

**KOMPOSISI “*MISTICISM*” UNTUK FORMAT ANSAMBEL CAMPURAN (STRING  
TRIO DAN SULING JAWA)**

**JURNAL TUGAS AKHIR**  
**Program Studi S1 Penciptaan Musik**



**Oleh:**

**ZIKO RIZKY PRABOWO**

**171 0095 0133**

**PROGRAM STUDI PENCIPTAAN MUSIK**  
**FAKULTAS SENI PERTUNJUKAN**  
**INSTITUT SENI INDONESIA YOGYAKARTA**  
**TAHUN 2022**

# KOMPOSISI “*MISTICISM*” UNTUK FORMAT ANSAMBEL CAMPURAN (STRING TRIO DAN SULING JAWA)

Ziko Rizky Prabowo<sup>1</sup>, Ovan Bagus Jatmika<sup>2</sup>, Kardi Laksono<sup>3</sup>

<sup>1</sup>Alumnus Program Studi S1 Penciptaan Musik, FSP ISI Yogyakarta

Email: zickorizky97@gmail.com

<sup>2</sup>Dosen Pembimbing Penciptaan Musik FSP ISI Yogyakarta

<sup>3</sup>Dosen Pembimbing Penciptaan Musik FSP ISI Yogyakarta

## ABSTRAK

Upaya menghubungkan teks dan musik terkendala di ranah semantik karena di ranah semantik meniscayakan adanya hubungan aktif antara penanda (*signifier*) dan petanda (*signified*). Musik memiliki penanda namun tidak memiliki petanda, oleh karena itu penulis menggunakan gagasan J.L. Austin tentang teori performatif musik.

Karya ini dibuat melalui studi pustaka terhadap literatur-literatur dan karya musik yang berhubungan dengan teks dan musik. Penulis melakukan transformasi sintagmatik dari tiga bait terjemahan bahasa Inggris Al Rubaiyat karya Maulana Jalaludin Rumi dalam buku Samudra Rubaiyat. Transformasi tersebut dilakukan dengan membagi sintaks teks alfabet ke dalam dua jenis, yaitu huruf konsonan dan huruf vokal. Huruf konsonan ditransformasi menjadi nada secara kromatis, sedangkan huruf vokal ditransformasi menjadi inisial huruf vokal pada solmisasi (Ut-rE-mI-fA-sOI).

Transformasi tersebut menghasilkan 12 tema musik yang kemudian didistribusikan menjadi tema pada setiap bagian. Karya ini dibuat dalam bentuk *pieces* yang terdiri dari 6 *piece* dengan format ansambel campuran (string trio dan suling jawa).

**Kata kunci:** teks, musik, performatif, Rumi.

## ABSTRACT

*Efforts to connect text and music are constrained in the realm of semantics because in the realm of semantics there is an active relationship between signifier and signified. Music has signifier but no signified, therefore the author used J.L. Austin's idea of performative theory of music.*

*This work is created through the Library Research of literature and musical works related to text and music. The author performed a syntagmatic transformation of the three verses of Maulana Jalaludin Rumi's English translation of Al Rubaiyat in the book Samudra Rubaiyat. The transformation is done by dividing the text syntax of the alphabet into two types, namely consonants and vowels. Consonants are transformed into tones chromatically, while vowels are transformed into vowel initials in solmization. (Ut-rE-mI-fA-sOl).*

*The transformation resulted in 12 musical themes which were then distributed into themes in each section. This work is made in the form of pieces consisting of 6 pieces with a mixed ensemble format (string trio and javanese flute).*

**Keywords:** *text, music, performative, Rumi.*

### Pengantar

Musik merupakan hal yang hampir selalu melekat di kehidupan manusia zaman ini. Tidak seperti zaman sebelum alat-alat elektronik diciptakan, akibat berkembang pesat teknologi musik bisa dinikmati di mana saja dan kapan saja. Di era digital ini pula musik-musik di seluruh penjuru dunia dapat ditemukan dengan mudah, dibahas, diteliti, dan dikembangkan baik musik tradisional maupun musik modern dengan berbagai macam jenisnya.

Berbagai macam jenis musik yang dihasilkan dari peradaban manusia selama ini telah menarik minat untuk dikaji tidak hanya pada bidang musik, namun juga bidang-bidang lain di luar musik misalnya, bidang antropologi, sosial, budaya, kesehatan, psikologi, politik, dan lain-lain tidak terkecuali bidang keagamaan. Di bidang keagamaan (termasuk aliran kepercayaan), musik banyak digunakan untuk ritual-ritual keagamaan mereka dan dianggap penting dalam upaya membangkitkan spiritualitas penganutnya.

Oleh sebab begitu banyak agama dan aliran kepercayaan yang ada di dunia ini, maka penulis hanya membatasi pembahasan ini pada agama yang penulis anut, yaitu agama Islam.

Di dalam agama Islam, diskursus musik kurang banyak dibicarakan di wilayah esoterisnya atau sisi *mistisismenya*. Mistisisme yang penulis maksud di sini bukan dalam arti *takhayul* ataupun hal-hal yang berkaitan dengan makhluk halus, melainkan *mistisisme* yang oleh Happold definisikan sebagai upaya untuk mengenal hakikat terakhir segala sesuatu (Tuhan) oleh akal budi manusia dan mengenal hakikat ketuhanan sedalam-dalamnya. Mistisisme didasarkan pada pengetahuan langsung atau pengetahuan intuitif untuk mengetahui-Nya sebagai Wujud Mutlak (WM, 2016: 162). Mistisisme ini di dalam agama Islam disebut dengan ilmu tasawuf, sedangkan pelaku tasawuf disebut dengan sufi.

Penulis juga memiliki ketertarikan yang kuat pada ilmu tasawuf yang telah disebutkan di atas. Penulis merasa perlu dan penting untuk mengembangkan spiritualitas diri penulis.

Praktik beragama yang cenderung formalistik tanpa mendalami aspek batiniah atau spiritualitasnya juga menurut penulis akan membuat kehidupan keberagamaan kering dan kaku, serta kerap kali menjauhkannya dari tujuan agama itu sendiri.

Salah satu tokoh tasawuf (sufi) yang sangat terkenal tidak hanya di masyarakat muslim, tapi juga dikagumi oleh orang-orang di luar Islam adalah Maulana Jalaludin Rumi. Rumi memiliki nama asli Muhammad Al Balkhi, dilahirkan pada 30 September 1207 M di Balkha, Khurasan. Nama Rumi disematkan padanya karena ia tinggal di wilayah Romawi, Asia kecil kuno (sekarang Turki). Rumi wafat di Konya pada tahun 1273 dengan meninggalkan banyak karya sastra baik berupa esai maupun syair berirama (Rumi, 2018: 11). Karya-karya tersebut di antaranya adalah *Kitab Fihri Ma Fihri*, *Al-Matsnawi*, *Diwan Syams Tibriz*, *Al-Rubaiyyat*, *Al-Majalis al-Sab'ah*, dan *Majmu'ah min al-Rasail* (Rumi, 2018: 21).

Penulis memilih *Al-Rubaiyyat* sebagai bahan untuk dijadikan komposisi musik. *Al-Rubaiyyat* merupakan antologi puisi Rumi berupa syair kuartin (sajak empat baris) yang berisi tentang pesan-pesan tasawuf atau kebijaksanaan. Penulis tertarik untuk mencoba mentransformasi makna teks dalam kitab *Al-Rubaiyyat* pada terjemahannya dalam bahasa Inggris dalam buku Samudra Rubaiyat ke dalam sebuah komposisi musik. Penulis melakukan penelusuran terhadap sumber-sumber literatur yang membahas mengenai hubungan antara teks dan musik. Hasil penelusuran dalam bahasa yang penulis pahami, penulis menemukan artikel jurnal yang ditulis oleh Andrew J. Chung berjudul “*What is Musical Meaning? Theorizing Music as Performative Utterance*”.

Dalam artikel tersebut, Chung menerangkan konsepsi tentang makna musik

dengan mengadopsi gagasan J.L. Austin tentang teori “ucapan performatif”. Musik secara *constative* atau pada ranah denotatif tidak memiliki makna untuk dideskripsikan karena musik terdiri atas *signifier* tanpa *signified*. Pada ranah denotatif, makna akan muncul ketika kedua syarat tersebut terpenuhi. Oleh sebab itu Chung berpendapat bahwa makna musik dapat dipahami pada efek dan tindakan yang dilakukan setelah mendengarnya (Chung, 2019: 2). Dengan kata lain, musik memiliki dimensi performatif yang memungkinkan munculnya aksi tertentu atau memunculkan efek tertentu. Dalam hal ini musik menemukan kesamaannya dengan bahasa verbal.

Dalam ranah bahasa teks atau bahasa verbal, bagi Austin, sebuah pernyataan tidak hanya mengungkapkan atau mendeskripsikan sebuah keadaan, namun juga dapat memunculkan efek atau aksi yang dapat mengubah sesuatu atau mempengaruhi dengan cara-cara tertentu (Chung, 2019: 6). Hal tersebut disebut dengan ucapan performatif yang merupakan sesuatu yang analog dengan dimensi performatif musik.

Aksi atau efek yang dimunculkan tersebut disebut dengan kekuatan ilokusi (*illocutionary force*). Kekuatan ilokusi dibagi menjadi lima, yaitu *verdictives*, *commissives*, *exercitives*, *behatives*, dan *expositives*. Chung memberi contoh komposisi musik yang memiliki dimensi performatif adalah karya dari Elliott Carter dalam tiga *pieces* untuk ulang tahun Pierre Boulez yaitu *Esprit Rude / Esprit Rude*, *Esprit Rude / Esprit Rude II*, dan *Retrouvailles*. Carter menggunakan nama Boulez pada ketiga *pieces* tersebut sebagai tema utama dengan mentransformasi hukum sintagma teks ke dalam hukum sintagma musik. Karya tersebut termasuk pada kekuatan ilokusi *behatives* karena digunakan untuk

mencapai fungsi sosial tertentu yakni sebagai hadiah ulang tahun (Chung, 2019: 8).

Berdasarkan dari uraian tersebut, penulis hendak mengikuti jejak yang dilakukan oleh Elliott Carter dalam hal pembuatan komposisi musik, yakni mentransformasi sintagma teks ke dalam sintagma musik. Pentransformasian tersebut akan penulis lakukan pada karya teks sastra terjemahan *Al-Rubaiyyat*. Karya ini penulis pilih karena *Al-Rubaiyyat* memiliki rima yang teratur. Penulis merasa penasaran bagaimana musik yang dihasilkan dari proses pentransformasian dari pola teks yang teratur tersebut.

## Pembahasan

### 1. Tinjauan Pustaka

Kajian mengenai hubungan antara musik dan bahasa telah dilakukan oleh para peneliti baik pada aspek filosofis, semantik, sintaksis, maupun aspek-aspek lainnya. Kajian-kajian tersebut merupakan upaya untuk menemukan korelasi, kesamaan, dan perbedaan di antara musik dan Bahasa. Sarjana yang telah melakukannya di antaranya adalah Beate Kutschke, Joseph Swain, David Temperley, Jenefer Robinson, Andrew J. Chung, dan lain-lain.

Menurut Andrew J. Chung yang mengadopsi gagasan J.L. Austin, makna musik lebih baik dipahami bukan berdasarkan pada struktur, objek, atau *processes represent*, perujukan, atau pemetaan, baik korelasi ekstramusikal maupun intramusikal. Makna musik lebih baik dipahami sebagai sesuatu yang dapat ditafsirkan untuk digunakan dalam memunculkan efek dan untuk menampilkan aksi yang bermakna dengan konsekuensi yang bermakna. Bagi Austin, setiap kemunculan suara musikal baik nyata maupun imajinasi bagaimana pun didefinisikan, hal itu merupakan yang oleh Chung istilahkan sebagai

sebuah perbuatan (*doing*) yang memiliki tujuan, kepentingan, dan aktifitas para praktisi (Chung, 2019: 3).

Chung menyarankan untuk menyadari bahwa musik tidak hanya terdiri dari benda mati, tetapi juga melibatkan tubuh manusia. Hal ini dimaksudkan untuk membangun hubungan yang etis dengan musik. Makna musikal menurut Chung sebaiknya dipahami dari perspektif bagaimana musik memunculkan efek dan menampilkan aksi-konsekuensi yang bermakna. Hal itu kemudian dapat ditemukan cara mendengar, menampilkan, atau peristiwa *'musicking'* lainnya yang disesuaikan jalannya. Cara ini diadopsi dari gagasan J. L. Austin tentang teori performatif bahasa bahwa sebuah pernyataan dalam hal ini diadopsi menjadi musik, menampilkan aksi dan memunculkan efek bagi pendengarnya (Chung, 2019: 2).

Bagi Austin, makna bukanlah pemetaan antara *signifier* dan *signified*, tetapi lebih pada penggunaan, efek dan aksi. Makna musikal terkandung dalam praktik tentang cara kita menggunakan musik untuk melakukan sesuatu dan cara kita menyesuaikan diri terhadap tekanan yang diberlakukan makna musikal terhadap tujuan, fokus, dan aktivitas kita. Austin menyatakan bahwa *'statement'* juga dapat memunculkan aksi (efek) yang dapat melakukan sesuatu atau memengaruhi dengan cara-cara khusus selain untuk mendeskripsikan beberapa keadaan atau fakta yang harus dilakukan dengan benar atau salah. Bahasa tidak hanya merepresentasikan atau mengungkap dunia, namun juga mempunyai efek *performative* dalam menciptakan, merusak, mentransformasi, atau memelihara aspek realitas (Chung, 2019: 7).

Aksi yang ditampilkan oleh ucapan ini oleh Austin disebut dengan kekuatan ilokusi

(*illocutionary forces*). Kekuatan ilokusi dibagi menjadi lima (Chung, 2019: 7-8):

- 1) **Verdictives**, yaitu ucapan digunakan untuk menempatkan penilaian atas suatu penilaian. Satu contoh dari *verdictives* musik mungkin terdapat pada kuotasi sintaksis *leading tone* dan akor ketujuh Wagnerian dalam karya Debussy “Golliwog’s Cakewalk”. Debussy mensejajarkan gravitasi Tristan terhadap figurasi cahaya yang terinspirasi oleh tarian vernacular Amerika. Pensejajaran ini merupakan satu contoh dari yang disebut oleh Robert Hatten sebagai *trope*, menggabungkan dua unit dasar yang bermakna menjadi lebih rumit dan canggih.
- 2) **Commissives**, yaitu ucapan digunakan untuk berkomitmen pada tindakan tertentu. Untuk hal ini kita dapat mengambil contoh pada pedal dominan dalam sintaks musik tonal yang dapat membuat ekspektasi psikologis lebih jauh yang didukung oleh fungsi sintaks dan bobot ritme frasenya. Hal ini memberikan semacam janji yang harus ditepati dengan cara tertentu. Dalam waktu tertentu janji tersebut dapat ditepati, ditunda, atau dilanggar.
- 3) **Behabitives**, yaitu ucapan digunakan untuk mencapai fungsi sosial tertentu terhadap perilaku seorang orang lain seperti ucapan terima kasih, ucapan selamat, sambutan, dan lain sebagainya. Contoh dari ini adalah karya Elliott Carter yang dibuat untuk ulang tahun Pierre Boulez: *Esprit Rude/Esprit Doux I* (1985, flute dan klarinet), *Esprit Rude/Esprit Doux II* (1994, flute, klarinet, dan marimba), dan *Retrouvailles* (2000, piano solo). Ketiga bagian tersebut dimulai dengan interval *tetrachord*. Carter melakukan tindakan dasar pengkodean nama Boulez menjadi set *tetrachordal* favorit. Satu transposisinya membentuk sandi “Boulez” dengan campuran nama

nada Prancis dan Jerman: B-(flat) [o], U(t), L(a), E [z] = b, C, A, E tampak pada pembukaan *Esprit Rude/Esprit Doux I*.

- 4) **Exercitives**, yaitu ucapan digunakan untuk menjalankan kekuasaan atau pengaruh dan mengakui konsekuensi dari pengaruh itu. Hal ini dapat kita lihat dari kasus Tristan Prelude. Untuk menormalkan penghindaran idiom kadens pada opera dilakukan dengan menghindari atas tonika secara terus menerus guna mendukung perubahan nada menuju akor dominan, resolusi *deceptive, non-sequitur* tonal untuk dominan yang tak lazim dan sejenisnya yang dimaksudkan untuk membuat rasa rindu yang tak kunjung dituntaskan. Dalam kasus musik fungsional dapat ditemukan pada pawai militer yang digunakan untuk mengkoordinasikan gerakan tertentu atau bunyi tertentu di kamp-kamp militer untuk membangunkan pasukan dan memulai aktivitas.
- 5) **Expositives**, *Expositives* dianalogikan dengan tindakan referensial, ekspresi, dan pengungkapan melalui musik. Penggunaan musik merujuk pada hal-hal atau tanda-tanda ekstramusikal tertentu. Kategori ini mengisyaratkan implikasi utama gagasan Austin bahwa fungsi *constative* selalu bersifat *performative* karena selalu berupa tindakan.

Terkait dengan makna seni, dalam buku *Music, Text, and Translation* dijelaskan argumen Erik Satie bahwa penafsiran makna sebuah karya bergantung pada penonton yang memecahkan kode seni dan hubungan apa saja yang terkait antara karya dan penontonnya. Pemecahan kode tersebut merupakan kerja terjemahan intersemiotik yang akan menghasilkan makna bagi penonton (Minors, 2012: 108).

Arnie Cox dalam jurnalnya yang berjudul “*The Mimetic Hypothesis and Embodied Musical Meaning*” menjelaskan

bahwa makna musik dapat ditelusuri menggunakan partisipasi mimetik. Partisipasi mimetik merupakan peniruan secara diam-diam atas pengalaman manusia ke dalam aspek musikal tertentu menggunakan metafora konseptual. Sebagai contoh adalah pada rekapitulasi gerakan pertama *Symphony* Beethoven no. 9 dimaknai oleh McClary dengan kekerasan yang mengerikan. Hal ini dapat dijelaskan alasannya melalui memetik hipotesis. Dalam jurnal tersebut Arnie Cox berkeyakinan bahwa aspek yang paling obyektif dalam mengungkapkan makna adalah aspek dari dalam musik itu sendiri. Meski demikian, untuk aspek makna tertentu persepsi, kognisi, dan interpretasi pendengar sangat penting untuk mengungkap maknanya (Cox, 2001: 206).

Dalam ilmu kognitif, Margolis menyatakan bahwa makna musik dapat diketahui dengan pencocokan pola motif musik. Memori pikiran kita telah menyimpan pola-pola konsep tertentu kemudian mencocokkannya dengan pola yang dirasakan sehingga kita dapat memahami dunia di sekitar kita. Proses kognitif ini menurut Margolis dimulai dengan pencocokan stimulus yang masuk, kemudian segera diseleksi dengan yang ia sebut *jumping* atau lompatan intuisi. Hal ini dilakukan seperti ketika kita bertemu dengan seseorang yang penampilannya telah berubah signifikan dibandingkan dengan pertemuan sebelumnya, kita akan memerlukan beberapa saat untuk mengenalinya. Pencocokkan akan berakhir ketika kita segera mengenalinya. Akan tetapi jika belum juga dikenali pada tahap ini, maka langkah berikutnya adalah *checking*. *Checking* dilakukan dengan membandingkan pola dan mencatat persamaan dan perbedaannya. Dari proses *checking* ini akan memunculkan makna pada tingkat yang lebih tinggi (Brower, 2000: 323).

Mark Johnson menyatakan bahwa sebagian besar pemikiran manusia bersifat metaforis karena melibatkan pemetaan pola dari domain pengalaman manusia ke dalam domain yang lain. Johnson menangkap pola menggunakan skema gambar untuk memahami pengalamannya dalam domain-domain yang abstrak seperti seni visual, emosi, interaksi sosial, dan matematika. Contoh dari kasus ini adalah skema keseimbangan yang kita pelajari dari tubuh kita sendiri yang dapat digunakan untuk mempelajari misalnya, keseimbangan visual, keseimbangan emosi, atau keseimbangan kekuatan. Skema image tubuh terutama yang melibatkan kekuatan dan gerakan dapat digunakan untuk memahami musik. Hal ini dapat dibuktikan dalam penggunaan bahasa yang mendeskripsikan tentang: ketukan kuat dan lemah, garis naik dan turun, *voice leading*, *leading tone*, *harmonic goals*, dan sebagainya (Brower, 2000: 324).

Penelusuran makna secara metaforis juga dilakukan Candace Brower pada "*Du bist die Ruh*" karya Schubert. Karya ini merupakan karya yang terdiri dari dua domain, yaitu domain teks yang berupa lirik yang merupakan puisi atau karya sastra dan domain musik. Pada domain teks, puisi memiliki ekspresi-ekspresi emosional yang saling berposisi seperti kedamaian dengan kerinduan dan penderitaan dengan kegembiraan (Brower, 2000: 356).

Makna yang telah ditemukan pada aspek verbal tersebut, Brower mencari korespondensinya pada aspek musikalnya dengan menggunakan skema gambar. Skema gambar didapatkan dengan cara menganalisis partitur dari karya tersebut dari alur melodi, progresi harmoni, dan aspek musik lainnya. Dari penelusuran ini Candace menemukan fitur-fitur musik yang dapat diasosiasikan dengan emosi tertentu yaitu: suspensi ditafsirkan secara metaforis sebagai perlawanan sesaat, hubungan yang kuat dari

motif pada birama yang berbeda dan terpisahkan oleh beberapa birama yang lain ditafsirkan sebagai perasaan rindu, penggantian harmoni di bagian lain untuk tema melodi yang sama merupakan pengenalan tensi baru, begitu pula sisi tajam pada *circle of fifths* merefleksikan kata *Schmerz* (nyeri). Penggunaan harmoni mayor dan minor merefleksikan kegembiraan dan penderitaan, Perubahan kunci, pendakian melodi, dan perluasan register untuk membangkitkan perasaan penuh damai dan memperbesar rasa gembira. Penelusuran makna metaforis musik yang dilakukan melalui skema gambar yang merupakan kerja lintas domain ini oleh Candace Brower digaris bawahi bahwa teori ini belum tentu relevan untuk diterapkan di luar praktik musik umum, zaman, dan budaya yang berbeda (Brower, 2000: 256).

Hubungan antara seni dan bahasa juga dibahas oleh W. E. Kennick dalam jurnal “Art and the Ineffable”. Kennick berargumen bahwa menerjemahkan lukisan, komposisi musik, dan arsitektur merupakan tindakan yang tidak masuk akal, kecuali penerjemahan tersebut dilakukan pada konten informatifnya secara metaforis. Hal ini disebabkan karena kontradiksi dari dirinya sendiri yang mengandaikan penerjemahan ke dalam kata-kata (bahasa) dari subyek yang bukan kata-kata (bahasa) (Kennick, 1961, p. 320), sedangkan menurut Prall, Dewey, dan Langer, ketidakmungkinan ini disebabkan karena kosa kata dalam sistem bahasa tidak mencukupi untuk menampung banyaknya tingkatan-tingkatan emosi yang dirasakan yang timbul dari penyaksian karya seni (Kennick, 1961: 311).

Menurut Goodman, karya seni abstrak seperti lukisan atau musik instrumental dapat dikenali maknanya melalui konsep eksemplifikasi. Eksemplifikasi didefinisikan oleh Goodman dengan kalimat:

*“a work of art exemplifies a predicate p if and only if p denotes a and a refers to p. Expression is analyzed as metaphorical exemplification, i.e., the predicate in question denotes the work metaphorically rather than literally”.*

hal ini dapat digunakan untuk menjelaskan simfoni kelima Beethoven yang menegaskan tentang perjuangan menuju kemenangan. Tema kepahlawanan menemui hambatan dengan adanya tema lain, perubahan akor, dan lain-lain mencoba mengubahnya serta mencegahnya kembali ke tema awal. Namun tema tersebut dapat kembali dengan sempurna. Hal ini menggambarkan kemenangan atas berbagai rintangan (Robinson, 2000: 215).

Dalam jurnal yang berjudul “*Languages of Art at the Turn of the Century*”, Jenefer Robinson mengungkapkan pendapat para kritikus yang mengkritik Goodman bahwa karya musik tidak dapat diidentifikasi dengan apa pun pada *score*-nya. Hal ini disebabkan karena pertama, *score* tidak dianggap penting sebagai aspek musik yang membantu mendefinisikan karya-karya tertentu, atau dengan kata lain banyak aspek musik yang tidak dapat diwujudkan dalam notasi. Kedua, banyak pertunjukan musik yang tidak mengindahkan aspek tertentu pada *score* misalnya tanda ekspresi yang tidak diindahkan namun tidak dianggap sebagai kesalahan dalam memainkan karya tertentu (Robinson, 2000: 217).

Dalam jurnal “*Musik als Expressive Geste Einer Imaginären Person*”, Peter Rinderle menguraikan teori intensionalisme hipotesis yang mengungkapkan bahwa pemahaman sebuah karya seni tidak tergantung pada penerimaan empiris dari pembaca maupun niat empiris pencipta, melainkan makna tersebut terkait dengan niat implisit penulis atau pembuat. Pemahaman yang tepat tentang karya musik dapat dilakukan dengan

cara mengidentifikasi gerakan ekspresif dari imajinasi komposernya (Rinderle, 2008: 62).

Berbagai literatur yang telah penulis paparkan di atas, dapat kita bagi menjadi tiga perspektif: pertama adalah penelusuran makna musik melalui ilmu kognitif dengan skema-skema yang ditetapkan secara metaforis dengan aspek musikal tertentu. Kedua, musik dilihat sebagai metabahasa yang berarti bahwa musik bisa bermakna bagi pendengar apabila pendengar mempunyai informasi mengenai kode-kode yang terdapat pada musik yang didengarkan. Ketiga, musik dapat bermakna karena terdapat obyek ketiga yang dapat menguatkan atau justru mengaburkan nuansa bunyi yang kita dengar.

Perspektif para sarjana yang berupaya membahas mengenai makna musik pada uraian di atas, penulis lebih sepakat dengan Chung, bahwa musik pada tataran denotatif atau *constantive* tidak memiliki makna. Hal ini berbeda dengan bahasa verbal atau teks yang dapat memunculkan makna melalui hubungan aktif *signifier* dan *signified* pada tataran denotatif. Musik sama dengan bahasa teks atau verbal dalam upaya pemunculan makna melalui dimensi performatifnya atau pada tataran konotatif.

## 2. Tinjauan Karya

Karya *Tonadilla* didedikasikan Tedesco untuk Andres Segovia sebagai sahabatnya. Karya ini merupakan *piece* kelima dalam *Opus 170 Greeting Cards*. *Tonadilla* merupakan karya untuk gitar solo yang terdiri dari dua bagian dengan ejaan A-N-D-R-E-S dan S-E-G-O-V-I-A sebagai temanya. Pengaturan susunan nada menjadi melodi yang dilakukan pada karya *Tonadilla* dapat dilihat pada gambar berikut:

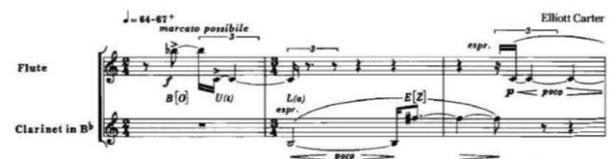


Notasi 1. Pengaturan susunan alfabet dan urutan nada pada karya “Tonadilla”

Esprit Rude / Esprit Duox merupakan sebuah komposisi untuk flute dan klarinet in Bb. Karya ini dibuat oleh Elliott Carter untuk ulang tahun Pierre Boulez yang keenam puluh pada tahun 1985. Karya ini merupakan satu bagian dari 3 *pieces* Carter untuk edisi ulang tahun tersebut. Sebagai hadiah ulang tahun, Carter menggunakan kutipan “Boulez” sebagai motif awal karya ini memakai nama-nama note versi Jerman dan Prancis menjadi rangkaian nada Bb-C-A-E.

Nada Bb merujuk pada huruf B karena dalam versi Jerman, nada Bb disebut dengan B, sedangkan untuk B natural disebut dengan H (C, D, E, F, G, A, H). Huruf U dan L merupakan inisial dari nama not Ut (versi modern menyebutnya Do) dan La sehingga menjadi nada C dan A. Nada E dihasilkan dari transkripsi alfabet huruf E.

Kutipan nama Boulez ditempatkan pada awal karya ini dengan dibagi pada dua instrumen. Nada B dan C dimainkan oleh flute, sedangkan nada A dan E dimainkan oleh clarinet in Bb.



Notasi 2. Tema awal Boulez pada karya “Esprit Rude/Esprit Duox”

Pekerjaan yang dilakukan oleh Carter ini juga telah dilakukan oleh komposer terdahulu,

yaitu J.S. Bach. Bach menggunakan namanya sendiri sebagai tema atau subjek dalam karya “*Contrapunctus XIV*”. Karya ini merupakan komposisi dalam bentuk fuga. Fuga merupakan karya musik polifoni yang memiliki tiga suara atau lebih. Dalam fuga terdapat motif yang disebut sebagai subjek kemudian dikembangkan menggunakan teknik kontrapung.

Karya “*Contrapunctus XIV*” merupakan salah satu bagian dari *Die Kunst der Fuge (The Art of Fugue)* yang tidak selesai dikerjakan oleh Bach karena terserang suatu penyakit. Karya tersebut terdiri dari tiga subjek, subjek yang pertama dimulai dari birama pertama, subjek kedua terdapat pada birama 114, dan subjek ketiga terdapat pada birama 193. Pada subjek ketiga, Bach menggunakan namanya sendiri sebagai subjek, yaitu B-A-C-H. huruf-huruf tersebut diubah menjadi nada Bb-A-C-B. huruf B diubah menjadi nada Bb karena dalam kaidah penyebutan nada dalam bahasa Jerman nada Bb disebut dengan B, sedangkan nada B disebut dengan H. Nada-nada tersebut terdapat pada birama 192 ketukan kedua hingga birama 194 ketukan pertama.



Notasi 3. “*Contrapunctus XIV*” J.S. Bach  
birama 192-195 (subjek ketiga)

### 3. Landasan Penciptaan

Berdasarkan uraian pada kajian karya yang membahas mengenai pekerjaan yang dilakukan oleh Elliott Carter, Tedesco, dan Bach dalam menghubungkan sintagma teks dan sintagma bunyi, penulis mempunyai gagasan yang berbeda. Karya komposisi yang akan penulis buat mengacu pada karya teks sastra Jalaludin Rumi yang terhimpun dalam buku “*Samudra Rubaiyat*”. Buku yang penulis

pakai adalah buku terbitan FORUM cetakan tahun 2018. Bait yang penulis ambil adalah bait terjemahan dalam bahasa Inggris pada bait pertama, tengah, dan terakhir pada buku tersebut.

Bait-bait *Rubaiyat* yang penulis pilih adalah sebagai berikut:

Bait 1.

*If thou has ears to hear,  
Receive my message clear,  
With Him to link thy heart,  
Thou must from self depart.*  
(Rumi, 2018: 1)

Bait 2 (tengah).

*When thou art come to move  
About the altar of love,  
Behold, and thou shalt see  
Love 's altar moves with thee.*  
(Rumi, 2018: 99)

Bait 3 (terakhir).

*I have given you only a few examples.  
You can figure out the rest.  
Break away from the self  
And enter the Kingdom of Love*  
(Rumi, 2018: 188)

Penulis mentransformasi karya teks sastra tersebut ke dalam musik dengan menyusun sistem urutan nada secara kromatis yang disesuaikan dengan urutan huruf alfabet konsonan, sedangkan untuk huruf vokal disesuaikan dengan huruf vokal pada sistem solmisasi. Urutan nada dengan urutan alfabet konsonan dapat dilihat pada gambar berikut:



Notasi 4. Susunan alfabet konsonan pada  
urutan nada kromatis

Nada yang bertanda # dapat difungsikan sebagai *b* (mol) pada nada setelahnya (enharmonis) tergantung pada tangga nada yang digunakan.

Untuk huruf vokal alfabet disesuaikan dengan huruf vokal solmisasi menjadi:

U => Ut (Do)

E => Re

I => Mi

A => Fa

O => Sol

Berlaku untuk tangga nada mayor maupun minor.

Pembagian dua jenis huruf tersebut (konsonan dan vokal), penulis tetapkan huruf konsonan yang telah diubah ke dalam nada tersebut menjadi melodi utama, sedangkan untuk huruf vokal yang telah disesuaikan dengan huruf vokal solmisasi, penulis tetapkan sebagai melodi kedua yang dimainkan secara bersama dengan melodi utama.

Secara garis besar karya ini berupa *pieces* yang memiliki enam *piece* dengan sistem tonal pada instrumen violin, viola, cello, dan suling Jawa. Tekstur musik yang ditetapkan pada seluruh *piece* ialah homofoni. Secara umum sistem harmoni yang digunakan adalah harmoni tonal, namun penulis menetapkan untuk tidak selalu menggunakan kaidah harmoni tonal yang lazim terutama untuk tema utamanya.

#### 4. Proses Penciptaan

##### a. Eksplorasi

Tahap Pertama yang dilakukan penulis adalah melakukan penelusuran terhadap literatur-literatur yang berupa artikel jurnal yang membahas mengenai makna dan hubungan antara musik dan teks atau bahasa verbal. Artikel-artikel jurnal tersebut kemudian dibaca, direviu, dan dikurasi berdasarkan topik yang paling relevan dengan

topik yang penulis angkat. Artikel jurnal yang relevan tersebut salah satu diantaranya adalah artikel yang berjudul “*What is Musical Meaning? Theorizing Music as Performative Utterance*”.

Selain itu penulis juga melakukan penelaahan terhadap beberapa karya musik yang memiliki kesamaan konsep. Penelaahan tersebut dilakukan dengan mendengarkan dan menganalisa partitur karya musik yang diantaranya adalah “*Esprit Rude / Esprit Duox*” Karya Elliott Carter dan “*Tonadilla*” Karya Tedesco. Kedua karya tersebut memiliki kesamaan dengan konsep yang penulis gagas, yaitu penggunaan sintagma teks atau bahasa verbal sebagai bahan untuk membuat komposisi musik.

##### b. Eksperimentasi

Setelah mendapatkan data-data yang berupa baik literatur artikel jurnal maupun karya-karya komposisi musik yang relevan, tahap berikutnya ialah melakukan eksperimen. Eksperimen dilakukan dengan mentransformasi tiga bait syair Maulana Rumi yang telah dipilih dalam buku “*Samudra Rubaiyat*” menjadi dua belas buah tema musik. Pentransformasian tersebut dilakukan pada sintagma syair (teks) yang berupa huruf alfabet ke dalam sintagma musik yang berupa nada.

##### c. Eksekusi

Dua belas tema yang dihasilkan dari proses transformasi kemudian didistribusikan menjadi tema utama pada setiap bagian. Tema-tema tersebut ditambahkan iringan yang disesuaikan dengan suasana dari baris yang ditransformasi secara arbitrer. Penentuan tonalitas dilakukan berdasarkan nada pada ketukan pertama dan pertimbangan atas banyaknya tanda # atau *b*. kemudian dikembangkan sehingga membentuk frase musik. Setelah terbentuk frase pertama, dibuatlah frase kedua sehingga menjadi satu

bagian dalam satu *piece*. Hal ini dilakukan hingga membentuk 6 *piece*. Masing-masing *piece* berbentuk *simple form* (bentuk musik sederhana).

## 5. Hasil dan Analisis Karya

### a. Hasil penciptaan

Proses penciptaan yang telah dilakukan menghasilkan sebuah karya dengan bentuk *pieces* yang berisi 6 *piece*. Masing-masing *piece* tersebut berisi dua tema yang merupakan hasil transformasi dari baris-baris pada bait Samudra Rubaiyat yang telah dipilih. Karya ini berisi:

#### *Piece I*

- Instrumen violin, viola, dan cello
- Bentuk ABA'
- Tonalitas D minor, A mayor
- Tipe iringan *complementary, intermittent*

#### *Piece II*

- Instrumen violin, viola, dan cello
- Bentuk [:A:][:B:]
- Tonalitas D minor, A mayor
- Tipe iringan *intermittent, complementary*

#### *Piece III*

- Instrumen violin, viola, dan cello
- Bentuk [:a :][:b a:]
- Tonalitas F minor, B mayor
- Tipe iringan *chorale-like*

#### *Piece IV*

- Instrumen violin, viola, cello, suling Jawa
- Bentuk [:A:][:B:]
- Tonalitas E mayor
- Tipe iringan *chorale-like*

#### *Piece V*

- Instrumen violin, viola, dan cello

- Bentuk [:A:][:B:]
- Tonalitas E minor, G minor
- Tipe iringan *complementary, figuration*

#### *Piece VI*

- Instrumen violin, viola, cello, dan suling Jawa
- Bentuk [:A:][:B:]
- Tonalitas C# minor, A# minor
- Tipe iringan tanpa iringan, *chorale-like*

### b. Analisis bentuk

Pada tulisan ini penulis membatasi pembahasan yang dipaparkan hanya pada struktur dari *piece* I, II, dan IV. Karya "*Misticism*" merupakan karya yang berbentuk *pieces* yang tersusun dalam enam *piece*. Semua *piece* dalam karya ini bertekstur homofoni yang memiliki bentuk *binary* [:A:][:B:], *rounded binary* [:a :][:b a:], dan *ternary* [ABA']. *Piece* yang mempunyai ketiga bentuk tersebut dan struktur yang membangunnya dapat dilihat pada tabel berikut:

Piece	Bagian	Frase	Birama
Piece I [ABA']	A	Antiseden	1-5
		Konsekuen	6-10
	B	Antiseden	11-14
		Konsekuen	15-18
Piece III [:a :][:b a:]	A'	Antiseden	19-23
		Konsekuen	24-28
	A	Antiseden	1-6
		Konsekuen	7-12
Piece IV [:A:][:B:]	B	Antiseden	12-18
		Konsekuen	19-25
	A	Antiseden	1-6
		Konsekuen	7-12
B	Antiseden	13-20	
	Konsekuen	21-28	

Table 1 Struktur *Piece* I, II, dan III

### c. Analisis harmoni

Analisis harmoni dilakukan pada tiga *piece* yang memiliki tipe iringan yang berbeda, yaitu *piece* kedua, kelima, dan keenam.

#### 1) Piece kedua

*Piece* ini terdiri dari dua bagian. Bagian A menggunakan tonalitas D minor. Tipe iringan yang digunakan adalah *intermittent* yang dimainkan oleh viola dan cello, kecuali birama 1-3 yang hanya dimainkan cello. Birama kedua dan ketiga memiliki kekuatan ilokusi *exercitives* karena pada birama ini dapat menghadirkan pengaruh yaitu melodi pada violin menghindari dari nada-nada akor V yang diterapkan pada birama kedua. Hal ini juga ditunjukkan oleh viola pada pergerakannya dari nada akor V yaitu A langsung berubah menuju nada F. Demikian pula pada birama ketiga dengan akor iv, nada akor pada violin hanya terdapat pada ketukan pertama kemudian langsung menghindari dari nada akor.

Birama keempat merupakan repetisi dari birama kedua dengan menghilangkan tanda #. Oleh karena itu hal ini dapat dikategorikan sebagai kekuatan ilokusi *commissives* karena birama keempat dapat mengaktualisasikan potensi dari birama kedua untuk diharmonisasi dengan akor IV.

Bagian B pada *piece* ini menggunakan tonalitas A mayor melalui modulasi langsung dari bagian A dengan tipe iringan *complementary*. Frase antiseden dimulai dengan akor I<sup>7</sup> berakhir dengan akor ii pada birama 25. Pengakhiran frase dengan akor yang tidak lazim dalam sintaks musik tonal ini dapat dikategorikan sebagai kekuatan ilokusi *exercitives* karena dapat memunculkan pengaruh, yaitu penghindaran atas kadens yang lazim dalam musik tonal. Hal ini sekaligus mempunyai kekuatan ilokusi

*commissives* jika tersambung dengan frase konsekuen yang berakhir dengan *plagal cadence* (IV-I) pada birama 32-33/34, yaitu ekspektasi terhadap kadens lazim musik tonal yang dilanggar pada frase antiseden teraktualisasi dalam akhir frase konsekuen.

#### 2) Piece kelima

*Piece* ini memiliki dua bagian. Bagian A menggunakan tonalitas E minor dengan tipe iringan *complementary*. Frase antiseden dimulai dengan akor iv dan diakhiri dengan akor I pada birama keenam, sedangkan frase antiseden dimulai dengan akor i dan diakhiri pula dengan akor i pada birama 12 dan 13.

Bagian B *piece* ini menggunakan tonalitas G minor dengan modulasi langsung dari bagian A. Tipe iringan yang digunakan pada bagian ini ialah *figuration*, yaitu iringan yang memainkan *broken chord* secara berurutan seperti piano. iringan dimainkan oleh cello dan viola kecuali birama 14-17 yang hanya dimainkan oleh cello. Frase antiseden diawali dengan akor i dan diakhiri dengan *half cadence* pada birama 22-23, sedangkan frase konsekuen diawali dengan akor i dan diakhiri pula dengan akor i. Ritme melodi pada bagian B mempertahankan ritme yang dominan pada bagian A. hal ini merupakan kekuatan ilokusi *exercitives* karena menghadirkan pengaruh pada bagian B untuk mempertahankan ritme yang dominan pada bagian A.

#### 3) Piece keenam

*Piece* ini tersusun dalam dua bagian. Bagian A berisi melodi tanpa iringan yang dimainkan secara bergantian. Bagian B tersusun dari birama 11 hingga birama 31 dengan tonalitas A# minor dengan tipe iringan *like-chorale*. Frase antiseden tersusun dari birama kesebelas ketukan terakhir hingga birama 21. Frase ini dimulai dengan akor i yaitu A# minor pada birama 12 dan diakhiri

dengan akor v pada birama 21. Pada birama 13 terdapat kekuatan ilokusi *exercitives* karena memunculkan pengaruh terhadap ketukan ke 3-4 untuk menyimpang dari nada *non scale* beserta harmoninya dari tangga nada A# minor yaitu memunculkan nada E dan G yang seharusnya bernada E# dan G#.

Pada birama 16 sebagai akhir dari semi frase terdapat kekuatan ilokusi *commisives* karena akor dominan pada birama birama 15 ketukan kedua tidak teresolusi dengan lazim. Ekspektasi yang muncul dari akor dominan tersebut dilanggar dengan akor G# augmented. Frase konsekuen dimulai dengan akor i pada birama 22 dan diakhiri dengan *perfect Authentic Cadence (PAC)* dengan progresi V<sup>7</sup>-i pada birama 30 ketukan kedua lalu birama 31.

Semua tema yang digunakan dalam menyusun setiap bagian dalam kedua belas *piece* ini memiliki kekuatan ilokusi *verdictives* karena menghadirkan tokoh dan pesan Maulana Jalaludin Rumi melalui bait Rubaiyatnya yang dikodekan dengan nada-nada berdasarkan transformasi yang telah dilakukan.

## Penutup

Proses penciptaan karya ini melahirkan kesimpulan bahwa strategi dalam menghadirkan dimensi performatif pada komposisi ini adalah dengan melakukan pengkodean terhadap sintagma teks tiga bait Samudra Rubaiyat ke dalam nada-nada kromatis untuk huruf konsonan dan solmisasi untuk huruf vokal. Selain itu juga dilakukan dengan mengolah elemen musik dengan cara tertentu yang dapat memunculkan pengaruh atau ekspektasi musikal tertentu.

Elemen musik yang dapat memunculkan dimensi performatif tersebut ialah nada, akor, ritme, progresi akor, kadens, dan tema musik.

## Referensi

- Abraham, Gerald, and Eric Sams. 1980. "Robert Schumann." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Sixth Edition, Edited by Stanley Sadie. New York: Macmillan Publishing, Ltd* 16: 831–70.
- Brower, Candace. 2000. "A Cognitive Theory of Musical Meaning." *Journal of Music Theory* 44 (2): 323–79.
- Chung, Andrew. 2019. "What Is Musical Meaning? Theorizing Music as Performative Utterance." *Music Theory Online* 25 (1).
- Coulebrier, Klaas. 2009. "Complexity as Compound Simplicity. Elliott Carter's 'Esprit Rude/Esprit Doux'." *Revue Belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift Voor Muziekwetenschap*, 147–61.
- Cox, Arnie. 2001. "The Mimetic Hypothesis and Embodied Musical Meaning." *Musicae Scientiae* 5 (2): 195–212.
- Grove, George, and Stanley Sadie. 1980. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 1. MacMillan Publishing Company.
- Kennick, William E. 1961. "Art and the Ineffable." *The Journal of Philosophy* 58 (12): 309–20.
- Minors, Helen Julia. 2012. *Music, Text and Translation*. A&C Black.
- Rinderle, Peter. 2008. "Musik Als Expressive Geste Einer Imaginären Person." *Zeitschrift Für Philosophische Forschung*, no. H. 1: 53–72.
- Robinson, Jenefer. 2000. "Languages of Art at the Turn of the Century." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58 (3): 213–18.
- Rumi, Jalaluddin. 2018. *Fihi Ma Fihi*. Anak Hebat Indonesia.
- Rumi, Jalaluddin. 2018. *Samudra Rubaiyat*, terjemahan Cep Subhan KM (2018). Yogyakarta: FORUM

Schoenberg, Arnold, Leonard Stein, and Gerald Strang. 1967. *Fundamentals of Musical Composition*. Faber & Faber London.

WM, Abdul Hadi. 2016. *Hermeneutika, Estetika, Dan Religiusitas: Esai-Esai Sastra Sufistik Dan Seni Rupa*. Sadra Press.

