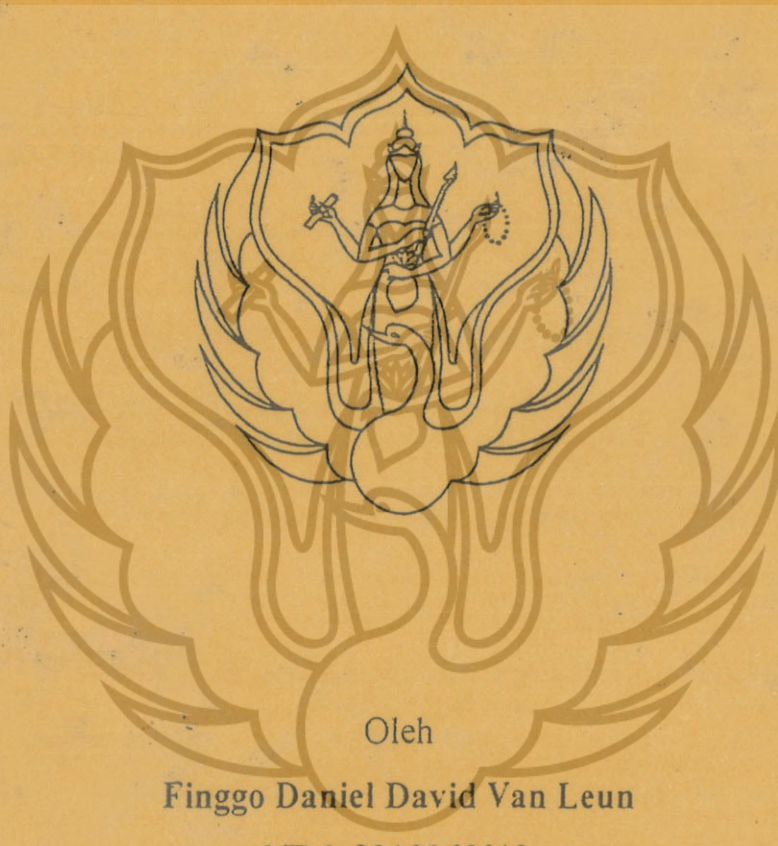


**STUDI IMPROVISASI
MENGUNAKAN
UNSUR – UNSUR NADA DALAM AKOR
Dengan Progresi II – V – I Untuk Gitar**



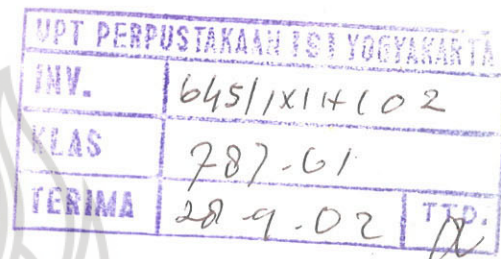
Oleh

Finggo Daniel David Van Leun

NIM. 9310368013

**TUGAS AKHIR PROGRAM STUDI STRATA I SENI MUSIK
JURUSAN MUSIK FAKULTAS SENI PERTUNJUKAN
INSTITUT SENI INDONESIA
YOGYAKARTA
2002**

**STUDI IMPROVISASI
MENGUNAKAN
UNSUR – UNSUR NADA DALAM AKOR
Dengan Progresi II – V – I Untuk Gitar**



Oleh
Finggo Daniel David Van Leun
NIM. 9310368013



**TUGAS AKHIR PROGRAM STUDI STRATA 1 SENI MUSIK
JURUSAN MUSIK FAKULTAS SENI PERTUNJUKAN
INSTITUT SENI INDONESIA
YOGYAKARTA
2002**

**Studi Improvisasi
Menggunakan
Unsur-Unsur Nada Dalam Akor
Dengan Progresi II – V – I Untuk Gitar**



Oleh

Finggo Daniel David Van Leun

NIM. 9310368013

**Tugas Akhir Ini Diajukan Sebagai Salah Satu Syarat Untuk
Menyelesaikan Program Studi S-1
Seni Musik Minat Utama Musik Sekolah
Pada Jurusan Musik Fakultas Seni Pertunjukan
Institut Seni Indonesia
Yogyakarta
2002**

Karya Tulis ini telah diterima dan disahkan oleh

Dewan Penguji Jurusan Musik

Fakultas Seni Pertunjukan

Institut Seni Indonesia Yogyakarta pada :

Hari : Selasa

Tanggal : 29 Januari 2002



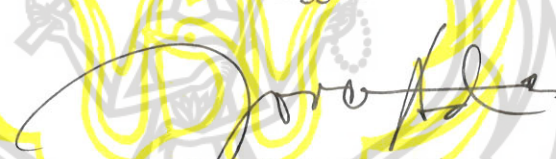
Drs. Winarjo Sigro Tjaroko

Ketua



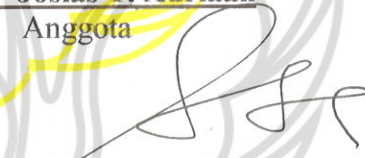
Drs. Singgih Sanjaya

Anggota



Drs. Josias T. Adriaan

Anggota



Victorius Ganap, M. Mus. Ed.

Anggota



Drs. Pipin Garibaldi, D. M., M. Hum.

Anggota

Mengetahui
Dekan Fakultas Seni Pertunjukan



I Wayan Senen, S. S. T., M. Hum.

NIP. 130531032



MOTTO

“LET THE BEAT GOES ON “



Kupersembahkan untuk
Papi, Mami,
Om Buce, Tante Rita,
serta kakak-kakak dan
adikku,
Juga Ayu yang kukasihi,
untuk “CINTA KASIH”
serta “DOA”nya
yang tulus untukku.

RINGKASAN
STUDI IMPROVISASI
MENGGUNAKAN UNSUR-UNSUR NADA DALAM AKOR
Dengan Progresi II – V - I Untuk Gitar

Karya tulis ini berjudul STUDI IMPROVISASI MENGGUNAKAN UNSUR-UNSUR NADA DALAM AKOR Dengan Progresi II-V-I Untuk Gitar. Dari judul di atas jelaslah uraian akan berkaitan dengan persoalan unsur-unsur nada dalam akor (harmoni) dan tentang progresi akor yang sengaja dibatasi pemakaiannya yaitu hanya II, V, I, sebagai dasar latihan. Improvisasi merupakan masalah inti dari penulisan ini.

Studi improvisasi di dalam karya tulis ini membahas tentang cara atau konsep yang dipakai oleh penulis dalam mengolah nada-nada dalam akor dengan sederhana namun efektif dalam konteks berimprovisasi. Improvisasi menggunakan pengolahan unsur-unsur nada dalam akor seperti ini sudah pernah diterapkan oleh penulis bersama rekan-rekan mahasiswa musik dan dirasakan sangat baik dan efektif sebagai proses kreatif di dalam hal mengolah nada, juga kepekaan terhadap setiap nada yang dimainkan atau dibunyikan.

Masalah yang sering dijumpai oleh penulis dan dialami para pemula yang ingin belajar berimprovisasi, adalah mereka menjadi bingung dan kesulitan dalam mengaplikasi semua modus atau *scale* (tangga nada) yang mereka pelajari dari buku-buku ataupun kaset-kaset pelajaran improvisasi. Hal ini terjadi karena mereka hanya menghafal semua modus atau *scale* dengan kaku dan menjadi sangat terprogram seperti mesin, yang menyebabkan mereka sulit menciptakan

rangkaian nada, kalimat-kalimat melodi, dengan pola ritmis yang variatif serta kreatif. Sebenarnya, masalahnya terletak di dalam pemahaman setiap hal yang kita pelajari. Pengertian tentang bagaimana mengaplikasikan semua *scale* atau modus yang kita pelajari harus dilakukan dengan cara yang tepat dan benar.

Penulis tidak mengatakan bahwa modus-modus tersebut tidak penting, justru semua itu sangat penting sebagai materi dasar untuk berimprovisasi. Hanya saja penulis menawarkan cara yang lebih sederhana, karena studi ini menggunakan pola-pola latihan yang motifnya seperti bentuk sebuah permainan. Permainan yang menggunakan unsur-unsur nada akor dan progresi akor sebagai sarannya. Sebuah akor, dapat dipandang atau kita bayangkan sebagai sebuah keluarga di dalam rumah tangga, dengan nada-nada yang membentuk akor sebagai anggota keluarganya. Triad, adalah anggota keluarga yang paling inti. Karena ketiga nada inilah yang membentuk akor. Yang terdiri dari nada pertama (*root*), nada ketiga (*third*), dan nada kelima (*fifth*) atau di dalam tangga nada diatonis mayor / solmisasi kita sebut dengan nada do, mi, sol. Konsep ini membuat pola-pola latihan yang menggarap semua unsur di atas. Penjelasan yang lebih rinci dan lebih luas akan diuraikan di dalam Bab III.

Yogyakarta, Juli 2001

Penulis

KATA PENGANTAR

Puji Syukur kepada *Jesus Christ*, karena pertolongan dan Kasih-Nya, penulis dapat menyelesaikan Tugas Akhir ini sebagai syarat untuk dapat menyelesaikan Program Studi Sarjana (S1) pada Jurusan Musik Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia Yogyakarta.

Dalam upaya menyelesaikan Tugas Akhir ini penulis memperoleh bantuan dan dukungan dari banyak pihak, baik itu dukungan moril, maupun materiil yang penulis butuhkan. Oleh karena itu pada kesempatan ini penulis ingin menyampaikan rasa terimakasih yang tak terhingga kepada :

1. Bapak Drs. Singgih Sanjaya, selaku Dosen Pembimbing pertama yang telah membimbing, mengarahkan serta mendorong penulis sejak awal penulisan hingga akhir dengan penuh kesabaran.
2. Bapak Drs. Josias T. Adriaan, selaku Dosen Pembimbing kedua yang juga membantu meneliti penulisan ini hingga selesai dengan penuh kesabaran.
3. Maga Setya, sahabatku yang telah membantu memberikan fasilitas pribadinya (kamar dan komputer) kepada penulis dan juga memberikan dorongan moril.
4. Bang Hengki, untuk kios, komputer, printer juga dukungan morilnya.
5. Andi, Ari Pahlawi, yang telah dengan kelebihan masing-masing, telah sangat membantu penulis dalam hal teknis, moril serta ide-idenya yang cemerlang.
6. Iin dan Elgar Nero "*little dragon*" yang dengan caranya sendiri turut membantu penulis.
7. Mr. Bass "Tiok" Man, yang membantu memberikan ide dasar penulisan konsep improvisasi ini.

8. Mami, Papi, Tante Rita, Om Buce, Brett, Kak Yuri, Christa dan Christi, Ella dan seluruh keluarga, yang telah memberikan kasih, moril, materiil maupun doanya untuk penyelesaian Tugas Akhir ini.
9. Sri Rahayu “Ayu” untuk kasih sayang, kesetiaan dan pengertiannya yang besar dan dalam untukku.
10. Setiap rekan yang tidak dapat penulis sebutkan satu-persatu yang telah turut membantu dan mendukung penulis dalam menyelesaikan Tugas Akhir ini. Biarlah Tuhan sendiri yang akan membalas segala kebaikan kalian dengan kasih dan berkat-Nya yang melimpah.

Semua bantuan dan dukungan baik moril, maupun materiil yang telah penulis peroleh, turut memberi warna pada penulisan Tugas Akhir ini, namun demikian segala persoalan yang menyangkut isi dan mutu akademis Tugas Akhir ini, sepenuhnya menjadi tanggung jawab penulis.

Penulis menyadari bahwa masih banyak terdapat kekurangan-kekurangan dalam penulisan ini, untuk itu kritik dan saran dari semua pihak amat dibutuhkan, agar tulisan ini dapat lebih disempurnakan hingga pada akhirnya dapat bermanfaat bagi banyak orang.

Penulis

DAFTAR ISI

HALAMAN JUDUL.....	i
HALAMAN PENGESAHAN.....	ii
HALAMAN MOTTO	iii
HALAMAN RINGKASAN	iv
KATA PENGANTAR.....	vi
DAFTAR ISI	viii
DAFTAR GAMBAR.....	xi
DAFTAR NOTASI	xii
 BAB I. PENDAHULUAN	 1
A. Latar Belakang Masalah.....	1
B. Batasan Masalah	2
C. Alasan Pemilihan Judul.....	3
D. Tujuan Penulisan.....	3
E. Tinjauan Pustaka	4
F. Metode Penelitian	5
 BAB II. IMPROVISASI MUSIK, PENYAJIANNYA, SERTA	
PERKEMBANGAN BENTUK INSTRUMEN GITAR.....	6
A. Improvisasi dalam Musik.....	6
1. Pengertian dasar improvisasi.....	6

2. Asal usul perkembangan teknik improvisasi.....	8
3. Pengembangan dan teknis permainan improvisasi secara umum	12
B. Perkembangan bentuk instrumen gitar sebagai media untuk pengembangan improvisasi.....	13
1. Riwayat kekerabatan instrumen gitar dan perkembangannya.....	15

BAB III. STUDI IMPROVISASI MENGGUNAKAN UNSUR-UNSUR NADA DALAM AKOR

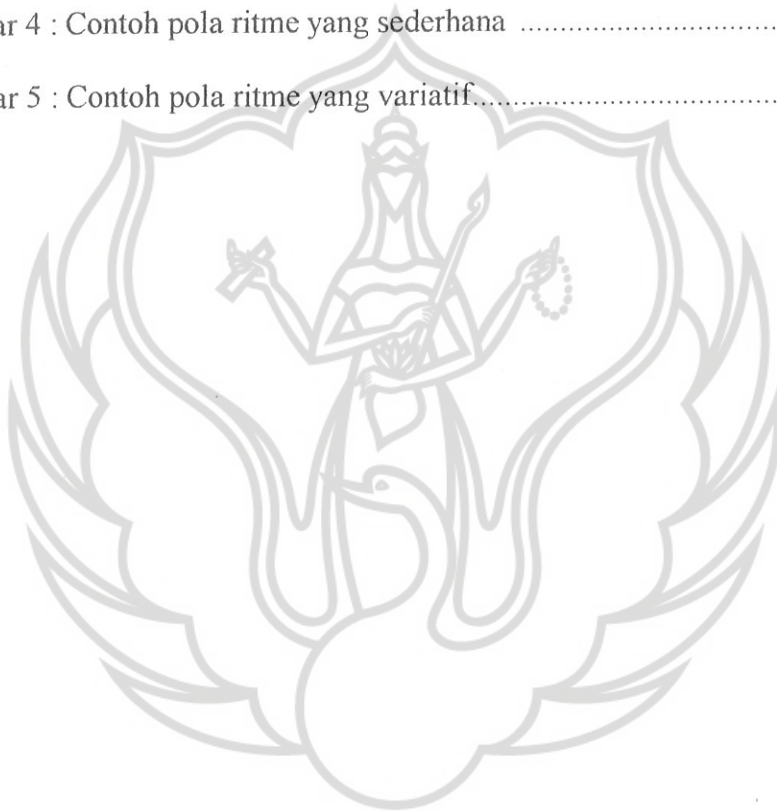
Dengan Progresi II – V – I Untuk Gitar	21
A. Landasan Teori.....	21
B. Pola-pola dasar studi improvisasi menggunakan unsur-unsur nada dalam akor.....	23
C. Pola awal	25
Latihan I	27
Latihan II.....	30
Latihan III.....	33
Latihan IV	36
D. Pola pengembangan.....	41
Latihan V.....	42
Latihan VI	47

BAB IV. PENUTUP	56
A. Kesimpulan	56
B. Saran.....	57
DAFTAR PUSTAKA.....	60
LAMPIRAN	



DAFTAR GAMBAR

Gambar 1 : Pemetaan skema gitar	17
Gambar 2 : Unsur nada akor A (<i>brocken chord</i>) dalam garis paranada	21
Gambar 3 : Tabel unsur nada.....	23
Gambar 4 : Contoh pola ritme yang sederhana	24
Gambar 5 : Contoh pola ritme yang variatif.....	25



DAFTAR NOTASI

Latihan I (Pola Awal)

A. Memainkan <i>root</i> dalam akor CMayor7 (akor I).....	27
B. Memainkan <i>root</i> dan <i>third</i> dalam akor CMayor7.....	27
C. Memainkan <i>root</i> , <i>third</i> , dalam akor CMayor7 (<i>triad</i>).....	28
D. Memainkan <i>root</i> , <i>third</i> , <i>fifth</i> , <i>seventh</i> , dalam akor CMayor7.....	29
E. Memainkan <i>root</i> , <i>third</i> , <i>fifth</i> , <i>seventh</i> , dan <i>ninth</i> dalam akor CMayor7.....	29

Latihan II (Pola Awal)

A. Memainkan <i>root</i> dalam akor Dminor7 / akor II.....	30
B. Memainkan <i>root</i> dan <i>third</i> dalam akor Dminor7 / akor II.....	30
C. Memainkan <i>root</i> , <i>third</i> , dan <i>fifth</i> dalam akor Dminor7 / akor II.....	31
D. Memainkan <i>root</i> , <i>third</i> , <i>fifth</i> , dan <i>seventh</i> dalam akor Dminor7 / akor II.....	32
E. Memainkan <i>root</i> , <i>third</i> , <i>fifth</i> , <i>seventh</i> , dan <i>ninth</i> dalam akor Dminor7 / akor II.....	32

Latihan III (Pola Awal)

A. Memainkan <i>root</i> dalam akor G7 / V.....	33
B. Memainkan <i>root</i> dan <i>third</i> dalam akor G7 / V.....	33
C. Memainkan <i>root</i> , <i>third</i> , dan <i>fifth</i> dalam akor G7 / V.....	34
D. Memainkan <i>root</i> , <i>third</i> , <i>fifth</i> , dan <i>seventh</i> dalam akor G7 / V.....	34
E. Memainkan <i>root</i> , <i>third</i> , <i>fifth</i> , <i>seventh</i> , dan <i>ninth</i> dalam akor G7 / V.....	35

Latihan IV (Pola Awal dalam Progresi II-V-I)

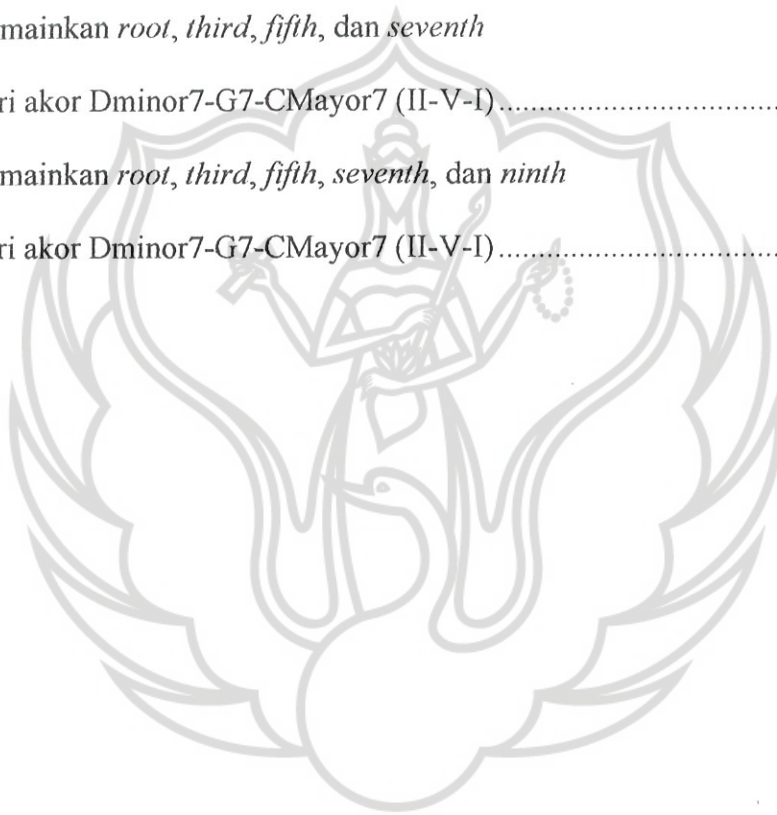
A. Memainkan <i>root</i> dari akor Dminor7-G7-CMayor7.....	36
B. Memainkan <i>root</i> dan <i>third</i> dari akor Dminor7-G7-CMayor7	37
C. Memainkan <i>root</i> , <i>third</i> , dan <i>fifth</i> dari akor Dminor7-G7-CMayor7.	38
D. Memainkan <i>root</i> , <i>third</i> , <i>fifth</i> , dan <i>seventh</i> dari akor Dminor-G7-CMayor	39
E. Memainkan <i>root</i> , <i>third</i> , <i>fifth</i> , <i>seventh</i> , dan <i>ninth</i> dari akor Dminor-G7-Cmayor.....	40

Latihan V (Pola Pengelompokan)

A. Memainkan <i>root</i> dalam akor Dminor7 dan GMayor7 (II-V).....	42
B. Memainkan <i>root</i> dan <i>third</i> dalam akor Dminor7 dan GMayor7 (II-V).....	43
C. Memainkan <i>root</i> , <i>third</i> , dan <i>fifth</i> dalam akor Dminor7 dan GMayor7 (II-V).....	44
D. Memainkan <i>root</i> , <i>third</i> , <i>fifth</i> , dan <i>seventh</i> dalam akor Dminor7 dan GMayor7 (II-V).....	45
E. Memainkan <i>root</i> , <i>third</i> , <i>fifth</i> , <i>seventh</i> , dan <i>ninth</i> dalam akor Dminor7 dan GMayor7 (II-V).....	46

Latihan VI (Pola Pengelompokan)

A. Memainkan <i>root</i> dari akor Dminor7-G7-CMayor7 (II-V-I)	47
B. Memainkan <i>root</i> dan <i>third</i> dari akor Dminor7-G7-CMayor7 (II-V-I)	49
C. Memainkan <i>root</i> , <i>third</i> , dan <i>fifth</i> dari akor Dminor7-G7-CMayor7 (II-V-I)	50
D. Memainkan <i>root</i> , <i>third</i> , <i>fifth</i> , dan <i>seventh</i> dari akor Dminor7-G7-CMayor7 (II-V-I)	52
E. Memainkan <i>root</i> , <i>third</i> , <i>fifth</i> , <i>seventh</i> , dan <i>ninth</i> dari akor Dminor7-G7-CMayor7 (II-V-I)	53



BAB I

PENDAHULUAN

A. Latar Belakang Masalah

Sebagai salah satu cabang seni, musik dalam sejarah perkembangannya telah mengalami evolusi yang luar biasa, baik dari sisi musikalitas maupun instrumentasi. Hingga masa kini kita mengenal beragam jenis musik yang dimainkan dengan alat-alat musik yang beragam pula, walaupun tidak semuanya merupakan hasil kreasi yang benar-benar baru. Seperti halnya di dalam jenis-jenis musik industri atau musik populer, hampir seluruhnya merupakan “hasil daur ulang” dari jenis-jenis musik yang telah ada.

Apabila kita berbicara tentang hal “evolusi” yang terjadi dalam dunia musik, maka kita tidak akan pernah lepas dari kata improvisasi. Karena improvisasi adalah merupakan salah satu unsur musikalitas yang memegang peranan yang sangat penting dalam evolusi musik. Yang menjadi pertanyaan adalah bagaimanakah improvisasi terlahir, apakah dengan serta merta begitu saja? Ataukah ia mengalami tahap-tahap pembelajaran tertentu? Sehingga setiap orang, dalam hal ini penyaji musik, dapat melahirkan sebuah improvisasi yang baik dan dapat dipertanggungjawabkan secara estetis.

Masalah ini dirasakan oleh penulis melalui pengamatan keseharian di lingkungan kampus Institut Seni Indonesia Yogyakarta khususnya Jurusan Musik, perlu mendapatkan perhatian yang lebih mendalam. Untuk itu penulis menawarkan sebuah konsep sederhana untuk mendukung proses pembelajaran.

berimprovisasi. Sebab pada akhirnya kreatifitas adalah hal yang terpenting dalam bermusik. Kreatifitas yang menyangkut soal pemilihan nada-nada yang akan dimainkan, hal itu sejalan dengan perkembangan imajinasi musikal pemain.¹

B. Batasan Masalah

Studi improvisasi ini ditujukan kepada mereka yang secara teknis sudah menguasai alat (instrumen) dengan baik (mahir), dan menguasai semua teori-teori dasar musik secara umum tetapi masih kesulitan dalam hal berimprovisasi. Adapun progresi akor hanya dibatasi oleh penulis adalah akor II – V - I, hal ini dikarenakan progresi ini merupakan dasar dalam jenis-jenis musik pada umumnya, terutama musik jazz (sebagian besar). Jadi progresi ini dirasakan penulis baik sebagai dasar latihan bagi para pemula yang nantinya di dalam proses latihan dapat dikembangkan lebih lanjut penggunaannya.

Mengenai gitar yang dipilih sebagai instrumen penunjang dalam penulisan ini, disebabkan penulis mengambil gitar sebagai instrumen mayor di Jurusan Musik Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia Yogyakarta, jadi lebih maksimal dalam menyampaikan apa yang ingin disampaikan, baik itu bersifat teknis maupun non teknis.

¹ Troy Stetina, *Speed Mechanics For Lead Guitar*, West Bluemond Road, Milwaukee, Leonard Publishing Corporation, 1990, p. 3.

C. Alasan Pemilihan Judul

Penulis memilih judul STUDI IMPROVISASI MENGGUNAKAN UNSUR-UNSUR NADA DALAM AKOR Dengan Progresi II – V - I Untuk Gitar didasari oleh keinginan untuk menyumbangkan ilmu berupa konsep improvisasi yang dirasakan sangat berguna dan penting bagi semua pecinta musik pada umumnya dan khususnya bagi para penyaji musik. Juga atas kesadaran bahwa improvisasi merupakan bagian penting dalam proses penciptaan musik.

D. Tujuan Penulisan

Untuk memenuhi kebutuhan pendokumentasian akademik, karya tulis ini disusun dengan beberapa tujuan yaitu sebagai salah satu pemenuhan standar kualitas lulus strata 1 di Jurusan Musik Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia Yogyakarta. Penulis berharap agar karya tulis ini dapat membantu meningkatkan apresiasi penyaji ataupun pecinta musik, terhadap pemahaman yang benar akan dunia improvisasi serta dapat membantu para pemula dan juga rekan-rekan mahasiswa musik pada umumnya yang banyak mendapat kesulitan didalam hal berimprovisasi, padahal dalam hal teknis ataupun memainkan instrumen sudah dapat dikatakan mahir. Semoga penulisan ini dapat menjadi sumbangan yang berarti dan berguna bagi penyaji musik pada umumnya dan rekan-rekan musik di Institut Seni Indonesia pada khususnya.

E. Tinjauan Pustaka

Karya tulis ini didukung oleh beberapa pustaka sebagai berikut :

1. David Baker, *Techniques of Improvisation*, Maker Publications, Chicago, 1968. Buku ini berisi tentang dasar-dasar improvisasi yang menjadi acuan penulis, khususnya pada Bab III.
2. Dan Haerle, *Jazz Improvisation for Keyboard Players*, Columbia Pictures Publication, Florida, 1978. Buku ini pada halaman : 11, 13, 18, contoh latihan 14 dan 13, menjelaskan mengenai improvisasi yang menggunakan unsur akor dan tangga nada (melompat dan melangkah) yang relevan dengan ide penulis.
3. King Palmer, *Teach Yourself to Compose Music*, Associate of The Royal Academy of Music, London : English Universities Press Ltd., first printed, 1974, New Impression, 1952. Buku ini pada Bab II, berisi tentang membuat melodi dalam konteks dunia komposisi yang erat hubungannya dengan improvisasi.
4. John W. Duarte, *Melody and Harmony for Guitarist*, Australia : Published by Universal Edition pt. Ltd., Printed in England by Halstan & Co. Ltd., Amersham, Bucks, 1980. Buku ini pada halaman 32 dan 48 yang berisi mengenai Melodi dan Harmoni (triad) sangat membantu penulis, mengingat teori-teori harmoni dan melodi yang ada dalam buku tersebut khusus digunakan untuk instrumen gitar.
5. Maurice J. Summerfield, *The Classical Guitar, Its Evolution and Its Player Since 1800*, Ashely Mark Publishing CO., 1982. Mengklarifikasikan skema pemetaan evolusi instrumen gitar khususnya gitar klasik.

F. Metode Penelitian

Pada intinya metode penelitian yang digunakan adalah studi kepustakaan. Metode penelitian pengumpulan data, pengolahan dan analisis data serta penulisan atau penyusunan laporan.

1. Pengumpulan data, oleh penulis dibagi menjadi dua tahap yaitu studi pustaka dan studi lapangan.
 - a. Studi Pustaka : Mengumpulkan dan mempelajari semua buku-buku yang dapat menunjang penulisan sebagai referensi pendukung sekaligus sebagai landasan berpikir bagi penulis.
 - b. Studi Lapangan : Dengan cara mempraktekan kepada beberapa murid ataupun rekan-rekan musisi tentang konsep berimprovisasi yang ditawarkan, serta menganalisa dan mengevaluasi hasil dari praktek lapangan tersebut.
2. Pengolahan Data, berkaitan dengan studi banding, diskusi-diskusi terhadap pemahaman konsep yang diolah.

BAB II

IMPROVISASI MUSIK, PENYAJIANNYA, SERTA PERKEMBANGAN BENTUK INSTRUMEN GITAR

A. Improvisasi dalam Musik

1. Pengertian Dasar Improvisasi

Dalam kajian perkembangan kreasi disiplin ilmu pengetahuan dan seni ketrampilan bermain instrumen, improvisasi merupakan suatu bentuk kreatifitas penggarapan musik (baik melalui media instrumen musik ataupun vokal) yang berkembang dalam perwujudan kesatuan utuh dari sebuah lagu atau karya musik tanpa kompleksitas perencanaan dan gambaran bentuk atau alur improvisasi yang akan dimainkan.

Improvisasi terwujud sebagai ‘bagian baru’ di atas bentuk pokok dari kesatuan penyajian harmoni, dinamika dan irama sebuah lagu atau karya musik yang menjadi bingkai dasar bagi keselarasan warna ataupun alur improvisasi yang tercipta. Secara sederhana improvisasi umumnya bersandar pada gaya atau irama serta dasar harmoni lagu atau karya musik yang diperdengarkan. Untuk itu, wawasan pengetahuan struktural terhadap keberagaman gaya / *genre* (dapat pula berarti jenis atau aliran dalam pengklasifikasian proses terciptanya sebuah karya musik).² serta pengetahuan ‘teori-praktek’ dalam pembelajaran keseluruhan ‘parameterikal’ (dari kata istilah dasar Parameter yang berarti semua unsur fisika yang terdapat dalam keseluruhan materi musik dan metode atau cara

² Dieter Mack, *Sejarah Musik Jilid IV*, Pusat Musik Liturgi Yogyakarta, 1995.

pengukurannya, diantaranya : tinggi-rendahnya nada atau frekuensi, dinamika, durasi / dalam waktu, ritme dan metrik, bentuk, gaya, artikulasi dan sebagainya)³ musik dan instrumen, adalah hal-hal mendasar yang dapat membantu meningkatkan efisiensi dan efektifitas kematangan permainan improvisasi secara benar dan berkualitas.

Improvisasi dapat saja menjadi dasar dari keseluruhan konsep sebuah lagu atau karya musik. Kemantapan kreasi tersebut terutama terdapat pada karya-karya musik kontemporer abad ke-20, tercatat aktifitas penciptaan karya pertunjukan-pertunjukan musik *avant garde* era moderen dengan kompleksitas pemberlakuan teori dan pengetahuan seni umumnya dan musik khususnya.

"Improvisation. The creation of musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed. It may involve the work's immediate composition by its performers, or the elaboration or adjustment of an existing framework, or anything between".⁴

Berbeda dengan istilah *lead melody* (melodi memimpin) yang juga dikenal untuk bagian permainan tunggal atau bersama sebagai potongan atau bagian musik (dengan alternatif warna penyajian instrumennya) untuk menjembatani setiap frase yang terdapat dalam sebuah lagu atau karya musik (*intro*, *interlude*, dan *coda*), improvisasi lebih merupakan sebuah penegasan atas keistimewaan mutlak – wawasan dan ketrampilan pemainnya, dalam menciptakan potongan

³ *Ibid.*

⁴ Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Press, Limited, 1984, p. 31.

musik yang utuh dan mandiri di dalam keseimbangan bentuk dan irama lagu atau karya musik yang sedang diperdengarkan. Bila dalam fungsi *lead*, sang instrumentalis membimbing atau bahkan secara ketat berusaha untuk seharmonis irama dan gaya lagu atau karya musik yang diperdengarkan, namun sebaliknya dalam improvisasi, disharmonis atau penyajian gaya yang kontras justru dapat memberi keistimewaan tersendiri terhadap kualitas improvisasi yang sedang atau akan dimainkan. Dan kembali, keberhasilan ini tentu saja seistimewa wawasan disiplin pengetahuan dan ketrampilan sang improvisator sehingga improvisasi tidak bertentangan dengan makna estetis dari keseluruhan lagu atau karya musik yang diperdengarkan.

2. Asal-usul Perkembangan Teknik Improvisasi Musik

Meruntut pada perjalanan sejarah dan perkembangan disiplin seni musik dalam tradisi Barat, improvisasi telah lama berkembang sebagai salah satu unsur penting dalam kelahiran karya-karya musik di sepanjang jaman.

Dimulai sejak abad ke-12 sampai dengan abad ke-17, konsep improvisasi dipergunakan sebagai salah satu teknik dalam gaya penyajian musik vokal yang dinyanyikan sebagai alunan imitasi ataupun variasi terhadap suara atau nada orisinal dari karya-karya *vocal descant*. (diterjemahkan dari kata *deccantus*, yakni salah satu bentuk Musik Latin di abad pertengahan yang berarti 'Nyanyian Asing' sebuah garis melodi atau *counter melody* yang dikembangkan dari tema alur melodi pokok baik tertulis maupun tanpa naskah). Sementara pada abad ke-27 sampai dengan abad ke-18, improvisasi diterapkan sebagai suara tambahan dalam

wujud nada-nada pendek, merupakan bentuk variasi yang terjadi secara spontan ; bagian dalam permainan biola maupun nyanyian beberapa karya musik vocal abad ke-18. Teknik ini kemudian dikenal dengan sebutan *division*.

Khusus pada perjalanan sejarah musik di abad ke-18 ini, terdapat contoh-contoh karya dari komposer seperti Hendel dan lainnya yang menerapkan konsep improvisasi sebagai pembuka permainan dari penyajian karya-karya *Suita* untuk instrumen *keyboard*. Bagian pembuka tersebut dikenal dengan sebutan *prelude*. Umumnya hanya sebuah gerakan harmoni atau serial nada-nada akor dari materi yang dikembangkan dari karya aslinya. Sementara dalam masa ini pula berkembang penyajian-penyajian musik *keyboard* yang merupakan teknik permainan improvisasi dalam pergerakan nada-nada *figured bass*.⁵

Kemudian diperkenalkan permainan *cadenza*⁶ dalam penyajian musik konserto. Walau terkadang tidak harus sesuai dengan kesatuan harmoni yang dikembangkan dalam sebuah karya musik konserto, *cadenza* merupakan sebuah musik permainan improvisasi yang lebih menonjolkan kemampuan *scale* individu (virtuositas) pemainnya. Dan pada akhir abad ke-18 memasuki abad ke-19, penyaji-penyaji musik *keyboard* seperti Bach, Mozart, Beethoven, Hummel, Clementi dan lain-lain, melalui buah karya musiknya telah memberikan daya pikat tersendiri kepada audiensnya dengan permainan improvisasi yang sangat brilian oleh imajinasi dan kehandalan *scale* permainan mereka. Cara yang sama juga

⁵ Bentuk ini juga dikenal dengan sebutan *through bass*, berasal dari kata Italia : *Bass continuo* yang berarti sebuah bagian dalam permainan musik (khususnya pada instrumen *keyboard*) dengan tambahan *figure* mengindikasikan bentuk harmoni dari nada-nada bass yang dipergunakan.

⁶ Kumpulan nada-nada dari sebuah frase pendek (baik yang terkonsep secara teratur maupun dalam wujud improvisasi) yang dipergunakan dalam setiap bagian akhir dari sebuah kalimat penutup pada setiap pergerakan sebuah musik vocal (aria) atau musik solo instrumental lainnya.

dilakukan oleh beberapa organis seperti Bruckner dan Widor dengan kemampuan terbaiknya sebagai organis.⁷

Popularitas permainan improvisasi sebagai sebuah pengembangan kreatifitas dan intelektual seorang musisi terhadap pencapaian karakteristik musikal individualnya sebagai seorang pemain musik sangat menonjol dalam kehidupan dunia musik jazz.

Dalam jazz, improvisasi yang dimainkan oleh seorang pemain instrumen solo menyajikan bentuk idiom tersendiri dalam keseluruhan atraksi permainan musik jazz. Dalam hal ini, improvisasi sudah sangat sarat dengan berbagai pengembangan teknis, gaya, maupun bentuk penyajiannya. Eksplorasi menyeluruh terhadap seluruh parameter musik yang ada adalah sebuah keseriusan yang cukup menantang dalam menghadirkan keajaiban dan keabadian dari alternatif keindahan garapan nada-nada improvisasi. Tak heran bila permainan improvisasi sudah tidak lagi menonjolkan konsep atau perencanaan-perencanaan lainnya, namun lebih mengembangkan pencapaian sikap estetika 'rasa' individual musisinya terhadap spontanitas emosi yang hanyut dalam tiap gerakan yang melatari gerak karya improvisasinya.

*"...Humphrey Lyttelton, the most brilliant representative of traditional jazz in Europe, says : ' In the full sense of "composing extemporarily, that is, without preparation", improvisation has proved to be not essential to, and practically nonexistent in, good jazz".*⁸

⁷ Michael Kennedy, *The Oxford Dictionary of Music*, New Edition, Oxford University Press, New York, 1994, p. 128.

⁸ Joachim E. Berendt, *The Jazz Book*, The Best Modern Companion to Jazz Available, Paladin Garfton Books, 1984, p. 148.

“ An improvised jazz chorus stand in danger of losing its authenticity and of becoming dishonest and untrue when it is copied by someone who did not create it. Given the multiplicity of human experience, it is inconceivable that the ‘other’ could play from the identical situation from which the ‘one’ improvised his chorus. The relationship between the music heard and the man who created it is more important to jazz improvising than complete lack of preparation. When copying and imitation occur without proper preparation, phrases are created which belong to the player as expressions of his artistic personality.”⁹

Sejak terwujudnya improvisasi sebagai sebuah kreasi spontan dalam ruang waktu tertentu, simbol-simbol atau notasi musik yang sebelumnya dikembangkan dalam musik Barok, Klasik, maupun Renaissance, tidak dipergunakan lagi. Jadi setiap wujud dari bentuk maupun gaya permainan improvisasi yang telah dimainkan hanya bisa dirasakan dari kesamaan atau keharmonisan bentuk improvisasi dan keseluruhan komposisi musik atau lagu. Sebagai contoh adalah penerapan konsep improvisasi dalam istilah *aleatori*¹⁰ atau *indeterminate features*¹¹ di abad ke-20 yang menghasilkan sebuah gaya improvisasi yang sangat natural¹². Termasuk penggunaan istilah *free improvisation* atau improvisasi bebas yang diterapkan sebagai kontras dari alur harmonis yang terangkai dalam sebuah bentuk gaya dan kerangka struktural musik formal. Dalam konteks ini, improvisasi ditampilkan secara utuh, independen, bebas, dan secara tidak

⁹ *Ibid.*, p. 151.

¹⁰ Berasal dari kata Latin *alen, dice* yang berarti terbentuk dalam satu waktu tanpa ada perencanaan sebelumnya terhadap berbagai pilihan kemungkinan yang ada.

¹¹ Serupa dengan prinsip *aleatory*, cuma perbedaannya terletak pada materi improvisasinya lebih dimatangkan oleh ide yang dikembangkan dalam pertunjukan sebelumnya maupun kehendak tertentu dari komposer musiknya.

¹² *Loc. Cit.*, Grove edisi lama.

langsung memberi perbedaan menyolok dengan konvensi bentuk dan harmoni yang berkembang dalam bentuk, gaya dan kerangka struktur musik pada umumnya.

3. Pengembangan dan Teknis Permainan Improvisasi Secara Umum.

Sebelumnya perlu dipahami bahwa sebagai wujud dari identitas disiplin ilmu dan pengetahuan seni musik, improvisasi merupakan profesionalisme ketrampilan bermain instrumen musik untuk tingkat menengah setelah pemahaman awal mengenai teori dan ketrampilan dasar pengetahuan seni musik (khususnya musik diatonis) telah dikuasai. Setidaknya ada dua tahapan yang sebaiknya perlu diketahui.

Pertama adalah pemahaman tentang esensi dasar dari fungsi, asas serta manfaat musik sebagai seni maupun disiplin ilmu pengetahuan. Dalam hal ini instrumentalis / vokalis perlu diperkenalkan dengan sajian karya musik dunia sebagai bagian pengalaman apresiasi seninya terhadap musik. Kemudian bagi keingintahuan selanjutnya, seorang instrumentalis/ vokalis yang telah menunjukkan minatnya dapat diperkenalkan dengan bentuk-bentuk simbol atau notasi yang melambangkan setiap makna struktur atau wujud lagu / karya musik yang telah diperdengarkan. Kombinasi dari kesinambungan pengajaran tersebut, kemudian dikembangkan dalam ketrampilan permainan alat musik.

Kedua adalah ketekunan untuk melatih setiap terjemahan notasi teknis ketrampilan bermain alat musik yang dikehendaki. Setelah pengetahuan dasar pergerakan motorik di setiap karakter instrumen dapat dikuasai, maka kombinasi

dari intelektual dan pengetahuan disiplin teori musiknya dengan ‘*sentuhan rasa*’ yang ditimbulkan dari pengalaman musikalnya dalam kegiatan apresiasi serta kematangan latihan ketrampilan teknis alat musiknya adalah wujud improvisasi musik yang sebenar-benarnya.

“Hal yang paling mendasar untuk dapat melakukan improvisasi dengan baik yaitu harus sudah menguasai semua teknik dasar, serta banyak melatih pendengaran mereka terhadap bunyi-bunyi dari berbagai jenis musik. Ini mutlak. Kalau tidak, akan mengalami masalah sebelum dapat mengekspresikan musik secara spontan. Seperti halnya metode yang ditulis oleh Jamey Aebersold, di dalam bukunya yang berjudul *Learn to Improvise Jazz*.”¹³

B. Perkembangan Bentuk Instrumen Gitar Sebagai Media untuk Pengembangan Konsep Improvisasi

Melanjutkan penekanan dan pemahaman dasar dari yang telah diuraikan pada bagian pertama mengenai “Improvisasi Musik” secara umum dapat disimpulkan bahwa prinsip utama dari improvisasi musik adalah pengembangan kemampuan wawasan dan ketrampilan bermusik (baik melalui media instrumen musik maupun vocal) yang dimainkan langsung tanpa persiapan atau tanpa perkiraan wujud improvisasi yang bakal terjadi. Wujud improvisasi tercipta sebagai kematangan *scale* dan kejeniusan musikalitas seseorang terhadap naluri estetika seni yang dimilikinya. Dengan landasan ini dapat dipahami bahwa seorang instrumentalis musik atau vocalis sangat membutuhkan beragam

¹³ Jamey Aebersold, *Learn to Improvise Jazz*, Jamey Aebersold Jazz, New Albany, USA, 1981, p. 4.

pemahaman dan pengetahuan untuk dapat mengoptimalkan kemampuan ketrampilan musikalnya demi keberhasilan nilai estetika improvisasi yang berkualitas.

Sebagai perbandingan, seorang penyanyi jazz atau vocalis, pada umumnya membutuhkan bekal pemahaman dan keakuratan intonasi nada dalam menyanyikan nada-nada yang bersumber dari berbagai pendekatan *scale* (tangga nada) dan harmoni sebagai kunci agar dapat menyuarakan bagian improvisasi dengan baik dan enak didengar. Alangkah baiknya lagi kemampuan tersebut juga didukung dengan teknik untuk menyuarakan karakter-karakter suara khas yang dapat dijangkau oleh kombinasi antara pernafasan, bentuk / pola lafal abjad vocal atau konsonan (artikulasi), yang erat kaitannya dengan pengaturan bidang / rongga mulut, lidah, bibir, dan gigi beserta ketepatan artikulasi yang berhubungan dengan register (wilayah nada) atau *pitch* (tinggi rendahnya nada), tempo, aksentuasi, dinamik dan perubahan-perubahan dalam warna suara. Dengan tambahan aktifitas ‘apresiasi’¹⁴ yang memadai serta penempatan interpretasi yang proporsional, adalah jaminan dari terciptanya wujud improvisasi yang matang dan berkualitas.

Sejalan dengan pencapaian pemahaman konkrit atas judul karya tulis kali ini yakni : “STUDI IMPROVISASI MENGGUNAKAN UNSUR-UNSUR NADA DALAM AKOR Dengan Progresi II – V – I Untuk Gitar”, penulis akan mengulas sedikit esensi dari penerapan studi improvisasi musik yang sesungguhnya dalam perkembangan instrumen gitar (instrumen yang juga penulis

pilihkan untuk pembelajaran improvisasi dalam uraian pembahasan Bab III) sebagai media untuk pengembangan studi improvisasi.

1. Riwayat Kekerabatan Instrumen Gitar dan Perkembangannya

Gitar mempunyai keistimewaan tersendiri sebagai alat musik yang sangat populer di dunia. Selain praktis, gitar juga memiliki dinamika fungsi yang relatif bermanfaat bagi kreatifitas kelahiran berbagai *genre* musik yang berkembang di peradaban manusia sejak dahulu, kini, dan masa depan. Bila keistimewaan ini dikaitkan dengan pengembangan konsep improvisasi, gitar mengandung muatan-muatan improvisasi yang cukup dinamis dan tercatat dalam evolusi perkembangan kekerabatan dari keluarga macam-macam instrumen gitar. Terbukti dari pesatnya pertumbuhan atau inovasi baru yang tercipta dalam pengembangan berbagai bentuk konstruksi, jenis, model, maupun teknik permainan serta perlengkapan tambahan untuk setiap penyajian musik gitar, terutama dalam perkembangan mutakhir, gitar abad ke-21.

Sejak pertama munculnya bentuk alat musik yang menyerupai gitar yang dikenal dengan nama *Persian Tanbur*¹⁵, gitar selalu menyesuaikan dirinya untuk mengakomodir berbagai kebutuhan ekspresi yang dikehendaki oleh seorang musisi (khususnya gitaris) untuk pemantapan ciri dan karakter khas permainannya

¹⁴ Dalam hal ini yang dimaksud adalah kontinuitas pembelajaran disiplin ilmu pengetahuan seni musik melalui aktifitas membaca, mendengar dan mencoba memainkan bagian-bagian teknik.

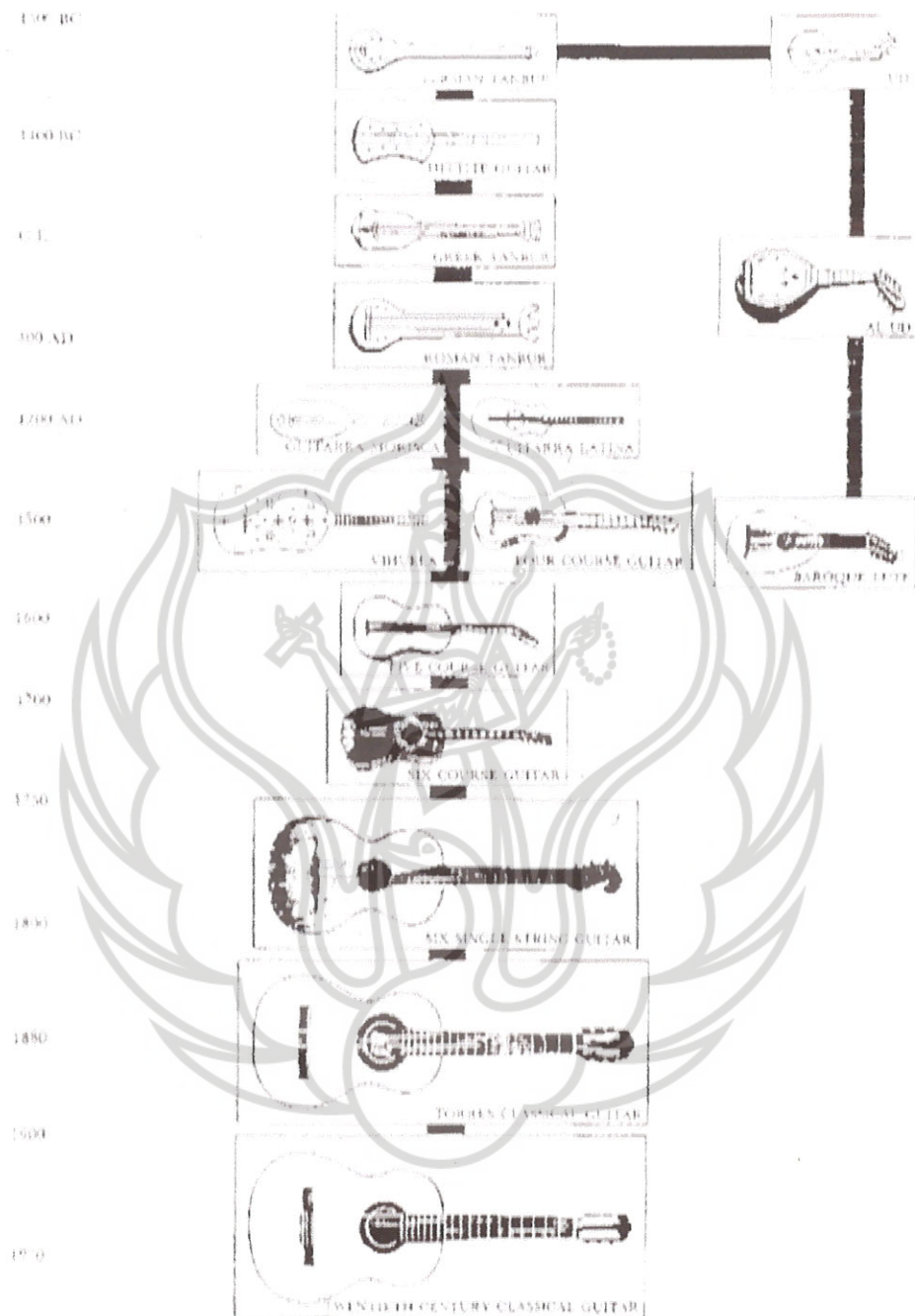
¹⁵ Instrumen bersenar ganda dalam tradisi penyajian seni di abad pertengahan, yang diperkirakan sebagai nenek moyang dari kekeluargaan instrumen gitar yang seperti kita ketahui dalam perkembangannya di jaman sekarang.

didalam pencapaian kualitas estetika ketrampilan permainan atau pertunjukan musiknya dalam kaitan di atas khususnya untuk seni berimprovisasi dalam musik.

Maurice J. Summerfield melalui bukunya yang berjudul *The Classical Guitar, Its Evolution and Player Since 1800* (Ashley Mark Publishing. CO., 1982) mengklasifikasikan pemetaan evolusi dari keberadaan instrumen gitar khususnya Gitar Klasik yang juga dikenal sebagai Gitar Medium, *Spanish Guitar*, atau *Nylon Acoustic Guitar*. Berikut skema pemetaan gitar yang dimaksud.¹⁶



¹⁶ Maurice J. Summerfield, *The Classical Guitar, Its Evolution and its players Since 1800*, Ashley Mark Publishing CO., United Kingdom, 1982, p. 10.



Gambar 1.
Skema Pemetaan Gitar

Dari penjelasan gambar di halaman sebelum ini, Summerfield juga mengatakan bahwa penamaan gitar berasal dari dua perkataan Persia yakni : *Char* dan *Tar* ; *Char* berarti 4 (empat), dan *Tar* berarti senar atau dawai. Penyebutan ini berkaitan dengan jumlah 4 senar yang dimiliki dalam ciri keluarga instrumen gitar yang berkembang dalam peradaban sebelum tahun 400 setelah wafatnya Isa Al Masih. Beberapa tahun kemudian penyebutan *Char-Tar* beradaptasi menjadi *Guitarra* di Spanyol dan beberapa tempat di Eropa. Terkecuali Portugal yang tetap menamakan *Violao* sebagai nama populer untuk keluarga instrumen gitar di peradaban yang sama. Sebutan *violao* sendiri berasal dari perkataan Latin *Fidicula* yakni istilah yang umumnya dipergunakan untuk penamaan instrumen keluarga gesek dalam penyajian musik-musik tradisional populer Yunani.¹⁷

Hal-hal khusus lainnya yang diinformasikan Summerfield dalam bukunya tersebut antara lain adalah tentang banyaknya kemunculan instrumen petik yang ditunjukkan sejarah perkembangan musik antara tahun 1400 sebelum masehi sampai dengan 1800 setelah wafatnya Isa AL Masih, sejalan pula dengan perkembangan alat musik petik di Yunani dan Romawi yang memperkenalkan instrumen *Tanbur*-nya dalam wujud harpa yang dikenal dengan nama *lyra* dan *chitarra*.¹⁸ Secara runtut, kemunculan beragam jenis instrumen petik yang ditulis Summerfield terutama berkembang di kawasan Timur Tengan, Asia, dan Timur Jauh dari bulatan bumi kita. Diantaranya tersebutlah beberapa instrumen populer di India bernama *sitar*, *surbahar*, dan *tempura*, dengan ciri alat musik petik / bersenar (*stringed instrument*), kemudian Cina dengan sebutan *pipa* dan Jepang

¹⁷ *Loc. Cit.*, p. 11.

dengan *samisen*-nya. Sementara dari ringkasan perkembangan keluarga instrumen *lute* di abad ke-16, muncul instrumen *chittarone* dan *theorbe lute* yang merupakan dua instrumen populer dari aristokrasi perkembangan keluarga instrumen *Al-lud* di Persia.¹⁹

Bentuk lain dari perkembangan *lute* ini juga melahirkan instrumen *citterne* yang memiliki kerangka dasar berupa *lute* dan instrumen gitar bersenar empat ganda (*four course guitar*). Selanjutnya instrumen ini dikenal sebagai cikal bakal dari kepopuleran instrumen *mandolin* pertama di Italia.²⁰

Sementara hingga saat ini tidak diketahui secara pasti kapan gitar mulai mapan dengan penggunaan 6 senar tunggal dalam penalaan standar internasional : E, A, D, g, b, e. Beberapa penulis menyimpulkan bahwa eksistensi awal dari cikal bakal gitar modern diperkirakan bermula dari peradaban manusia disekitar tahun 1780. Dan kejadiannya kemungkinan bersamaan antara kemunculannya di negara Jerman dan Italia. 'The German Luthier' Jacob Augustus Otto sering disebut sebagai seorang pertama yang membuat gitar berdawai enam dengan penambahan senar E kecil disenar ke enam. Namun kemudian diketahui kemungkinan lainnya dengan keberadaan gitar bersenam 6 tunggal pertama buatan Italia setelah beberapa saat dalam pertengahan perjalanan abad ke-17.

Di akhir perjalanan abad ke-17, beberapa ciri gitar berdawai ganda 5 (*five course guitar*) dan 6 (*six course string guitar*). Sementara di Rusia seorang gitaris bernama Andreas Ossipovith Sichra mengembangkan permainan gitar tunggal

¹⁸ Instrumen yang terakhir ini disebut juga * merupakan penamaan yang bersumber dari perkataan *Chartar* dalam bahasa Persia selain sebagai istilah awal dari penamaan gitar di atas.

¹⁹ Lihat kembali gambar skema pemetaan pada halaman sebelumnya.

²⁰ *Loc. cit.*, p. 13.

berdawai tujuh yang memiliki penalaan senar : D, G, B, d, g, b, dan d. Gitar ini sempat populer selama beberapa tahun di dunia.²¹



²¹ *Loc. Cit.*, p. 14.

BAB III
STUDI IMPROVISASI
MENGGUNAKAN UNSUR-UNSUR NADA DALAM AKOR
Dengan Progresi II – V – I Untuk Gitar

A. Landasan Teori

Prinsip yang dipakai dalam konsep ini, sebenarnya mempunyai akar pemikiran yang sama dengan prinsip yang ada pada teori *brocken chord* yaitu, dimana penggunaan nada-nada yang ada pada sebuah akor atau yang membentuk sebuah akor, dimainkan secara terurai, berturut-turut dan tidak secara serempak. Teori *brocken chord* salah satunya ditulis oleh Lee dalam buku *Music Theory Dictionary*, yang berjudul *The Language of the Mechanics of Music*.²² Di dalam buku tersebut pada halaman 9 dikatakan sebagai berikut :

*“Chords or oktaves whose notes are played in
succescion and not simultaneously”*²³

Sebagai contoh, akor A mayor 7 apabila dimainkan dengan cara melodi *brocken chord*, maka nada yang akan diurai / dibunyikan satu per-satu adalah sebagai berikut : A-Cis-E-Gis.



Gambar 2.
Unsur nada dalam akor A (*brocken chord*)

²² W. F. Lee, *Music Theory Dictionary*, The Language of the Mechanics of Music, Charles Hansen Educational Music dan Book, 1965, p. 92.

²³ *Ibid.*, p. 9.

Hal ini juga berlaku untuk akor-akor lainnya. Hanya saja konsep ini lebih menekankan pada hal yang lebih mendasar yaitu, konsentrasi pemakaian nada-per nada secara maksimal, dengan cara memainkan melodi yang dibatasi pemakaian nada-nadanya, menjadi hanya sebuah nada saja yang boleh dibunyikan atau dimainkan. Baru selanjutnya boleh menambahkan satu nada lagi dari akor yang ditawarkan menjadi dua nada yang boleh dibunyikan, ditambah lagi, menjadi tiga nada, dan seterusnya. Pada tahap awal, konsep ini membuat pola latihan yang menggunakan nada-nada akor secara urut. Sebagai contoh, trinada yang membentuk akor yang dimainkan atau dibunyikan secara urut dimulai dari *root*, *third*, *fifth*. Kemudian ditambah dengan nada-nada yang membentuk akor / harmoni yang lebih luas seperti *sixth*, *seventh*, *dominant seventh*, *ninth* sampai *thirteen* (6-7-V7-9-13). Baru pada tahap-tahap selanjutnya, penggunaan nada-nada akor tersebut dimainkan secara interval (jarak / lompatan nada) dengan bebas dan kreatif. Kebebasan yang ditawarkan adalah kebebasan dalam memainkan interval yang ada, sehingga membentuk motif-motif melodi yang kreatif dan indah didengar. Akan tetapi kebebasan tersebut bukannya tidak memiliki rambu-rambu atau batas yang harus dipatuhi. Akor yang ditawarkan, dan juga *rhythm (beat)* yang digunakan sebagai iringan (*guide*) latihan, merupakan rambu-rambu tersebut dalam konsep ini. Baru pada tahap latihan lebih lanjut, konsep ini memakai pola-pola pengembangan dengan teknik-teknik kombinasi dari semua unsur yang ada.

Sistem latihan improvisasi yang menggunakan iringan CD, atau *audio* lain sudah banyak yang digunakan. Untuk latihan, instrumen solo digunakan '*minus one*' yaitu rekaman audio dari *rhythm section* (piano, bass, dan drum). Salah satu

penulis buku yang menggunakan sistem ini adalah : Robert Brown yang menulis buku dengan judul *Jazz Guitar Concepts*.²⁴

B. Pola-pola Dasar Studi Improvisasi Menggunakan Unsur-unsur Nada dalam Akor

Pada penjelasan-penjelasan sebelumnya telah disampaikan secara garis besar hal-hal yang meliputi latar belakang, landasan teori, serta faktor-faktor terkait yang mendukung terjadinya konsep improvisasi ini. Berikut ini akan disampaikan beberapa jenis pola dasar latihan dari konsep yang ditawarkan, dalam bentuk tabel dan contoh-contoh notasi, serta penjelasan yang konkrit.

Pada tabel ini, unsur-unsur nada akor ditulis memakai simbol bilangan. Hal ini dimaksudkan untuk lebih memudahkan dimengerti.

TABEL

C Mayor = 1,3,5	D minor = 1,-3,5	G Mayor = 1,3,5
C Mayor 7 = 1,3,5,7	D minor 7 = 1,-3,5,-7	G 7 = 1,3,5,-7
C add 9 = 1,3,5,9	D minor 9 = 1,-3,5,9	G add 9 = 1,3,5,9

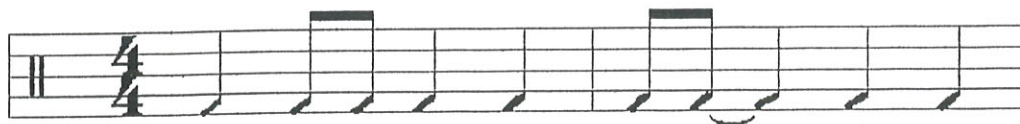
Gambar 3.
Tabel unsur nada akor

Adapun pemakaian unsur-unsur nada tersebut pada konsep ini penggunaannya sengaja dibatasi sampai nada-nada 7 dan 9. Sedangkan nada-nada tambahan lainnya, nada alterasi, *extended* (perluasan), dapat dikembangkan sendiri lebih lanjut bilamana sudah memahami pemakaian konsep ini secara

²⁴ Robert Brown, *Jazz Guitar Concepts*, Alfred Publishing Co. Inc., USA, t.t., p.p. 4-46.

benar. Jadi sebagai dasar untuk latihan, konsep ini cukup hanya dengan menambahkan nada 7 dan 9 saja. Pada tahap awal latihan, konsep ini menggunakan pola awal sebagai dasar sebelum meningkat ke tahap berikutnya yaitu pola pengembangan. Adapun yang dimaksud dengan pola awal tersebut ialah penggunaan unsur-unsur nada akor yang hanya dimainkan atau diolah di dalam wilayah satu jenis akor saja. Seperti gambar tabel pada halaman sebelumnya menjelaskan bahwa di dalam wilayah akor C mayor 7, pemakaian unsur-unsur nada yang dimulai dari tonika atau *root* sampai *seventh*, dilakukan secara bertahap. Pertama-tama pemain hanya memainkan *root*-nya (satu nada) kemudian ditambah nada ketiga / *third* (dua nada), lalu nada kelima / *fifth* (tiga nada), dan seterusnya sampai pada nada ketujuh / *seventh*. Sebagai variasi penulis menambahkan nada kesembilan / *ninth* dalam setiap akor. Hal ini juga berlaku pada akor D minor 7 dan akor G7 (II dan V) semuanya ini disebut pola awal. Pada pola selanjutnya yaitu pola pengembangan, sudah menggunakan wilayah lebih dari satu jenis akor dan kombinasi atau silang (*crossing*) antar jarak nada (*interval*) yang ada pada masing-masing akor yang digunakan (II – V – I). Dan semuanya akan diuraikan secara lebih terinci lewat beberapa contoh latihan konsep improvisasi yang ditawarkan dalam bentuk notasi di bawah ini.

Contoh pola ritmis yang sederhana :



Gambar 4.
Pola ritmis yang sederhana

Contoh pola ritmis yang variatif :



Gambar 5.
Pola ritmis yang variatif

C. Pola Awal

Pada halaman 27 – 40 adalah contoh-contoh latihan untuk pola awal. Pada latihan ini, pemain belajar memainkan nada per nada dalam sebuah akor dengan cara menambahkan satu buah nada dengan nada yang lainnya secara berurutan, dimulai dari nada *root*, *third*, *fifth*, *seventh*, dan *ninth*. Hal ini bertujuan untuk melatih kepekaan terhadap sebuah tonalitas serta kreatifitas dalam mengolah nada-nada lewat permainan pola ritmis yang disesuaikan dengan *rhythm section* yang ditawarkan sebagai iringan latihan. Disini hanya dibuat latihan sebanyak 4 birama sebagai contohnya, untuk setiap akor. Sedangkan dalam prakteknya latihan ini sebaiknya dilakukan berulang-ulang sambil belajar melatih kesabaran dan disiplin dengan memainkan hanya satu, dua, atau tiga buah nada dan seterusnya, yang nantinya akan menghasilkan pengendalian emosi yang baik. Latihan ini hanya memakai pola ritme *medium swing* sebagai contoh iringan, sedangkan nanti dalam penerapannya konsep improvisasi ini dapat digunakan untuk berbagai jenis pola ritme atau gaya musik sesuai dengan *sense of rhythm* yang ada. Alasan penulis memilih pola ritme *medium swing* sebagai contoh iringan ialah karena pola ritme tersebut memiliki karakter ritmis khusus yang

hanya dapat dimainkan melalui proses latihan penerapan yang benar, sekaligus juga sebagai apresiasi musikal. Untuk efektifitas, penulis menyertakan satu buah CD sebagai pendukung analisa dan latihan terhadap setiap contoh yang ditawarkan. Dianjurkan untuk tidak terpaku hanya kepada notasi-notasi yang ada dalam contoh-contoh latihan ini, karena semua ini hanyalah contoh penerapan konsep yang terbatas. Jadi, pemain diharapkan dapat mengembangkan sendiri pola ritmis serta permainan unsur-unsur nada, sesuai dengan *feeling* atau interpretasi masing-masing.



Latihan I



A. Memainkan *root* dalam akor C Mayor 7 (akor I)

medium swing

$\text{♩} = 110$

CMaj⁷ CMaj⁷ CMaj⁷ CMaj⁷ CMaj⁷

CMaj⁷ CMaj⁷ CMaj⁷

B. Memainkan *root* dan *third* dalam akor C Mayor 7

CMaj⁷ CMaj⁷ CMaj⁷ CMaj⁷ CMaj⁷

CMaj7 CMaj7 CMaj7

C. Memainkan *root, third, fifth* dalam akor C Mayor 7 (triad)

CMaj7 CMaj7 CMaj7 CMaj7 CMaj7

Catatan: Dalam memainkan unsur-unsur nada akor ini belum digunakan tehnik-tehnik yang ada pada gitar seperti *slur*, *glissando*, *bending*, dan sebagainya. Kreatifitas didasarkan pada pengolahan pola ritmis

D. Memainkan *root, third, fifth*, dan *seventh* dalam akor C Mayor 7

CMaj⁷ CMaj⁷ CMaj⁷ CMaj⁷ CMaj⁷

TAB: 7 8 7 8 9 10

CMaj⁷ CMaj⁷ CMaj⁷

TAB: 7 8 8 7 8 8 9 9 9 7 8 9 10

E. Memainkan *root, third, fifth, seventh*, dan *ninth* dalam akor C Mayor 7

CMaj⁷ CMaj⁷ CMaj⁷ CMaj⁷ CMaj⁷

TAB: 8 7 10 9 10

CMaj⁷ CMaj⁷ CMaj⁷

TAB: 7 8 7 8 10 10 10 7 10 7 8 10

Latihan II



Latihan berikut ini sebenarnya mempunyai pola yang sama dengan Latihan I, hanya saja latihan ini bermain di wilayah akor II (D minor 7).

A. Memainkan *root* dalam akor D minor 7

medium swing
♩ = 110

First system: Treble clef, five measures of whole notes, each labeled Dm^7 . Below the staff are three lines labeled T, A, and B. The T line has a single note in the fifth measure. The A and B lines have a single note in the fifth measure.

Second system: Treble clef, three measures of eighth notes, each labeled Dm^7 . Below the staff are three lines labeled T, A, and B. The T line has a sequence of eighth notes in the first measure. The A and B lines have a sequence of eighth notes in the first measure.

B. Memainkan *root* dan *third*.

First system: Treble clef, five measures of whole notes, each labeled Dm^7 . Below the staff are three lines labeled T, A, and B. The T line has a sequence of eighth notes in the first measure. The A and B lines have a sequence of eighth notes in the first measure.

C. Memainkan *root*, *third*, dan *fifth*

D. Memainkan *root, third, fifth*, dan *seventh*

Dm^7 Dm^7 Dm^7 Dm^7 Dm^7

T
A
B

Dm^7 Dm^7 Dm^7

T
A
B

E. Memainkan *root, third, fifth, seventh*, dan *ninth*.

Dm^7 Dm^7 Dm^7 Dm^7 Dm^7

T
A
B

Dm^7 Dm^7 Dm^7

T
A
B

Latihan III (dalam akor G7/akor V)

A. Memainkan *root*

medium swing

♩ = 110

First system: Five measures, each with a G^7 chord symbol above the staff. The bass line (T, A, B) shows a sequence of five 5s.

Second system: Three measures, each with a G^7 chord symbol above the staff. The bass line (T, A, B) shows a sequence of 5s with triplets.

B. Memainkan *root* dan *third*.

First system: Five measures, each with a G^7 chord symbol above the staff. The bass line (T, A, B) shows a sequence of 4s and 5s.

Second system: Three measures, each with a G^7 chord symbol above the staff. The bass line (T, A, B) shows a sequence of 4s and 5s with triplets.

C. Memainkan *root*, *third*, dan *fifth*

The second system of the musical score for 'The Wind' consists of a treble clef staff and a tablature staff. The treble staff is in 7/4 time and features a G7 chord above the first four measures, which contain whole rests. The fifth measure is a repeat sign, followed by a descending eighth-note scale: G4, F#4, E4, D4, C4, B2, A2. The tablature staff shows the fretting for this scale: 3-3-3-4-4-5-5, with a triplet bracket under the first three frets (3-3-3) and another triplet bracket under the last three frets (5-5-5).

D. Memainkan *root, third, fifth*, dan *seventh*

Musical score for "The Rose Tree" featuring a treble clef staff with a G7 chord and a guitar-style tablature staff below it. The tablature includes fret numbers (8, 10, 7, 9) and triplets.

E. Memainkan *root, third, fifth, seventh, dan ninth*

The first exercise consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It shows a G7 chord progression with a melodic line starting on the 7th fret, moving up to the 9th, 10th, and 11th frets, and then back down. The bottom staff is in bass clef and shows the corresponding bass line with fingerings 9, 10, 1C, 1C, 10, and 9. The second exercise also consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It shows a G7 chord progression with a melodic line starting on the 7th fret, moving up to the 9th, 10th, and 11th frets, and then back down. The bottom staff is in bass clef and shows the corresponding bass line with fingerings 10, 10, 10, 10, 7, 9, 10, 7, 10, 7, 9, 9, 7, 10, 10, and 10.

Di bawah ini adalah contoh sederhana penggabungan Latihan I, II, dan III yang merupakan penerapan pola awal dalam progresi akor I – II – V – I. Latihan di bawah ini masih menitikberatkan pada permainan pola ritmis sebagai sarana berkreatifitas dalam membuat melodi tanpa menggunakan tehnik-tehnik yang ada pada gitar seperti *shur*, *glissando*, dan lain-lain. Hal ini dimaksudkan untuk menanamkan disiplin dalam permainan yang serba dibatasi tanpa harus kehilangan rasa musikalitas dalam mengolah nada-nada tersebut.

Latihan IV (Pola awal dalam progresi akor I - II - V - I)



A. Memainkan *root* progresi akor C Mayor 7 - D minor 7 - G7 - C Mayor 7

medium swing
♩ = 110

CMaj⁷ Dm⁷ G⁷ CMaj⁷ CMaj⁷

♩ = 110

4/4

CMaj⁷ Dm⁷ G⁷ CMaj⁷ CMaj⁷

CMaj⁷ Dm⁷ G⁷ CMaj⁷

CMaj⁷ Dm⁷ G⁷ CMaj⁷

B. Menambahkan *third*

The musical score is written for guitar in 7/4 time. It consists of four systems, each with a treble staff and a bass staff. The chords are CMaj7, Dm7, and G7. The fingerings are indicated by T (thumb), A (index), and B (middle). The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and triplets.

System 1: CMaj7, Dm7, G7, CMaj7. Treble staff: four measures with whole notes. Bass staff: four measures with whole notes.

System 2: CMaj7, Dm7, G7. Treble staff: four measures with eighth notes and quarter notes. Bass staff: four measures with eighth notes and quarter notes.

System 3: CMaj7, CMaj7. Treble staff: four measures with eighth notes and quarter notes. Bass staff: four measures with eighth notes and quarter notes.

System 4: Dm7, G7, CMaj7. Treble staff: four measures with eighth notes and quarter notes. Bass staff: four measures with eighth notes and quarter notes.

C. Menambahkan *fifth*

The musical score is written for guitar in 4/4 time. It consists of three systems, each with a treble clef staff and a bass staff labeled T, A, and B. The chords and fingerings are as follows:

System 1:

- Chords: CMaj⁷, Dm⁷, G⁷, CMaj⁷, CMaj⁷
- Treble staff: Four measures of whole rests, followed by a measure with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4).
- Bass staff: Four measures of whole rests, followed by a measure with a triplet of eighth notes (G2, A2, B2).

System 2:

- Chords: Dm⁷, G⁷, CMaj⁷
- Treble staff: Three measures of eighth notes (D4, E4, F4), followed by a measure with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4), and a measure with a half note (C5).
- Bass staff: Three measures of eighth notes (D2, E2, F2), followed by a measure with a triplet of eighth notes (G2, A2, B2), and a measure with a half note (C3).

System 3:

- Chords: CMaj⁷, Dm⁷, G⁷, CMaj⁷
- Treble staff: Four measures of eighth notes (D4, E4, F4, G4), followed by a measure with a triplet of eighth notes (A4, B4, C5), and a measure with a half note (D5).
- Bass staff: Four measures of eighth notes (D2, E2, F2, G2), followed by a measure with a triplet of eighth notes (A2, B2, C3), and a measure with a half note (D3).

D. Menambahkan *seventh*

CMaj⁷ Dm⁷ G⁷ CMaj⁷ CMaj⁷

T
A
B

Dm⁷ G⁷ CMaj⁷

T
A
B

CMaj⁷ Dm⁷ G⁷ CMaj⁷

T
A
B

E. Menambahkan *ninth*

CMaj⁷ Dm⁷ G⁷ CMaj⁷

This system shows an empty musical staff in treble clef with a 4/4 time signature. Below it are three empty TAB lines labeled T, A, and B. Above the staff, the chords CMaj⁷, Dm⁷, G⁷, and CMaj⁷ are indicated for each of the four measures.

CMaj⁷ Dm⁷ G⁷

This system contains musical notation and TAB for the first three measures. The first measure (CMaj⁷) has a melody of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The TAB is: T (8), A (9), B (10). The second measure (Dm⁷) has a melody of eighth notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5. The TAB is: T (12), A (10), B (12). The third measure (G⁷) has a melody of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The TAB is: T (10), A (9), B (10). All measures include triplet markings over the first three notes.

CMaj⁷ CMaj⁷ Dm⁷

This system contains musical notation and TAB for the next three measures. The first measure (CMaj⁷) has a melody of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The TAB is: T (8), A (9), B (10). The second measure (CMaj⁷) has a melody of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The TAB is: T (10), A (9), B (10). The third measure (Dm⁷) has a melody of eighth notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5. The TAB is: T (12), A (10), B (12). All measures include triplet markings over the first three notes.

G⁷ CMaj⁷

This system contains musical notation and TAB for the final two measures. The first measure (G⁷) has a melody of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The TAB is: T (13), A (12), B (13). The second measure (CMaj⁷) has a melody of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The TAB is: T (8), A (9), B (10). All measures include triplet markings over the first three notes.

D. Pola Pengembangan

Pada pola pengembangan ini, motif latihan masih sama seperti pola awal, yaitu tetap menekankan pada pemakaian unsur-unsur nada yang terkandung dalam setiap akor. Latihan dikembangkan dengan menggunakan 2 (dua) akor sekaligus untuk setiap nada dengan penambahan secara bertahap dalam bagian ini, seperti contoh latihan di bawah yang memakai akor II dan akor V (Dminor7 dan G7). Kali ini pemain menggabungkan setiap unsur nada akor dari masing-masing akor tersebut untuk membuat melodi (improvisasi), dimulai dari *root*, *third*, *fifth*, *seventh*, dan *ninth*. Jadi nada *root* dalam akor Dminor digabung dengan nada *root* dari akor G, dan begitu seterusnya diberlakukan untuk setiap unsur nada akor lainnya. Dalam memainkan nada-nada tersebut, pemain diperbolehkan menggunakan interval oktaf dari masing-masing nada untuk menghasilkan nuansa yang berbeda dari nada yang sama. Pada tahap ini juga, pemain sudah diperbolehkan memakai teknik-teknik dalam permainan gitar seperti *slur*, *thrill*, *glissando*, *bending*, dan sebagainya. Prinsip *common tone* (nada-nada yang sama dalam akor yang berbeda) pada saat memainkan nada-nada *third*, *fifth*, *seventh*, dan *ninth* terjadi secara otomatis di dalam pola pengembangan ini.

B. Menambahkan *third*

Chords: Dm⁷ G⁷ Dm⁷ G⁷ Dm⁷

TAB: 7-10-10-7-10-7-0

Chords: G⁷ Dm⁷ G⁷ Dm⁷

TAB: 10-10-9-9-10, 7-10-7-7-7-10-8, 7-8-10, 7-7-10-7-10

Chords: G⁷ Dm⁷ G⁷ Dm⁷

TAB: 7-8-7-8, 10-13, 10-7-8-8, 10-13-10-13-10-12-12

Chords: G⁷ Dm⁷ G⁷

TAB: 12-12-12-12-10-12, 12-10-12-10-12, 12-12

C. Menambahkan *fifih*

Chord progression: Dm⁷ G⁷ Dm⁷ G⁷

Chord progression: Dm⁷ G⁷ Dm⁷

Chord progression: G⁷ Dm⁷ G⁷

Chord progression: Dm⁷ G⁷ Dm⁷

G7 Dm7 G7
 T 3 3 3 3 3 3
 A 3 3 3 3 3 3
 B 3 3 3 3 3 3

D. Menambahkan *seventh*

Dm7 G7 Dm7 G7 Dm7
 T 3 3 3 3 3 3
 A 3 3 3 3 3 3
 B 3 3 3 3 3 3

G7 Dm7 G7 Dm7
 T 3 3 3 3 3 3
 A 3 3 3 3 3 3
 B 3 3 3 3 3 3

G7 Dm7 G7
 T 3 3 3 3 3 3
 A 3 3 3 3 3 3
 B 3 3 3 3 3 3

Dm^7 G^7 Dm^7 G^7

D. Menambahkan *ninth*

Dm^7 G^7 Dm^7 G^7 Dm^7

G^7 Dm^7 G^7 Dm^7

G^7 Dm^7 G^7 Dm^7

Kalau sebelumnya latihan menggunakan dua akor, maka sekarang latihan menggunakan tiga akor, yaitu akor D minor 7 - G7 - C Mayor 7 (progresi akor II - V - I).

Latihan VI

A. Memainkan *root* akor D minor 7 - G7 - C Mayor 7 (II - V - I)

medium swing

♩ = 110

First system of guitar notation. Chords: Dm⁷, G⁷, CMaj⁷.

Staff 1 (Treble Clef):

- Measure 1: Dm⁷ (D4, E4, F4, G4)
- Measure 2: G⁷ (G4, A4, B4, C5)
- Measure 3: CMaj⁷ (C4, E4, G4, B4)

Staff 2 (Bass Clef):

- Measure 1: Dm⁷ (F3, C4, G3, D4)
- Measure 2: G⁷ (B2, D3, G3, B2)
- Measure 3: CMaj⁷ (C3, E3, G3, B2)

Second system of guitar notation. Chords: CMaj⁷, Dm⁷, G⁷.

Staff 1 (Treble Clef):

- Measure 1: CMaj⁷ (C4, E4, G4, B4)
- Measure 2: Dm⁷ (D4, E4, F4, G4)
- Measure 3: G⁷ (G4, A4, B4, C5)

Staff 2 (Bass Clef):

- Measure 1: CMaj⁷ (C3, E3, G3, B2)
- Measure 2: Dm⁷ (F3, C4, G3, D4)
- Measure 3: G⁷ (B2, D3, G3, B2)

Third system of guitar notation. Chords: CMaj⁷, CMaj⁷, Dm⁷.

Staff 1 (Treble Clef):

- Measure 1: CMaj⁷ (C4, E4, G4, B4)
- Measure 2: CMaj⁷ (C4, E4, G4, B4)
- Measure 3: Dm⁷ (D4, E4, F4, G4)

Staff 2 (Bass Clef):

- Measure 1: CMaj⁷ (C3, E3, G3, B2)
- Measure 2: CMaj⁷ (C3, E3, G3, B2)
- Measure 3: Dm⁷ (F3, C4, G3, D4)

Fourth system of guitar notation. Chords: G⁷, CMaj⁷, CMaj⁷.

Staff 1 (Treble Clef):

- Measure 1: G⁷ (G4, A4, B4, C5)
- Measure 2: CMaj⁷ (C4, E4, G4, B4)
- Measure 3: CMaj⁷ (C4, E4, G4, B4)

Staff 2 (Bass Clef):

- Measure 1: G⁷ (B2, D3, G3, B2)
- Measure 2: CMaj⁷ (C3, E3, G3, B2)
- Measure 3: CMaj⁷ (C3, E3, G3, B2)

B. Menambahkan *third*

The image displays four systems of musical notation for guitar, each consisting of a treble clef staff and a bass staff (labeled T, A, B). The notation includes chords (Dm7, G7, CMaj7) and fingerings (7, 9, 10, 8, 7, 3).

System 1: Chords: Dm7, G7, CMaj7, CMaj7, Dm7. Fingering: 7, 9, 10, 7, 10, 10, 9.

System 2: Chords: G7, CMaj7, CMaj7. Fingering: 7, 10, 9, 10, 10, 9, 9, 8, 7, 9, 7, 8, 7, 9, 9, 8, 7.

System 3: Chords: Dm7, G7, CMaj7. Fingering: 10, 9, 7, 7, 10, 9, 10, 7, 9, 10, 9, 8, 10, 9, 9, 10, 9, 10, 9, 8, 10.

System 4: Chords: CMaj7, Dm7, G7. Fingering: 8, 7, 10, 9, 10, 9, 9, 10, 7, 10, 7, 10, 9, 10, 9, 9, 10, 9, 9.

CMaj⁷ CMaj⁷ Dm⁷

TAB

9 9 10 10 9 9 10 8 7 10 9 7 10 10 10

G⁷ CMaj⁷ CMaj⁷

TAB

7 10 7 10 9 10 10 8 7 10 10 9 9 9 9 9 10 9

C. Menambahkan *fifth*

Dm⁷ G⁷ CMaj⁷ CMaj⁷ Dm⁷

TAB

10 10 7 10 10

G⁷ CMaj⁷ CMaj⁷

TAB

7 10 8 9 7 9 10 9 9 8 9 9 9 10 8 9 10

Chord progression: Dm⁷, G⁷, CMaj⁷

Fingerings (T, A, B):

T	10	7	8	10	7	9	8
A	7	7	10	7	9	10	7
B	10			7	9	10	7

Chord progression: CMaj⁷, Dm⁷, G⁷

Fingerings (T, A, B):

T	7	8	9	10	7	10	7	10	8	10	7
A	9	9	9	7	10	7	9	10	7	7	9
B				7	10	7	9	10	7	7	9

Chord progression: CMaj⁷, CMaj⁷, Dm⁷

Fingerings (T, A, B):

T	8	9	10	8	9	10	8	10
A	10	9	10	9	10	9	10	7
B				10	9	10	9	10

Chord progression: G⁷, CMaj⁷, CMaj⁷

Fingerings (T, A, B):

T	10	8	10	7	9	9	7	7	8	9	9	10
A	9	7	9	9	9	7	7	7	9	9	10	
B				9	9	7	7	7	9	9	10	

D. Menambahkan *seventh*

The image displays four systems of musical notation for guitar, each consisting of a melody line and a three-part guitar tablature (T, A, B). The notation includes chords (Dm7, G7, CMaj7) and various fret numbers and techniques like triplets and bends.

System 1: Chords: Dm7, G7, CMaj7, CMaj7, Dm7. The melody line shows a sequence of notes. The tablature for the T, A, and B strings includes fret numbers 10, 8, 7, 10, 10, 7, 8, 8.

System 2: Chords: G7, CMaj7, CMaj7. The melody line shows a sequence of notes. The tablature for the T, A, and B strings includes fret numbers 10, 7, 9, 10, 8, 8, 9, 10, 9, 7, 8, 8, 9, 9, 9, 9.

System 3: Chords: Dm7, G7, CMaj7. The melody line shows a sequence of notes. The tablature for the T, A, and B strings includes fret numbers 8, 10, 10, 10, 7, 10, 10, 10, 7, 9, 7, 10, 8, 8, 9, 10, 9, 9, 9.

System 4: Chords: CMaj7, Dm7, G7. The melody line shows a sequence of notes. The tablature for the T, A, and B strings includes fret numbers 9, 10, 9, 8, 7, 10, 10, 8, 10, 10, 10, 9, 9, 9, 7, 10.

CMaj⁷ CMaj⁷ Dm⁷

T A B

G⁷ CMaj⁷ CMaj⁷

T A B

E. Menambahkan *ninth*

Dm⁷ G⁷ CMaj⁷ CMaj⁷

T A B

Dm⁷ G⁷ CMaj⁷

T A B

CMaj7 Dm7 G7

T 12 12 12-10 10-13 10-10 10 12-10 10

A 12 14 12 12 12 12 14 12-12

B 12 14 12 12 12 12 14 12-12

CMaj7 CMaj7 Dm7

T 10 12 12-14-10 12 10-12 7-9-7-9-9

A 12 14-12 12 10-12 7-10 7-9-7-9-9

B 12 14-12 12 10-12 7-10 7-9-7-9-9

G7 CMaj7 CMaj7

T 10 7-7-9 7-10 8-10 10 9 7 10 8 7

A 7-7-9 7-10 8-10 10 9 7 10 8 7

B 7-7-9 7-10 8-10 10 9 7 10 8 7

Dm7 G7

T 10-13 12-10-12 13-10 10 12 12 10-12 12

A 10-13 12-10-12 13-10 10 12 12 10-12 12

B 10-13 12-10-12 13-10 10 12 12 10-12 12

CMaj7 CMaj7

T 9-12 13-12 12 10 10 12 12-9 10-9

A 9-12 13-12 12 10 10 12 12-9 10-9

B 9-12 13-12 12 10 10 12 12-9 10-9

Dalam uraian ataupun contoh-contoh latihan di atas telah disampaikan bagaimana proses ataupun bentuk kongkret dari konsep pengolahan yang didasarkan pada unsur-unsur nada dalam akor sebagai dasar latihan improvisasi. Dengan kata lain, latihan ini bertujuan untuk melatih bagaimana membuat atau merangkai nada-nada yang terbatas (dibatasi) menjadi kalimat-kalimat melodi yang indah dengan cara atau pola-pola yang sederhana. Sekali lagi perlu disampaikan bahwa bentuk contoh latihan di atas hanyalah gambaran atau ilustrasi tentang bagaimana cara menerapkan konsep improvisasi yang ditawarkan penulis. Tetapi pada hakekatnya, intisari konsep ini adalah proses kreatif dan pengolahan rasa. Sehingga, dalam pelaksanaannya, pemain dianjurkan untuk membuat pola-pola ritme dan susunan nada-nada yang sesuai dengan rasa atau ide musikal mereka sendiri. Adapun contoh-contoh latihan di atas janganlah dipandang sebagai bentuk modus ataupun *riff* yang harus dihafalkan dan dimainkan sesuai dengan yang tertulis secara mutlak, melainkan digunakan sebagai dasar acuan (referensi) yang kemudian dapat diterapkan atau dikembangkan sesuai dengan interpretasi masing-masing individu.

Pada halaman Lampiran, penulis menyertakan 3 (tiga) buah lagu yang diambil dari *The New Real Book Volume Two: Created by Musicians for Musicians (C - Vocal version)* sebagai contoh penggunaan progresi akor II-V-I. Ketiga buah lagu tersebut berjudul:

1. Fly Me to the Moon;
2. Ain't Misbehavin'; dan
3. Let's Fall in Love.

BAB IV

PENUTUP

A. Kesimpulan

Setelah melalui proses studi, pengalaman musikal yang dialami, dan pengamatan terhadap referensi yang ada, disimpulkan bahwa improvisasi merupakan “Suatu keseimbangan antara sesuatu yang telah memiliki kaidah atau aturan tertentu, dengan suatu kebebasan berkreasi.” Sama halnya dengan konsep improvisasi yang penulis tawarkan, bahwa kelima unsur nada dalam akor tersebut yaitu : *root*, *third*, *fifth*, dan *ninth*, serta progresi akor II – V – I yang dimainkan dalam pola ritme *swing*, adalah hal-hal yang disebut sebagai “sesuatu yang telah memiliki aturan serta kaidah-kaidah tertentu.” Sedangkan kebebasan berkreasi yang penulis maksud adalah seorang instrumentalis harus dapat mengolah kelima unsur nada akor tersebut menjadi kalimat-kalimat melodi yang harmonis dan mengalir secara spontan dengan keleluasaan yang tak terbatas.

Satu hal yang amat menarik ialah ketika seorang instrumentalis di dalam “kebebasannya” mengolah dan berimajinasi dengan kelima unsur nada akor tersebut, secara alamiah akan melahirkan pola-pola ritme yang sebenarnya sudah baku dan memiliki aturan tertentu, seperti misalnya ketukan seperenambelasan, seperdelapan, triol, serta tanda-tanda istirahat dan dinamik. Di sinilah letak keseimbangan yang dimaksud penulis.

Tentunya semua ini hanyalah suatu kesimpulan sederhana yang dapat di sampaikan tentang pemahaman improvisasi sesuai dengan yang ditawarkan dalam penulisan ini. Penulis menyadari bahwa dalam konteks yang lebih luas,

improvisasi memiliki makna serta pengertian yang lebih luas pula. Dalam lingkup musik sendiri, perkembangan di dunia ilmu pengetahuan dan teknologi memiliki pengaruh yang cukup besar yang tidak bisa diabaikan.

B. Saran

Berangkat dari pemikiran di atas, penulis menyarankan kepada rekan-rekan mahasiswa Institut Seni Indonesia, Jurusan Musik khususnya, yang tertarik dengan penulisan ini, serta berminat mengembangkan potensi yang ada terutama dalam hal berimprovisasi, disarankan agar lebih banyak mendengar, membaca serta membuka wawasan mengenai bermacam-macam jenis musik, karena hal itu semua merupakan kekayaan yang dapat kita miliki dan sangat berharga bagi kehidupan bermusik yang kita jalani nantinya.

Dimulai dari hal-hal sederhana seperti selalu berusaha mengolah serta mengembangkan setiap materi yang pernah didapat dan jangan pernah ragu untuk mencoba atau bereksperimen untuk menciptakan sesuatu yang baru, kembangkan imajinasi dengan diimbangi oleh landasan teknis dan teori yang kuat. Dengan demikian diharapkan akan muncul kreasi-kreasi baru yang dapat dipertanggungjawabkan secara konseptual.

Juga tidak kalah pentingnya adalah hal yang menyangkut dasar-dasar penunjang untuk berimprovisasi dengan baik dan lancar. Unsur tersebut terdapat dalam Bab II, yaitu mengenai persoalan teknis dalam memainkan alat musik, hal mana merupakan sesuatu yang mutlak harus dikuasai dengan baik oleh setiap pemain. Demikian juga pengetahuan mengenai teori musik harus dikuasai dengan baik.

Selain masalah-masalah teknis seperti yang telah disinggung, kita pun jangan melupakan bahwa setiap hal pasti memerlukan suatu proses untuk suatu pencapaian tertentu, sebagai gambaran dapat kita lihat seorang anak balita tidak mungkin serta merta langsung dapat berbicara dengan lancar, ia pasti mengalami suatu proses. Pada mulanya ia mendengar suara-suara orang dewasa di sekelilingnya. Kemudian ia mencoba menirukan dengan ucapan-ucapan yang masih sangat terbatas dan kacau, sebab lidahnya belum terlatih. Namun seiring dengan pertumbuhan dan bertambahnya usia, ia pun berangsur-angsur dapat berbicara dengan baik dan lancar.

Satu hal yang tidak kalah penting ialah lingkungan (*back ground*) dimana seorang anak tinggal atau hidup, misalnya lingkungan keluarga, tetangga, pendidikan dan sebagainya, yang turut mewarnai proses yang telah disinggung di atas, yaitu proses bagaimana seorang anak tersebut tumbuh baik dari segi intelektual, mental atau emosi menuju ke arah pendewasaan. Hal seperti ini terjadi juga di dalam proses belajar musik, seseorang harus berada di dalam sebuah lingkungan atau selalu berusaha meleburkan diri pada setiap perkembangan yang dapat mendukung wawasan apresiasi dirinya dalam berproses menuju kematangan bermusik baik dari segi ketrampilan, intelektual dan juga emosional di dalam setiap karya yang akan ia ciptakan.

Intinya adalah : segala sesuatu harus mengalami sebuah proses untuk menuju suatu tingkat pencapaian tertentu, demikian pula berlaku dalam konteks pengembangan ketrampilan memainkan instrumen, setiap pemain harus menguasai setiap hal yang menyangkut teknis, melalui suatu proses latihan yang benar. Jadi

sangat dibutuhkan ketekunan serta kesabaran di dalam menyerap semua ilmu pengetahuan tentang musik yang didapat.

Setelah semua proses tersebut di atas, seorang musisi pemula harus banyak *ber-jam session* dengan musisi lainya, agar terbiasa di dalam mengekspresikan cita rasa atau setiap ide-ide musikal secara spontan dengan luwes serta dapat dipertanggungjawabkan baik dari segi mutu dan kualitas musikalnya.

Untuk mendukung segi mutu dan kualitas musikal seorang musisi juga harus banyak mengenal, mendengar atau bergaul dengan berbagai jenis musik yang dapat menambah wawasan serta perbendaharaan ide musikalnya. Karena apabila seorang musisi pemula terjebak di dalam fanatisme terhadap satu aliran musik tertentu, hal ini akan membelenggu atau mempersempit kreatifitas serta potensi musikal yang sesungguhnya ia miliki, dan dapat digali atau dituangkan ke dalam ekspresi yang lebih luas.

Akhir kata, penulis mengucapkan selamat berlatih, tetap berkarya *and keep the music playing in your heart !*

DAFTAR PUSTAKA

- Aebersold, Jamey., *Learn to Improvisasi Jazz*, Vol. 24, Jamey Aebersold Jazz Inc., New Albany, USA, 1981.
- Brown, Robert., *Jazz Guitar Concepts*, Alfred Publishing Co. Inc., USA, t.t.
- Baker, David., *Pattern for Improvisation*, Bloomington, Indiana, 1969.
- Barendt, E. Joachim., *The Jazz Book*, The Best Modern Companion to Jazz Available, Paladin Grafton Book, 1984.
- Duarte, W. John., *Melody and Harmony for Guitarists*, Australia : Published by Universal edition pt. Ltd., Printed in England by Halstan and Co. Ltd., Amesham, Buck, 1980.
- Dan Haerle., *Jazz Improvisasi for Keyboard Players*, Columbia Pictures Publication, Florida, 1978.
- Kennedy, Michael., *The Oxford Dictionary of Music*, New Edition, New York : University Press, 1994.
- Lee, W. F. DR., *Music Theory Dictionary*, The Language if the Mechanics of Music, Charles Hansen Educational Music and Books, 1965.
- Mack, Dieter., *Sejarah Musik Jilid IV*, Pusat Musik Liturgi Yogyakarta, 1995.
- Palmer, King., *Teach Yourself to Compose Music*, Associate of the Royal Academy of Music, London : English Universities Press Ltd., first printed, 1974, New Impression, 1952.
- Sadie, Stanley (ed)., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 9, Macmillan Press Limited Publishers Ltd., 1980.
- Stetina, Troy., *Speed Mechanics for Lead Guitar*, West Bluemond Road, Milwaukee : Hal Leonard Publishing Corporation, 1990.
- Summerfield, J. Maurice., *The Classical Guitar*, Its Evolution and Its Players Since 1800, Ashely Mark Publishing. CO., 1982.



Fly Me to the Moon

Bart Howard

106

Med. Swing

A A_{MI}^7 D_{MI}^7 G^7 $(C\sharp_{MI}^7 F\sharp^7)$ $C_{MA}^7 C^7$

Fly me to the moon and let me play a - mong the stars, $(A^7 G)$

F_{MA}^7 $B_{MI}^7(b5)$ E^7 $A_{MI}^7 A^7$

Let me see what spring is like on Ju - pi - ter and Mars. In

$(D_{F\sharp}^7)$ D_{MI}^7 G^7 E_{MI}^7 C_{MA}^7 $E_{MI}^7 A^7$

oth - er words: hold my hand, In

D_{MI}^7 G^7 C_{MA}^7 $B_{MI}^7(b5) E^7$

oth - er words: dar - ling kiss me. $(C\sharp_{MI}^7 F\sharp^7)$ $C_{MA}^7 C^7$

B A_{MI}^7 D_{MI}^7 G^7 $(C\sharp_{MI}^7 F\sharp^7)$ $C_{MA}^7 C^7$

Fill my heart with song and let me sing for - ev - er more, $(A^7 G)$

F_{MA}^7 $B_{MI}^7(b5)$ E^7 $A_{MI}^7 A^7$

You are all I long for, all I wor - ship and a - dore. In

$(D_{F\sharp}^7)$ D_{MI}^7 G^7 $\oplus E_{MI}^7$ A^7

oth - er words: please be true, In

D_{MI}^7 G^7 C^6 $(B_{MI}^7(b5) E^7)$

oth - er words: I love you.

$\oplus E_{MI}^7$ A^7 D_{MI}^7 G^7 C^6

true, In oth - er words: I love you.

Originally in 3/4.

TRO ©1954 (renewed 1982) Hampshire House Publishing Corp., New York, N.Y. International Copyright Secured Made in U.S.A. All Rights Reserved Including Public Performance For Profit Used By Permission

Ain't Misbehavin'

Music: Thomas "Fats" Waller and Harry Brooks
Lyric: Andy Razaf

Med.-Slow Swing



No one to talk with, all by my-self, No one to walk with but I'm hap-py on the shelf,



Ain't mis-be-hav-in', I'm sav-in' my love for you.



I know for cer-tain the one I love, I'm through with flirt-in', it's just you I'm think-in' of,



Ain't mis-be-hav-in', I'm sav-in' my love for you.



Like Jack Hor-ner in the cor-ner, don't go no-where, what do I care?



Your kiss-es are worth wait-in' for, be-lieve me.



I don't stay out late, don't care to go, I'm home a-bout eight, just me and my ra-di-o



Ain't mis-be-hav-in', I'm sav-in' my love for you.

Let's Fall in Love

Lyric: Ted Koehler
Music: Harold Arlen

Med. Swing

A C^6 A_{MI}^7 D_{MI}^7 G^7 C^6 A_{MI}^7 D_{MI}^7 G^7 (F_{MI}^6)

Let's fall in love, Why should - n't we _____ fall in love? Our heart are made -

E_{MI}^7 A_{MI}^7 D_{MI}^7 G^7 E^7 A^7 D^9 G^{13}

_____ of it, let's take a chance, _____ Why be a - fraid _____ of it? _____

C^6 A_{MI}^7 D_{MI}^7 G^7 C^6 A_{MI}^7 D_{MI}^7 G^7 (F_{MI}^6)

Let's close our eyes and make our own _____ par - a - dise, Lit - tle we know -

E_{MI}^7 A_{MI}^7 D_{MI}^7 G^7 $B_{MI}^{7(11)}$ E^7 $B_{MI}^{7(11)}$ E^7

_____ of it, Still we can try _____ to make a go _____ of it. _____

B A_{MI} $A_{MI}^{(MA^7)}$ A_{MI}^7 (D^{13}) A_{MI}^9 D^{13} $D^{\#07}$

We might have been meant for each oth - er, _____ to

E_{MI}^7 A_{MI}^7 D_{MI}^7 G^7 E_{MI}^7 $A^{7(b9)}$ D_{MI}^7 G^7 $(E_{bMI}^7 A_{b7})$

be or not to be, let our hearts dis - cov - er.

C C^6 A_{MI}^7 D_{MI}^7 G^7 C^6 A_{MI}^7 D_{MI}^7 G^7 (F_{MI}^6)

Let's fall in love, Why should - n't we _____ fall in love? Now is the time -

E_{MI}^7 A_{MI}^7 D_{MI}^7 G^7 C^6 $(A_{MI}^7 D_{MI}^7 G^7)$

_____ for it, while we are young, Let's fall in love. _____