

**ANALISIS LAGU DAYUANG PALINGGAM
ARANSEMEN PAUL WIDYAWAN**

SKRIPSI

*Diajukan untuk memenuhi sebagian persyaratan
memperoleh Gelar Sarjana Pendidikan Strata Satu (S1)*



Oleh

Handesi N. Pasaribu
2007/83819

**JURUSAN PENDIDIKAN SENDRATASIK
FAKULTAS BAHASA DAN SENI
UNIVERSITAS NEGERI PADANG
2011**

PERSETUJUAN PEMBIMBING

SKRIPSI

Judul : Analisis Lagu Dayuang Palinggam
Aransemen Paul Widyawan

Nama : Handesi N. Pasaribu

BP/ NIM : 2007/ 83819

Jurusan : Pendidikan Sendratasik

Fakultas : Bahasa dan Seni

Padang, 20 Juli 2011

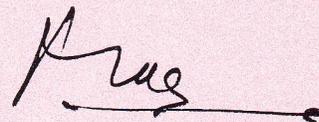
Disetujui Oleh :

Pembimbing I



Drs. Jagar L. Toruan, M. Hum.
NIP. 19630207 198603 1 005

Pembimbing II



Drs. Esy Maestro, M. Sn.
NIP. 19601203 199001 1 001

Ketua Jurusan



Dra. Hj. Fuji Astuti, M. Hum.
NIP. 19580607 198603 2 001

PENGESAHAN TIM PENGUJI

SKRIPSI

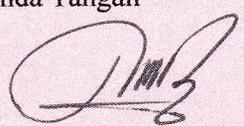
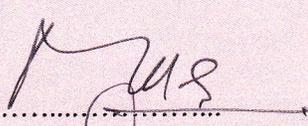
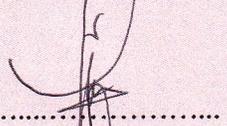
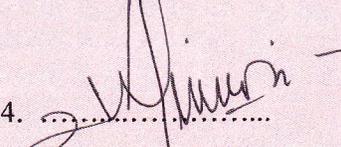
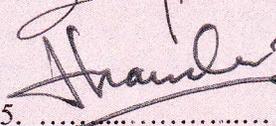
Dinyatakan lulus setelah dipertahankan di depan Tim Penguji
Jurusan Pendidikan Sendratasik Fakultas Bahasa dan Seni
Universitas Negeri Padang

**Analisis Lagu Dayuang Palinggam
Aransemen Paul Widyawan**

Nama : Handesi N. Pasaribu
BP/ NIM : 2007/ 83819
Jurusan : Pendidikan Sendratasik
Fakultas : Bahasa dan Seni

Padang, 28 Juli 2011

Tim Penguji

	Nama	Tanda Tangan
1. Ketua	: Drs. Jagar L.Toruan, M. Hum.	1. 
2. Sekretaris	: Drs. Esy Maestro, M. Sn.	2. 
3. Anggota	: Yensharti, S. Sn., M. Sn.	3. 
4. Anggota	: Drs. Wimbrayardi, M. Sn.	4. 
5. Anggota	: Drs. Tulus Handra Kadir, M. Pd.	5. 

ABSTRAK

Handesi N. Pasaribu, 2011. “Analisis Lagu Dayuang Palinggam Aransemen Paul Widyawan”. Skripsi: S1 Program Studi Seni Musik Jurusan Pendidikan Sendratasik, Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Padang.

Penelitian ini bertujuan untuk menganalisis lagu *Dayuang Palinggam* aransemen Paul Widyawan dari segi bentuk lagu, progresi akor (*chord progression*), motus dan kontrapung (*counterpoint*).

Penelitian ini digolongkan pada penelitian kualitatif yang menggunakan pendekatan analisis isi (*content analysis*). Teori yang digunakan untuk menganalisis adalah teori tentang bentuk lagu, harmoni, teknik aransemen dan kontrapung. Teknik pengumpulan data dilakukan dengan studi kepustakaan dan wawancara. Teknik analisis data meliputi proses transkripsi lagu dan proses penganalisisan.

Analisis yang dilakukan menunjukkan bahwa lagu *Dayuang Palinggam* aransemen Paul Widyawan tergolong dalam bentuk lagu tiga bagian dengan periode A (a, x_1), B (b_1, b_2) dan A¹ (c, x_2). Terdiri dari lima macam motif dan tiga motif pengembangan serta perjalanan akornya terdiri dari akor-akor pokok (I, IV dan V). Aransemen yang dibuat menggunakan teknik aransemen polifonik yang homofonik. Semua suara cenderung tidak bergerak secara paralel dengan karakteristik bass bergerak secara melompat dan ditahan. Aransemen ini tidak berpatokan pada aturan tertentu, kemudian pada bagian B ditemukan semacam ‘solis’ yang terletak di sopran.

KATA PENGANTAR

Puji syukur penulis ucapkan kehadiran Tuhan Yang Maha Esa yang telah melimpahkan kasih karunia-Nya sehingga penulis dapat menyelesaikan skripsi yang berjudul “Analisis Lagu Dayuang Palinggam Aransemen Paul Widyawan”.

Penulisan skripsi ini merupakan sebagian persyaratan memperoleh gelar Sarjana Pendidikan pada Jurusan Pendidikan Sendrarasik Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Padang. Disamping itu, penulisan skripsi ini juga untuk memperluas pengetahuan dan sebagai bekal pengalaman bagi penulis sebagai calon tenaga pendidik nantinya.

Seluruh kegiatan ini dapat diselesaikan berkat bantuan dan bimbingan dari berbagai pihak. Untuk itu penulis mengucapkan terima kasih kepada:

1. Drs. Jagar L. Toruan, M.Hum. Pembimbing I dan Sekretaris Jurusan Pendidikan Sendratasik Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Padang.
2. Drs. Esy Maestro, M.Sn. Pembimbing II.
3. Susmiarti, S.S.T., M.Pd. Penasehat Akademik (PA).
4. Dra. Hj. Fuji Astuti, M.Hum. Ketua Jurusan Pendidikan Sendratasik Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Padang.
5. Bapak dan Ibu dosen beserta karyawan/karyawati Jurusan Pendidikan Sendratasik Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Padang.
6. Dekan Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Padang beserta seluruh stafnya.
7. Rektor Universitas Negeri Padang beserta seluruh stafnya.

8. Bapak Paul Widyawan dan Pimpinan Pusat Musik Liturgi yang telah memberikan informasi mengenai objek penelitian.
9. Kedua orang tua beserta keluarga besar Pasaribu dan Naibaho yang telah memberikan bantuan moril maupun materil.
10. Seluruh teman-teman angkatan 2007 serta semua pihak yang ikut membantu dalam penyelesaian skripsi ini.

Penulis menyadari bahwa skripsi ini masih jauh dari kesempurnaan. Oleh karena itu, penulis mengharapkan kritik dan saran yang bersifat membangun dari semua pihak untuk kebaikan penulisan di masa yang akan datang dan semoga skripsi ini bermanfaat bagi kita semua. Terima kasih.

Padang, Juli 2011

Penulis

DAFTAR ISI

Halaman

HALAMAN JUDUL	
HALAMAN PERSETUJUAN PEMBIMBING	
HALAMAN PENGESAHAN TIM PENGUJI	
HALAMAN PERSEMBAHAN	
SURAT PERNYATAAN	
ABSTRAK	i
KATA PENGANTAR	ii
DAFTAR ISI	iv
DAFTAR TABEL	vi
DAFTAR GAMBAR	vii
DAFTAR NOTASI	viii
DAFTAR LAMPIRAN	ix
BAB I PENDAHULUAN	
A. Latar Belakang Masalah	1
B. Batasan Masalah	5
C. Rumusan Masalah	5
D. Tujuan Penelitian	6
E. Manfaat Penelitian	6
BAB II KERANGKA TEORETIS	
A. Penelitian yang Relevan	7
B. Landasan Teori	8
1. Pengertian Analisis	8
2. Pengertian Aransemen	9
3. Teknik Aransemen Paduan Suara	10

4. Pengertian Bentuk Musik	15
5. Progresi Akor	17
6. Pengertian Kontrapung	20
C. Kerangka Konseptual	24
BAB III METODE PENELITIAN	
A. Jenis Penelitian	25
B. Objek Penelitian	25
C. Instrumen Penelitian	25
D. Teknik Pengumpulan Data	26
E. Teknik Analisis Data	26
BAB IV HASIL PENELITIAN	
A. Biografi Singkat Paul Widyawan	28
B. Deskripsi Singkat Lagu Dayuang Palinggam	31
C. Analisis Lagu <i>Dayuang Palinggam</i> Aransemen Paul Widyawan	38
1. Analisis Bentuk Lagu	38
2. Analisis Progresi Akor dan Kadens	43
3. Analisis Motus Lagu	47
4. Analisis Kontrapung	63
BAB V PENUTUP	
A. Kesimpulan	77
B. Saran	77
KEPUSTAKAAN	
LAMPIRAN	

DAFTAR TABEL

Tabel	Halaman
1. Motus Sopran-Alto	52
2. Motus Sopran-Tenor	57
3. Motus Sopran-Bass	62
4. Analisis Kontrapung Berdasarkan Ritme.....	66

DAFTAR GAMBAR

Gambar	Halaman
1. Foto Paul Widyawan	28

DAFTAR NOTASI

Notasi	Halaman
1. Lagu <i>Dayuang Palinggam</i>	31
2. Bentuk Lagu <i>Dayuang Palinggam</i>	42
3. Progresi Akor dan Kadens	43
4. Analisis Interval Secara Vertikal	63
5. Analisis Nada Non-Harmonik	70

DAFTAR LAMPIRAN

Lampiran

1. Surat Permohonan
2. Re: Permohonan
3. Biodata Paul Widyawan
4. Hasil Wawancara

BAB I

PENDAHULUAN

A. Latar Belakang Masalah

Lagu adalah salah satu hasil dari proses perkembangan akal budi manusia yang diungkapkan dalam bentuk nyanyi-nyanyian dan digunakan untuk mengekspresikan ide-ide, pikiran, perasaan, benda atau tindakan. Dilihat dari fungsinya maka lagu dapat digolongkan sebagai alat komunikasi yang digunakan untuk berinteraksi antara penyanyi dengan penikmatnya.

Lagu sering dipakai dalam upacara-upacara adat, upacara-upacara ritual atau hanya sekedar untuk media hiburan semata. Isi dari lagu bisa bertemakan suasana suka maupun duka, keindahan alam, pemujaan, nasehat, dan lain sebagainya. Dengan adanya keanekaragaman budaya dan pola pikir manusia di berbagai daerah, maka beraneka ragam pula pola pengekspresian lagu yang dinyanyikan.

Indonesia misalnya, negara ini memiliki lebih dari 500 suku bangsa yang mempunyai latar belakang budaya yang berbeda-beda. Hal ini memungkinkan lahirnya berbagai pola alunan nada-nada melodis yang menjadi cerminan karakter dasar sistem kognitif kolektif dari masing-masing kelompok budaya/etnis tersebut. Tidak ada kelompok etnis di Indonesia yang tidak memiliki karakter unik dari setiap lagu yang ada di daerah mereka masing-masing. Lagu-lagu semacam ini sering disebut dengan lagu daerah karena sifatnya yang kedaerahan (tidak dimiliki oleh daerah lain).

Lagu daerah biasanya memiliki lirik sesuai dengan bahasa daerahnya masing-masing. Lagu daerah ini muncul dan dinyanyikan atau dimainkan pada

tradisi-tradisi tertentu yang terdapat pada masing-masing daerah, misalnya pada saat menina-bobok-kan anak, permainan anak-anak (dolanan), hiburan rakyat, pesta rakyat, perjuangan rakyat, dan lain sebagainya. Lagu daerah ini ada yang berbentuk tradisional dan ada juga yang berbentuk pop.

Lagu-lagu yang berbentuk tradisional seringkali berupa lagu ritual yang lebih mementingkan syair daripada melodi (*logogenik*). Lagu seperti ini umumnya dibangun oleh melodi-melodi pendek dan ritme yang sederhana kemudian liriknya bercerita tentang adat-istiadat, seni sastra, dongeng, legenda, permainan rakyat, dan makanan khas masing-masing daerah.

Seiring dengan perkembangan zaman dan pengaruh globalisasi, maka berubah pula pola pikir masyarakat Indonesia. Masyarakat Indonesia tidak hanya mengenal lagu-lagu daerah saja, tetapi juga mengenal lagu-lagu di luar lagu daerah seperti lagu pop, jazz, balada bahkan sejenis musik rock sekalipun. Akibatnya, lagu daerah kurang diminati oleh masyarakat khususnya generasi muda.

Kurangnya kecintaan generasi muda terhadap lagu daerah sebagian besar disebabkan oleh kurangnya pengetahuan tentang lagu tersebut selain itu lagu daerah relatif berkarakter sama. Apabila dibiarkan terus-menerus, maka akan dikhawatirkan lagu-lagu daerah yang sudah mendarah-daging dan diwariskan secara turun-temurun akan punah. Belum lagi lagu-lagu daerah yang tidak begitu dikenal dan belum memiliki aturan penulisan yang baku.

Para komponis Indonesia sangat menyadari kondisi tersebut. Oleh karena itu mereka selalu berusaha mengadakan pembaharuan dari lagu-lagu daerah tersebut agar tetap diterima oleh masyarakat. Tentunya, pembaharuan ini

disesuaikan dengan pola-pola baru dan kebutuhan masyarakat pada saat ini. Baik itu menata ulang iringan lagu daerah seperti yang dilakukan oleh Vicky Sianipar dan Dwiki Dermawan maupun mengaransemen lagu daerah tersebut ke dalam bentuk aransemen paduan suara, baik yang monofoni maupun polifoni seperti aransemen SATB (Sopran, Alto, Tenor dan Bass).

Aransemen semacam ini sering kali kita temui sekarang dalam bentuk partitur-partitur dan dipelajari oleh berbagai kalangan formal, seperti di sekolah-sekolah dan kalangan nonformal seperti kelompok paduan suara Elfa's Singers. Arranger yang sering mengaransemen lagu-lagu daerah contohnya Singgih Sanjaya, aransemen beliau sering ditampilkan di Istana Negara. Lilik Sugiarto juga berpartisipasi dalam mengaransemen lagu-lagu daerah contohnya lagu daerah Sumatera Utara yang berjudul Sigulempong dan Bapak Paduan Suara Indonesia, Bapak Paul Widyawan yang namanya tidak asing lagi di kalangan aktivis paduan suara di Indonesia.

Paul Widyawan adalah seorang komponis yang produktif di Indonesia yang banyak mengaransemen lagu-lagu daerah ke dalam bentuk aransemen paduan suara untuk kalangan dewasa. Aransemennya acap kali diperkenalkan bukan saja di Indonesia tetapi dipentaskan juga di luar negeri. Paul Widyawan dikenal sangat piawai dalam mengaransemen lagu-lagu daerah. Lagu daerah yang berirama sederhana dapat terdengar sangat mewah dan menarik.

Seperti yang telah diketahui bersama dalam mengaransemen sebuah lagu, kita selalu berpatokan pada progresi akor yang membangun lagu tersebut. Apabila nada-nada dari lagu SATB kita hubungkan secara vertikal, nada-nada tersebut tidak lain adalah akor dari lagu itu sendiri. Namun, tidak selamanya akor tersebut

bisa terbaca dengan jelas, tidak jarang dari lagu-lagu daerah yang diaransemen berbentuk bersahut-sahutan yang akhirnya membentuk model kanon, responsorial atau antiponal. Apabila dihubungkan secara horizontal, masing-masing suara memiliki melodi tersendiri tetapi ketika digabungkan tetap membentuk keutuhan yang harmonis. Kejadian ini yang sering disebut dengan istilah kontrapung.

Melodi pokok (*cantus firmus*) pada lagu yang diaransemen Paul Widyawan tidak selalu berada di sopran, bisa berpindah-pindah dari sopran, alto, tenor dan bass. Hubungan antara *cantus firmus* dengan suara tambahan ini disebut dengan motus. Ia juga sering membagi suara sopran menjadi beberapa bagian dengan menyanyikan nada-nada tinggi sebagai penghias lagu (*coloratura*).

Dikarenakan lagu daerah, Paul Widyawan tidak ingin menghilangkan unsur kedaerahan dari aransemen lagu-lagu yang dibuat beliau. Misalnya menyanyi ala Sunda yang banyak menggunakan suara hidung (nasal), maka ia memasukkan ciri khas seperti itu ke dalam vokal paduan suara.

Lagu-lagu daerah yang telah diaransemennya sudah banyak dibukukan seperti lagu *Ondel-ondel*, *Bolelebo*, *Kambanglah Bungo*, *Dami Piranta* dan masih banyak lagi. Salah satu kumpulan partitur paduan suara yang ditulis Paul Widyawan berjudul *Dami Piranta* telah dipentaskan oleh paduan suara Vocalista Sonora dalam tournya ke Eropa pada tahun 1992. Di dalam buku ini terdapat banyak lagu daerah Indonesia yang sudah terkenal maupun belum dikenal oleh masyarakat Indonesia sendiri.

Salah satu lagu yang terkenal tersebut adalah lagu daerah Sumatera Barat yang berjudul *Dayuang Palinggam*. Lagu *Dayuang Palinggam* sudah sering dipentaskan baik di dalam maupun di luar negeri. Lagu ini memiliki makna yang

sangat dalam, berceritakan sebuah nasehat orang tua kepada anaknya untuk dapat selalu beradaptasi dengan lingkungan di manapun ia berada.

Bertolak dari hal-hal yang dikemukakan di atas serta mengingat begitu apresiatifnya Paul Widyawan dalam mengaransemen lagu-lagu daerah yang ada di Indonesia sehingga melahirkan aransemen dalam jumlah yang cukup banyak, penulis berinisiatif untuk melakukan penelitian terhadap lagu daerah yang telah ia aransemen. Pada penelitian ini penulis mengambil sampel lagu daerah yang berjudul *Dayuang Palinggam*. Lagu ini terdapat dalam kumpulan lagu daerah yang berjudul *Dami Piranta*. Untuk itu penelitian ini penulis beri judul “Analisis Lagu Dayuang Palinggam Aransemen Paul Widyawan”.

B. Batasan Masalah

Paul Widyawan sudah banyak mengaransemen lagu-lagu daerah ke dalam bentuk aransemen SATB (paduan suara). Seperti di dalam buku *Dami Piranta*, ia mengaransemen lagu daerah sebanyak 33 lagu. Keseluruhan aransemen lagu tersebut menarik untuk diteliti.

Untuk membatasi pokok persoalan supaya tidak terlalu luas maka masalah dalam penelitian ini adalah analisis aransemen lagu *Dayuang Palinggam* karya Paul Widyawan yang meliputi bentuk lagu, progresi akor (*chord progression*), motus dan kontrapung (*counterpoint*).

C. Rumusan Masalah

Berdasarkan batasan masalah di atas maka dapat dirumuskan permasalahan sebagai berikut: Bagaimanakah lagu *Dayuang Palinggam* Aransemen Paul Widyawan ditinjau dari bentuk lagu, progresi akor (*chord progression*), motus dan kontrapung (*counterpoint*).

D. Tujuan Penelitian

Sesuai dengan batasan dan rumusan masalah di atas, maka tujuan penelitian ini adalah untuk mendeskripsikan analisis lagu *Dayuang Palinggam* aransemen Paul Widyawan yang mencakup bentuk lagu, progresi akor (*chord progression*), motus dan kontrapung (*counterpoint*).

E. Manfaat Penelitian

Penelitian ini diharapkan dapat bermanfaat bagi pihak-pihak sebagai berikut.

1. Bagi jurusan Sendratasik UNP sebagai literatur yang dapat memperkaya pembendaharaan pustaka jurusan.
2. Bagi pembaca sebagai referensi seni secara umum, dan khususnya bagi mahasiswa jurusan Sendratasik yang ingin mengkaji analisis musikal.
3. Bagi penulis sendiri dapat menjadi sarana pengembangan kemampuan dalam menganalisis aransemen lagu dengan bekal ilmu yang telah didapat di bangku perkuliahan.

BAB II

KERANGKA TEORETIS

A. Penelitian yang Relevan

Untuk mendukung penulisan hasil analisis lagu *Dayuang Palinggam* aransemen Paul Widyawan, penulis menggunakan beberapa penelitian yang relevan yang digunakan sebagai landasan pikiran, yaitu “Analisis Struktur Lagu Jangan Menyerah Ciptaan Rian D’Masiv” yang ditulis oleh Wiendi Yatmico dan “Analisis Struktur Musikal Lagu Daerah Kabupaten Rejang Lebong Provinsi Bengkulu” yang ditulis oleh Yuni Deswita.

Pada “Analisis Struktur Lagu Jangan Menyerah Ciptaan Rian D’Masiv” penulis memfokuskan penelitiannya pada analisis struktur lagu yang meliputi bentuk lagu (periode/siklus), frase dan formulasi melodi, motif, progresi akor dan ekspresi. Sedangkan tulisan yang dibuat oleh Yuni Deswita yang berjudul “Analisis Struktur Musikal Lagu Daerah Kabupaten Rejang Lebong Provinsi Bengkulu” berkaitan dengan analisis struktur musik yang terdiri dari analisis irama, harmoni, melodi, bentuk/struktur lagu dan ekspresi.

Penelitian terdahulu dengan penelitian ini sama-sama mengkaji tentang analisis lagu, tetapi penulis terdahulu lebih memfokuskan pada analisis struktur musik sedangkan penulis lebih mengarah pada analisis bentuk lagu, progresi akor (*chord progression*), motus dan kontrapung (*counterpoint*). Hal ini dikarenakan penulis menganalisis aransemen lagu daerah yang berbentuk SATB. Sehingga penulis lebih mengarah pada hubungan antar nada, baik hubungan yang berbentuk vertikal maupun hubungan yang berbentuk horizontal.

B. Landasan Teori

1. Pengertian Analisis

Setiap lagu memiliki bentuk yang dapat dianalisis berdasarkan bagian-bagiannya. Menurut Linggono (2008: 35), analisis merupakan suatu upaya mempermudah dalam mengenal dan memahami lagu. Bukan sebaliknya mempersulit dari lagu yang sebenarnya sudah mudah dinyanyikan. Misalnya apabila kita mempelajari sebuah lagu kita bisa mempelajarinya secara bagian per bagian.

Godaan dari ilmu analisis musik adalah sama: ‘memotong’ dan memperhatikan detail sambil melupakan keseluruhan dari sebuah karya musik. Keseluruhan berarti: memandang awal dan akhir dari sebuah lagu serta beberapa perhatian sementara di tengahnya; gelombang-gelombang naik-turun dan tempat puncaknya; dengan kata lain: dari segi struktur. Pandangan ini mirip dengan seorang yang memandang sebuah berlian sebagai kristal yang tersusun dari sudut-sudut yang teratur dan mengkilat-kilatkan sinar secara melimpah (Prier, 1996: 1).

Prier (1996: 26) menambahkan pula, suatu analisis yang hanya melihat struktur kalimat saja masih cukup kasar. Untuk melihat keindahan lagu haruslah diperhatikan detail-detilnya. Seperti tidak cukup menilai sehelai kain batik menurut warna atau lebarnya kain: perlu diperhatikan juga hiasan/ornamennya. Lukisannya.

Jadi, apabila kita ingin menganalisis suatu lagu terlebih dahulu kita memotong dan mempelajari lagu tersebut secara bagian per bagian. Sebelum kita menganalisis suatu lagu yang perlu kita lakukan adalah mendengar dan mengamati notasi lagu tersebut dengan seksama. Seperti yang diungkapkan oleh Pasaribu dalam bukunya yang berjudul *Komposisi Aransemen* (TT: 12) bahwa kerja analisa atas karya orang lain, bukan ditandai dengan mendengarkannya secara

berulang-ulang, melainkan dengan mendengarkan dan mengamati notasinya dengan daya pikir dan bukannya dengan menikmati.

2. Pengertian Aransemen

Dalam Kamus Musik istilah aransemen mempunyai arti: gubahan lagu untuk orkes atau kelompok paduan musik, baik vokal maupun instrumental (Banoë, 2003: 30). Kegiatan mengubah lagu disebut mengaransemen. Secara rinci, mengaransemen dapat diartikan sebagai bentuk kegiatan menambah, mengolah baik berupa iringan sederhana maupun penambahan-penambahan lain yang luas, disamping itu juga memperhatikan unsur-unsur harmoni, gaya, tekstur, irama ke dalam melodi suatu lagu, baik berupa vokal maupun instrumen.

Di dalam vokal terdapat beberapa bentuk aransemen, diantaranya:

a. Aransemen dua suara, atau disebut harmoni dua suara

Menurut Hartaris (2007: 34), harmoni dua suara adalah perpaduan dua nada menurut jarak interval tertentu. Melodi utama lagunya biasanya adalah notasi yang bawah, sedangkan suara duanya adalah yang di atas melodi lagunya. Suara dua sering diambil dari nada tertstnya.

Menurut Hamdju dan Armillah (1983: 40-41), ada beberapa motif pergerakan melodi dalam harmoni dua suara diantaranya:

1) Motus Rectus

Turun naiknya melodi lagu asli (suara I) dengan suara tambahan (suara

II) bergerak searah atau paralel.

2) Motus Contrarius

Turun naik melodi lagu asli (Suara I) dengan suara tambahan (suara II)

bergerak berlawanan.

3) Motus Obliquus

Turun naik melodi lagu asli (suara I) dengan suara tambahan (suara II) bergerak menyimpang.

b. Aransemen tiga suara, atau disebut harmoni tiga suara

Harmoni tiga suara sama halnya dengan akor triad. Misalnya C-E-G, walaupun tidak menutup kemungkinan adanya inversi (kebalikan dari letak nada). Melodi pada lagu terletak pada notasi yang bawah, sedangkan suara duanya di atas melodi lagunya. Suara tiga adalah melodi yang paling atas. Namun untuk harmoni tiga suara tidak tertutup kemungkinan kalau yang merupakan melodi utamanya adalah melodi yang tengah. Suara tiga diambil dari nada kwintnya (Hartaris, 2007: 35).

c. Aransemen empat suara, atau disebut harmoni empat suara

Harmoni empat suara merupakan pengembangan triad, baik dengan menambahkan nada keempat dari luar triad maupun dengan cara menggandakan salah-satu di antara nada dari triad tersebut (Hartaris, 2007: 36). Harmoni empat suara umumnya diterapkan pada paduan suara dewasa (usia 18 tahun ke atas).

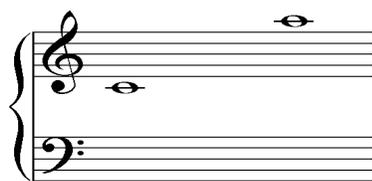
3. Teknik Aransemen Paduan Suara

Membuat aransemen untuk paduan suara (SATB) pada dasarnya adalah membuat lagu baru. Untuk dapat membuat aransemen paduan suara, pengetahuan yang wajib dimiliki adalah dapat menentukan wilayah suara manusia sesuai dengan jenisnya. Hal ini penting karena aransemen tersebut diharapkan nantinya dapat dinyanyikan sesuai dengan wilayah suara masing-masing jenis suara.

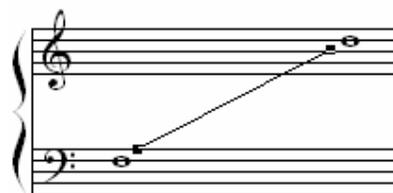
Menurut Linggono (2008: 37), pada dasarnya suara manusia [dewasa] dibagi menjadi 4 jenis, yaitu: sopran adalah jenis suara wanita dengan wilayah

nada tinggi, alto adalah jenis suara wanita dengan wilayah nada rendah, tenor adalah jenis suara pria dengan wilayah nada tinggi, bass adalah jenis suara pria dengan wilayah nada rendah. Pembagian jenis suara yang lebih detail lagi masih ada, misalnya mezzo sopran, adalah jenis suara wanita yang wilayah suaranya lebih rendah dari sopran tetapi lebih tinggi dari alto. Bariton adalah jenis suara pria yang wilayah suaranya lebih rendah dari tenor dan lebih tinggi dari bass.

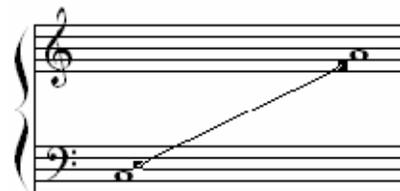
Berikut ini notasi wilayah suara manusia:



sopran: c1 sampai a2



alto: f sampai d2



tenor: c sampai a1



bass: F sampai d1

Selanjutnya, langkah-langkah yang harus diperhatikan dalam arrangement lagu paduan suara sebagai berikut (Linggono, 2008: 41-18).

- a. Penulisan dalam notasi balok
Sopran dan Tenor ditulis dengan arah tangkai ke atas sedangkan Alto dan Bass ditulis dengan arah tangkai ke bawah.
- b. Menentukan nada
 - 1) Pendobelan nada
Prioritas pertama pada nada dasar. Prioritas kedua pada nada ke lima (kwint). Pendobelan terters ini sebaiknya dihindari untuk menjaga kualitas dari akor yang bersangkutan.
 - 2) Jarak nada pada masing-masing jenis suara
Usahakan agar jarak/interval sopran dengan alto, dan alto dengan tenor tidak lebih dari 1 oktaf. Jarak tenor dengan bass boleh lebih dari 1 oktaf.
 - 3) Posisi terbuka dan tertutup
Posisi terbuka artinya antara sopran, alto dan tenor dapat disisipi nada yang lain. Posisi tertutup artinya antara sopran, alto dan tenor tidak dapat disisipi nada yang lain.
 - 4) Perlu diperhatikan penggarapan secara vertikal dan horizontal
Vertikal berarti apabila ditarik garis lurus ke atas, nada-nadanya merupakan isi dari akor yang ditentukan. Horizontal artinya deretan nada dalam setiap jenis suara hendaknya bersifat melodis, artinya interval nadanya mudah dinyanyikan, maka dari itu biasanya dicari nada yang paling dekat.
 - 5) Overlapping
Dalam penggarapan arrangement SATB tidak diperbolehkan terjadi *overlapping* antara suara sopran, alto, tenor, dan bass. Contohnya suara bahwa suara alto tidak boleh lebih rendah daripada suara bass yang disebut.
 - 6) Paralel *kwint* dan *oktaf*
Dalam penggarapan arrangement paduan suara, paralel kwint dan oktaf tidak diperbolehkan karena seharusnya dua jenis suara dapat bergerak sendiri-sendiri menjadi terikat kebebasannya.

Dalam arrangement harmoni SATB, seorang arranger biasanya membagi suara berdasarkan akor lagu tersebut. Namun, tidak selamanya nada yang terdapat di dalamnya sesuai dengan harmoni lagu tersebut (menyimpang). Penyimpangan nada-nada dari harmoninya disebut nada non-harmonik (*non-harmonic tone*).

Ottman (1961: 127) menyatakan:

Non-harmonic tones may be identified and classified by relationship of the dissonance (the non-harmonic tone) to the harmonic tones which precede and follow it. To identify most non-harmonic, it is necessary to analyze the three notes involved- a) the harmonic tone preceding the dissonance, called the note of approach, b) the dissonance itself, and c) the harmonic tone following the dissonance, called the note of resolution.

Alih bahasa penulis:

Nada non-harmonik diidentifikasi dan digolongkan dalam kelompok not disonan (non-harmonic tone) yaitu not yang mendahului dan not yang berada di dalam nada harmonik tersebut. Untuk mengidentifikasi nada non-harmonik lebih lanjut, penting bagi kita untuk menganalisis tiga nada yang meliputi a) nada harmonik yang mendahului disonan, disebut nada pembuka, b) nada disonan, dan c) nada harmonik setelah disonan, disebut nada penyelesaian.

Menurut Ottman (1961: 127-131) nada non-harmonik dapat diklasifikasikan menjadi beberapa bentuk berdasarkan penempatannya. Berikut macam-macam nada non-harmonik.

- a. *Passing tone*
A non-harmonic tone which is found step-wise between harmonic tones of different pitch is known as a passing tones.
- b. *Neighboring tone*
A non-harmonic tone which is found step-wise between two harmonic tones of the same pitch is known as a neighboring tones.
- c. *Suspension*
A non-harmonic tone which is approached by a note of the same pitch and which resolved down by step or half-step is known as a suspension.
- d. *Anticipation*
An anticipation is a non-harmonic tone which sound the same pitch is known as the harmonic tone following and is found in a weak rhythmic position.
- e. *Appoggiatura*
In the appoggiatura figure, the dissonance is approached by leap (interval of a third or larger) and resolved step-wise, usually in a direction opposite to the leap.

- f. *Escaped tone*
In the *escaped tone* figure, the dissonance is approached by step and resolved by leap, usually in a direction opposite to that of approach.
- g. *Changing tone*
This figure involves four notes. The note of approach and the note of resolution are the same pitch. The note of approach proceeds by step to a dissonance. This dissonance note skips an interval of a third in the opposite direction to a second dissonance, which in turn resolves step-wise to the note of resolution.
- h. *Pedal point*
The *pedal point* is a note sustained in one voice while in the other voices the harmonies are changing. It often occurs in the bass voice, whence the name *pedal*, referring to the practice of holding down one note with the root on the pedal of the organ.

Alih bahasa penulis:

- a. *Passing tone*
Nada non-harmonik yang ditemukan antara dua akor namun tidak termasuk dalam akor tersebut nada ini dikenal sebagai nada lintas.
- b. *Neighboring tone*
Nada non-harmonik yang ditemukan di antara dua nada harmonik dari pitch yang sama nada ini dikenal sebagai nada sisipan.
- c. *Suspension*
Nada non-harmonik dengan adanya perpanjangan nada. Bagian nada atau akor yang masih tetap dipertahankan suaranya pada saat nada atau akor lainnya berganti.
- d. *Anticipation*
Anticipation adalah nada non-harmonik yang nadanya sama dengan nada harmonik tetapi dimainkan mendahului akor dan ditemukan dalam posisi irama yang lemah.
- e. *Appoggiatura*
Appoggiatura berupa satu nada yang mendahului nada beraksen sehingga jatuhnya aksentuasi (tekanan) berpindah ke nada pendahulu tersebut.
- f. *Escaped tone*
Dalam *escaped tone*, nada disonan mendekat dengan melangkah dan selesai dengan cara melompat. Biasanya, nadanya berlawanan dengan nada yang didekatinya.
- g. *Changing tone*
Bentuk ini menggunakan empat nada. *Changing tone* disebut pertukaran nada. Terdapat penggunaan nada yang tidak termasuk melodi asli, merupakan nada sisipan pada hitungan aksentuasi nada semestinya.

h. Pedal point

Pedal point adalah suatu nada yang ditahan berdengung panjang sementara nada lain sudah berganti. Ini sering terjadi pada jalur bass. Nama pedal mengacu pada praktek menekan satu nada *root* pada pedal organ.

4. Pengertian Bentuk Musik

Bentuk/struktur lagu ialah susunan serta hubungan antara unsur-unsur musik dalam suatu lagu sehingga menghasilkan suatu komposisi atau lagu yang bermakna (Jamalus, 1988: 35). Sebagaimana juga dalam karya sastra bahasa, musik juga memiliki suku kata, kata, frase, kalimat, anak kalimat dan sebagainya yang dapat dianalisis dalam berbagai bentuk (Banoë, 2003: 151).

Menurut Prier (1996: 2), untuk memperlihatkan struktur musik, maka ilmu bentuk memakai sejumlah kode. Untuk kalimat/ periode umumnya dipakai huruf besar (A, B, C dsb). Bila sebuah periode diulang dengan disertai perubahan, maka huruf besar disertai tanda aksentuasi (¹) misalnya A B A¹.

Biasanya sebuah kalimat musik/ periode terdiri dari dua anak kalimat/ frase: a. kalimat pertanyaan/ kalimat depan; b. kalimat jawaban/ kalimat belakang.

Berikut penjabarannya menurut Prier (1996 : 2).

- a. Kalimat pertanyaan/ kalimat depan/ frase antedens ('question', 'vorsatz'):
 - =awal kalimat atau sejumlah birama (biasanya birama 1-4 atau 1-8) disebut 'pertanyaan' atau 'kalimat depan' karena biasanya ia berhenti dengan nada yang mengambang, maka dapat dikatakan berhenti dengan 'koma'; umumnya di sini terdapat akor dominan. Kesannya di sini; belum selesai, dinantikan bahwa musik dilanjutkan.
- b. Kalimat jawaban/ kalimat belakang/ frase consequens ('answer', 'nachsatz'):
 - = bagian kedua dari kalimat (biasanya birama 5-8 atau 9-16) disebut 'jawaban' atau 'kalimat belakang' karena ia melanjutkan 'pertanyaan' dan berhenti dengan 'titik' atau akor tonika.

Di dalam kalimat ditemukan beberapa motif yang membangun kalimat tersebut. Dalam Kamus Musik motif diartikan sebagai bagian terkecil dari suatu kalimat lagu, baik berupa kata, suku kata, atau anak kalimat yang dapat dikembangkan (mirip sastra Indonesia). Motif lagu akan selalu berulang sepanjang lagu sehingga lagu yang terpisah atau tersobek dapat dikenali ciri-cirinya melalui motif tertentu (Banoë, 2003: 283). Setiap motif diberi suatu kode, biasanya mulai dengan 'm', motif berikutnya disebut 'n' dsb. Setiap ulangan motif dengan perubahan sedikit diberi kode 'm1', 'm2', 'n1', 'n2' dsb.

Menurut Prier (1996: 27-34), ada tujuh cara dalam pengolahan motif, yaitu:

- a. Ulangan Harafiah
Yaitu mengulang kembali sebuah motif yang sudah ada, dengan persis sama seperti motif awal tersebut. Dalam hal ini maksudnya bersifat lebih-lebih sebagai ingatan kembali.
- b. Ulangan pada tingkat lain (*sekuen*)
 - 1) Sekuen naik: sebuah motif dapat diulang pada tingkat nada yang lebih tinggi. Tentu dalam pemindahan ini kedudukan nada harus disesuaikan dengan tangga nada/harmoni lagu, sehingga satu atau beberapa interval mengalami perubahan. Meskipun demikian, motif asli dengan mudah dapat dikenali kembali. Sekuen naik sering terdapat di dalam kalimat pertanyaan.
 - 2) Sekuen turun: sebuah motif dapat juga diulang pada tingkat nada yang lebih rendah. Kalimat jawaban merupakan tempat yang paling tepat untuk sekuen turun. Namun sekuen turun terdapat juga pada kalimat kedua sebuah lagu.
Tentu sekuen naik dan turun tidak harus langsung mengikuti 'induknya' ia dapat juga berada di lain tempat pada lagu yang sama.
- c. Pembesaran interval (*Augmentation of the ambitus*)
Sebuah motif terdiri dari beberapa buah nada dan dengan demikian terbentuklah pula beberapa interval berturut-turut. Salah-satu interval dapat diperbesar waktu diulang. Tujuannya, ingin menciptakan suatu peningkatan ketengangan, membangun 'busur' kalimat. Maka kalimat pengolahan motif semacam ini

biasanya kita jumpai di bagian pertanyaan kalimat lagu atau juga pada ulangan kalimat A¹ dalam lagu A B A¹.

- d. Pengecilan interval (*Diminuation of the ambitus*)
Sebaliknya dari pembasaran adalah pengecilan. Interval motif pun dapat diperkecil. Namun karena pengolahan ini mengurangi ketegangan, maka tempatnya adalah terutama dalam kalimat jawaban.
- e. Pembalikan (*Inversion*)
Setiap interval naik kini dijadikan interval turun dan setiap interval yang dalam motif asli menuju ke bawah, dalam pembalikannya diarahkan ke atas. Bila pembalikannya bebas, maka dasarnya interval tidak dipertahankan, tetapi disesuaikan dengan harmoni lagu asal arah melodi tetap terbalik dengan arah melodi dalam motif asli.
- f. Pembesaran nilai nada (*Augmentation of the value*)
Suatu pengolahan melodis dengan irama motif diubah, masing-masing nilai digandakan, sedangkan tempo dipercepat namun hitungannya tetap sama.
- g. Pemerkecil nilai nada (*Diminuation of the value*)
Sejajar dengan pembasaran nilai nada terdapat pula teknik sebaliknya yaitu pengecilan nilai nada, artinya nada-nada melodi tetap sama namun iramanya berubah. Nilai nada dibagi dua sehingga temponya dipercepat, sedangkan hitungannya/ketukannya tetap sama.

5. Progresi Akor (*Chord Progression*)

Rahman (1985: 4) menyatakan bahwa triad atau akor itu merupakan perwujudan dari suatu susunan nada-nada secara vertikal, dimana masing-masing nada dengan ukuran jarak yang telah ditentukan. Jamalus (1988: 30) menambahkan lebih lanjut bahwa, trinada atau akor ialah bunyi gabungan tiga nada yang terbentuk dari salah-satu nada dengan nada tertis dan kwintnya, atau dikatakan juga tertis bersusun. Di dalam sebuah tangga nada terdapat tujuh buah nada pokok, oleh sebab itu terdapat tujuh buah triad yang disusun berdasarkan nada-nada pokok tersebut.

Berikut nama-nama akor menurut tingkatannya dalam tangga nada C mayor (Ottman, 1961: 15).

1. Tonika	dilambangkan dengan angka I	C-E-G
2. Supertonika	dilambangkan dengan angka ii	D-F-A
3. Median	dilambangkan dengan angka iii	E-G-B
4. Subdominan	dilambangkan dengan angka IV	F-A-C
5. Dominan	dilambangkan dengan angka V	G-B-D
6. Sub-median	dilambangkan dengan angka vi	A-C-E
7. Leading not	dilambangkan dengan angka vii ^o	B-D-F

Akor I, IV dan V adalah akor mayor yang dilambangkan dengan angka romawi besar dengan jarak nada 2 dan 1 ½, Akor ini disebut juga akor pokok atau akor primer. Sedangkan akor ii, iii dan vi adalah akor minor yang dilambangkan dengan angka romawi kecil dengan jarak nada 1 ½ dan 2, akor ini disebut juga akor sekunder. Akor vii^o disebut akor kurang (*diminished*) dengan jarak nada 1 ½ dan 1 ½.

Perubahan gerak akor dari suatu akor ke akor berikutnya pada garis melodi disebut progresi akor. Dengan adanya progresi akor maka akan banyak adanya kemungkinan variasi untuk berakhirnya sebuah lagu. Variasi kemungkinan tersebutlah yang sering dinamakan dengan kadens (*cadence*). Sebagaimana yang ditulis dalam Kamus Musik (Banoë, 2002: 67) bahwa istilah *cadence* diartikan sebagai “Cara yang ditempuh untuk mengakhiri komposisi musik dengan berbagai kemungkinan kombinasi ragam akor, sehingga terasa efek berakhirnya sebuah lagu atau sebuah frase lagu”.

Ottman (1961: 69, 86-87) dalam buku *Elementary Harmony* membagi kadens ke dalam dua bentuk, yaitu kadens autentik dan kadens plagal. Berikut penjelasan kedua kadens tersebut.

1. *The three cadences composed of the dominant and tonic triads are known as authentic cadences.*

- a. *The perfect authentic cadence. The progression V-I in which the V triad has the root in the bass and the final I triad has the root in both bass and soprano.*
The soprano line usually proceeds from leading tone to tonic (7-1), or supertonic to tonic (2-1).
- b. *The imperfect authentic cadence. The progression V-I in which the final I triad is found with some note other than the root in either soprano or bass.*
The commonly used soprano lines are 2-3 and 5-5.
- c. *The authentic half cadence. The progression I-V.*
2. *Cadence composed of the subdominant and tonic triads are known as plagal cadence. The plagal cadence is found in the same three form as was the authentic cadence.*
 - a. *The perfect plagal cadence. The progression IV-I in which the IV triad has the root in the bass and the final I triad has the root in both and soprano.*
 - b. *The imperfect plagal cadence. The progression IV-I in which the final I triad is found with some other note than the root in either soprano or bass.*
 - c. *The plagal half cadence. The progression I-IV.*

Alih bahasa penulis:

1. *Authentic cadences* (kadens autentik) terdiri dari akor dominan dan akor tonika, kadens jenis ini terbagi atas tiga bagian:
 - a. *The perfect authentic cadence* (kadens autentik sempurna). Terdiri dari progresi akor V-I, di mana *root* pada akor V terletak di bass dan *root* pada akor I terletak di bass dan di sopran.
 Biasanya jalur sopran membawa nada dari leading tone ke tonika (7-1). Atau supertonika ke tonika (2-1).
 - b. *The imperfect authentic cadence* (kadens autentik tidak sempurna). Terdiri dari progresi akor V-I, di mana *root* pada akor I terletak pada salah satu jalur sopran atau bass.
 Jalur sopran yang biasanya digunakan adalah 2-3 dan 5-5.
 - c. *The authentic half cadence* (kadens autentik setengah sempurna). Terdiri dari progresi akor I-V.
2. Kadens yang terdiri dari akor subdominan dan tonika disebut dengan kadens plagal. Kadens plagal juga terdiri dari tiga bagian, yaitu:
 - a. *The perfect plagal cadence* (kadens plagal sempurna). Terdiri dari progresi akor IV-I, di mana *root* pada akor IV terletak di bass dan *root* pada akor I terletak di bass dan di sopran.
 - b. *The imperfect plagal cadence* (kadens plagal tidak sempurna). Terdiri dari progresi akor IV-I, di mana *root* pada akor I terletak pada salah satu jalur sopran atau bass.
 - c. *The plagal half cadence*. Terdiri dari akor I-IV (kadens tidak lazim).

Selain itu terdapat kadens yang tidak lazim seperti yang sering kita dengar dengan istilah “picardy third” atau “tierce de Picardie”.

Berikut dikemukakan oleh Ottman (1961 : 70):

In a minor key, the dominant triad in the cadence is usually a major triad (for example, in c minor, V-i; G B D, C E G). In music of the sixteenth, seventeenth and early eighteenth centuries, the major triad was considered more consonant than the minor triad, hence it is common to find the final tonic triad in a minor key altered to become a major triad. This is known as a “picardy third” or “tierce de Picardie”.

Alih bahasa penulis:

Di dalam tangganada a minor, akor dominan di dalam kadens biasanya terdiri dari akor mayor (contohnya, dalam c minor, V-i; G B D, C E G). Pada abad sebelum abad ke 20, yaitu abad ke enambelas, tujuhbelas dan abad delapanbelas, akor mayor lebih bersifat konsonan dibandingkan dengan akor minor, oleh sebab itu untuk menuju akor tonika dalam tangganada a minor berubah menjadi akor a mayor. Fenomena ini dikenal dengan istilah “picardy third” atau “tierce de Picardie”.

6. Pengertian Kontrapung

Kontrapung (ing: *counterpoint*); Jer: *kontrapunk* mengandung arti perlawanan antar titik. Dalam Kamus Musik (Banoë, 2003: 98), kontrapung diartikan sebagai gaya musik yang disusun secara barsahut-sahutan, diambil dari kata Latin: *punctus contra punctus, point counter point*.

Landasan kontrapung adalah sederetan melodi pokok sebagai titik-titik yang akan diperlawankan. Musik-musik kontrapungtis yang dikenal dalam repertoir lama mempergunakan cantro fermo (*cantus firmus*) sebagai jalur melodi pokoknya.

Jadi, *Counterpoint* adalah hubungan antara dua suara atau lebih yang independen dalam hal kontur dan ritmik, namun saling bergantung dalam aturan harmoni. Kontrapung (*Counterpoint*) dapat juga didefinisikan sebagai seni

mengkombinasikan melodi. Dalam konteks yang lebih luas kita dapat membedakan antara gaya homofoni dengan kontrapungtis. Gaya homofonik pada dasarnya bersifat akor (*chordal*) yang umumnya tampak pada berbagai lagu himne sebagai contoh bentuk yang paling sederhana. Pada model tersebut lagu diiringi oleh akor-akor dasar atau sederhana. Dalam penulisan kontrapung juga terdapat basis logika akor, tapi bagian-bagian suaranya memiliki alur melodi yang berdiri sendiri.

Seperti pada sebuah paduan suara, masing-masing jalur suara memiliki ritmiknya masing-masing. Sehingga apabila dinyanyikan satu per satu seolah-olah merupakan terdiri dari beberapa lagu yang berbeda. Namun, saat digabungkan tetap membentuk keutuhan yang harmonis.

Di dalam Kamus Musik (Banoe, 2003: 96), kontrapung dijabarkan sebagai berikut.

- Contrapunctus 2 bagian (*two part*) dalam beberapa contoh: satu lawan satu (*note against note*) artinya jalurnya sama-sama mempergunakan sebuah not; dua lawan satu (*two notes to one*), mempergunakan 2 nada terhadap satu nada cantus firmusnya; empat lawan satu (*four notes to one*), mempergunakan 4 nada terhadap satu nada cantus firmusnya; sinkopasi (*syncopation*), mempergunakan nada bersinkop terhadap cantus firmusnya; paduan lawan (*florid*), mempergunakan paduan berbagai perbandingan terhadap cantus firmusnya.
- Contrapunctus 3 bagian artinya pelaksanaan kontrapung yang dimainkan oleh 3 jalur suara dengan prinsip perlawanan yang sama seperti di atas.
- Contrapunctus 4 bagian artinya pelaksanaan kontrapung yang dimainkan 4 jalur suara.

Selanjutnya: lima bagian, enam bagian, tujuh bagian, delapan bagian dan sebagainya.

Keterangan ini didukung oleh Wikipedia Indonesia. Menurut Wikipedia Indonesia, ada lima pola pada *kontrapung terikat* (*strict counterpoint*), yaitu:

- a. Pola I (*Species I*): Nada kontrapung sama dengan nada CF durasinya, sehingga satu nada kontrapung dihadapkan berdurasi sama dengan nada CF.



Contoh *Pola I*

- b. Pola II (*Species II*): Nada kontrapung berdurasi 1/2 dengan nada CF, sehingga dua nada kontrapung dihadapkan dengan satu nada CF.



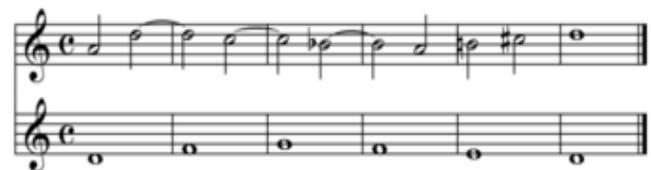
Contoh: *Pola II*

- c. Pola III (*Species III*): Nada kontrapung berdurasi 1/4 dengan nada CF, sehingga empat nada kontrapung dihadapkan dengan satu nada CF.



Contoh: *Pola III*

- d. Pola IV (*Species IV*): Nada kontrapung disusun dengan Penundaan, sehingga satu nada kontrapung dihadapkan dengan penundaan terhadap satu nada CF.



Contoh: *Pola IV*

- e. Pola V (*Species V*): Sulaman bebas dari kontrapung terhadap CF, sehingga di sini terjadi sulaman bebas dari nada-nada kontrapung terhadap satu nada CF.



Contoh: *Pola V*

Selain itu ada yang disebut Kontrapung Bebas (*Free Counterpoint*) disusun menurut perasaan namun masih beralur pada aturan kontrapung yang berlaku. Hal ini menjadi keindahan sulaman anti melodi terhadap melodi utama.

Sekilas harmoni dan kontrapung adalah suatu bentuk musik yang sama. Namun keduanya memiliki perbedaan yang mendasar. Berikut perbedaan harmoni dan kontrapung menurut Dendra dalam bukunya yang berjudul *A Handbook of Modal Counterpoint* (TT: 1).

1. *Harmony deals with chords in succession. Counterpoint with melodies in combination.*
2. *Harmony is expressed in the vertical aspect of the written score. In Counterpoint the emphasis is on the horizontal aspect.*
3. *Harmony may be said to concern itself chiefly with the element of color in music. Counterpoint is concerned more with line.*
4. *In Harmony one melody is likely to predominate. In Counterpoint all parts should be of almost equal melodic interest.*
5. *In Harmony all parts unite to convey a single idea. in Counterpoint each part conveys its distinct and individual idea.*

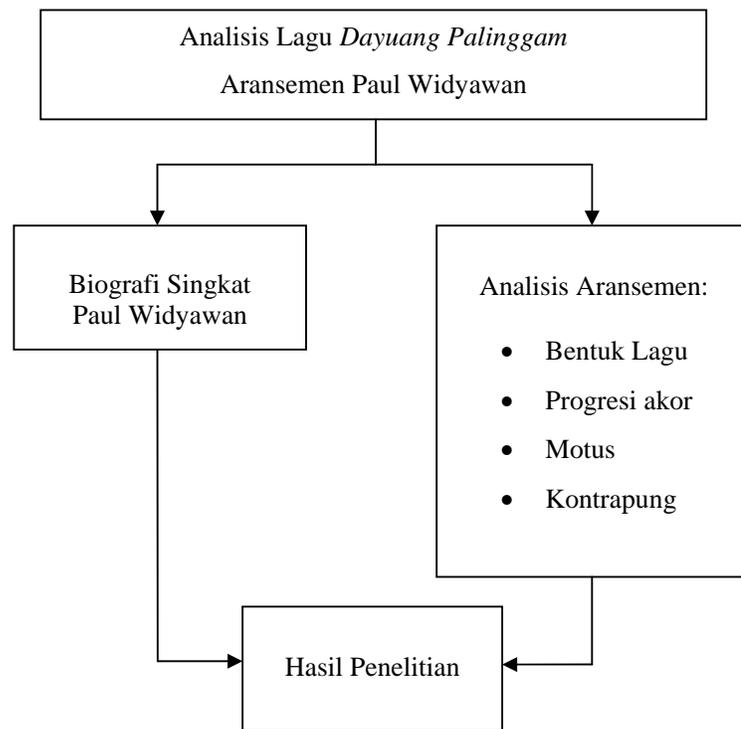
Alih bahasa penulis:

1. Harmoni berhubungan dengan rangkaian akor. Kontrapung berhubungan dengan melodi yang dikombinasikan.
2. Harmoni ditulis dalam bentuk vertikal di dalam paranada. Kontrapung lebih ditekankan pada jalur horizontal.
3. Harmoni lebih berkaitan dengan warna dalam musik. Kontrapung lebih berkaitan dengan jalur melodi.
4. Di dalam harmoni terdapat satu melodi yang lebih mendominasi. Sedangkan di dalam kontrapung semua melodi mempunyai peran tersendiri.
5. Dalam harmoni semua bagian bersatu untuk menyampaikan satu ide. Dalam kontrapung masing-masing bagian mempunyai ide yang berbeda-beda.

C. Kerangka Konseptual

Penelitian ini membahas penganalisisan lagu *Dayuang Palinggam* aransemen Paul Widyawan. Seperti yang telah diuraikan dalam rumusan masalah, bagian yang akan dianalisis meliputi bentuk lagu, progresi akor (*chord progression*), motus, dan kontrapung (*counterpoint*).

Selain itu, akan dibahas sekilas tentang Paul Widyawan dan telaah terhadap lagu *Dayuang Palinggam* sehingga kita dapat lebih memahami pesan yang ada dalam lagu tersebut. Secara konsep dapat dipaparkan sebagai berikut:



Kerangka Konseptual

BAB V

PENUTUP

A. Kesimpulan

Setelah melakukan analisis terhadap salah satu lagu daerah aransemen Paul Widyawan yang berjudul *Dayuang Palinggam*, maka dapat diambil kesimpulan bahwa Paul Widyawan mengaransemn lagu dengan menggunakan teknik polifonik yang homofonik. Ia juga tidak terlalu berpatokan pada progresi akor dengan karakteristik bass meloncat dan ditahan.

Selain itu Paul Widyawan menggunakan melodi tambahan pada aransemennya. Melodi pada bagian B untuk suara sopran sengaja diciptakan dengan nada-nada berdurasi panjang. Nada-nada ini diciptakan tidak sama banyak dengan melodi pokok (pada alto), apabila sama maka akan muncul kesan lagu baru pada bagian B lagu *Dayuang Palinggam*. Dengan demikian melodi sopran berfungsi sebagai “solis”.

Secara pola garap lagu, ciri khas yang tampak dalam aransemen Paul Widyawan adalah pergerakan nada di antara keempat suara yang cenderung tidak bergerak secara paralel. Arranger juga tidak meninggalkan unsur tradisional masing-masing daerah dari aransemen yang dibuatnya.

B. Saran

Sehubungan dengan penelitian yang dilakukan, maka penulis memberikan saran kepada calon-calon peneliti yang ingin mengangkat objek penelitian analisis aransemen baik sejenis paduan suara atau instrumental untuk dapat mendeskripsikan lebih lengkap atau melanjutkan analisis dengan menambah unsur-unsur yang belum penulis analisis.

KEPUSTAKAAN

- Banoë, Pono. 2003. *Kamus Musik*. Yogyakarta: Kanisius.
- Banoë, Pono. 2003. *Pengantar Pengetahuan Harmoni*. Yogyakarta: Kanisius.
- Dendra, Rezky dan Debby Christine.----- *A Hand Book of Modal Counterpoint*. -----
- Hamdju, Atan dan Armillah Windawati. 1983. *Pengetahuan Seni Musik*. Jakarta: Mutiara
- Jamalus. 1988. *Pengajaran Musik Melalui Pengalaman Musik*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan. Direktorat Jenderal Pendidikan Tinggi. Proyek Pengembangan Lembaga Pendidikan Tenaga Pendidikan.
- Kustap, Muttaqim. 2008. *Seni Musik Klasik Jilid I*. Jakarta: Direktorat Pembinaan Sekolah Menengah Kejuruan.
- Linggono, I Budi. 2008. *Seni Musik Non Klasik Jilid I*. Jakarta: Direktorat Pembinaan Sekolah Menengah Kejuruan.
- Moleong, Lexy J. 2005. *Metodologi Penelitian Kualitatif*. Bandung: PT Remaja Rosdakarya.
- Ottman, Robert W. 1961. *Elementary Harmony Teory and Practice*. Amarica: Prentice Hall, INC.
- Pasaribu, Ben M. ----. *Komposisi Aransemen*. Medan: Jurusan Sendratasik. Fakultas Bahasa dan Seni. Universitas Negeri Medan.
- Piston, Walter. 1933. *Principles of Harmony Analysis*. Boston : E. C. Schirmer Music Co.
- Prier, Karl-Edmund. 1996. *Ilmu Bentuk Musik*. Yogyakarta: Pusat Musik Liturgi.
- Rahman, Yusaf. 1985. *Harmoni*. Padang.