two people, especially singers, instrumentalists, or dancers*” (Inggris) atau *effectus per duo maxime cantoribus instrumentalists, aut ludentium*” (Latin), yang diartikan dalam bahasa Indonesia menjadi “*kinerja oleh dua orang, terutama penyanyi, instrumentalis, atau penari*”.

Nah, karena bahasan kita adalah tentang ensambel musik, maka dapat kita sederhanakan pengertian *duet* atau *duo* sebagai *kinerja dua orang penyanyi atau instrumentalis*. Di mana kinerja dua orang penyanyi (dalam arti duet vokal) dan dua orang instrumentalis (dalam arti musik instrumental).

Dari pengertian duet vokal dan duet instrumental yang dapat diklasifikasikan sebagai kegiatan ensambel musik di atas, penulis yakin akan timbul pertanyaan yang masih meragukan dari pembaca, “Apakah duet vokal memang termasuk kegiatan ensambel musik?” Maka jawabannya, penulis yakinkan “*ia*”. Sebab kata ensambel dalam arti bermain musik bersama itu, tidak hanya diperuntukkan/dipakai

pada pengklasifikasi jumlah, jenis, dan bentuk instrumen musik (alat musik) yang dimainkan secara bersama-sama semata, melainkan semua (apapun) bentuk kegiatan musik (baik vokal dan instrumental) yang dimainkan secara bersama-sama, dapat diklasifikasikan sebagai kegiatan ensambel musik.

D. Ensambel dan Paduan Suara

Berpangkal tolak dari beberapa pengertian ensambel di atas, pasti muncul pertanyaan di benak pembaca, “Apakah kegiatan Paduan Suara termasuk kegiatan ensambel musik?”. Jawabnya, “Jika pokok persoalannya adalah permainan musik bersama (apakah



Paduan Suara sebagai Kegiatan Ensambel Musik

itu vokal atau instrumental), maka kegiatan musik dalam formasi paduan suara secara teori termasuk ke dalam kegiatan ensambel musik. Namun karena tidak semua teori lazim atau biasa terpakaikan dalam kontek bermusik yang sebenarnya, maka bentuk kegiatan vokal secara bersama-sama, yang menggabungkan suara penyanyi yang satu dengan yang lain, tetap umum dikenali sebagai paduan suara.

Jika pembaca belum puas dengan jawaban di atas, untuk mencari pemahaman lebih jauh (*ber-inquiry*) dengan masalah “apakah paduan suara termasuk ensambel musik?”, maka mari kita mulai membahasnya dari hakikat adanya pita suara dari masing-masing penyanyi yang ikut dalam paduan suara. Pertanyaanya, “Apakah pita

suara manusia termasuk sebagai alat musik? Ditinjau dari pengertian instrumen musik, jelas bukan alat musik. Tapi jika ditinjau dari suatu alat yang dapat menghasilkan musik (*instrument that can musical produce*) maka pita suara adalah instrumen musik yang dapat memproduksi suara. Di samping itu, pengertian paduan suara yang sejajar dengan ensambel musik ini juga telah dirilis dalam *Cambridge Advanced Learners Dictionary & Thesaurus* terbitan *Cambridge University Press*, bahwa "*Choir or chorus (from the Dutch, choir) is a term that refers to a musical ensemble consisting of singers and music performed by the ensemble. Generally, a choral group performed choral music which consists of several parts of the voice (English: part, German: Stimme). In this sense, the choir also includes a vocal group (vocal group), although sometimes the two terms are mutually distinguishable.*" Terjemahannya adalah bahwa Paduan suara atau kur (dari bahasa Jerman, *choir*) merupakan istilah yang merujuk kepada ensambel musik yang terdiri atas penyanyi-penyanyi maupun musik yang dibawakan oleh ensambel tersebut. Umumnya suatu kelompok paduan suara membawakan musik paduan suara yang terdiri atas beberapa bagian suara (Inggris = *part*, Jerman = *Stimme*). Dalam pengertian ini, paduan suara juga mencakup kelompok vokal (*vocal group*), walaupun kadang kedua istilah ini saling dibedakan. Nah, menggunakan pita suara secara bersama-sama dalam paduan suara sejajar artinya dengan penggunaan alat (instrumen) musik secara bersama, sehingga paduan suara dapat dianggap sebagai kegiatan ensambel musik.

Selanjutnya dijelaskan pula bahwa *“But the most important of the use of the term choir and other musical ensembles, not on the amount of musician/singer, the amount of music played, the complexity of the music section or part songs performed, because that is more important than all of that in the choir and ensemble music is unity in music. Unity in music, it could be interpreted in the sense of unity in the interests, goals, desires, wants, and expectations of what you want to achieve in the show choir and ensemble music. So in choir and ensemble music, the attitude of individuals to play music together with the interests together in an appreciation of the other person's position as part of the unity and cohesiveness, should be placed more important than the number of people / instruments, the diversity of music , and the level of difficulty in performing suara alloy and the musical ensemble.”* Artinya, namun yang terpenting dari penggunaan istilah paduan suara dan ensambel musik lainnya, bukan terletak dari jumlah pemusik/penyanyi, jumlah alat musik yang dimainkan, rumitnya bagian musik atau part lagu yang dipertunjukkan, karena yang lebih penting dari semua itu pada paduan suara dan ensambel musik adalah kesatuan dalam bermusik. Kesatuan dalam bermusik itu, bisa diartikan dalam makna satu kesatuan dalam kepentingan, tujuan, hasrat, keinginan, dan harapan apa yang ingin dicapai dalam pertunjukan paduan suara dan ensambel musik. Jadi dalam paduan suara dan ensambel musik, sikap para individu-individu untuk bermain bermusik bersama dengan mengutamakan kepentingan bersama dalam suatu penghargaan atas posisi orang lain sebagai bagian dari kesatuan dalam kebersamaan, harus diletakkan lebih penting dari

sekedar jumlah orang/alat musik, keragaman bentuk musik, dan tingkat kesukaran dalam pertunjukan paduan suara dan ensambel musik tersebut.

Dari kesejajaran pengertian paduan suara dan ensambel musik di atas, dapat kita pahami bahwa menyamakan arti paduan suara dengan ensambel musik, sesungguhnya lebih banyak diproyeksikan dari hubungan antara sesama penyanyi yang secara emosional adalah dalam satu paduan suara untuk bernyanyi bersama untuk tujuan bersama pula (yaitu bagaimana penampilan paduan suaranya menjadi bagus). Begitu juga dengan ensambel musik, tidaklah begitu penting berapa jumlah alat musik, jumlah pemain, maupun kerumitan bentuk ensambel musik yang ditampilkan, karena yang lebih dipentingkan dalam ensambel musik itu adalah kesatuan atau keterpaduan emosi antar masing-masing pemain dalam menjiwai musik yang dimainkan sehingga membentuk satu kesatuan yang tidak terpisahkan. Hal ini bersesuaian dengan pengertian *ensemble music* sebagaimana yang dirilis oleh Collins English Dictionary bahwa *ensemble is all the parts of something considered together and in relation to the whole*. Artinya, ensambel adalah semua bagian dari sesuatu yang dianggap bersama-sama dan dalam kaitannya dengan keseluruhannya. Dalam terjemahan Collins English Dictionary yang lain juga diungkapkan bahwa *ensemble (music) is the degree of precision and unity exhibited by a group of instrumentalists or singers performing together*, yang artinya tingkat kesatuan yang diperhitungkan yang ditunjukkan oleh sekelompok instrumentalis atau penyanyi tampil bersama

Kembali ke pembahasan tentang jumlah pemusik dalam ensambel, dari jumlah dalam formasi duet (dua pemusik), berturut-turut dapat kita petakan jumlah pemusik dalam ensambel dalam formasi *trio* (tiga pemusik/penyanyi), *quartet* (empat pemusik/penyanyi), *quintet* (lima pemusik/penyanyi), *sextets* (enam pemusik/penyanyi) dan *septimus* (tujuh pemusik/penyanyi). Dalam ensambel musik, boleh jadi pengelompokan jumlah pemusik/penyanyi tidak begitu diatur sampai tujuh pemusik sekalipun. Namun dalam paduan suara, ada aturan khusus yang telah mengatur jenis paduan suara sesuai dengan pengelompokan penyanyinya. Perlu dijelaskan, dalam ukuran jumlah pemusik khususnya, jumlah pemusik 2, 3, 4, dan 5 pemusik (dari duet hingga *quintet*, biasa dikenal dengan jumlah untuk ukuran ensambel musik kamar (*cameral music*))

Walaupun tidak ada batasan jumlah suara yang terdapat dalam paduan suara untuk penyanyi yang sudah dewasa, namun pada umumnya paduan suara dewasa kerap diklasifikasikan dalam empat jenis suara (yaitu *Sopran* (S), *Alto* (A), *Tenor* (T), dan *Bas* (B)). Selain dari empat jenis suara itu, kadang untuk kebutuhan estetika pertunjukan paduan suara itu sendiri, jenis suara *Sopran* bisa digandakan menjadi dua suara opran (S_1 dan S_2), dua suara *alto* (A_1 dan A_2), begitu juga dengan suara *tenor* dan *bas*, yang menyesuaikan dengan keiinginan *dirijen*, baca “*dirijen*” (pemimpin paduan suara) atau *aranjer* (penggubah) paduan suara tersebut. Oleh sebab itu jumlah jenis suara yang paling lazim dalam paduan suara terkadang tiga, empat, lima, enam, dan delapan jenis suara (dengan menggandakan satu atau beberapa bagian suara). Paduan suara yang terdiri dari berbagai jenis

suara ini disebut dengan paduan suara *polyphony*. Namun bila paduan suara itu dibentuk untuk menyanyi dalam satu suara saja, maka paduan suara tersebut diistilahkan menyanyi secara *homophony* atau *unisono*.

Sebuah nyanyian dalam paduan suara dapat dilaksanakan dengan atau tanpa iringan musik. Bernyanyi dalam paduan suara atau bukan, tanpa diiringi dengan alat musik disebut dengan bernyanyi *a cappella*. Bila bernyanyi dengan iringan, alat musik pengiring paduan suara dapat terdiri atas alat musik apa saja, satu, beberapa, atau bahkan suatu orkestra besar (*big orchestral*). Untuk latihan paduan suara (agar proses mendengar suara lebih tajam), maka alat pengiring yang digunakan biasanya adalah piano.

Terdapat banyak pandangan mengenai bagaimana masing-masing kelompok bagian suara dalam paduan suara ditempatkan di panggung pada suatu penampilan. Pada paduan suara simfonik, biasanya bagian-bagian suara diatur dari suara tertinggi ke suara terendah (misalnya sopran, alto, tenor, dan kemudian bas) dari kiri ke kanan, bersesuaian dengan penempatan bagian alat musik gesek umumnya. Pada penampilan *a cappella* atau dengan iringan piano, umumnya pria ditempatkan di belakang dan wanita di depan; penempatan kelompok bas di belakang kelompok sopran disukai oleh beberapa dirijen dengan alasan bahwa kedua bagian suara ini harus saling menyesuaikan nada.

Paduan suara yang lebih berpengalaman sering menyanyi dengan semua bagian suara bercampur dan tidak terkelompok-kelompok. Pendapat yang mendukung metode penempatan ini adalah

bahwa metode ini memudahkan masing-masing penyanyi untuk mendengarkan dan menyesuaikan nada dengan bagian suara yang lain, walaupun hal ini menuntut kemandirian masing-masing penyanyi.

Kelompok paduan suara dapat dikategorikan berdasarkan jenis suara yang terdapat di dalam paduan suara tersebut:

a. Paduan suara campuran (yaitu dengan suara wanita dan suara pria).

Jenis ini mungkin merupakan yang paling lazim, biasanya terdiri atas suara sopran, alto, tenor, dan bas, sering disingkat sebagai SATB. Seringkali pula salah satu atau beberapa jenis suara tersebut dibagi lagi menjadi dua atau lebih, misalnya:

- $S_1S_2 - A_1A_2 - T_1T_2 - B_1B_2$ (setiap jenis suara dibagi dua)
- $S_1A_1T_1B_1 - S_2A_2T_2B_2$ (empat jalur suara digandakan).
- **SAT - Bar B** (jenis suara bariton juga dipisahkan untuk dinyanyikan oleh penyanyi bersuara bas tinggi (bariton).

b. Paduan suara wanita, biasanya terdiri atas:

- $S_1 S_2 - A_1 A_2$ (jenis suara sopran dan alto masing-masing dibagi dua).
- **S Mezzosopran A** atau **SMA** (bentukan tiga suara, yaitu sopran, mezzo-sopran, dan alto)



Paduan Suara Wanita
Sebagai Kegiatan Ensambel Musik

c. Paduan suara pria, biasanya terdiri:

- $T_1 T_2 Bar B$ (dua bagian tenor tambah bariton dan bas)

- **A - T – Bar B** (jika kelompok suara pria berusaha bernyanyi dengan suara tinggi menyamai wilayah suara alto dengan teknik *falsetto* seperti lazimnya pada musik *barbershop*).
- **SATB not genuine** (Jenis suara untuk jangkauan suara wanita, dinyanyikan dalam kelompok paduan suara pria, di mana bagian sopran dinyanyikan oleh laki-laki berusia belia/anak-anak yang sering disebut *treble singers*) dan bagian alto dinyanyikan oleh pria dewasa dengan teknik *falsetto*, sering disebut kontratenor atau *falsetto singer*. Adapun *falsetto* berarti bernyanyi dengan nada tinggi atau lazim disebut suara kepala (*head-voice*)

d. Paduan suara anak, biasanya terdiri atas dua suara, yaitu:

- $S_1 S_2$ (suara sopran dipecah dua)
- $S - A$ (suara sopran tinggi dan sopran rendah/setingkat alto)
- $S_1 S_2 - A$ atau $S - A_1 A_2$ (suara soran pecah dua didampingi sopran rendah/alto atau satu sopran didampingi dua sopran rendah)

Pengkategorian lain untuk paduan suara adalah berdasarkan jumlah penyanyi di dalamnya, misalnya:

- a. Ensembel vokal atau kelompok vokal (biasanya 3-12 penyanyi)
- b. Paduan suara kecil atau paduan suara kamar (biasanya 12-28 penyanyi)
- c. Paduan suara besar (biasanya lebih dari 28 penyanyi)

Paduan suara juga dapat dikategorikan menurut jenis atau genre karya yang dibawakannya, misalnya pada paduan suara simfonik, paduan suara opera, paduan suara lagu keagamaan (*musica sacra*), paduan suara lagu populer, paduan suara jazz, paduan suara lagu

rakyat, dan paduan suara pertunjukan (*show choir*), yang anggota-anggotanya menyanyi dan menari dalam penampilan yang seringkali menyerupai pertunjukan *musical coreography*. Selain daripada itu, paduan suara dapat dikategorikan menurut lembaga tempat paduan suara tersebut berada, misalnya paduan suara gereja, paduan suara sekolah, paduan suara mahasiswa, paduan suara umum, dan paduan suara profesional.

BAB VII

ENSAMBEL ORKES

A. Pengertian Ensambel Orkes

Penulis merasa perlu untuk menegaskan kembali atas keraguan sebagian pembaca, bahwa apapun bentuk permainan musiknya, asalkan dilakukan secara bersama-sama atau bermain musik dengan melibatkan banyak alat dan banyak pemusik, maka permainan musik yang sedemikian termasuk ke dalam musik ensambel, seperti duet, kuartet, kwintet (vokal/instrumen), paduan suara, band, dan orkes simponi sekalipun.

Dalam beberapa tulisan musik yang pernah penulis baca, ada anggapan bahwa susunan penyanyi dalam paduan suara itu adalah “maket” dari orkes simponi. Atau sebaliknya, susunan instrumen dalam orkes simponi adalah “maket” dari paduan suara. Dalam dua pernyataan yang bisa dibolak-balik ini, tentu timbul pertanyaan, manakah yang lebih dulu hadir sebagai budaya musik modern (musik yang telah dituliskan), apakah paduan suara atau orkes simponi?

Untuk menjawab pertanyaan ini, terus-terang penulis belum mendapatkan referensi yang bisa menerangkan jawaban dari pertanyaan itu. Namun demikian, pertanyaan ini tetap menjadi pertanyaan kunci, sebab kadangkala banyak komposer, pemimpin musik dan pemain musik yang kerap mencari hubungan antara paduan suara dan orkes simponi khusus ditinjau dari susunan penyanyi dan susunan instrumen. Hal ini memang logis untuk diperdebatkan, sebab

mana kala seorang penyanyi laki-laki dewasa bersuara rendah (bas), sudah sepatutnya berdiri di posisi paling belakang, di mana posisi suara bas itu koheren (bersesuaian) dengan posisi instrumen tiup dan gesek di orkes simponi seperti *trombon* dan *contrabass* yang juga berada di posisi belakang dari susunan instrumen orkes simponi. Tak hayal pula, kala instrumen violin yang bernada tinggi diposisikan paling depan dalam susunan orkes simponi bersesuaian pula dengan posisi kelompok suara wanita dewasa yang tinggi berkategori sopran. Oleh karena itu, meskipun tidak persis sama, susunan penyanyi di paduan suara merupakan *prototype* dari orkes simponi, atau sebaliknya.

Kata orkes simponi (*synphony orchestra*) disusun dari dua kata dari bahasa Inggris, yaitu *synphony* dan *orchestra*, yang bagi sebagian orang, susunan kedua kata ini diinterpretasikan berbeda. Ada orang yang menganggap simponi (*synphony orchestra*) sebagai gabungan kata (frase) dengan satu makna (makna tunggal) yang tidak bisa dipisahkan, dan sebagian yang lain menganggap frase ini bisa dipisahkan dalam dua makna (makna ganda) yang sudah digabungkan. Bagi yang menganggap *synphony orchestra* sebagai frase dengan satu makna, maka bermain orkes simponi adalah permainan musik bersama-sama (ensembel) yang menggunakan instrumen musik klasik untuk memainkan karya-karya klasik. Namun kalau diartikan sebagai orkestra saja, maka Muttaqim (2008) telah menjelaskan bahwa orkestra adalah formasi kelompok musik besar yang memiliki susunan instrumen musik terlengkap di antara kelompok-kelompok musik yang lain. Di samping memiliki formasi standar, kadang-kadang orkestra juga secara fleksibel melibatkan instrumen-instrumen lain.

Patut dicatat, bahwa penggunaan kata “klasik” dalam ungkapan *instrumen musik klasik* yang lengkap dan karya-karya klasik, memiliki pengertian yang berbeda. Klasik, dalam arti instrumen dapat diartikan sebagai semua jenis instrumen musik yang dibuat dengan ketelitian tingkat tinggi (*hight-pressision*), yang juga membutuh teknik permainan tingkat tinggi (*hight-instrumentation*) pula, dan *non-electricity* (tidak dibantu energi listrik) alias bersifat akustik.

Sedangkan klasik, dalam arti karya klasik, memiliki pengertian bahwa semua karya kuno (*oncheined*) dari zaman kuno (Antiquity) yang bernilai tinggi (*qualified*) adalah karya klasik. Meskipun batasan kuno adalah sesuatu yang bersifat relatif dari sisi waktu atau usia karya, dan bernilai tinggi adalah sesuatu yang bersifat relatif dalam sisi interpretasi dan apresiasi musik.

B. Ensambel Orkes Neo-klasik

Namun dalam perkembangan terbaru, khususnya sejak pertengahan abad ke-20, dimana pertumbuhan musik tidak bisa dipisahkan lagi dari teknologi, maka terjadi pergeseran sebagaimana pengertian klasik, yang diusung oleh para komposer beraliran neo-klasik, yang pada awalnya tidak memasukkan unsur listrik ke dalam musik klasik, justru menerima sesuai perkembangan zamanya. Akibatnya arti klasik juga berlaku pada komposisi musik yang menggunakan listrik seperti musik klasik dalam komposisi musik elektronik sebagaimana pertama kali dipertunjukkan pada tahun 50-60 an oleh Schonberg, khususnya sejak mulai berkembangnya penggunaan *synthesizer* dalam dunia musik.

Namun tetap harus diingat, meskipun penggunaan *synthesizer* mewakili debut perkembangan musik klasik yang berlatar belakang musik elektronik, namun sebagian komposer di luar Neo-Klasik dan musik kontemporer tetap menyatakan sikap bahwa nilai kreatifitas yang tinggi tetap miliki musik manual (musik yang dimainkan). Tapi pandangan itu tetap dibantah oleh musisi-musisi di aliran musik kontemporer dan neo-klasik tersebut. Katanya, tetap ada nilai kreatifitas manual dalam musik elektronik, karena bagaimanapun juga musik elektronik itu tetap dimulai dengan adanya tindakan manual dari para komposernya, dan bukan semata-mata musik dimainkan secara otomatis pada alat media elektronik tersebut. Hal ini ditegaskan oleh beberapa komposer pengusung musik klasik-elektronik, seperti John Cage, Pierre Schaeffer, Karlheinz Stockhausen, Ton de Leuw, Jack Body, Otto Shidarta, dan Slamet Raharjo.

Sekarang mari kita simak pengertian simponi, yang kadang kala bisa disatukan atau dipisahkan dari kata Orkes Simponi, di mana dalam Ensiklopedi Musik Britannia, telah dijelaskan bahwa *symphony, a lengthy form of musical composition for orchestra, normally consisting of several large sections, or movements, at least one of which usually employs sonata form (also called first-movement form)*. Ensiklopedi ini menjelaskan bahwa simfoni merupakan bentuk komposisi yang panjang dari sebuah permainan musik orkestra, yang biasanya terdiri dari beberapa bagian besar, yang biasanya dimulai dari bentuk bentuk sonata (dengan bentuk yang berubah-ubah).

Sonata berasal dari bahasa Italia, *sonare* atau *sounare*), yang berarti membunyikan atau memainkan. Kata Sonata kadang

disamakan juga dengan Kantata, yang diartikan dari kata *cantare*, yang berarti menyanyi. Lebih dari itu, di zaman musik Renaisans dan Barok, istilah sonata sebagai bentuk musik kadang disamakan dengan bentuk musik partita, lesson, suite, dan ordre. Sebagai contoh, pada keenam bagian karya solo biolanya Bach, digunakan istilah "sonata" untuk komposisi bagian satu, tiga, dan lima. Untuk komposisi nomor dua, empat, dan enam, Bach menggunakan istilah partita. Sedangkan pada beberapa edisi karya Bach lainnya, hanya menggunakan satu istilah saja yaitu enam sonata solo Bach.

Sonata yang *genuine* (yang sebenarnya) adalah bentuk tunggal dari sebuah bentuk musik. Namun karena bagian tunggal bentuk musik ini terdiri dari bagian-bagian, maka muncul peristilahan tentang sonata yang kadang membingungkan. Ada bentuk Sonata, bentuk Sonata Allegro, dan Sonatina. Namun begitu ketiga istilah Sonata ini tetap dianggap sebagai Sonata. Dalam Muttaqim (2008) dijelaskan bahwa maksud sonata yang sebenarnya adalah bentuk musik multi-bagian untuk musik instrumental yang biasanya terdiri dari tiga atau empat sub bagian; bahkan kadang-kadang bisa hingga lima bagian. Bagian pertama Sonata biasanya dalam tempo cepat, bagian kedua lambat, bagian ketiga minuet dan trio, dan keempat bagian penutup yang cepat.

Namun karena di zaman komponis Hyden dan Beethoven di zaman Klasik ((1750-1827), ada komposisi musik Sonata (tapi tidak menggunakan bagian-bagian Sonata seperti yang dimaksud di atas, maka ada lagi pengertian Sonata kedua adalah sebagai nama bentuk bagian tunggal saja, yang juga merupakan bentuk standar komposisi

instrumental khas Era Klasik. Sebagai bentuk bagian tunggal, bentuk sonata diterapkan pada berbagai komposisi solo, komposisi ensemble (musik kamar formasi duet, kwartet, dan seterusnya, maupun formasi ensemble orkestra. Bentuk sonata ini umumnya digunakan pada bagian pertama untuk Sonata yang lain pada komposisi multi bagian.

Untuk menyederhanakan pemahaman tentang sonata sebagai bentuk musik utama dalam orkes simfoni, maka sebenarnya sonata bisa dipecah dalam tiga bagian utama, yang dinamakan dengan bagian eksposisi, development, dan Rekapitulasi. Penjelasan ketiga bagian tersebut adalah sebagai berikut:

1. Bagian pertama disebut *Eksposisi*, yang berarti “memamerkan ide” atau tema musikal adalah tampilan pertama orkes simfoni. Kadangkala sebelum tema yang dieksposisikan, bisa juga didahului dengan bagian introduksi. Walaupun demikian, introduksi kerap dijumpai dalam komposisi instrumental seperti orkestra dan jarang ditemukan dalam karya solo instrumental. Dalam eksposisi biasanya membawa tema utama/pokok (*Main Theme*), yang umumnya dilabeli dengan Bagian Pertama (A).
2. Bagian kedua disebut *Development*, yang diartikan juga dengan bagian pengembangan tema atau ide musikal. Bagian pengembangan ini dilebeli dengan (B).
3. Bagian ketiga disebut *Rekapitulasi*, sebagai bentuk kembali ke Bagian Pertama (A) namun sudah sedikit mengalami perubahan, sehingga dilabeli menjadi Rekapitulasi Bagian Pertama (A1), dan

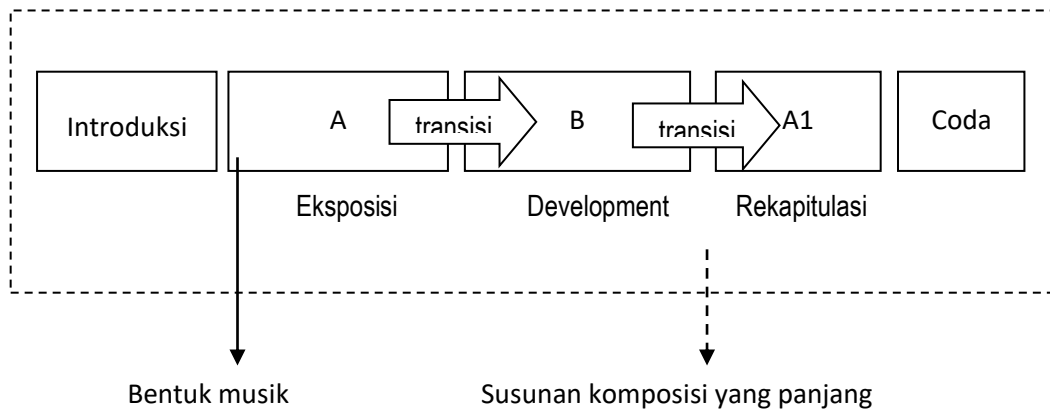
4. Jika sonata ini diteruskan, bisa berlanjut ke bagian rekapitulasi kedua (B1) dan seterusnya, atau cukup diakhiri dengan bagian *Codetta* (penutup) atau disingkat *Coda*.

Biasanya antara bagian A ke B ke A1 dan seterusnya, juga diselipkan bagian kecil yang disebut dengan bagian *transisi*. Dilihat dari nuansa atau kesan musikal yang bisa dimunculkan, maka pada bagian eksposisi dapat memberikan kesan “mulai berangkat” tentang ide musik yang diperkenalkan, development sebagai “pengembangan” ide, dan rekapitulasi adalah bentuk kembali sebagai sebuah resolusi atau penyelesaian dengan perubahan. Pembagian bentuk Sonata ini juga bersesuaian dengan progresi akor dalam frase dan kalimat lagu, yang pada awalnya diawali dengan Tonika (sebagai sebuah eksposisi), berlanjut ke Dominan (sebagai developmen), dan rekapitulasi kembali lagi ke Tonika dengan penyelesaian (kaden) yang berbeda..

Kembali ke pengertian simponi di atas, maka secara bentuk permainan musiknya adalah dengan ensemble orkestra, dan bentuk musik yang dimainkan adalah dalam bentuk Sonata. Lalu ada lagi pengertian *synphony orchestra* dalam musik yang dibedakan sebagai sebuah frase dengan makna ganda (bukan makna tunggal).

Dari keterangan arti simponi di atas, terungkap bahwa simponi itu adalah menjelaskan tentang repertoar komposisi yang panjang sehingga simponi adalah sebuah karya besar. Sebab dalam satu komposisi bisa terdiri dari berbagai gabungan bentuk musik di dalamnya (terutama sonata). Sedangkan orkestra adalah cara memainkan (yang berkualitas) saat memainkan karya simponi

tersebut, dan pengertiannya tidak terkait dengan panjangnya komposisi yang dimainkan.



Gambar 3
Hubungan komposisi dengan
gabungan bentuk musik

C. Sejarah Simponi

Menurut sejarahnya, *symphonies in this sense began to be composed during the so-called Classical period in European music history, about 1740–1820. The early part of this period and the decade immediately preceding it are sometimes called pre-Classical, as are the symphonies written before about 1750.*

During the 19th century, which included the Romantic period, symphonies grew longer, and composers concerned themselves with ways of unifying the movements; extramusical programs and new approaches toward tonality (the major-minor system of chord progressions) were among the solutions to the problems of large-scale symphonic form. Late in the century, symphonies—and orchestras—

had grown to such an extent that reaction set in, culminating in the Neoclassical movement of the middle 20th century, in which composers turned again toward principles of balance and formal discipline, using new techniques to achieve dynamic coherence. Economic considerations forced a reduction in the size of orchestras and amount of rehearsal time available to mid-20th-century composers, further justifying a return to less extravagant symphonic thinking (force, time, and cost).

Ensiklopedi ini juga menjelaskan bahwa simfoni dalam pengertian ini (susunan komposisi yang panjang), mulai berkembang dalam sejarah musik Eropa sejak periode Klasik, sekitar 1740-1820. Satu dekade pada masa awal dari periode Klasik ini, kadang-kadang dapat disebut sebagai periode pra-Klasik, yaitu semua simfoni yang ditulis sebelum tentang 1750.

Selama abad ke-19, termasuk juga sebagian periode Romantis, karya simfoni terus tumbuh, di mana pada komposernya mulai menyamakan gerakan musik yang sudah menyatukan rancangan musik dengan pendekatan baru di luar kebiasaan musik khususnya terhadap sistem nada (mayor-minor), progresi akor, sebagai suatu solusi terhadap masalah-masalah simfoni yang berskala besar. Di akhir abad ini (akhir abad ke-19), orkes simfoni telah berkembang lebih reaktif ke arah gerakan Neo-klasik sebagai puncak dari bentuk musik klasik (di pertengahan abad ke-20).

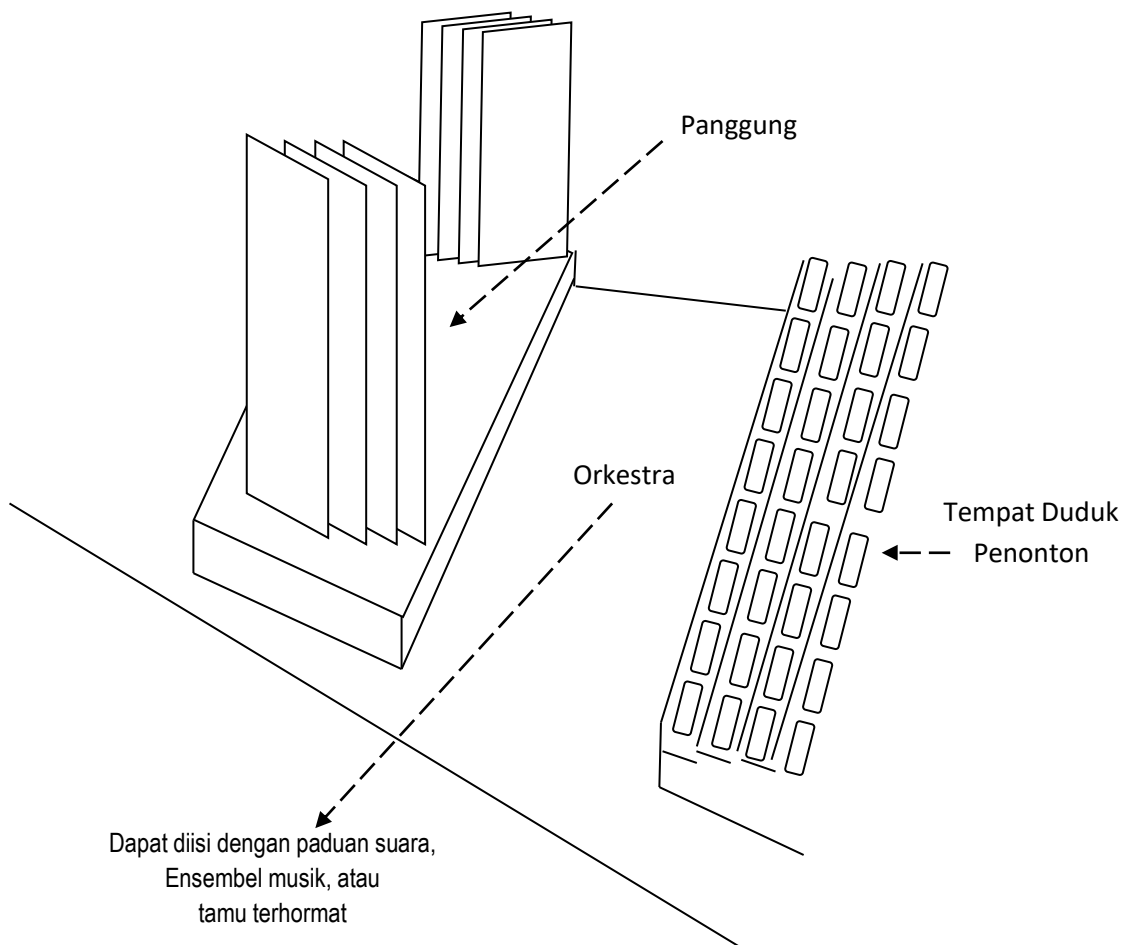
Di zaman Neo-klasik, komposer berbalik kembali ke prinsip-prinsip keseimbangan dan disiplin formal, termasuk penggunaan teknik baru untuk mencapai kesesuaian musik yang lebih dinamis dan

disesuaikan dengan perkembangan zama modern yang sudah di-*back-up* dengan teknologi. Misalnya pertimbangan sisi ekonomi telah memaksa pengurangan ukuran (instrumen) orkestra dan jumlah waktu latihan yang tersedia bagi komponis di pertengahan abad ke-20, yaitu melakukan kegiatan simponi dengan pemikiran penghematan (tenaga, waktu, dan biaya).

Lanjut kepada mencari pemahaman dalam permainan orkestra, maka sampai saat sekarang orkestra diyakini sebagai suatu formasi dasar (*fundament form*) atau formasi standar dalam permainan musik klasik yang artian klasik yang berorientasi pada musik barat. Kata “Orkestra” adalah sebuah kata dalam musik, yang maknanya berbeda-beda sejak kata orkestra telah digunakan sejak zaman Yunani kuno.

Dalam awal perkembangan seni musik di zaman Yunani kuno, orkestra bukan berarti bentuk permainan musik, melainkan diartikan sebagai ruang yang sengaja dibuat sebagai pemisah antara penonton dan panggung. Ruang orkestra itu biasanya diisi paduan suara dan pemain alat musik. Dalam bahasa Yunani, orkestra juga diartikan sebagai “tempat menari” di ruang antara penonton dan panggung.

Di beberapa gedung pertunjukan di Eropa di abad pertengahan, orkestra justru diartikan pula sebagai tempat duduk khusus kehormatan yang terletak tepat di depan panggung pertunjukan, yang juga membatasi antara penonton biasa dan panggung. Jika tamu kehormatan dalam sebuah pertunjukan musik atau pertunjukan seni lainnya bersedia duduk bersama dengan penonton biasa, maka kekosongan tempat duduk di depan panggung itu dapat digunakan oleh para pemain ensambel musik pengiring teater atau tari.



Gambar 4
Pengertian orkestra di zaman Yunani

Namun pada saat ini, tentu saja yang dimaksud dengan orkestra sudah mengalami penyempitan makna, di mana orkestra adalah sebuah ensambel instrumental yang besar dengan dukungan sejumlah kira-kira 100 pemain (Randel, 1978: 356 dalam Muttaqim (2008).

Karena pengertian orkestra lebih mengacu kepada formasi permainan pada instrumennya, maka pengetahuan tentang orkestra akan berhubungan dengan berbagai klasifikasi instrumen dalam orkestra itu sendiri, Meskipun pada awalnya, orkestra adalah formasi

instrumen besar dalam musik yang didominasi oleh alat musik pada jenis musik instrumental, namun dalam berbagai perkembangan pertunjukan musik orkestra saat ini, telah banyak memasukkan solo instrumen (*solist*) dan solo vokal (*vokalis*) di samping kelompok instrumental orkestra yang lebih besar tersebut.

BAB VIII

PEMBAGIAN KELOMPOK INSTRUMEN ENSAMBEL

A. Pengelompokan Instrumen Ensambel Orkes

Kembali kepada pengertian orkestra sebagai sebuah ensambel besar yang melibatkan banyak instrumen musik, maka semua instrumen pendukung orkestra dapat dibagi ke dalam beberapa seksi instrumen, misalnya seksi



Formasi Orkestra

gesek (*string session*), seksi tiup kayu (*woodwin session*), seksi tiup logam (*brass session*), dan seksi perkusi (*percussion session*). Namun tidak ada satupun formasi instrumen dalam orkestra yang benar-benar baku, karena semuanya menyesuaikan kepada bentuk komposisi (simponi) yang diinginkan.

Formasi instrumen dalam orkestra berkembang pesat pada abad ke-18 dan 19 meski dengan model yang berubah-ubah, tergantung kehendak komponisnya. Namun sejak awal abad ke-20 sampai sekarang, susunan formasi orkestra sudah mulai disesuaikan dengan kebutuhan komposisi agak lebih seragam dan disepakati oleh para musisi zaman Klasik maupun Neo-Klasik. Kalupun ada yang berubah formasinya, perubahan-perubahan itu hanya bersifat kecil dan bersifat situasional. Adapun acuan formasi instrumen orkestra

yang standar, yang sering dijadikan acuan bagi komponis abad-20 hingga sekarang dalam menyusun orkestra dapat dibagi ke dalam dua formasi, yaitu:

2. Formasi orkes kamar (*chamber orchestra*) atau *cameral orchestra*, yang paling tidak didukung oleh 40 orang pemusik; dan
3. Formasi orkestra penuh (*full orchestra*) atau *Symphony Orchestra*, paling tidak didukung oleh 100 pemain. Orkestra ini biasa juga disebut formasi orkes besar atau orkes *Philharmonic*.

Meskipun jumlah pemain menjadi pembeda utama antara orkes kamar dan orkes simponi, perbedaan ukuran jumlah pemain itu tidak berpengaruh signifikan terhadap hasil bunyi dari masing-masing seksi instrumen maupun aturan-aturan dalam orkestra itu sendiri. Asalnya kaedah dan tata tertib bermain orkes yang telah diatur, dilaksanakan dengan baik oleh player dan konduktor, maka jumlah pemain orkes dalam jumlah besar tak lain hanyalah penambahan pemusik dalam kelipatan-keliptan jumlah yang lebih banyak. Misalnya perbandingan violin 1 dan 2 pada rasio 3 orang : 2 orang di orkes kamar, akan tetap sebanding dengan rasio 45 orang : 30 orang di orkes simponi. Lebih dari itu, pertimbangan menetapkan jumlah pemusik dalam orkestra juga dipengaruhi lagi oleh kondisi *performance-cost* (biaya pertunjukan) dan termasuk kapasitas panggung yang akan digunakan. Sehingga dalam keadaan tertentu, sebuah pertunjukan orkestra dapat saja dibawakan oleh 50 orang pemusik atau bahkan lebih kecil dari jumlah itu.

B. Perbandingan Pengelompokan Instrumen

Namun begitu, orkestra yang lengkap (bukan dilihat dari banyaknya pemusik, melainkan terpenuhinya rasio/perbandingan antar sesi instrumen), umumnya tersusun dari 4 kelompok jenis instrumen (bisa dengan jumlah jumlah berbeda), yaitu:

1. Seksi Gesek (*string session*); terdiri dari 16 – 30 biola, 8 – 12 biola alto, 8 – 12 violoncello dan 5 – 8 contra bass.
2. Seksi Tiup Kayu (*woodwind session*); terdiri dari 1 piccolo, 2 flute, 2 oboe, 2 klarinet bass, dan 2 bassoon. Seksi ini bisa juga disubstitusi dengan Instrumen horn Inggris (*cor anglaise*) dan *contrabassoon*.
3. Seksi Tiup Logam (*brass session*); terdiri dari 2 – 8 French Horn, 2 – 5 trumpet, 2 – 3 trombon, 1 – 2 bass trombon, dan satu buah tuba.
4. Seksi Perkusi (*percussion session*); terdiri dari sebuah timpani, *snare drum*, *bass drum*, cymbal, triangle, wood block, tamborine, marimba, silofon, dan sebuah glockenspiel.

Satu lagi hal yang perlu kita catat, bahwa orkestra adalah *maintrean instrumentation form* (bentuk permainan musik induk) dari simponi. Dari orkestra inilah nantinya diturunkan bentuk-bentuk permainan musik yang lebih kecil. Sebagaimana dijelaskan Muttaqim (2008) bahwa telah terjadi kristalisasi bentuk musik terjadi pada masa Klasik, sehingga gaya komposisi yang berkembang dipengaruhi oleh bentuk musik. Kebanyakan komposisinya dicipta untuk permainan instrumental. Bentuk yang didasari oleh prinsip ilmu harmoni yang kokoh telah melahirkan “bentuk sonata klasik”. Istilah “bentuk” tersebut kemudian diterapkan dalam ensambel-ensambel musik kamar seperti duet, trio, kuartet, konserto, hingga simfoni sekalipun.

BAB IX

PENUTUP

Suatu kelompok yang terdiri atas dua atau lebih pemain musik (penyanyi/musisi/pemusik), untuk bersama-sama melakukan kegiatan bernyanyi (paduan suara/grup vokal) atau memainkan alat musik (instrumental), lazim disebut dengan ensambel. Dalam penggunaan istilah ini dalam khasanah pengetahuan musik, kata “ensambel” tidak perlu lagi ditambahkan dengan kata “musik” sehingga menjadi “ensambel musik”, karena sesungguhnya menurut kamus musik, kata “ensambel” sudah mengandung pengertian sebagai “bermain musik bersama-sama”

Pada setiap jenis ensambel yang dimainkan, cenderung berkembang aturan tentang bentuk dan komposisi ensambel yang bisa saja berbeda dan lebih fleksibel dalam pertunjukannya ensambel itu sendiri. Sebagai contoh, pada ensambel klasik, permainan ensambel dapat dilakukan secara vokal dan instrumental pada kategori ensmebl sejenis dan ensambel campuran. Dalam musik vokal, kegiatan ensambel musik umumnya dilakukan dengan dengan cara menyatukan suara dari jenis-jenis atau kelompok suara manusia. Sedangkan di ensambel instrumental, hal itu dilakukan dengan memainkan beragam alat musik yang berbeda secara bersama-sama (seperti piano, alat musik gesek, alat musik tiup), baik dalam arti seragam (ensambel sejenis) maupun beragam (ensambel campuran) tadi.

DAFTAR PUSTAKA

- Banoë, Pono. (2003). Kamus Musik. Yogyakarta: Kanisius.
- Campbell, Don. (1997). The Mozart Effect.. London Sunday Times (Edisi Oktober 1997).
- De Kay, Drake (1968). *Encyclopedia Americana*, First Edition, New York: Journal of Library.
- Hamdju, Atan dan Armillah Windawati. (1981). Pengetahuan Seni Musik. Jakarta: Mutiara Sumber Widya.
- _____, (1986). Pengetahuan Seni Musik untuk SMA, SPG dan Sederajat Jilid I. Jakarta: Mutiara Sumber Widya.
- Jamalus (1988). Pengajaran Musik Melalui Pengalaman Musik. Jakarta: Depdikbud Ditjen Dikti. Proyek Pengembangan LPTK.
- _____(1998). *Pengajaran Musik Melalui Pengalaman Musik*. Jakarta: P2LPTK, Dikti, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Prier S.J., Karl Edmun.(1996). Ilmu Bentuk Musik.Yogyakarta: Pusat Musik Liturgi.
- Mchlis, Joseph (1984). *The Enjoyment of Music: An Introduction to Perceptive Listening*. Idiana: Norton Limited.
- Muttaqim, Moh. (2008). Seni Musik Klasik Jilid-1 untuk SMK. Jakarta: Direktorat Pembinaan Sekolah Menengah Kejuruan, Direktorat Jenderal Manajemen Pendidikan Dasar dan Menengah, Departemen Pendidikan Nasional.
- Pujiwiyana (2009). Elemen-elemen Musik & Teknik Permain Musik. Jakarta: Persatuan Drum-band Indonesia.

Pusat Bahasa (2008). Kamus Besar Bahasa Indonesia (Edisi Ke-4), Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.

Rina, Prihatini Murwani (2003). Analisis Lagu Seriosa Pantai Sepi Karya Liberty Manik”, Skripsi, Semarang: Universitas Negeri Semarang.