

## PENGARUH TEORI-TEORI MUSIK UNTUK GURU SEKOLAH DASAR DAN GURU MUSIK SEBAGAI ACUAN CARA MENCIPTA LAGU-LAGU SEDERHANA

Angga Eka Karina

Fakultas Keguruan dan Ilmu Pendidikan, Universitas Al Muslim

email: angga.karina@yahoo.com

### Abstrak

Artikel ini membahas tentang Pengaruh Teori-teori Musik untuk Guru Sekolah Dasar dan Guru Musik sebagai acuan cara mencipta lagu-lagu sederhana. Adapun latar belakang tulisan ini bahwa Pengetahuan struktur komposisi musik merupakan persyaratan wajib bagi setiap orang yang medalami praktik maupun teori musik, khususnya ketika mencapai tingkat ketrampilan (grade) menengah ke atas baik secara informal maupun formal, Pengetahuan teori musik ini dianggap penting karena sebagai seorang Guru sekolah dasar atau guru musik pengetahuan teori ini sebagai acuan untuk mencipta lagu lagu sederhana, serta seorang Guru SD dan Guru musik yang mengajar musik selama ini akan dengan sendirinya merasakan kebutuhan teori musik ini dalam rangka mempertajam cara mengajar mencipta lagu lagu sederhana. Tujuan tulisan ini untuk mengetahui teori-teori musik sebagai acuan mencipta lagu sederhana, Metode penelitian yang digunakan untuk mendeskripsikan teori teori musik untuk guru sekolah dasar dan guru musik menggunakan metode deskriptif kualitatif. Pembahasan dalam penelitian ini adalah teori dasar musik, motif ialah sekelompok nada-nada linear yang tidak terlalu panjang yang didesain atas dasar figur ritmis dan/ atau melodis tertentu, kadens adalah "pungtuasi" dalam musik sebagai titik peristirahatan yang tersusun dari serangkaian akor-akor yang bergerak sedemikian rupa untuk menandai berakhirnya suatu frase atau seksi, bentuk kalimat (periode) yaitu terbentuk dari kombinasi beberapa frase terdiri dari tiga bentuk yaitu bentuk periode standar, periode pararel, dan periode kontras, dan bentuk lagu (song form) digunakan untuk mengidentifikasi baik pola-pola musik instrumental maupun vokal. Asal mula kata bentuk lagu diambil dari struktur yang dijumpai pada lagu-lagu pendek atau sedang seperti folksong dan himne.

**Kata Kunci :** motif, kadens, bentuk kalimat, bentuk lagu

### 1. PENDAHULUAN

Sebagaimana halnya produk-produk manusia yang lain seperti kendaraan bermotor, gedung, senjata, dan apapun yang terdapat di dunia ini, bahkan termasuk manusia sendiri yang merupakan ciptaan Tuhan, maka musik pun tersusun dari unsur-unsur yang membentuk keberadaannya. Jika dibandingkan dengan manusia hidup maka musik juga memiliki jiwa, jantung, pikiran, dan kerangka. Jiwa musik terdapat pada melodi, jantung atau denyut jantungnya adalah ritme, pikirannya adalah harmoni dan kontrapung, dan kerangkanya ialah bentuk. Teori- teori dasar musik sangat penting

untuk pengetahuan seorang guru sekolah dasar dan guru musik, bagaimana murid atau peserta didik dapat memahami bagaimana cara membuat atau mencipta lagu lagu sederhana sedangkan mereka belum mendapatkan dasar teorinya, dilapangan sering kita jumpai bahwa peserta didik atau murid mereka sering kesulitan dalam memahami musik secara pendidikan contohnya dalam menyebutkan chord yaitu tiga buah nada atau lebih yang ditekan secara bersamaan, sering kita dengar mereka menyebutkan kunci, padahal kunci dengan chord itu jauh berbeda, contohnya lagi dalam memahani bagian bagian dari sebuah

lagu sering mereka salah dalam menyebutkan bagan-bagan sebuah karya lagu, sebab akibatnya karena pengetahuan dasar musiknya sangat minim, apalagi dalam menciptakan sebuah karya lagu sederhana, sekolah dasar adalah tempat paling tepat untuk memberikan pengetahuan dasar teori musik bagi peserta didik atau murid karena peserta didik atau murid di sekolah dasar paling cepat tanggap dan mereka sangat suka belajar musik, pengaruh usia juga yang masih sangat belia jadi segala macam ilmu cepat ditangkap oleh fikiran dan nalar mereka, disini Guru sekolah dasar dan Guru musik harus lebih berperan dalam dalam menggali ilmu dasar musik agar peserta didik atau murid dapat memahami teori teori dasar sebagai acuan dalam mencipta lagu sederhana, adapun beberapa teori teori dasar musik sebelum mengetahui teori dasar dalam mencipta lagu sederhana untuk dapat dipahami oleh Guru sekolah dasar dan Guru musik sebagai berikut,

Bunyi yaitu bukan vibrasi melainkan efek yang dihasilkan vibrasi, Secara sederhana bunyi adalah sensasi otak. Bunyi yang diproduksi alat musik maupun apa saja, menyebar ke segala arah. Beberapa di antaranya ditangkap oleh telinga kemudian dikirim ke otak. Otak kemudian menerjemahkan pesan-pesan tersebut sebagai bunyi. Nada memiliki tingkat ketinggian yang berbeda-beda. Tingkat ketinggian bunyi maupun nada yang dalam istilah internasional disebut *pitch* (bahasa Inggris) ditentukan oleh kecepatan getar atau biasa disebut frekuensi. Getaran yang teratur pada jumlah tertentu dalam setiap detiknya menghasilkan nada-nada musikal yang

membedakan dari bunyi yang diproduksi untuk tujuan lain. Semakin tinggi kecepatan getaran maka semakin tinggi pula tingkat ketinggian suatu bunyi atau nada. Sebuah nada dengan jumlah getaran tertentu akan menjadi satu oktaf lebih tinggi jika jumlah getarannya dilipat gandakan. Misalnya nada C tengah yang memiliki 256 getaran per detik, maka nada oktafnya, yaitu C berikutnya, akan memiliki 512 getaran per detik. Berdasarkan tinggi rendahnya, penyebutan nada-nada musikal menggunakan tujuh abjad pertama yaitu A, B, C, D, E, F, dan G, mulai dari yang terendah hingga tertinggi. Nada kelipatannya yaitu A, yang hadir setelah G, disebut sebagai **oktaf**. Demikian pula seterusnya hal tersebut berlaku untuk kelipatan nada-nada yang lainnya. Secara umum wujud notasi nada ialah butir-butir yang berbentuk sedikit lonjong. Butir-butir nada diletakan pada lima buah garis sejajar yang di Indonesia lazim disebut **paranada** (Inggris: *Staff*).

Sistem penulisan butir-butir nada para paranada dikenal dalam masyarakat kita dengan istilah **not balok**. Pada dasarnya prinsip membaca not balok adalah sangat sederhana seperti halnya membaca sebuah grafik yang logis. Butir nada yang terletak di bawah menunjukkan nada yang rendah dan demikian pula halnya dengan nada yang tinggi tentunya terletak di wilayah atas. Pada garis paranada terdapat garis-garis vertikal pembatas irama disebut garis birama. Di antara garis-garis pembatas terbentuk kolom-kolom yang disebut birama (Inggris: *bar*).



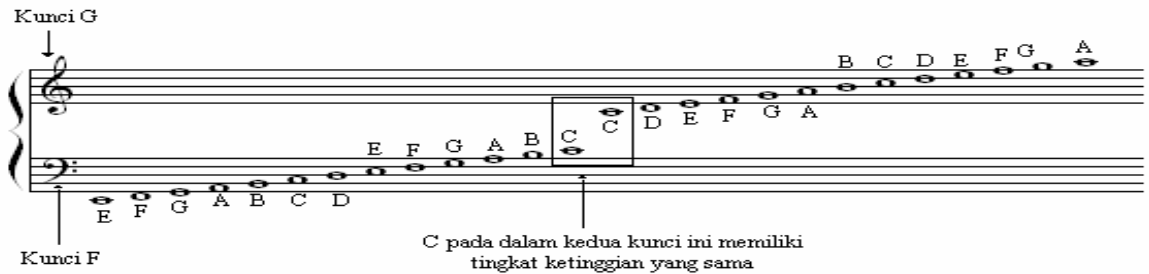
Gambar 1. Paranada

Nama-nama nada diterapkan sejalan dengan keadaan tersebut, sehingga semakin tinggi letak butir nada maka abjad yang digunakan semakin ke kanan. Pada gambar 1 di atas dapat kita maklumi bahwa posisi nada-nada

pada paranada dapat diklasifikasikan pada dua tempat, yang pertama yaitu pada spasi atau di antara garis, dan yang kedua pada garis. Sebagaimana ditunjukkan pada birama pertama dan kedua dalam contoh di atas, secara

berurutan nada B pada garis ketiga, terletak di atas nada A pada spasi kedua. Nada-nada yang berada di luar kelima garis sejajar atau paranada tersebut, diakomodasi seperlunya oleh garis-garis bantu yang diletakkan di atas maupun di

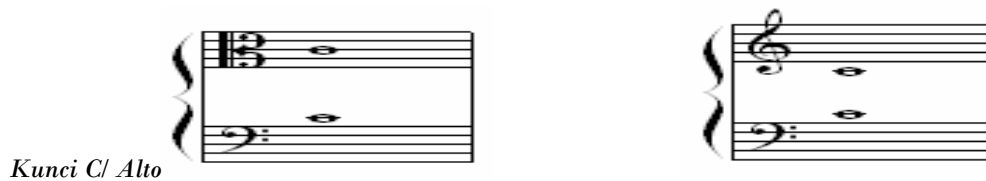
bawah paranada. Guna memperoleh pemahaman yang lebih mendalam, maka penulisan nada pada paranada dapat disimak pada gambar berikut ini:



Gambar 2. Posisi nada-nada dalam paranada

Paranada dapat mengakomodasi seluruh wilayah nada-nada musikal dari yang terendah hingga yang tertinggi. Untuk keperluan tersebut nama-nama nada pada paranada ditentukan oleh kunci (Inggris: *Clef*) yang berbeda-beda yang diletakkan pada setiap awal paranada. Penulisan nada-nada pada wilayah suara tinggi (*Diskan*)

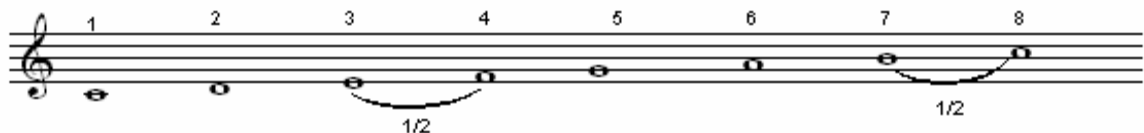
menggunakan kunci G (*G clef*) atau biasa juga disebut *treble clef*; nada-nada pada wilayah suara rendah (*baskan*) menggunakan kunci F atau biasa disebut *bass clef*. Di antara kedua kunci tersebut ada kunci-kunci lain yaitu kunci C yang biasa disebut dengan *alto clef*, untuk mengakomodasi penulisan nada-nada tengah



Nada-nada pada kedua paranada tersebut adalah nada C yang sama  
 Gambar 3. Posisi nada C berdasarkan kunci (cleaf)

Melodi yang kita dengar sehari-hari tersusun dari skala tujuh nada atau disebut juga skala diatonis (dari bahasa Latin, *dia* = tujuh, *tonus* = nada). Berbeda dari pengertian jarak sebagai interval di antara dua nada, di antara nada-nada skala yang berurutan terdapat dua macam jarak yaitu **jarak penuh** (*tone/ whole*) dan **jarak setengah** (*semi tone/ half step*). Kedua jenis jarak nada-nada skala tersebut telah memberikan kontribusi yang besar terhadap pengembangan berbagai susunan skala dari

ketujuh susunan nada tersebut oleh para komponis dan ahli teori musik, selama berabad-abad. Secara umum ada dua skala yang digunakan dalam musik klasik yang menggunakan sistem tonal, yaitu skala mayor dan minor. Skala mayor ialah yang memiliki jarak setengah di antara nada ketiga dan keempat, dan di antara nada ketujuh dan kedelapan (oktafnya). Contoh di bawah ini adalah skala C mayor.



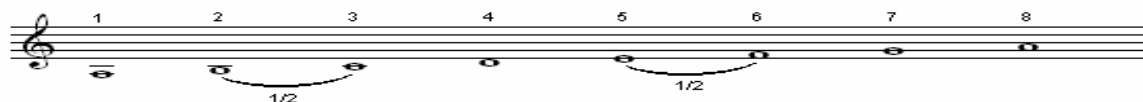
Gambar 4. Skala C Mayor

Yang kedua ialah skala minor yang memiliki tiga macam pola yaitu minor asli,

minor harmonis dan minor melodis. Skala minor asli (*natural*) dengan jarak setengah di

antara nada kedua dan ketiga, dan di antara nada kelima dan keenam. Jika diperhatikan maka karakteristik pola ini sama dengan skala mayor yang dimulai dari nada keenam. Dengan

demikian sebutan minor asli pada pola ini menunjukkan bahwa ia berasal dari skala mayor dengan tanpa perubahan sedikit pun kecuali mulai dari nada keenam skala mayor.



Gambar 5. Skala A minor asli/ natural



Gambar 6. Skala A minor harmonis



Gambar 7. Skala A minor melodis

Di samping mayor dan minor tentu saja ada pola-pola skala yang lain yang jarang digunakan dalam musik klasik yang berbasis sistem tonal. Skala-skala tersebut di antaranya ialah modus-modus gereja Abad Pertengahan, skala *whole-tone* (skala yang hanya memiliki jarak penuh dari nada ke nadanya) yang dipopulerkan Debussy, skala pentatonik (lima nada) yang digunakan untuk menciptakan efek-efek oriental. Di samping itu ada juga skala lain yang didasarkan atas skala diatonis yaitu skala kromatis; dari kata latin *chrome* yang berarti warna. Tampaknya maksud pewarnaan dalam konteks ini ialah penambahan nada-nada sisipan dari nada-nada pokok; misalnya di samping G ada Gis atau Ges yang lebih rendah setengah laras karena diturunkan oleh tanda aksidental mol (b).

Tanda kunci (Inggris: *key signature*) berbeda dengan kunci (*clef*), digunakan untuk menunjukkan skala nada yang berbeda-beda. Tanda kunci selalu ditempatkan di setiap awal garis paranada (bukan hanya di awal lagu) dalam bentuk susunan aksidental kres dan mol. Khusus untuk skala C mayor tidak diperlukan tanda kunci sedangkan untuk yang lainnya menggunakan 1 hingga 7 tanda aksidental baik kres maupun mol. Penggunaan aksidental sebagai tanda kunci tidak bisa dicampur antara kres dan mol. Misalnya, untuk skala A mayor hanya menggunakan susunan 3 kres sedangkan skala Bes mayor hanya menggunakan susunan 3 mol. Dengan demikian tidak ada tanda mula yang menggunakan kombinasi kres dan mol.

Tabel 1. Kunci Dasar dan Tanda Kunci

Kunci Dasar/ Skala		Tanda Kunci		Kunci Dasar/ Skala	
Mayor	Minor	Kres	Mol	Mayor	Minor
C	A	0	0	C	A
G	E	1	1	F	D
D	B	2	2	Bes	G
A	Fis	3	3	Es	C
E	Cis	4	4	As	F
B	Gis	5	5	Des	Bes
Fis	Dis	6	6	Ges	Es
Cis	Ais	7	7	Ces	As

Sehubungan dengan itu cara penulisan urutan yang baku sebagaimana tampak pada tanda-tanda aksidental pada garis paranada ilustrasi berikut ini. tidak dapat dibuat semauanya melainkan ada

Tabel 2. Susunan Aksidental Kres pada Tanda Kunci

The image shows four staves of musical notation. The top staff is labeled 'Kunci Treble/G' and has a treble clef. The second staff is 'Kunci Alto' with an alto clef. The third staff is 'Kunci Tenor' with a tenor clef. The bottom staff is 'Kunci Bas/F' with a bass clef. Each staff contains a sequence of notes with various accidentals (sharps and naturals) indicating chromatic alterations. The notes are arranged in a way that suggests a specific sequence of pitches across the different clefs.

Pada tabel 2 di atas tampak bahwa walaupun urutan aksidentalnya sama pada setiap kunci/ *clef*, posisi peletakannya berbeda dari satu kunci ke kunci yang lain. Susunan nada dasar baru yang menggunakan tanda kunci beraksidental kres dengan sendirinya sama dengan susunan skala, yaitu senantiasa mulai

dari nada yang kelima. Urut-urutan nada dasar atau skala semacam itu biasa juga disebut dengan istilah “lingkaran kwint” atau “*fifth circle*”. Sementara itu urutan nada dasar dan tanda kunci yang menggunakan aksidental mol disebut “lingkaran kwart” atau “*fourth circle*”.

Tabel 3. Susunan Aksidental Mol pada Tanda Kunci

The image shows four staves of musical notation, similar to Table 2. The top staff is 'Kunci Treble/G', the second is 'Kunci Alto', the third is 'Kunci Tenor', and the bottom is 'Kunci Bas/F'. Each staff contains a sequence of notes with various accidentals (flats and naturals) indicating chromatic alterations. The notes are arranged in a way that suggests a specific sequence of pitches across the different clefs.

Jika melodi dapat dianalogikan sebagai jiwa bagi musik maka jantungnya ialah ritme dan tempo. Tempo merupakan “polisi lalulintas” yang mengatur kelancaran lalulintas sedangkan kelancaran lalulintasnya ialah ritme. Petunjuk tempo pada naskah musikal tertulis di kiri atas halaman permulaan sebuah karya musik. Petunjuk tersebut memberitahukan kepada pemusik seberapa cepat karya tersebut harus dimainkan; apakah *Andante* (biasa

secepat orang berjalan), *Allegro* (cepat), *Largo* (lebar/ lambat), *Presto* (sangat cepat), dan sebagainya (Ewen, 1963: 4).

Secara umum tempo musik dapat diklasifikasikan menjadi 6 gradasi, mulai dari kategori sangat lambat, lambat, sedang, agak cepat, cepat, dan sangat cepat. Pada masing-masing kategori tersebut paling tidak terdapat antara dua hingga empat sub kategori.

Tabel 4. Tempo

Kategori	Sub kategori	Keterangan
Sangat Lambat	Largo	Luas
	Grave	Serius
Lambat	Lento	-
	Adagio	Gemulai, ringan (tidak tergesa-gesa), santai (slowly)

Sedang	Andante	Berjalan – dalam tempo orang berjalan
	Andantino	Sedikit/ seperti andante (lebih cepat dari andante)
	Moderato	-
Agak Cepat	Allegreto	Agak hidup (tidak secepat allegro)
Cepat	Allegro	Gembira, ceria, hidup
Sangat Cepat	Allegro molto	Sangat hidup
	Vivace	Enerjik, bersemangat, hidup
	Presto	Sangat cepat
	Prestissimo	Secepat mungkin

Terminologi di atas dapat dimodifikasi dengan menambahkan kata-kata *molto* (sangat) *meno* (kurang) *poco* (sedikit) dan *non troppo* (tidak terlalu banyak). *Poco allegro* dapat berarti agak Allegro. *Allegro non troppo* berarti tidak terlalu *allegro*. Di samping tanda tempo yang tetap di atas ada juga istilah yang mengindikasikan perubahan tempo. Yang paling sering digunakan di antaranya ialah *accelerando* (berangsur-angsur menjadi cepat) dan *ritardando* (berangsur melambat); tanda *a tempo* (kembali ke tempo asal) biasanya terdapat pada bagian yang telah dilalui tanda perubahan tempo namun bukan di bagian akhir lagu.

Volume yang menunjukkan tingkat kekuatan atau kelemahan bunyi pada saat musik dimainkan, disebut dinamik. Sebagaimana

halnya tempo yang bermacam-macam dari yang tetap dan berubah, maka demikian juga dengan dinamik, ada yang tetap dan ada juga yang berubah. Baik dinamik maupun tempo, keduanya berakar dari sifat-sifat emosi. Untuk mengungkapkan misteri dan ketakutan dibutuhkan bisikan, sedangkan kemenangan dan aktivitas yang berani resonansi yang penuh. Lagu untuk menidurkan anak atau Nina Bobo, maupun lagu-lagu cinta lebih banyak diekspresikan dengan jenjang dinamik daripada mars kemenangan. Instrumen-instrumen musik modern menyediakan jangkauan efek-efek dinamika yang luas yang diharapkan oleh komposer. Dinamik-dinamik yang pokok berkisar dari yang paling lemah hingga yang paling kuat, yaitu:

Tabel 5. Dinamik

Tingkat Volume	Istilah Dinamik	Simbol
Sangat Lemah	Pianissimo	Pp
Lemah	Piano	P
Agak Lemah	Mezzo Piano	Mp
Agak Kuat	Mezzo Forte	Mf
Kuat	Forte	F
Sangat Kuat	Fortissimo	Ff

Sebagai konsekuensi meningkatnya usuran dan tingkat kepersisan dalam orkestra, komposer memperluas jangkauan dinamik ke dua arah. Sehubungan dengan itu di samping tanda dinamik yang tertulis di atas terdapat juga dinamik *ppp* (*pianissimo possibile*) atau selemah-lemahnya dan *fff* (*fortissimo possibile*) atau sekuat-kuatnya. Jika perlu kondaktor atau komponis dapat menambahkan menjadi tiga bahkan empat *f* atau *p*. Elemen-elemen dinamik dan ekspresi musikal juga banyak terdapat dalam bentuk tanda-tanda ekspresi. *Crescendo* dan *diminuendo* adalah di antara efek-efek ekspresif yang penting bagi komposer. Melalui volume suara yang tenggelam dan menghilang

secara bertahap, ilusi yang jauh memasuki musik, seperti sumber bunyi yang mendekati kita dan kemudian keluar.

Schoenberg mengatakan bahwa kejelasan (*lucidity*) adalah tujuan dari warna musik. 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 atau *timbre* pada setiap instrumen. Timbre memfokuskan impresi musikal kita karena ia menyampaikan karakter khusus dan mutlaknyanya kepada gambaran tonal. Pada saat komposer memilih warna ia menciptakan dunia bunyi tertentu yang

menghidupkan musik. Untuk mengelola warna suara komposer menggunakan dua media yaitu suara manusia dan instrumen-instrumen musik. Ia dapat saja menulis kombinasi di antara keduanya untuk mencapai tujuannya. Secara konstan ia mengingat sifat alami medium yang ia pilih. Ia mempertimbangkan kapabilitas dan limitasi setiap instrumen; ia mencoba membuatnya melakukan hal-hal tersebut untuk mentransmutasikannya ke dalam sumber-sumber keindahan yang segar. Beberapa komposer memiliki suatu rasa warna yang lebih cemerlang dari yang lainnya. Para ahli orkestrasi memproses warna suara dalam tingkatan yang tinggi. Yang jelas warna dalam musik adalah bagian dan paket dari ide yang tidak terpisahkan darinya, sebagaimana halnya harmoni dan ritme. Timbre lebih daripada sekedar elemen asesori yang kaya yang ditambahkan ke dalam suatu karya. Timbre adalah salah satu yang memperhalus kekuatan-kekuatan dalam musik.













Sebagaimana telah dijelaskan pada awal pembahasan tentang tempo di atas bahwa ritme dapat diibaratkan sebagai denyut jantung bagi musik. Dengan demikian peranan ritme sangat penting, sehingga jika musik tidak memiliki ritme yang jelas maka musik tersebut akan

melayang atau kabur. Ritme atau irama, adalah susunan di antara durasi nada-nada yang pendek dan panjang, nada-nada yang bertekanan dan yang tak bertekanan, menurut pola tertentu yang berulang-ulang. Dapat juga dikatakan bahwa ritme ialah melodi yang monoton. Dalam berbagai situasi ritme ialah bagaikan denyut jantung bagi suatu karya musik sehingga tanpanya sebuah karya musik tidak bisa hidup atau bernafas. Tanda ritme terdapat dalam garis paranada pada permulaan lagu tepat setelah kunci (*clef*) dan tanda kunci. Tanda ritme tersusun dari dua pembagian angka. Angka yang terdapat di atas menunjukkan pola tekanan yang berulang-ulang dengan dibatasi oleh garis pembatas vertikal atau biasa disebut garis birama, sedangkan angka yang terletak di bawahnya menunjukkan jenis nada yang dijadikan satuan. Guna memahami ritme secara mendalam, kita perlu mengenal jenis-jenis nada berikut jenis-jenis tanda istirahat secara paralel. Jika butir nada merupakan tanda agar nada dibunyikan maka tanda istirahat menunjukkan bahwa pemain tidak boleh membunyikan apapun selama waktu tertentu. Sementara tanda istirahat memiliki bentuk yang bervariasi, bentuk nada mengacu pada dikembangkan dari butir nada yang kosong, solid, diberi bendera.



Gambar 8. Unsur-unsur bentuk nada

Tabel 6. Bentuk, nama, dan nilai not dan tanda diam

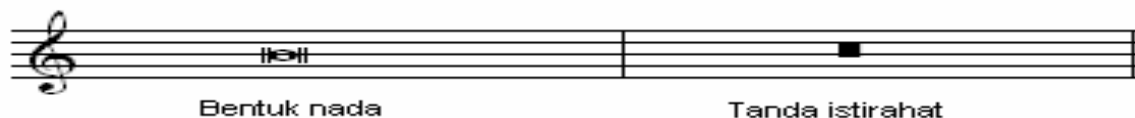
Bentuk Nada	Nama Nada/ Tanda Istirahat		Tanda Istirahat
	Angka	Kualitas	
	Penuh/ Whole	Semi breve	
	1/2	Minim	
	1/4	Crotchet	
	1/8	Quaver	
	1/16	Semi Quaver	
	1/32	Demi Semi Quaver	

Secara internasional penamaan bentuk-bentuk nada dan tanda istirahat ada dua macam sebagaimana tampak pada tabel di atas. Di

Indonesia, model penamaan kuantitas atau dengan angka adalah yang paling sering digunakan daripada istilah-istilah kualitas. Di

samping bentuk-bentuk nada dan tanda-tanda istirahat di atas masih ada lagi yang sangat

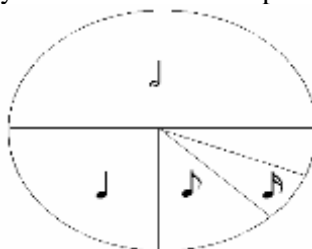
jarang digunakan yaitu "breve" yang durasinya adalah dua kali lipat nada penuh.



Gambar 9. Bentuk Nada dan Istirahat "breve"

Susunan tanda-tanda tersebut memiliki perbandingan matematis yang sangat mendasar dan mudah dipahami. Guna memahami maksud perbandingan tersebut dapat kita analogikan dengan martabak atau pizza. Pizza yang utuh memiliki nilai yang sebanding dengan nada penuh sehingga jika pizza tersebut dipotong sama rata maka setiap bagiannya bernilai

seperti nada setengah. Jika pizza tersebut dipotong menjadi empat bagian yang sama besarnya maka setiap bagian pizza sebanding dengan nilai nada seperempat. Maksudnya adalah satu nada penuh memiliki nilai yang sama dengan empat buah nada seperempat. Pembagian nilai nada-nada tersebut dapat dilihat pada gambar berikut:



Gambar 10. "Pizza" perbandingan nilai nada

Irama-irama dasar disebut juga irama bersahaja atau *simple time*. Di samping *simple time* ada irama lain, yaitu irama ganda atau *compound time* yang mengacu pada pola tekanan irama bersahaja. Ciri irama ganda ialah adanya pengelompokan satuan tiga ketukan

yang dilipat gandakan sesuai dengan pola-pola *simple time*. Contohnya ialah 6/8 yang mengacu kepada pola irama *duple* sehingga memiliki dua tekanan pokok yaitu pada hitungan pertama dan keempat dari enam ketukan irama ini.

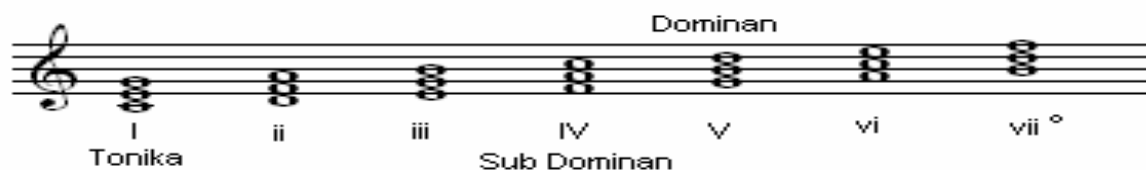
Tabel 7. Jenis-jenis tanda irama reguler

Kategori	Jenis	Contoh			
Simple	Duple	2/16	2/8	2/4	2/2
	Triple	3/16	3/8	3/4	3/2
	Quadruple	4/16	4/8	4/4	4/2
	Duple	6/16	6/8	6/4	6/2
Compound	Triple	9/32	9/16	9/8	9/4
	Quadruple	12/32	12/16	12/8	12/4

Harmoni dan kontrapung dapat diibaratkan sebagai otak atau pemikiran dari suatu karya musik. Harmoni adalah ilmu mengkombinasikan nada-nada ke dalam akor-akor (*chords*). Sebagai salah satu cabang ilmu musik, harmoni hanya dapat dipelajari secara khusus dan secara terpisah. Dalam pembahasan ini hanya meliputi pengenalan terhadap pemahaman awal yang sangat mendasar dalam mempelajari ilmu tersebut. Landasan harmoni

ialah susunan vertikal yang biasanya terdiri dari tiga atau empat nada. Sebuah akor yang terdiri dari tiga nada, yang setiap nadanya terpisah satu sama lain oleh interval tiga (*third*), disebut trinada (*triad*). Jika dibangun di atas nada pertama maka ia disebut trinada Tonika. Pada skala C mayor akor tonikanya tersusun dari tiga nada yang terpisah oleh interval tiga, yaitu C-E-G.





Gambar 11. Susunan trinada di atas skala C Mayor

Pada gambar di atas, simbol-simbol angka Romawi besar menunjukkan jenis akor mayor sedangkan angka Romawi kecil menunjukkan jenis akor minor. Jenis mayor dan minor ditentukan oleh kualitas interval tiga (*third*) di antara nada pertama dan kedua. Pada akor tonika kualitas tersebut berada di antara C dan E yang memiliki susunan 2 jarak penuh (*tone*) yaitu 1 *tone* dari C ke D dan 1 *tone* dari D ke E. Jarak akor yang tersusun dari empat nada disebut akor tujuh. Sedangkan pada akor minor, seperti pada akor kedua, kualitas interval tiga tersebut lebih kecil karena memiliki susunan 1 *tone* dan 1 *semi tone* yaitu 1 *tone* dari D ke E dan 1 *tone* dari E ke F. Kecuali trinada

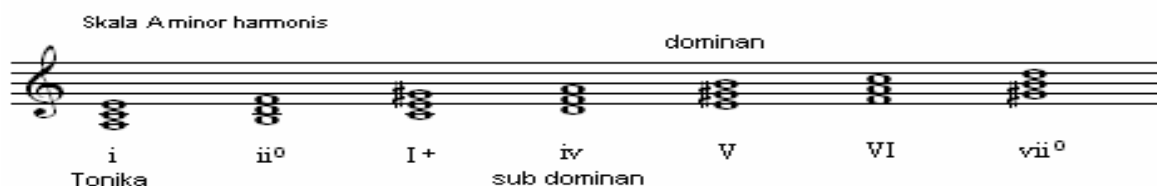
ketujuh, interval pasangan kedua interval tiga pada setiap trinada memiliki kualitas berbeda, jika yang pertama interval 3 mayor maka interval tiga yang kedua ialah minor. Khusus untuk trinada ketujuh pasangan kedua interval tersebut sama yaitu minor. Sehubungan dengan itu trinada tersebut memiliki kualitas yang lebih kecil dari trinada minor atau kualitasnya menyempit sehingga biasa disebut *diminished* (dari bahasa Inggris) yang arti harfiahnya memang menyempit. Sebaliknya, jika pasangan kedua interval tiga pada suatu trinada ialah mayor maka kualitas trinada menjadi lebih besar dari trinada mayor dan biasa disebut meluas atau *augmented*.



Gambar 12. Trinada C augmented

Trinada *augmented* di atas akan kita jumpai jika kita menyusun trinada di atas skala minor. Dengan demikian trinada tidak hanya dapat dibangun di atas nada-nada skala mayor namun dapat juga di atas nada-nada skala

minor. Di antara tiga macam skala minor yang ada yaitu natural, melodis dan harmonis, yang terakhirlah yang biasa digunakan. Berikut ini ialah susunan trinada dari skala minor:



Gambar 13. Susunan trinada di atas skala A minor harmonis

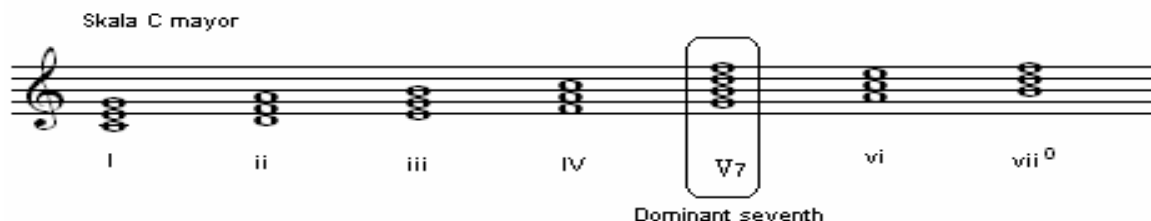
Jika kita bandingkan antara trinada yang berbasis skala mayor dan minor maka beberapa hal yang akan kita temukan ialah bahwa Tonika dan sub dominannya berbeda. Pada trinada mayor keduanya berkualitas mayor sedangkan pada trinada minor keduanya adalah minor. Persamaannya ialah keduanya memiliki dominan dengan kualitas mayor. Suatu hal yang

unik pada rangkaian trisuara minor ialah terdapatnya dua trinada *diminished* dan sebuah trinada *augmented* sebagai konsekuensi penggunaan skala minor harmonis.

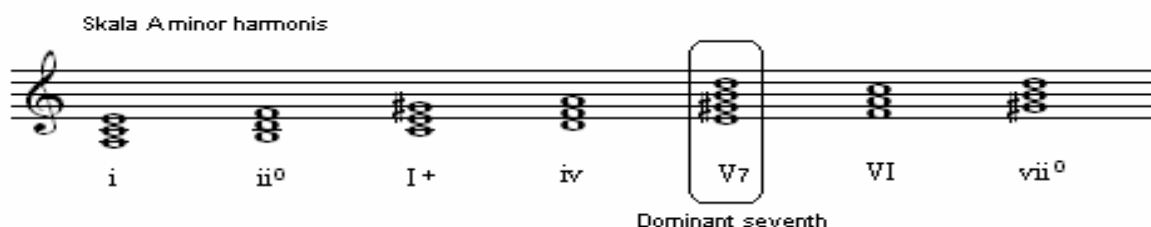
Jika trinada tonika berfungsi sebagai penentu identitas dan kekuatan tonalitas suatu skala maka trinada dominan berfungsi sebagai penguat keberadaan tonika. Agar trisuara

dominan dapat menjalankan fungsinya dan tidak mengganggu keberadaan tonika maka terjadilah fenomena akor yang mengandung tidak tiga nada tetapi empat nada yaitu akor *dominan seventh* atau secara awam biasa disebut akor tujuh. Akor *dominan seventh*

terjadi dengan menambahkan satu interval tiga minor di atas trinada dominan. Penambahan tersebut menyebabkan adanya penggabungan dua trinada yaitu trinada dominan dan trinada pengantar (trinada ketujuh) secara *shift* atau berlapis.



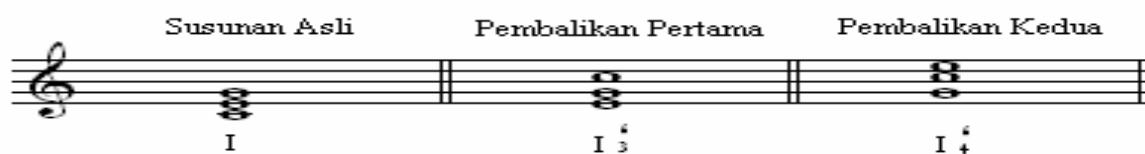
Gambar 14. Dominant 7th pada skala C Mayor



Gambar 15. Dominant 7th pada skala A minor

Baik pada skala mayor maupun minor trinada yang dibangun di atas nada pengantar atau nada ketujuh, menghasilkan trinada *diminished* atau menyempit. Jika trinada mayor menimbulkan kesan cerah atau gembira, minor diasosiasikan dengan sedih atau suram, *augmented* memberikan kesan miring seperti akan jatuh, maka trisuara *diminished* memberikan kesan sempit, gelisah dan menuntut penyelesaian. Penggabungan antara trisuara mayor dan minor secara berlapis mengakibatkan kesan yang cerah dan besar tetapi menuntut penyelesaian dan penyelesaian tersebut jelas yaitu tonika. Jadi berbeda dengan *diminished* yang walaupun juga menuntut penyelesaian namun terdengar sempit. Dari kedua rangkaian tersebut persamaan umum yang dapat dipahami ialah bahwa dalam sistem tonal terdapat tiga trinada utama yaitu trinada I

(tonika), V (dominan) dan IV (sub dominan). Fenomena ini dapat kita lihat pada musik-musik non klasik hingga saat ini atau dengan kata lain secara tanpa disadari sistem tonal mengikat musik-musik populer dan beberapa musik tradisi. Kita bisa membuat variasi dari akor-akor tersebut dengan suatu proses yang disebut "pembalikan" (*inversion*). Dengan memindahkan nada terendah (C) satu oktaf ke atas sehingga dari susunan C-E-G menjadi E-G-C, terjadi interval tiga di antara nada yang pertama dan kedua dan interval enam di antara nada pertama dan keenam. Sehubungan dengan itu pembalikan yang pertama ini disebut juga akor 6/3. Sementara itu akor 6/4 adalah akor pembalikan kedua yang diperoleh dengan menaikan nada pertama dari akor pembalikan pertama sebanyak satu oktaf ke atas.



Gambar 16. Trinada pembalikan

Dalam suatu komposisi musik, peranan trinada sangatlah penting. Selain sebagai dasar harmoni yang digunakan untuk menyusun iringan sajian sebuah lagu, trinada juga sebagai dasar penyusunan komposisi maupun aransemen secara umum. Kepentingan trinada dalam iringan sebuah lagu disebabkan karena umumnya struktur melodi diatonik senantiasa berada dalam kerangka tonalitas dan skala nada. Sehubungan dengan itu guna memperoleh pemahaman lebih jauh mengenai struktur.

Di samping harmoni ada teknik komposisi yang tidak kalah pentingnya yaitu kontrapung atau dalam bahasa Inggris disebut *counterpoint*. Jika harmoni menekankan melodi pokok dan iringannya sedangkan maka pada kontrapung, beberapa melodi dimainkan secara bersamaan. Dengan demikian jika beberapa melodi dinyanyikan bersamaan dengan efek-efek harmonis yang dapat diterima maka kita memperoleh kesan kontrapung. Kontrapung

dapat didefinisikan sebagai seni mengkombinasikan melodi. Dalam konteks yang lebih luas kita dapat membedakan antara gaya homofoni dengan kontrapung. Gaya homofonik pada dasarnya bersifat akor (*chordal*) yang umumnya tampak pada berbagai lagu himne sebagai contoh bentuk yang paling sederhana. Pada model tersebut lagu diringi oleh akor-akor dasar atau sederhana. Di samping itu juga biasa terdapat pada gerakan-gerakan satabande pada suite abad ke-18. Dalam penulisan kontrapung juga terdapat basis logika akor, tapi bagian-bagian suaranya memiliki alur melodi yang berdiri sendiri. Sebagai contoh yang sederhana ialah kontrapung pada karya-karya *Two-part Invention* Bach. Alur melodi suara basnya sama menariknya dengan melodi pada suara atas. Demikian pula pada karya-karya *Fugue* dari *French Suite* No. 5 Bach, yang menerapkan kontrapung tiga suara yang berjalan bersama.

(Dari BWV 998) J.S. BACH

Gambar 17. Notasi "Fugue" dari Prelude, Fugue, and Allegro, BWV 998 (J.S. Bach)

Walaupun pada dasarnya kontrapung ialah paling tidak terjadi dari perpaduan dua melodi, namun efek kontrapung juga bisa diterapkan pada alur melodi tunggal, yaitu dengan teknik imitasi. Model kontrapung seperti

ini dapat dijumpai pada karya-karya Bach, baik untuk permainan biola maupun cello tanpa iringan. Berikut ini ialah Prelude dari Cello Suite No. 1 dalam C mayor, yang telah ditranskrip untuk notasi gitar dalam D mayor.

Gambar 18. Notasi "Prelude" dari Cello Suite No. 1 (J.S. Bach)

Contoh di atas menunjukkan beberapa teknik untuk menimbulkan kesan kontrapung pada melodi tunggal. Walaupun hanya satu alur melodi tunggal dengan teknik-teknik imitatif dapat menimbulkan kesan kontrapung. Pada baris pertama setidaknya tersirat adanya dua alur melodi. Melodi pertama (suara atas) dalam nada-nada seperenambelas (*semi quaver*) sedangkan alur melodi kedua tersusun dari skala D mayor menurun, mulai dari dominan (lihat nada-nada yang dilingkari). Untuk baris kedua (dari birama 31) walaupun dalam kenyataannya tertulis dalam *semi quaver* tersirat adanya kesan melodi dalam nada-nada *quaver* pada alur suara kedua yang diiringi nada-nada tinggi yang monoton pada alur suara pertama.

Dari semua latar belakang di atas disini dapat disimpulkan bahwa pentingnya Guru sekolah dasar dan Guru musik mengetahui teori dasar musik sebagai acuan untuk mencipta lagu sederhana, dan menjadi hal menarik untuk diteliti, dan dipublikasikan oleh karena itu penulis mencoba mendeskripsikan Pengaruh Teori Teori Musik Untuk Guru Sekolah Dasar Dan Guru Musik Sebagai Acuan Cara Mencipta Lagu Lagu Sederhana.

## 2. HASIL DAN PEMBAHASAN

### Motif

Motif ialah sekelompok nada-nada linear yang tidak terlalu panjang yang didesain atas dasar figur ritmis dan/ atau melodis tertentu. Figur tersebut terdapat pada seluruh komposisi atau suatu seksi dan berfungsi sebagai elemen pemersatu (Randel 1978: 322 jo Fountain 1967: 1). Perlu dicatat bahwa terdapat kekhususan penggunaan istilah motif pada karya-karya kontrapungtis untuk mengidentifikasi subjek dalam *Invention*. Pada IAM I pengertian yang dipakai ialah motif sebagai suatu porsi tematik yang terdiri dari dua atau tiga figur.

Berdasarkan teknik pengolahannya, motif dapat dikelompokkan kepada beberapa jenis yaitu motif independent, motif dependen, dan motif turunan di samping itu terdapat juga melodi-melodi yang tidak bermotif.

### Motif Independen

Motif independen ialah suatu unit kecil yang terisolasi, yang di dalamnya telah memiliki suatu ide musikal yang lengkap sebagaimana terdapat pada bagian pertama Simfoni No. 104 yang juga dikenal sebagai Simfoni London No. 7:

Gambar 19. Motif yang berdiri sendiri

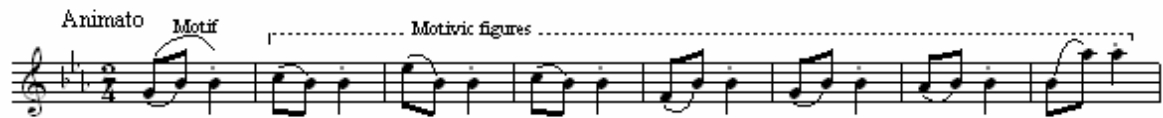
### Motif dependen

Motif dependen adalah kebalikan motif independent, yaitu suatu motif yang digunakan dengan materi lain dalam rangka melengkapi

suatu ide musikal yang panjangnya setara dengan frase. Pada kutipan melodi *Ecossaise* untuk piano solo dari Beethoven berikut ini motif-motif pendek diulang-ulang untuk

membangun alur melodi yang panjang. Pembangunan melodi dilakukan secara motifis dari sebuah motif pendek yang intervalnya

dibalik pada birama 2, 3, dan 4, dan terus secara konstan hingga mencapai kulminasinya pada interval minor tujuh pada birama 8.



Gambar 20. Pengolahan motif pada karya homofoni

### Motif-motif turunan

Motif turunan adalah motif yang diturunkan dari tema sebelumnya atau kadang kadang mengantisipasi kedatangan tema setelahnya. Motif-motif ini banyak dijumpai pada karya-karya besar Simfoni. Motif-motif ini diproduksi melalui suatu proses fragmentasi yang terjadi dari sebuah porsi tema yang diekstrakkan untuk untuk melakukan perluasan. Ada tiga ciri perlakuan motifis yang sering dijumpai, yang tampaknya serupa walaupun sebenarnya berbeda. Yang pertama ialah "repetisi", yaitu pengulangan suatu bagian/potongan pada suara yang sama dan tingkat

ketinggian suara yang sama. Yang kedua ialah "sikwens", yaitu pengulangan suatu bagian/potongan pada suara yang sama tapi berbeda tingkat ketinggian suaranya. Yang terakhir ialah "imitasi", yaitu pengulangan suatu bagian/potongan pada suara yang berbeda tanpa ketentuan tingkat ketinggian (bisa sama atau berbeda). Pada tema pembuka gerakan pertama Simfoni No. 2 karya Brahms berikut ini terdapat dua motif awal, yaitu Motif A pada suara keempat dan Motif B pada suara pertama. Pada birama kelima motif A diulang secara imitative dalam suara ketiga dengan perbedaan interval satu tertis besar lebih tinggi.



Gambar 21. Motif-motif asli

Pada bagian Final dari karya yang sama, pertama-tama motif A diulang secara imitatif dan selanjutnya hasil imitasi tersebut diulang lagi secara sikwens. Sementara itu motif B

diimitasi pada instrumen/ suara yang berbeda, yang perama dilakukan untuk Horns pada suara pertama dan kemudian untuk Bassoons pada suara keempat.



Gambar 22. Perkembangan motif-motif yang diturunkan dari motif asli

### Melodi tak Bermotif

Melodi tak bermotif adalah setiap melodi yang tidak menggunakan figurasi dengan konsistensi yang memadai untuk menjustifikasi penerimaannya sebagai sebuah motif. Pada contoh berikut yang dikutip dari misa *Offertorium*, "Ave Maria" karya Palestrina,

terdapat gejala yang menunjukkan adanya upaya-upaya untuk menghindari struktur frase yang simetris dan perlakuan-perlakuan motif seperti misalnya, sikwens, dan teknik-teknik lain yang memungkinkan terjadinya produksi pengulangan-pengulangan figuratif.



Gambar 23. Penghindaran identitas motif (Palestrina, "Ave Maria")

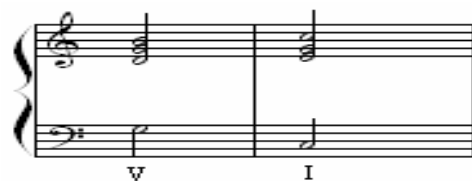
Di samping jenis-jenis motif yang sering dijumpai di atas, terdapat tiga jenis motif lain yang juga tidak kalah pentingnya. Yang pertama ialah *spontaneous motive* (motif spontan), yaitu sebuah motif yang tidak diturunkan dari tema, apakah yang datang sebelumnya atau akan datang sesudahnya. Dengan demikian motif ini merupakan kebalikan dari motif turunan. Yang kedua ialah *motivic figures*, yaitu figur-figur bermotif yang merupakan suatu rancangan yang digunakan untuk mendeskripsikan figurasi-figurasi kecil, terbentuk setelah sebuah motif asli, dan digunakan dalam deretan-deretan untuk membentuk alur melodi. Yang terakhir ialah *motivic melody* yaitu melodi yang didasarkan atas penggunaan *motivic figures*.

### Kadens

Kadens adalah "pungtuasi" dalam musik sebagai titik peristirahatan yang tersusun dari serangkaian akor-akor yang bergerak sedemikian rupa untuk menandai berakhirnya suatu frase atau seksi. Kata *cadence* berasal dari kata latin *cadere* yang berarti "to fall" yang dalam musik berkaitan dengan perasaan istirahat atau dalam bahasa latin *caesura* yang implisit dengan bunyi nada rendah mengikuti nada tinggi yang hadir sebelumnya. Kadens memiliki dua fungsi yaitu menandai berakhirnya suatu frase atau seksi dan memulai sesuatu yang lain. Jika memulai sesuatu maka kadens yang datang sebelumnya kurang empatif dan berperan sebagai jembatan atau figur perpindahan. Dalam musik tonal aktualitas kadens didasarkan atas asumsi bahwa kelompok kadens berisi dari sebuah formula yang secara esensial melibatkan antara dua atau tiga akor. Sehubungan dengan itu kadens dapat dikelompokkan ke dalam 4 jenis yaitu: Autentik, plagal, deseptif, dan setengah.

### Kadens Autentik

Kadens autentik memiliki karakteristik yang tegas yang tidak hanya berfungsi untuk mengakhiri satu kalimat, bagian atau seksi, tapi juga mengakhiri keseluruhan komposisi. Dengan demikian kadens autentik menggunakan susunan akor: V-I. Akor V dalam hal ini mewakili setiap formasi dominant (misalnya V7, vii7, dll.). Kadens autentik memiliki dua kategori. Kategori pertama disebut *kadens autentik sempurna* yaitu jika akar trinada tampil dikedua suara luar (sopran dan bass) dari akor tonik sebagaimana tampak pada contoh berikut ini:



Gambar 24. Kadens autentik sempurna

Kategori kedua dari kadens autentik ialah *kadens autentik tak sempurna*. Jenis ini terjadi jika tertis atau kwint dari tonika hadir pada suara luar (sopran dan bass), atau jika tertis terdapat pada suara bass.



Gambar 25. Kadens autentik tidak sempurna

### Kadens Plagal

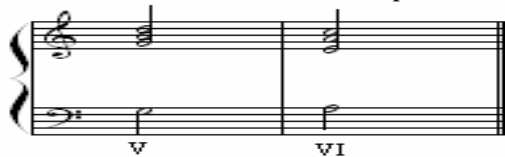
Pada musik yang menggunakan sistem modal, yaitu musik Abad Pertengahan (misalnya komposisi *motet*), pergerakan plagal sering digunakan sebagai kadens final (menutup keseluruhan karya). Contoh pergerakan kadens plagal adalah sebagai berikut:



Gambar 26. Kadens plagal

**Kadens Deseptif**

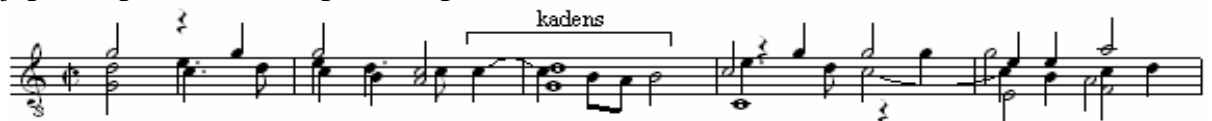
Kadens deseptif ialah pergerakan akor apa saja yang menuju akor VI atau dari akor V ke harmoni apa saja yang tidak diduga kehadirannya. Dengan demikian jenis kadens ini memiliki kecenderungan menipu; pendengar mengharap akor berikutnya sebagai solusi yang tegas namun dalam kenyataannya menuju akor-akor lain yang berada diluar dugaan pendengar. Berikut ini ialah contoh kadens deseptif:



Gambar 27. Kadens Tipuan

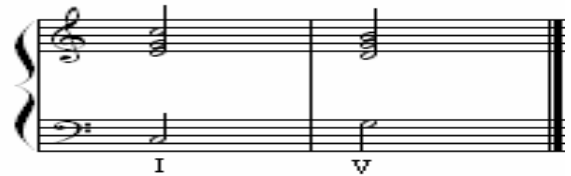
**Kadens Setengah**

Akor-akor pada kadens setengah biasanya bergerak dari akor apa saja menuju akor V. Walaupun demikian dalam musik abad ke-19 dan ke-20, kadang-kadang kalimat musik berakhir pada akor II, III, atau IV, sehingga fenomena seperti ini perlu dipertimbangkan juga sebagai kadens setengah. Sebagai catatan



Gambar 29. Penyamaran kadens pada musik vokal

tambahan, pergerakan akor dalam kunci minor yaitu IV (6)-V atau II (6/5)-V kadang-kadang diklasifikasikan sebagai kadens Phygrian.



Gambar 28. Kadens setengah

**Akor kadens pada akhir frase atau kalimat**

Akor pada kadens yang berfungsi sebagai titik istirahat sementara di pertengahan frase atau kalimat biasanya adalah trinada konsonan, atau kadang dominant tujuh. Pada ekstrak karya vokal kontrapungtis untuk tiga sopran dan satu alto yang telah ditranskrip untuk solo gitar di bawah ini kadens disamarkan dengan satu atau lebih alur suara secara tumpang tindih dengan maksud untuk menjaga kesinambungan. Pada contoh ini kadens terdapat pada soprano pertama dengan susunan nada C-B-A-B.

Contoh penyamaran serupa tampak lebih jelas pada karya renaissance Fantasia untuk lute dari John Dowland yang telah ditranskrip untuk

solo gitar. Pertama kadens berada pada alur sopran, kemudian yang kedua dan ketiga pada alur tenor.



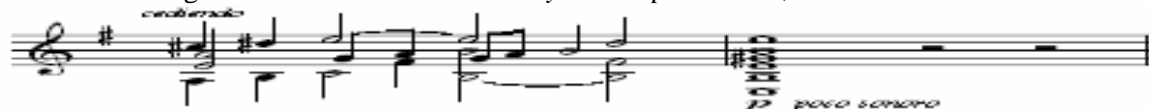
Gambar 30. Penyamaran kadens pada musik instrumental (Dowland, Fantasia 7)

**Akor akhir**

Akor akhir suatu komposisi selalu tonika apakah dalam nada dasar mayor atau minor.

Pada musik abad ke-16, sebuah akor final, tanpa mempertimbangkan nada dasar yang digunakan, keseluruhannya mayor atau minor,

selalu dalam mayor. Kelaziman fenomena akor mayor sebagai penutup komposisi berkunci minor pada masa di antara abad ke-16 dan ke-18 dikenal dengan istilah *Tierce de Picardy*



Gambar 30. Fenomena akor mayor pada karya berkunci minor (Frescobaldi, "Aria Con Variazioni")

Walaupun karya pada notasi di atas aslinya ditulis untuk solo Organ namun contoh yang diberikan ialah bukan notasi Organ melainkan notasi gitar. Karya ini menjadi terkenal sebagai karya standar gitar klasik setelah Andres Segovia, gitaris legendaris abad ke-20, membuat transkripsi gitar. Keunikan transkripsi ini ialah keberanian Segovia dalam mentrasfer sistem modus dorian ke dalam tonal mayor.

#### Bentuk Kalimat (Periode)

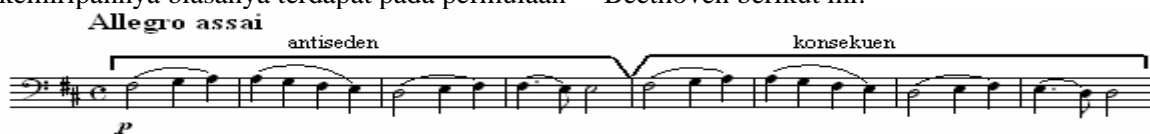
Kalimat melodi yang terbentuk dari kombinasi beberapa frase terdiri dari tiga



Gambar 31. Bentuk kalimat/ periode

#### Periode Paralel

Sebuah period dapat diidentifikasi sebagai paralel atau kontras, tergantung dari hubungan melodis di antra frase anteseden dan konsekuen. Disebut paralel jika melodi pada frase kedua mirip dengan yang pertama yang kemiripannya biasanya terdapat pada permulaan



Gambar 32. Periode paralel

#### Bentuk-Bentuk Lagu

Istilah bentuk lagu (*song form*) digunakan untuk mengidentifikasi baik pola-pola musik instrumental maupun vokal. Asal mula kata bentuk lagu diambil dari struktur yang dijumpai pada lagu-lagu pendek atau sedang seperti *folksong* dan himne. Bagian-bagian struktural pokok dari bentuk-bentuk ini disebut 'bagian' (*parts*). Oleh karena itu istilah dua bagian (*two-part*) atau tiga bagian (*three-part*) bukan mengacu pada keterlibatan bagian

atau "Picardy Third". Contoh berikut ini dikutip dari *Aria con variazioni* untuk gitar yang diadaptasi dari musik Organ abad ke-16 dari komponis Italia, Girolamo Frescobaldi:

bentuk yaitu bentuk periode standar, periode paralel, dan periode kontras.

#### Periode Standar

Sebuah periode atau kalimat standar terdiri dari dua frase, yang pertama disebut anteseden dan yang kedua disebut konsekuen. Sifat anteseden ialah interogatif dan biasanya diakhiri oleh kadens non-final (setengah). Sedangkan konsekuen bersifat responsif dan diakhiri oleh kadens autentik. Sebagai contoh dari bentuk in ialah pada ekstrak bagian terakhir Simfoni No. 1 karya Brahms berikut ini:

frase. Pada periode paralel setidaknya birama pertama dari konsekuen mirip dengan birama pertama anteseden. Umumnya keseluruhan dari kedua frase mirip hingga kadens namun tidak termasuk kadens, sebagaimana tampak pada ekstrak bagian terakhir *Simfoni No. 9* karya Beethoven berikut ini:

suara (*voices*) atau instrumen tapi pada bagian-bagian pokok pada sistem perkalimatan melodi.

#### Bentuk Lagu Satu Bagian

Bentuk lagu berkisar dari yang paling sederhana yaitu dari bentuk satu hingga lima bagian. Di antara bagian-bagian (*parts*) terdapat beberapa kemungkinan elemen-elemen sisipan yang berfungsi sebagai pendukung yang memperhalus hubungan di antara bagian bagian tersebut. Semakin besar suatu komposisi musik maka semakin besar pula keterlibatan elemen-



elemen pendukungnya demikian pula sebaliknya. Komposisi yang sederhana yang hanya terbentuk dari bentuk lagu satu bagian umumnya dan tidak memerlukan elemen-elemen pendukung. Di antara elemen-elemen tersebut ialah:

#### **Introduksi**

Introduksi ialah suatu seksi instrumental di bagian permulaan suatu komposisi yang biasanya diikuti langsung oleh pernyataan tema atau bagian utama (*principal part*). Terdapat dua macam Introduksi yaitu “introduksi sederhana yang biasanya berisi suatu pola iringan atau akor-akor pengantar dan yang kedua ialah introduksi yang berdiri sendiri (*independent introduction*). Tiga hal yang membedakannya dari jenis yang pertama ialah tentang panjang, karakter dan kadensnya. Pada karya pendek, introduksi terdiri dari empat birama sedangkan pada karya yang panjang bisa terdiri dari berberapa divisi. Di banding dengan introduksi sederhana yang hanya berisi pola ritmik iringan yang statis, introduksi ini memiliki melodi yang berdiri sendiri dengan pola ritme yang khas yang berbeda dari tubuh utama sebuah komposisi. Introduksi jenis ini biasanya diakhiri oleh sebuah kadens.

#### **Transisi**

Transisi adalah bagian penghubung yang bersifat sebagai pengantar di antara satu bagian ke bagian yang lain. Dua fungsi utama transisi ialah sebagai pemroses modulasi dan sebagai penghubung. Dalam proses modulasi berarti bagian ini membawa kunci dasar kepada kunci yang lain sedangkan pada fungsi yang kedua memberikan efek hubungan logis di antara perbedaan-perbedaan yang terdapat pada dua bagian/ seksi/ tema. Dalam hal ini transisi diperlukan karena suatu bagian tidak bisa diikuti secara langsung oleh bagian yang lain. Kebutuhan ini tampak dengan jelas pada bagian rekapitulasi dari bentuk sonata, yaitu pada saat bagian transisi menghubungkan dua tema dalam kunci yang sama.

Transisi yang singkat bisa terjadi dalam satu birama dan kadang-kadang biasa disebut sebagai potongan “jembatan” (*bridge passage*) sedangkan pada karya yang lebih panjang bahkan bisa terdiri dari dua seksi atau lebih. Jika material yang digunakan berdiri sendiri

biasanya disebut episode bertransisi (*transitional episode*).

#### **Retransisi**

Retransisi adalah bagian penghubung yang mengantarkan suatu bagian kepada tema atau bagian yang sebelumnya pernah hadir. Jika menggunakan figur-figur dan motif-motif dari bagian yang akan datang kembali maka elemen ini disebut sebagai retransisi antisipatif (*anticipatory transition*).

#### **Kodeta**

Secara literal kodeta berarti “koda kecil” yang mengikuti sebuah bagian, seksi atau tema. Salah satu dari fungsinya ialah untuk menkonfirmasi kadens. Sehubungan dengan itu ada dua macam kodeta. Yang pertama ialah “kodeta harmonis” yang menggunakan harmoni-harmoni yang digunakan pada bagian akhir suatu frase yang mengikutinya. Jenis ini seringkali tersusun dari satu unit dua birama. Dalam hal ini melodi yang diambil dari frase sebelumnya memiliki peranan yang kurang penting. Yang kedua ialah “kodeta melodis” yaitu terdiri dari empat birama atau lebih dan dapat berisi figur-figur yang digunakan pada frase sebelumnya atau sama sekali materi baru. Kodeta bisa muncul di tengah-tengah atau di akhir suatu komposisi, yaitu pada penutupan Koda atau *postlude*. Pada musik polifonis kodeta biasanya merupakan pernyataan tambahan dari subjek setelah kadens autentik atau kadang-kadang desepitif.

#### **Interlude**

Interlude adalah potongan (*passage*) yang berdiri sendiri di antara sebuah tema dengan dan pengulangannya atau di antara dua bagian yang secara umum panjangnya berkisar di antara satu hingga delapan birama. Materi yang terdapat dalam introduksi bisa juga digunakan kembali pada bagian interlude. Terdapat juga kemungkinan kombinasi fungsi dari retransisi dan interlude.

#### **Seksi**

Seksi adalah suatu porsi komposisi yang memiliki ciri melodi yang jelas dan diakhiri oleh kadens yang jelas (*definiti*). Istilah ini diterapkan baik pada bentuk-bentuk homofoni dan polifoni. Pada bentuk polifoni misalnya, bagian pengembangan (*development*) dari suatu bentuk sonata terdiri dari berbagai seksi.

Sementara itu pada bentuk-bentuk polifoni seksi-seksi juga terdapat pada *invention* dan *fugue*.

### Episode

Pada musik homofoni dan polifoni istilah episode digunakan secara berbeda. Suatu bagian yang agak panjang, seringkali diturunkan dari materi tematik sebelumnya dan bersifat meninggalkan subjek atau tema. Pada fuga dan *invention*, episode adalah suatu potongan yang hanya merupakan sebuah fragmen tematik atau yang menggunakan materi *counter-thematic*. Pada musik homofoni episode yang agak panjang tersusun dari seksi-seksi sedangkan dalam polifoni episode adalah bagian atau seksi yang berdiri sendiri. Istilah episode juga kadang-kadang digunakan untuk mengidentifikasi tema kedua pada bentuk rondo.

### Disolusi

Disolusi ialah suatu tipe perluasan khusus yang di dalamnya terdapat satu atau lebih figur-figur dari materi tematik yang langsung datang sebelumnya dan diolah secara repetisi, sekuen, dan modulasi. Disolusi mengikuti suatu tema atau bagian dan mengantarkan kepada sebuah transisi atau bagian baru.

### Koda

Berasal dari bahasa Italia yang berarti ekor. Adalah suatu potongan yang datang setelah bagian terakhir dari tema atau bagian yang terakhir. Komposisi yang pendek tidak berisi koda tapi kodeta atau langsung bagian terakhir dengan kodeta yang pendek. Koda bisa terdiri dari beberapa seksi, dengan materi yang diambil dari beberapa porsi komposisi yang muncul sebelumnya. Materi baru kadang juga digunakan.

### Postlude

Postlude ialah suatu seksi yang berdiri sendiri di akhir suatu karya yang dapat juga tampil sebagai bagian akhir dari suatu koda. Postlude berbeda dari koda karena materinya yang berbeda. Materi yang berdiri sendiri pada *polude* juga terdapat pada *introduksi*. Dengan demikian tujuan *postlude* adalah menyatukan

(*framing*) keutuhan komposisi. Kira-kira sepadan dengan kesimpulan sebagai lawan dari *introduksi*.

### Bentuk Lagu Dua Bagian

Bentuk lagu dua bagian adalah contoh struktur biner paling sederhana yang kedua divisi keseimbangannya secara struktural memiliki kemiripan dengan unit-unit yang dikombinasikan untuk membentuk pola-pola yang lebih luas, dan dapat diilustrasikan sebagai berikut:

- **Figure + motif = motif**
- **Motif + motif = semi frase**
- **Semifrase + semi frase = frase**
- **Frase + frase = periode**
- **Period + period = periode ganda**

Gambar 33. Formula pembentukan periode

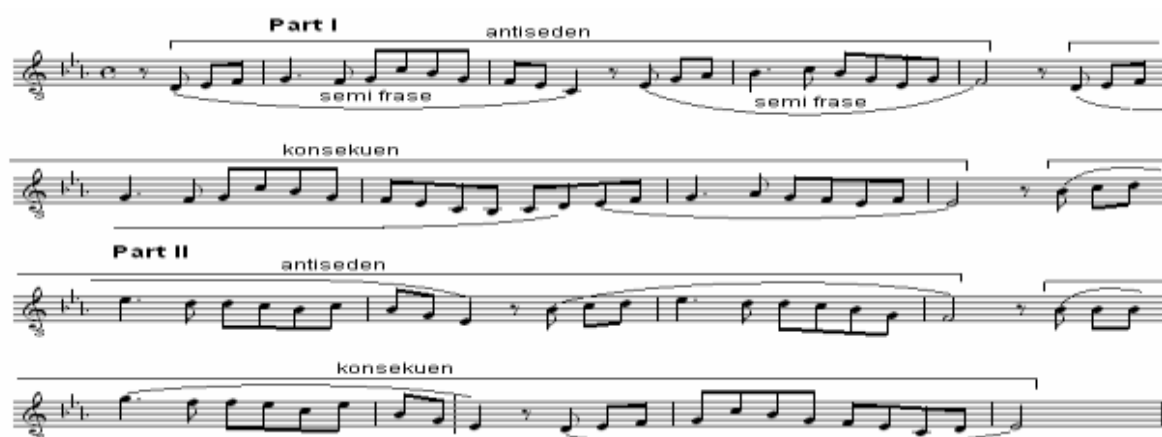
Pada bentuk lagu dua bagian masing-masing bagian memiliki ciri sendiri-sendiri yang berbeda. Ada dua kategori bentuk lagu dua bagian: 1) sederhana, 2) yang diperluas.

### Bentuk lagu dua bagian yg sederhana

Panjang bagian pertama bisa terjadi dari satu frase hingga periode ganda. Kadens penutup bagian pertama dapat terjadi dalam empat kemungkinan:

- a. Autentik, dalam tonik dari dominannya.
- b. Autentik, dalam tonik kunci relatifnya
- c. Kaden setengah dalam dominannya
- d. Kadens autentik dalam tonik kunci aslinya

Panjang bagian kedua juga berkisar dari sebuah frase hingga periode ganda. Ciri-cirinya bisa berada dalam kunci yang sama dengan bagian pertama atau dalam kunci relatif. Kadens akhirnya adalah autentik dalam kunci asli. Sering terjadi Bagian I dan II memiliki panjang yang sama. Jika tidak, bagian kedua umumnya lebih panjang. Contoh bentuk ini dapat disimak pada lagu rakyat Irish, *Londonderry Air* berikut ini:



Gambar 34. Notasi Melodi yang tersusun dari bentuk lagu dua bagian

**Bentuk lagu dua bagian yang diperluas**

Bentuk lagu dua bagian yang diperluas dapat dibedakan dari tipe bentuk sederhana melalui empat hal. Yang pertama ialah terdapatnya potongan-potongan penghubung dan pendukung (*auxiliary member*) seperti introduksi, kodeta, koda atau postlude. Ciri yang kedua ialah bahwa panjang Part I tidak pernah kurang dari satu periode sedangkan ciri ketiga ialah Part II biasanya lebih panjang dari Part I. Ciri terakhir ialah bahwa kedua part dapat diulang.

**Bentuk Lagu Tiga Bagian**

Kalau bentuk lagu dua bagian memiliki pola A-B, maka pola tiga bagian ialah A-B-A. Part ketiga tidak semata-mata pengulangan tapi merupakan pernyataan kembali dengan beberapa perubahan. Bentuk ini memiliki pola dalam berbagai ukuran yang meliputi: periode tiga bagian, bentuk lagu tiga bagian awal, bentuk lagu tiga bagian, bentuk lagu tiga bagian yang diperluas, bentuk lima bagian, bentuk lagu dengan trio, bentuk-bentuk rondo, sonatine dan sonata.

**Bentuk lagu tiga bagian awal**

Bentuk lagu tiga bagian awal terdiri dari 16 birama dan merupakan bentuk lagu tiga bagian yang terkecil. Part I terdiri dari dua frase, yang membentuk apakah paralel atau kontras, yang terdiri dari empat birama. Part dua berisi sebuah frase empat birama. Part III adalah pernyataan kembali salah satu atau lebih dari frase-frase dalam Part I, apakah secara eksak atau dengan modifikasi. Jika Part I adalah periode paralel maka Part III menggunakan salah satu dari frase antiseden atau konsekuen.

Kadens pada akhir Part I dan III umumnya ialah kadens autentik sedangkan pada Part II bisa berupa kadens setengah maupun autentik. Pola dasarnya adalah sebagai berikut:

	Part I	Part II	Part III
	Frase	Frase	Dari
	Antiseden	Konsekuen	Frase 1
			atau
			Frase 2

Gambar 35. Bahan baku Part III pada bentuk lagu tiga bagian

Ada dua kemungkinan pengulangan pada pola ini yaitu:

II A II	II : B A : II
dan	
II : A : II	II : B A : II

Gambar 36. Pengulangan pada bentuk lagu tiga bagian

**Bentuk lagu tiga bagian reguler**

Bentuk lagu tiga bagian ini banyak dijumpai pada karya-karya instrumental dan solo vokal yang tergolong kecil. Introduksi dalam kedua jenis yang ada (sederhana maupun independen) pada karya-karya tersebut umumnya digunakan. Introduksi independen lebih banyak dijumpai pada karya-karya solo piano daripada ensambel atau solo dengan iringan demikian pula sebaliknya. Walaupun demikian pada karya-karya yang besar bentuk lagu ini jarang didahului oleh introduksi. Panjang Part I secara umum terdiri/ berkisar dari satu periode hingga satu periode dobel atau kelompok frase dan diakhiri oleh kadens autentik. Part II dapat terdiri/ berkisar dari satu frase hingga periode ganda atau kelompok

frase. Biasanya pada bagian ini terdapat berbagai kemungkinan perluasan. Melodi Part II bisa merupakan transposisi dari melodi Part I, yang seringkali dalam bentuk-bentuk tarian. Jika tidak, maka diambil dari Part I, apakah dari hanya sebuah figurnya atau motif yang terdapat pada permulaan frase. Atau jika tidak keduanya maka Part II bisa berisi materi baru yang bersifat independen. Sementara Part I biasanya diakhiri oleh kadens autentik, Part II biasanya dalam kadens setengah. Dibandingkan dengan di antara Part I dan Part II, auxiliary mebers sering terdapat di antara Part II dan Part III yang diantaranya bisa terdiri dari beberapa atau salah satu dari kodeta, interlude, disolusi, dan retransisi. Perubahan pengulangan A pada Part III bisa terjadi melalui salah satu cara pengolahan yaitu secara eksak atau dengan sedikit modifikasi, perluasan dan penambahan materi-materi baru sehingga menjadi lebih panjang dari Part I, benar-benar dimodifikasi tapi masih ciri-ciri Part I masih dapat dikenali, atau suatu transposisi dari part I.

### 3. PENUTUP

Setiap guru sekolah dasar dan guru musik harus banyak mengetahui teori teori musik seperti ilmu analisis musik dan ilmu bentuk musik sebagai acuan untuk mengajarkan cara mencipta lagu atau bagian bagian dari sebuah lagu, kebanyakan dalam hal ini proses teori tidak semua guru guru faham dan tahu bagian bagian dari sebuah lagu, dapat kita akui dalam hal mencipta lagu bisa kita buat secara pengetahuan otodidak seperti hal nya pengamen atau musisi jalanan, mereka membuat lagu tanpa adanya proses pengetahuan musik mereka hanya mengandalkan pengetahuan alam saja, tetapi bagi guru guru yang mengajar harus lengkap, tidak hanya pengetahuan alam atau otodidak melainkan teorinya juga harus tahu karena dalam proses mengajar kita harus bisa menjelaskan teori teori dasarnya kepada murid atau peserta didik, selain itu dalam proses mencipta lagu khususnya lagu-lagu daerah, kita senantiasa harus memperhatikan bahan-bahan dasar pembentuk suatu komposisi musik yang telah disajikan dalam pembahasan di atas. Apapun bentuk pelatihannya, kita sebagai seorang pendidik tidak lupa bahwa penulisan-

penulisan syair dan nada lagu ke dalam bentuk partitur musik harus berdasarkan dengan ketentuan-ketentuan/ teori-teori musik yang sudah berlaku secara internasional walaupun lagunya bersifat kedaerahan, pentingnya pengetahuan teori ini di karenakan pengalaman penulis saat observasi dilapangan, penulis melihat seluruh sekolah saat ini ada ajang lomba salah satunya mencipta lagu dalam program pemerintah yaitu Festival Lomba Seni Siswa Sekolah (FLS2N), disini penulis melihat semua guru sangat minim pengetahuan tentang teori musik mengenai struktur lagu, bagian lagu dan bentuk dari sebuah lagu sehingga guru guru kewalahan dalam membina murid sehingga harus mendatangkan pelatih untuk mengajar, padahal sudah kewajiban guru guru menggali dan memahami bagaimana teori teori musik untuk mencipta sebuah lagu.

Dalam konteks pendidikan tinggi musik, bidang kajian bentuk musik dikenal dengan beberapa nama, misalnya mata kuliah Ilmu Analisis Musik (IAM) dan Ilmu Bentuk dan Analisis (IBA) yang pernah diterapkan di Jurusan Musik, FSP ISI Yogyakarta, atau *Ilmu Bentuk Musik* (IBM), judul tulisan Prier (1996). Secara internasional bisa disebut *musical form analysis* (Fountain 1967) atau *analysis of musical form* (Stein 1963). Sejak pertama kali diterapkannya pada masa Akademi Musik Indonesia (AMI) sebelum tahun delapanpuluhan, kuliah ini dikenal dengan nama Ilmu Bentuk Analisa (IBA) yang menurut Susilo (1999:1-2) ialah studi mengenai sketsa, skema, struktur dan bahan bentuk musik. Sedangkan mengenai “bentuk” sendiri ia mendefinisikannya sebagai suatu kesatuan ide-ide musikal yang mencakup melodi ritme dan harmoni. Prier (1971) memandang bentuk musik sebagai suatu keseluruhan yang umumnya tersusun dari potongan-potongan yang teratur dan simetris. Fountain (1967: ix) menambahkan bahwa struktur karya musik tonal dapat dilihat dari motif, kadens, bentuk kalimat, dan bentuk lagu sehingga melodi memiliki peranan penting dalam memahami suatu komposisi musik.

Oleh karena itu, untuk menciptakan sebuah musik/ lagu harus terlebih dahulu memahami dan memilih bahan-bahan dasar

musik/ lagu yang akan dibuat. Dalam hal ini penulis selaku staff pengajar di Prodi Pendidikan Guru Sekolah Dasar Universitas Almuslim dapat menyumbangkan segenap intuisi yang diperoleh sewaktu masih kuliah di Universitas Negeri Medan dan Universitas Sumatera Utara melalui tulisan ini kepada seluruh lapisan masyarakat, khususnya masyarakat Aceh- Bireuen, Penulis mengharapkan masukan dan kritikan dari para pembaca untuk menyempurnakan tulisan ini.

#### 4. REFERENSI

- "Credits: A Love Supreme". All Music Guide. Retrieved February 18, 2005.
- "Credits: Beatles for Sale". All Music Guide. Retrieved February 18, 2005.
- "Musik" dalam *Wikipedia*, Ensiklopedi Bebas Berbahasa Indonesia" (<http://id.wikipedia.org/wiki/Musik>), di-download tahun 2007
- "The Double Reed" (*Currently Three Issues Per Year*), I.D.R.S. Publications (see [www.idrs.org](http://www.idrs.org)) Zoutendijk, Marc. Letters to Flamurai. February 8, 2005.
- Amer, Christine. 1972. *Harper's Dictionary of Music*. London: Barnes & Noble Book.
- Anonim. "Journal of the International Double Reed Society" (annual since about 1972), I.D.R.S. Publications
- Apel, Willi. 1978. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Baines, Anthony (ed.), 1961. *Musical Instruments Through the Ages*, Penguin Books.
- Behrend, Siegfried (transkriptor). 1974. *Johann Sebastian Bach: Präludium mit Fuge und Allegro D-Dur*. Frankfurt am Main: Edition Wilhelm Hansen.
- Duarte, John and Poulton, Diana (transk.). 1974. *Robert Dowland: Varietie of Lute Lesson (1610), Voll V-Galliard*. Italy: Bérben Edizioni Musical.
- Grier, James. 1996. *The Critical Editing of Music: Theory, Method, and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hunt, Edgar (piano transk.). 1956. *Robert Dowland: Varietie of Lute Lesson (1610)*. London: Schott & Co. Ltd.
- Indrawan, Andre, 1999. *Classical Music Concert by Andre Indrawan (guitar) and Kara Ciezki (recorder)*. Elbourne: University of elbourne Post graduate Association Inc. (*leafleta acara resital*).
- Indrawan, Andre. 1999. *Aria detta la Frescobalda*. Darwin: Transkripsi cetakan sendiri.
- Indrawan, Andre. 2003. *Johann Sebastian Bach: Prelude, Fugue and Allegro*. Melbourne: Transkripsi cetakan sendiri
- Jamalus, 1988. *Pengajaran Musik Melalui Pengalaman Musik*. Jakarta: Depdikbud Ditjen Dikti. Proyek Pengembangan LPTK.
- Kodiyat, Latifah. 2006 Marzuki: *Wolfgang Amadeus Mozart komponis cilik dari Salzburg*. Djambatan, Jakarta, ISBN 979-428-629-X
- Kohlhase, Thomas. 1976. *Neue Ausgabe Sämtlicher Werk; Herausgeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach- Archiv Leipzig*, seri kelima jilid kesepuluh kumpulan *Klavier- und Lautenwrke*. London: Bärenreiter 2204
- Matthews, Max Made. 2001. *Music: An Illustrated History*. London: Annes Publishing Limited.
- McNeill, Rhoderik. 1998. *Sejarah Musik 1*. Jakarta: BPK Gunung Mulia
- Merriam, Allan P. 1964. *The Anthroology of Music*. Indian: IU Press.
- Ottman, Robert W. 1961. *Advanced Harmony, Theory and Practice*. N. J: Prentice-Hall, Inc.
- Pidoux. Pierre. 1948. *Girolamo Frescobalsi: Organ and Keyboard Works (the second book of Toccatas, Canzoni etc, 1637)* Jilid IV. London: Bärenreiter 2204
- Prier S.J., Karl Edmun, 1996. *Ilmu Bentuk Musik*. Yogyakarta: Pusat Musik Liturgi.
- Sadie, Stanley, ed., 2001. *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, s.v. "Bassoon"
- Scheit, Karl (transk.) 1982. *Francesco da Milano (1497-1543): Ricercare und Fantasien*. Wien: Universal Edition
- Schmidt III, Henry Louis. 1969. *The First Printd Lute Books: Francesco*

- Spiracino's "Intabulatura de Lauto, Libro primo & Libro second (Venice: Petrucci, 1507)".* Ph.D. the University of California at Chapel Hill.
- Semangun, Haryono. 1992. *Filsafat, Filsafat Pengetahuan, dan Kegiatan Ilmiah*. Yogyakarta: Program Pasca Sarjana UGM
- Silsen, Myrna. 1973. *Renaissance Lute Music for the Guitar; An Anthology of Constant Delight*. New York: Robins Music Corporation.
- Staton, Barbara, dkk., 1991. *Music and You*. Macmillan Publishing Company 866 Third Avenue New York, N.Y.10022 ISBN:0-02- 295005-2.
- Teuchert, Heinz (transkriptor). 1978. *Johann Sebastian Bach: Präludium, Fuge und Allegro BWV 998*. München: G. Ricordi & Co.
- Tyler, James. 1992. *The Solo Lute Music of John Dowland*. Ph.D. Berkeley: University of California.
- Ward, John Milton.1953. *The Vihuela de Mano and its Music (1536- 1576)*. Ph.D. New York University.
- Weaver, Robert L. 1986. "The Consolidation of the Main Elements of the Orchestra: 1470-1768". In Joan Peyser (Ed.) *The Orchestra: Origins and Transformations* pp. 7-40. Charles Scribner's Sons.