

**STRUKTUR DAN GAYA**  
**STUDI DAN ANALISIS BENTUK-BENTUK MUSIKAL**

**(III)**

**LEON STEIN**



Diterjemahkan oleh:

Dr. Andre Indrawan, M.Hum., M.Mus.St.

Dibiayai dari dana DIPA ISI Yogyakarta:

No. 023-04.2.506315/ 2013

MAK. 4078.015.521219

**UPT PERPUSTAKAAN**  
**INSTITUT SENI INDONESIA YOGYAKARTA**  
**2013**

## PERSETUJUAN PENERJEMAHAN BUKU AJAR

### 1. Judul Buku Ajar

- a. Judul Terjemahan : Struktur dan Gaya: Studi dan Analisis Bentuk-Bentuk Musikal (III)
- b. Mata Kuliah : Ilmu Analisis Musik III
- c. Program Studi : S1 Seni Musik
- d. Jurusan/ Fakultas : Jurusan Musik, Fakultas Seni Pertunjukan

### 2. Penerjemah

- a. Nama lengkap : Dr. Andre Indrawan, M.Hum., M.Mus.St.
- b. NIP. : 196105101987031002
- c. Pangkat/ Golongan : Pembina/ IVa
- d. Jabatan : Lektor Kepala

### 3. Judul Asli

- a. Judul : *Structure and Style: The Study and Analysis of Musical Forms*
- b. Penulis : Leon Stein
- c. Penerbit : Summy-Bichard Music, Florida, USA.
- d. Tahun : 1979

4. Jumlah halaman : 80 halaman spasi ganda

5. Biaya Penerjemahan : DIPA ISI Yogyakarta  
No. 023-04.2.5063/2013  
Tahun Anggaran 2013  
MAK. 4078.015.521219

Yogyakarta, 26 November 2013

Mengetahui,  
Dekan FSP ISI Yogyakarta

Penerjemah,

Prof. Dr. I Wayan Dana, SST., M.Hum.  
NIP. 1956030819791001

Dr. Andre Indrawan, M.Hum., M.Mus.  
NIP. 1961505101987031002

Ketua UPT Perpustakaan,

Drs. Jono  
NIP. 1962022319931002

## **KATA PENGANTAR PENERJEMAH**

Dengan mengucap Puji ke hadirat Tuhan Yang Maha Kuasa, penulis bersyukur bahwa akhirnya telah diberi kesempatan untuk melanjutkan terkemahan buku ajar ini. Pada dua tahap penerjemahan sebelumnya (Tahap I dan II) telah dikerjakan hingga halaman 196, yaitu hingga bab XVII, sebagai bahan untuk mata kuliah KK1361 Ilmu analisis Musik I dan KK13612 Ilmu Analisis Musik II. Terjemahan Tahap III ini adalah bahan KK13613 Ilmu Analisis Musik III.

Sebagai kelanjutan dari proses sebelumnya terjemahan Tahap III dari buku ini mencakup sepuluh bab, mulai dari bab XVIII hingga bab XXVII. Dua bab pertama adalah kelengkapan bagian keempat, yaitu bab-bab tentang bentuk-bentuk kontrapung. Bagian kelima meliputi lima bab dengan topik bentuk-bentuk multi-gerakan dan multi seksional. Untuk selanjutnya bagian keenam yang diperuntukan khusus untuk tipe-tipe musik vokal, hanya terdiri dari dua bab, yaitu bab tentang tipe sacral dan bab tentang tipe secular. Bab terakhir dalam terjemahan ini ialah permulaan bagian ketujuh tentang bentuk-bentuk lampau dan trend-trend baru. Sayang bab ke duapuluh tujuh ini harus tertunda penyelesaiannya sehubungan dengan target pengerjaan yang dibatasi pada 80 halaman saja. Bagian yang tersisa belum diterjemahkan dari buku ini ialah sebanyak tiga setengah bab lagi dan glosari peristilahan musik yang terkait dengan pembahasan bentuk musik.

Terjemahan ini ditujukan untuk membantu peserta kuliah Ilmu Analisis Musik dalam memahami versi asli dari buku ini yang memang digunakan sebagai buku teks wajib. Dalam tatap muka perkuliahan, buku dalam versi aslinyalah yang digunakan. Sehubungan dengan itu mahasiswa dituntut untuk menguasai bahasa Inggris secara pasif sehingga terjemahan ini hanya merupakan suplemen untuk memahami buku aselinya. Selamat belajar.

Yogyakarta, 26 November 2013

Penerjemah,

**Dr. Andre Indrawan, M.Hum., M.Mus.**

## DAFTAR ISI

Persetujuan Penerjemahan Buku Ajar, ii

Kata Pengantar perjemah, iii

XVIII Bentuk-bentuk Ostinato: Ground Motiv – Ground Bass – Passacaglia – Chaconne, 107-207

XIX Bentuk-Bentuk Gerakan Tunggal Lain: *Toccata* – *Chorale Prelude*, 208-212

### ***Bagian 5 Bentuk-bentuk Multi-Gerakan dan Multi-Seksional***

XX *Sonata* Secara Keseluruhan – Pengolahan siklis, 214-220

XXI Suite, 221-228

XXII Tipe-tipe Konserto: Konserto Grosso – Solo Konserto, 229-237

XXIII Overture, 238-242

XXIV Bentuk-bentuk Bebas dan Musik Program, 243-250

### ***Bagian 6 Tipe-tipe Vokal***

XXV Tipe-tipe Vokal Sakral, 252-269

XXVI Tipe-tipe Vokal Sekuler, 270-281

### ***Bagian 7 Bentuk-bentuk lampau dan trend-trend Terkini***

XI Bentuk-bentuk Sebelum 1600, 283-290



EX 157  
Brahms,  
Symphony  
No. 2,  
Finale

**Allegro con spirito**  
156-161      162      163      164

EX 158  
Tchaikovsky,  
Symphony  
No. 4,  
first movement

**Ben sostenuto il tempo**  
134 - 155 precedente

Contoh-contoh lain dapat ditemukan dalam karya Chopin, *Berceuse*, Op. 57, *Prelude* dalam Bes minor, Op. 17, No.4, dari Scriabin, dan dalam *Pastorale* dari karya Sibelius, *Pelléas and Méisande*.

Pada tempo lambat dari karya-karya biolanya, Bach selalu menggunakan ground motive pada bass. Motif ini tidak diulang setiap kali secara identik; sementara ritem secara eksak dipertahankan, kontur melodik terjadi dengan beberapa kebebasan.

EX 159  
J. S. Bach,  
Concerto in  
A minor  
for violin

**Andante**

EX 160  
J. S. Bach,  
Concerto in  
E major  
for violin

**Adagio**

*Basso ostinato* atau *ground bass* umumnya adalah sebuah frase tunggal (biasanya memiliki panjang empat birama, jarang dua hingga delapan birama). Fenomena ini lebih sering ditemukan baik dalam musik polifoni daripada homofoni. Sebagai kontras terhadap *ground motive*, *basso ostinato* lebih sering digunakan sebagai suatu pola penentu-bentuk (*form-determining pattern*),

divisi-divisi, dan dalam banyak kasus juga variasi-variasi, terkait dengan dimensi-dimensi tema. Pada Finale dari Brahms, *Haydn Variations*, tema berikut terdengar secara berurutan sebanyak tujuh belas kali, masing-masing terkait dengan satu variasi:



Purcell menyukai bentuk *ostinato*, dan sebuah contoh yang luar biasa dapat dijumpai dalam *air* yang ekspresif, "When I am Laid in Earth" dari *Dido and Aeneas* yang dinyanyikan di atas suatu frase lima-birama yang berulang.

Pada musik abad kedupuluh, *ostinato* sebagai motif atau tema, digunakan secara lebih ekstensif daripada pada satu setengah abad sebelumnya. Alasannya adalah sebagai berikut:

1. *Ostinato* sesuai dengan penekanan pada pola ritmik-motivik.
2. Merupakan merupakan produk dari kembalinya pada tekstur polifonik (linear).
3. Sebagai sebuah teknik, konsisten dengan trend anti-Romantik, khususnya pada paruh pertama dari abad tersebut.
4. Pada musik non-tonal dan non-triadik, *ostinato* seringkali merupakan substitusi untuk susunan tersebut sebelumnya yang disediakan oleh tonalitas tradisional.

Contoh-contoh motif *ostinato* pada musik abad kedupuluh dapat dijumpai pada sejumlah komposisi, seperti Hindemith, *Mathis der Maler*; Stravinsky, *Symphony in Three Movements*; Bartok, *Mikrokosmos*, Vol. VI, No. 146; dan Menotti, *The Medium*.

*Boogie-woogie* dan berbagai pola "riff" menunjukkan bagaimana pengolahan *ostinato* menjadi bagian yang integral dalam Jazz.

## TUGAS

1. Analisis dan diskusikan contoh-contoh dari ground motive dan frase *ostinato* yang diacu dalam bab ini.



2. Pilih satu dari contoh-contoh berikut ini dan analisis secara detail fungsi-fungsi yang diberikan oleh ostinato:

Bach, *Concerto* in D minor untuk piano, Adagio.

Handel, *Judas Maccabaeus*. No. 38 dan 39.

Beethoven, *Symphony No.9*, Trio dari gerakan Scherzo.

Prokofiev, *Sonata No.2*, Ope 14, gerakan terakhir.

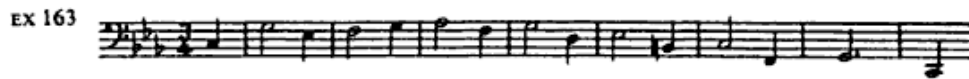
Walton, *Belshazzar's Feast* (p. 11 dari skor piano-vocal).

### ***Passacaglia***

Passacaglia dan chaconne adalah dua bentuk variasi Barok yang sangat terkait. Hal tersebut karena kedua istilah tersebut sering digunakan secara bertukar-tukar oleh para komposer, berbagai kebingungan kadang-kadang timbul untuk mengartikan dan membedakan kedua bentuk ini. Passacaglia adalah sebuah istilah *pseudo-Italian* dari *pasacalle* Spanyol dan aslinya adalah sebuah tarian. Sebagai sebuah struktur, sejak periode Barok, adalah sebuah bentuk kontrapungtis yang berisi sederet variasi yang bersambung di atas suatu tema ostinato delapan birama dalam irama triple dan dalam minor, tema umumnya diumumkan sendirian pertama kali pada bass. Sementara tema lebih sering berlangsung pada bass, namun kadang-kadang terdapat juga pada suara dalam atau suara atas. Contoh-contoh terdahulu dari *variation-passacaglia* dapat diobservasi pada *HAM*, Vol. II, No. 238 dan 240. Contoh-contoh ini termasuk *passacaglia* karya Biber untuk violin and continuo (1675) dan *Passacaglia* karya Georg Muffat (1690). Yang mengkombinasikan bentuk-bentuk variasi dan rondo. Para komponis Barok

Perancis menggunakan istilah-istilah *chaconne* dan *passecaille* untuk rondo, sebuah contoh yang ditemukan pada sebuah *chaconne* karya Chambonnières (1650), HAM, No. 212; yang memiliki bentuk: A B A C A D E A.

Passacaglia-passacaglia dari Buxtehude dan Pachelbel adalah pendahulu-pendahulu yang penting bagi karya kulminasi dari bentuk ini, Bach, *Passacaglia and Fugue in C minor*. Aslinya untuk cembalo dengan pedal, yang langsung diaransemen oleh Bach untuk organ. Karya tersebut didasarkan atas tema berikut, paruh pertama yang diambil dari *Trio en Passecaille* karya komposer Perancis, André Raison (1688). Karya Bach berisi duapuluh variasi yang diikuti oleh sebuah *triple fugue*; satu dari subjek-subjeknya diturunkan dari paruh pertama tema *passacaglia*:



yang sering digunakan, sehingga banyak ditemukan pada banyak media. Sementara kebebasan tertentu terjadi, tema masih sering ditemukan sebagai sebuah unit delapan birama dalam irama tiga per empat, yaitu basis dari suatu bentuk yang menggunakan variasi bersambung. Keberangkatan prinsipal adalah dislokasi tonalitas tradisional oleh satu idiom abad keduapuluh atau yang lainnya, sebagaimana tema pada ilustrasi berikut ini:

EX 164  
Hindemith,  
Symphonie  
"Harmonie  
der Welt"

Copyright © 1952 by Schott & Co., Ltd., London.  
Used by permission of Associated Music Publishers, Inc., New York.

Prinsip konstruktif estetika *passacaglia* adalah pengulangan, yaitu suatu pengulangan yang menjamin kontinuitas, koherensi, susunan, dan simetri. Pada abad keduapuluh elemen-elemen ini menjadi semakin dicari dengan tujuan untuk mengembalikan kekurangan dalam organisasi tersebut yang sebelumnya disediakan oleh tonalitas dan keaatan terhadap bentuk-bentuk yang telah mapan. Walaupun istilah neo-Klasik digunakan untuk mengidentifikasi *trend* tersebut yang dicirikan oleh regenerasi atau re-utilisasi bentuk-bentuk abad ketujuhbelas dan kedelapanbelas, istilah neo-Barok dalam beberapa hal, dan khususnya dalam hal ini, adalah lebih tepat.

## TUGAS

1. Analisis karya Bach, *Passacaglia in C minor* (AMF, No. 22a), buat catatan mengenai:
  - a. Varian ritmik dari tema ini.
  - b. Varian-varian yang berurutan yang menggunakan pola ritmik yang sama
  - c. Lokasi tema
  - d. Seting-seting harmonik yang divariasi pada tema ini.
2. Dengan menggunakan aspek-aspek yang ditanyakan pada soal di atas, temukan dan analisis passacaglia abad kedupuluh.

## *Chaconne*

Aslinya adalah sebuah tarian ganas Meksiko yang diimpor ke Spanyol, chaconne (*chacona* Spanyol dari *chocuna* Basque, berarti “cantik” (*pretty*) disebut pertama kali pada tahun 1599 pada beberapa bait oleh Simon Aguado yang ditulis untuk pernikahan monarki Spanyol, Philip III. Diperhalis dan di-Eropanisasi sebagai sebuah tarian akhirnya menjadi stilis (*stylized*) sebagai suatu bentuk variasi pada akhir abad ketujuhbelas. Walaupun terdapat cukup banyak inkonsistensi dalam penggunaannya, judul tersebut dapat didefinisikan sebagai bentuk variasi yang didasarkan atas progresi harmoni, biasanya memiliki panjang delapan birama dalam irama triple, dan dalam minor. Pada beberapa kasus tema

tersusun dari sebuah bentuk periode, pada kasus yang lain, merupakan sebuah frase yang diulang.

EX 165  
J. S. Bach,  
Chaconne  
Viola

phrase

modified repetition of phrase

EX 166  
T. A. Vitali,  
Chaconne

Molto moderato  
phrase

modified repetition of phrase

basso

Tetrakord menurun pada contoh di atas adalah karya-karya barok dalam bentuk ini yang paling tipikal.

Perbedaan prinsipil di antara *chaconne* dan *passacaglia* adalah bahwa yang pertama didasarkan atas suatu deretan harmonik sedangkan yang kedua variasi-variasinya adalah elaborasi kontrapungtis di atas atau di bawah suatu pengulangan melodi. *Ostinato* pada *chaconne* adalah konsekuensi dari retensi progresi akor yang sama – yaitu bass dari sederet harmoni; pada *passacaglia*, *ostinato*-nya lebih melodis dan merupakan penyatu tematik dari bentuk tersebut.

Karya Bach, *Chaconne in D minor*, gerakan terakhir *Second Partita* untuk biola solo, tidak hanya merupakan contoh terbesar dari bentuk ini tapi juga merupakan salah satu dari kebanyakan karya-karya besar dalam jangkauan luas dari ekspresi emosionalnya dan *architectonics*-nya yang mengagumkan.

Struktur frase berulang dari tema karya ini dibawa sepenuhnya pada beberapa. Pada variasi yang lain, empat birama yang kedua merupakan hiasan dari empat birama sebelumnya.



Masih pada yang lainnya, sebuah bentuk paralel atau kontrasting dan bukannya sebuah struktur frase yang diulang, ditemukan. Dari ketigapuluhdua variasi, semuanya kecuali empat, adalah unit-unit delapan birama, berangkat dari D minor ke D mayor dan kembali lagi ke D minor.

Bagian Finale dari karya Brahms, *Fourth Symphony* mengkombinasikan kedua karakteristik *passacaglia* dan *chaconne*. Temanya adalah delapan birama, dalam tiga per empat, dan dalam minor.

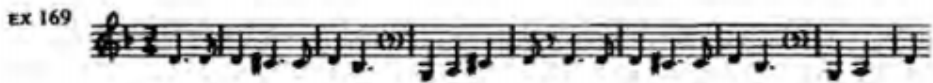


Tema ini diikuti oleh tigapuluh variasi dan sebuah koda. Atribut *chaconne* ditemukan dalam pemantapan dan retensi sederetan harmoni, aspek-aspek *passacaglia* dalam pengulangannya, kadang-kadang dalam bentuk yang divariasi atau dihias, pada melodi tematik pada *part* tertinggi dari tema.

Karakter sonata-allegro dikomunikasikan ke dalam gerakan ini dengan pengulangan kembali tema pada variasi keenambelas (birama 129-137) dan penambahan keberulangan variasi-variasi sebelumnya setelah pernyataan kembali tema ini. Dengan demikian, Variasi 24 (meas. 193-200) adalah mirip dengan Variasi 1 (birama 9-16); Variasi 25 (birama 201-208) adalah mirip dengan Variasi 2 (birama 17-24); Variasi 26 (birama 209-217) dengan Variasi 3 (birama 25-32).

## TUGAS

1. Analisis sepuluh variasi pertama *chaconne* karya Bach untuk dolo biola, observasi figurasi harmoninya dan berbagai cara pengolahan, yaitu bagaimana bass dari harmoni di olah ke dalam tekstur melodil dan kontrapungtis.



2. Buat sebuah tabel dari karya Brahms, *Symphony No. 4*, Finale, menurut susunan sebagai berikut:

Nomor variasi	Tema hadir di:	Instrumentasi	Hubungannya denga variasi sebelumnya

## Bab XIX

### **BENTUK-BENTUK GERAKAN TUNGGAL LAIN:**

#### ***TOCCATA – CHORALE PRELUDE***

*Toccata* (dari bahasa Italia, *tocare*, menyentuh/ *to touch*) adalah bebas dalam bentuk dan gaya, dicirikan oleh pasase-pasase yang berlari atau figur-figur cepat, dengan pilihan imitatif atau seksi-seksi lambat.

Asal mula *toccata* ditemukan pada *intonazione* abad keenambelas, sebuah *prelude* organ yang pendek dari suatu sifat improvisatoris, bebas dalam bentuk dan fungsi liturgis; pernah digunakan untuk menyamakan *pitch* bagi paduan suara yang segera mengikuti sebuah komposisi paduan suara.

Di antara *toccata* yang terlama ialah dari Andrea Gabrieli di sekitar 1550, yang menggunakan pasase-pasase akor dan tangganada. *Toccata* dari Claudio Merulo (1533-1604) menerapkan suatu pola dari lima seksi: (1) *toccata*, (2) pengolahan imitatif, (3) *toccata*, (4) pengolahan imitatif, (5) *toccata* (lihat No. 153, Vol. 1 dari HAM). *Toccata-toccata* dari B. Pasquini dan A. Scarlatti adalah tipe virtuoso, menggunakan dominasi gaya gerakan yang berlanjut. Di antara karya-karya SA. Scarlatti, *Toccata Nona* adalah karya yang khususnya atraktif, seksi terakhirnya menerapkan sebuah *arioso* yang mengantarkan pada sebuah *crescendo* yang klimatis (AMF, No. 23).

Sementara komponis-komponis Jerman Selatan (Forberger, Kerll) mengikuti model-model Italia, khususnya diupengaruhi oleh Frescobaldi, komponis-komponis Jerman Utara (Buxtehude dan J.S. Bach) mengembangkan



sebuah bentuk yang lebih ekspansif dan benar-benar imajinatif. Kebanyakan dari karya-karya ini, walaupun demikian melekat pada lima seksi skema Merulo, yang kadang-kadang merupakan sebuah interlude deklamatori. Maka, *Toccata* Bach dalam G minor (Bach, *Gesellschaft*, Vol. XXXVI) memiliki divisi sebagai berikut: (1) *toccata*, (2) double fugue, (3) adagio, (4) fugue kedua, (5) *toccata*.

Tipe gerakan yang berkelanjutan dari *toccata* juga digunakan dalam *prelude-prelude* bagi fuga-fuga. Dalam Vol. I dari *W-TC Prelude* bagi Fuga-fuga II, V, dan VI adalah dalam kategori ini.

Tipe gerakan berlanjut dari *toccata* dijumpai dalam literatur piano virtuoso dari abad ketujuhbelas dan kedelapanbelas, termasuk karya-karya Schumann, Debussy, Prokofiev, Honegger, Casella, dan Khachaturian.

Kecuali bentuk lima seksi Merulo, pola *toccata* oleh karenanya lebih merupakan sebuah penetapan-karakter (*character-defining*) daripada sebagai judul penetapan-bentuk (*form-defining*).

## **TUGAS**

1. Analisis SMF No. 23
2. Analisis *Prelude* No. II, V, dan VI pada Bach, *W-TC* Vol. I.
3. Analisis *Toccata* untuk piano karya Khachaturian atau salah satu dari karya kontemporer yang menggunakan judul *toccata*.

## ***Chorale prelude***

*Chorale prelude* adalah sebuah elaborasi polifonik dari sebuah *chorale*, biasanya untuk organ. *Chorale* adalah lagu himne pada Gereja Protestan Jerman. Dalam suatu upaya untuk mengajak partisipasi berjemaah dalam pelayanan gereja, Martin Luther dan para pengikutnya mengkompilasi lagu-lagu sederhana, menggunakan teks-teks dialek. Melodi-melodi diambil dari lagu-lagu sekular dan himne-himne Katolik. Dalam ibadah Protestan, organ memainkan *chorale* langsung sebelum dinyanyikan oleh jemaah – oleh karena itu judulnya adalah *chorale prelude*. Teknik menggunakan himne Katolik seperti *cantus firmus* pada karya organ polifonik telah terbukti keberadaannya dalam karya Arnolt Schlick, *Tablaturen* (1512); bagaimanapun, Samuel Scheidt dalam bukunya *Tablatura Nova* (1642) adalah yang mendirikan seni memparafrase melodi pada organ, suatu seni yang mencapai puncak perkembangannya dalam karya-karya yang beragam dan agung dari J.S. Bach. Pengolahan *Vater unser im Himmelreich* oleh Scheidt, Buxtehude, Pachelbel, dan J. S. Bach dalam Volume II of *HAM* (No. 190, hal. 13) adalah suatu ilustrasi singkat mengenai perkembangan historis dari bentuk ini.

Apakah dalam konstruksi metriknya yang asli atau dalam nilai-nilai nada yang lebih panjang, melodi *chorale* digunakan sebagai sebuah *cantus firmus*. Hal tersebut dapat terjadi pada setiap suara, tapi apakah pada suara-suara luar, pedal, atau soprano, lebih sering ditemukan. Tekstur empat-suara adalah yang paling sering diterapkan, walaupun kadang-kadang terdapat pengolahan tiga suara atau elaborasi lima-suara (Brahms, *Choral Prelude*, Op. 122, No. 2).

Tipe-tipe prinsipalnya adalah sebagai berikut:

1. *Chorale* dengan kontrapung motivik – sebuah motif, sering diturunkan dair melodi, diolah secara imitatif. Bach, *Organ Works*, Vol. V, No. 22 dan 23 (semua referendi bach adalah pada Peters edition).
2. *Chorale* dengan *invention* atau *fuga – cantus firmus* biasanya pada soprano; motif *invention* atau fuga seringkali diturunkan dari bagian permulaan *chorale*. *Cantus firmus* disempurnakan okleh sebuah introduksi yang merupakan sebuah eksposisi yang lengkap. Bentuknya adalah seksional, dengan setiap seksi diakhiri oleh frase atau baris *chorale*. Sebuah insterlude dari satu atau beberapa birama seringkali hadir di antara seksi-seksi, dan sebuah desain postlude. Bach, *Organ Works*, Vol. VII, No. 42; Brahms, *Choral Preludes*. Op. 122, No.3.
3. *Chorale* motet (kadang-kadang disebut *chorale* dengan kelompok *invention*) – sebuah bentuk seksional, sejumlah seksi-seksi berkaitan terhadap jumlah baris dalam *chorale*. Karena pada motet abad keenambelas, dimana setiap seksi mempunyai motifnya sendiri, sebuah subjek baru biasanya diturunkan dari baris respektif yang digunakan pada setiap seksi. Bach, *Organ Wotrks*, Vol. VI, No. 23 dan 24.
4. *Chorale* sebagai *aria* – melodi *chorale* yang berada pada part teratas biasanya dihias secara ekstensif. Iringan kurang kontrapungtis dibandingkan dengan tipe-tipe yang lain, sering cenderung kepada homofonik. Bach, *Organ Works*. Vol. V, No. 51; Vol. VII, No. 45.
5. *Chorale* dengan *ritornelle* – sebuah motif yang berjalan dalam ritem yang seragam adalah basis dari sebuah tema yang panjangnya dari

delapan hingga enambelas birama. Tema ini digunakan sebagai sebuah introduksi, interlude, dan postlude. Selama penyajian baris *chorale* hanya digunakan secara tidak lengkap. Bach, *Organ Works*, Vol. VI, No. 2; Brahms, *Choral Preludes*, Op. 122, No.4.

6. *Chorale fantasia* – porsi-porsi *chorale* digunakan daripada keseluruhannya. Suara-suara pengiring, sementara imitatif, tidak selalu diturunkan dari tema *chorale*. Bentuk ini adalah seksional. Bach, *Organ Works*. Vol. V, No. 34; Vol VI, No. 22.
7. *Chorale variations* – jenis ini termasuk sederetan elaborasi yang berbeda dari *chorale* yang sama. Sejumlah variasi dapat terkait pada sejumlah stanza. Brahms, *Motet*, Op. 74, No.2.

## **TUGAS**

1. Analisis secara lengkap AMF, No. 24
2. Temukan berbagai contoh *chorale prelude* dan identifikasi setiap tipe.
3. Analisis salah satu dari contoh-contoh *chorale prelude* dari Bach atau Brahms yang diacu oleh bab ini.

*Bagian 5*

---

*Bentuk-bentuk Multi-Gerakan dan Multi-Seksional*

## Bab XX

# **SONATA SECARA KESELURUHAN – PENGOLAHAN SIKLIS**

*Sonata* secara umum akan memiliki tiga atau empat gerakan. Pada karya tiga gerakan *minuet* atau *scherzo* (atau gerakan yang berasal dari tarian yang mirip) biasanya dihilangkan dan tempo dari gerakan-gerakan adalah: I – cepat, II – lambat, III- cepat. Berbagai kemungkinan struktural dari berbagai gerakan dalam *sonata* secara keseluruhan adalah sebagai berikut:

### ***Gerakan pertama:***

Umumnya *sonata-allegro*

### ***Gerakan kedua:***

1. Rondo pertama – Beethoven, *Sonatas*, Op. 2, Nos. 1 dan 2, Op. 10, No.3
2. Rondo kedua – Mozart, *Serenade* untuk orkes gesek; Beethoven, *Sonata*, Op. 13, *Symphony No.9*, *Quartet* dalam Es mayor, Op. 74; Mahler, *Symphony No. 4*.
3. Rondo ketiga (sangat jarang) – Beethoven, *Symphony No. 4*.
4. Sonatine-Mozart, *Quintet* dalam G minor (K.516).
5. *Sonata-allegro* – Beethoven, *Symphony No.2*, *String Quartet* dalam F Mayor. Op. 59, No.1.

6. Variations – Haydn, *Symphony* dalam G mayor ("Surprise"); Sibelius, *Symphony No.5*; Beethoven, *Sonata* untuk violin dan piano, Op. 47 ("Kreutzer").
7. Bentuk Bebas – Beethoven, *Piano Concerto*, No. 4.

### ***Gerakan Ketiga***

1. *Song form with trio (s)* – semua *minuet* dari karya-karya *sonata* dan *symphony* Haydn dan Mozart; semua *minuet* dan *scherzo* dari karya-karya Beethoven.
2. Second rondo – Brahms, *Symphony* No. 1.

### ***Gerakan keempat*** (atau gerakan ketiga dari sebuah komposisi tiga-gerakan)

1. Bentuk rondo kedua – Haydn, *Sonata* untuk piano dalam D mayor; Beethoven, *Sonata*, Op. 10, No.3
2. Bentuk rondo ketiga – Beethoven, *Sonatas*, Op. 2, No. 3 dan Op. 13
3. *Sonata-allegro* – Beethoven, *Symphony No. 5*
4. Variations – Beethoven, *Symphony No.3*; Brahms, *Symphony No.4*

Perkecualian pada bentuk empat-gerakan *minuet*, *scherzo*, atau gerakan yang mirip dengan bentuk-bentuk tersebut lebih sering hadir sebagai gerakan kedua daripada gerakan ketiga. Hal ini terjadi ketika tempo sedang atau karakter reflektif dari gerakan pertama dapat membuatnya tidak direkomendasikan untuk diikuti oleh gerakan lambat, karena kontras yang penting di antaragerakan-gerakan dapat hilang. Di antara komposisi-komposisi empat-gerakan, yang

gerakan tersebut muncul sebagai gerakan kedua ialah Mozart, *Quartet for flute and strings* (K.298); Beethoven, *Symphony No.9*; Borodin, *Symphony No.2*; dan Shostakovich, *Symphony No.1*.

### ***Sonata Satu-gerakan***

*Sonata* satu gerakan adalah sebuah bentuk yang muncul pada akhir abad kesembilanbelas dan permulaan abad keduapuluh. Namun demikian fenomena ini perlu dibedakan dari *sonata-sonata* satu-gerakan dari Domenico Scarlatti yang diturunkan dari gerakan suite biner.

Tipe-tipe berikut ini adalah tahap-tahap kelahiran bentuk ini:

1. *Sonata* terbagi ke dalam gerakan-gerakan, tapi dimainkan tanpa jeda di antara gerakan-gerakannya – Beethoven, *Sonata*, Op. 27, No. 1.
2. *Sonata* dua-gerakan – *Sonatas*, Op. 53. Op. 54, Op. 78 and Op. 90.
3. Kombinasi dari gerakan lambat dan *minuet* dalam satu kesatuan – Beethoven, *Sonata*, Op. 27, No.2 ("Moonlight"), *Scherzo*; Brahms, *Sonata* in A major for violin and piano; Franck, *Symphony* in D minor.
4. *Sonata* sebagaimana pada (1) dan (2) di atas dengan pengolahan siklis – Scumann, *Symphonies Nos. 1* and 4; Saint-Saens, *Cello Concerto* in A minor; Liszt, *Piano Concerto* in E-flat major.
5. Yang terakhir, bentuk satu-gerakan, biasanta dengan divisi-divisi seksional yang besar – Ligt, *Piano Concerto* in A major; Sibelius, *Symphony No.7*; Roy Harris, *Symphony No.3*; Hindemith, *Sonata No.1* for piano; Alban Berg, *Piano Sonata*; Prokofiev. *Sonata No.3*, Op. 28.

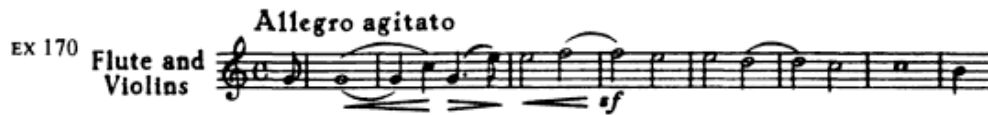


Pada *Piano Concerto* dari Delius (1897) terdapat tiga divisi besar, yang pertama dalam sifat eksposisi, yang kedua gerakan lambat, dan ketiga ialah rekapitulasi. *Violin Concerto in E minor* karya Conus (1898) memiliki struktur yang mirip. Skema pada karya Schönberg, *Kammersymphonie* adalah eksposisi – gerakan lambat – developmen – *scherzo* – rekapitulasi. *Symphony No.3* karya Roy Harris, dimainkan tanpa jeda (*pause*), teragi ke dalam seksi-seksi sebagai berikut: I-Tragic, II-Lyric, III-Pastoral, IV-Fugue.

Kita dapat menyimpulkan berbagai karakteristik *sonata* satu-gerakan abad kedupuluh sebagai sebuah bentuk gerakan tunggal yang berisi dari dua hingga lima seksi, material tematik biasanya diolah dalam suatu penataan siklis. Pada kara-karya yang menggunakan tonal, modal, atau duodecuple sebagai “pusat kunci”, kunci atau modus bagi tema-tema atau seksi-seksi; dalam komposisi-komposisi non-tonal atau tone-row, faktor-faktor register atau warna adlah determinan bagi penempatan tema.

### ***Pengolahan siklis***

Pengolahan siklis mengacu pada suatu prosedur yang di dalamnya material tematik yang sama atau diturunkan digunakan dalam dua atau lebih gerakan-gerakan dari sebuah komposisi atau dalam seksi-seksi yang berbeda dari suatu bentuk gerakan-tunggal yang besar. Penggunaan *idée fixe* oleh Berlioz, yang diperkuat oleh penampilan ulang tema ditemukan pada *Symphonie Fantastique*, adalah pengolahan semacam itu. Prosedur-prosedur developmen diterapkan pada material tematik yang digunakan dalam gerakan-gerakan yang berurutan.



Sementara pengolahan siklis t]ditemukan dalam Misa abad kelimabelas dan keenambelas, dan dalam beberapa *sonata* Barok, siklis menjadi mantap secara definitif sebagai sebuah komposisi prinsipil oleh César Frank dan pengikutnya, termasuk Vincent d'Dindy, Saint-Saëns, Fauré, dan Dukas. Contoh yang paling diperluas dan komprehensif dari pengolahan siklis dalam literatur musik secara keseluruhan ialah yang dipresentasikan oleh penggunaan *leitmotives* yang sama dalam empat opera karya Wagner, *Der Ring des Nibelungen*. Penggunaan sebuah seri tone-row untuk beberapa gerakan dari suatu karya yan menempatkan secara jelas teknik serial di dalam area pengolahan siklis.

Dalam beberapa hal seperti pada Beethoven yang sebuah tema atau seksi terjadi kembali sebagai rekoleksi (nostalgia) (*Sonata*, Op. 13; *Fifth Symphony*; *Ninth Symphony*; dan *Sonata* untuk , Op. 101) jangan dipertimbangkan sebagai contoh pengolahan siklis yang benar, karena lebih merupakan pernyataan ulang yang sederhana daripada penurunan-penurunan developmental.

Transformasi dan metamorfosa dari tema prinsipal berikut ini terjadi pada karya Debussy, *String Quartet*, Op. 10:



c) 68 69 **A** d) Retrograde of **A**

e) 148 f) 152 153 154 155

### Second Movement

g) *Assez vif et bien rythmé* h) 56 57 58 59 60

Motif ini diulang secara berurutan sebanyak tigabelas kali.

Violin I 1) 152 pizz.

Violin II pizz.

Viola pizz.

l) 160 k) 164

### Fourth Movement

l) *Très modéré* m) 15

n) 125 130 *p doux et expressif*

o) *Tempo rubato* p) 161 162 163 164 167 168 169 170



Prinsip pengolahan siklis adalah suatu faktor struktural yang penting dalam organisasi karya-karya program. Satu karya populer untuk kategori ini ialah karya Rimsky-Korsakov, *Scheherazade*. Istilah siklis adalah juga digunakan untuk menunjukkan bentuk-bentuk multi-gerakan seperti suite, *sonata*, concerto, atau cantata, yang berisi gerakan-gerakan siklis. Dalam penggunaan istilah ini tidak ada inter-relasi tematik yang penting pada gerakan-gerakan yang terimplikasi.

## TUGAS

1. Temukan pengolahan siklik pada karya Franck, *symphony in D minor*.
2. Buat daftar penurunan tematik yang terdapat pada keempat divisi (gerakan) dari karya Liszt, *Piano Concerto* dalam Es atau dalam keempat seksi *les Préludes*.
3. Lakukan analisis terhadap karya-karya satu-gerakan atau pilihan lain:

Liszt, *Sonata* in B minor.

Sibelius, *Symphony No. 7*.

Liszt, *Concerto* in A major, for piano and orchestra.

Apakah karya tersebut terbagi dalam gerakan atau seksi-seksi? Apakah pengolahannya menggunakan siklis? Buat daftar transformasi tematik.

Buat bagan skema dinamik untuk seksi-seksi atau karya tersebut secara utuh.

## **Bab XXI**

### ***SUITE***

*Suite* adalah sebuah bentuk instrumental yang berisi sejumlah pilihan gerakan-gerakan. Ada dua tipe dasar *suite*, yaitu *Suite* Barok (1650-1750) dan *suite* moderen abad kesembilanbelas dan keduapuluh.

#### ***Suite Barok***

*Suite* Barok diketahui juga sebagai *partita* di Jerman dan Itali, *Lesson* di Inggris, dan *ordres* di Perancis, adalah kumpulan gerakan-gerakan tarian yang secara umum berkisar jumlahnya dari tiga hingga duabelas. *Suite* oleh Chambonnières (1650) berisi duapuluh-delapan tarian. Kebanyakan *suite*, bagaimanapun, berisi dari empat hingga delapan gerakan.

Asal mula *suite* Barok dapat dijumpai pada praktik tarian-tarian kelompok berpasangan abad keenambelas dan ketujuhbelas. Tarian-tarian ini dalam irama duple dan triple, tarian kedua merupakan versi variasi dari yang pertama. Dengan demikian *pavane-galliard* dan *passamezzo-saltarello* merupakan kombinasi. Pengelompokan tiga hingga lebih tarian-tarian dalam satu seri diilustrasikan dalam koleksi Lute abad keenambelas, di antaranya ialah publikasi Perancis dari P. Attaignant (1529).

Paling penting dalam penbenyukan tarian-tarian yang spesifik pada *suite* awal ialah J.J. Forberger (1616-1667). Pada karya-karyanya, *allemande*, *courante*, dan *sarabande* digunakan dengan penambahan *gigue* sebagai sebuah tarian

pilihan, sebelum atau setelah *courante*. Dalam suatu publikasi *posthumous* dari karya-karyanya (1693), sebuah penerbit Belanda menempatkan *gigue* pada akhir *suite*. Karya-karya dari Schein, Scheidt, Krieger, dan Pachelbel adalah juga penting dalam perkembangan bentuk ini. Karya Bach, enam French *suites*, enam English *suites*, and enam *partitas* menggunakan deretan *allemande–courante–sarabande–tarian-tarian opsional–gigue*. Tarian-tarian pilihan, kebanyakan di Perancis, termasuk *minuet*, *bourrée*, *gavotte*, *passepied*, *polonaise*, *rigaudon*, air, dsb. *Suite* dan partita Inggris mulai dengan prelude dengan menggunakan bentuk invension, toccata, atau seperti pada *English Suite No. 4*, overture Perancis. Sebuah *double* mengikuti sebuah tarian dalam suatu karakteristik variasi yang dicirikan oleh sebuah pola berlari (*running pattern*).

Sementara *courante*, *sarabande*, dan *gigue* yang lebih tua menjadi semakin terstilisasi (*stylized*) dan teridealisasi tipe-tipe tarian, tarian-tarian pilihan, berasal dari ballet Perancis abad ketujuhbelas, lebih mempertahankan keaslian karakter tarian mereka dan biasanya teksturnya tidak sekompleks gerakan-gerakan yang lain.

Semua gerakan-gerakan *suite* secara umum menggunakan kunci yang sama. Pada karya-karya *English Suite* dari Bach, tarian kedua dalam kunci relatif atau tmoika mayor atau minor kadang-kadang berpasangan, tapi hal ini adalah perkecualian.

Kebanyakan gerakannya menggunakan bentuk biner, dibagi ke dalam dua bagian yang dipisahkan oleh birama ganda, masing-masing bagian diulang. Divisi kedua biasanya lebih panjang dan (walaupun selalu di dalam suatu lingkaran

kunci-kunci relatif) lebih bermodulasi. Kembalinya ke tonika dilakukan secepat mungkin sehingga tonalitas terjaga dengan ketat pada bagian akhirnya. Gerakan-gerakan ternair lebih jarang daripada gerakan-gerakan biner.

Jika sebuah gerakan menggunakan kunci mayor, divisi pertama berakhir dalam dominan; jika dalam kunci minor, maka dapat dalam dominan atau kadang-kadang relatif mayornya. Part kedua sering mulai dengan sebuah versi transposisi dari part yang pertama, tapi jarang menggunakan suatu pernyataan ulang yang tematik dalam pengertian homofonik. Pada *allemande*, *courante*, *sarabande*, dan *gigue*, secara lebih esensial subjek menggunakan sebuah motif melodik-ritmik yang menata pola gerakan yang utama. Namun demikian, pada tarian-tarian Perancis yang merupakan pilihan, terjadi di antara *sarabande* dan *gigue* (*minuet*, *boureé*, *gavotte*, dsb.) lebih banyak ditemukan suatu struktur frase-periode.

Tabel berikut mengindikasikan karakteristik tarian-tarian yang digunakan pada *suite* Barok:

<i>Tarian</i>	<i>Irama</i>	<i>Tempo</i>	<i>Karakter lain</i>	<i>Asal</i>
<i>Allemande</i>	4/4	Moderato	Gerakan yang mengalir, umumnya nada-nada seperenambelas, biasanya mulai dengan <i>upbeat</i> yang pendek.	Jerman
<i>Boureé</i>	2/2	Hidup ( <i>lively</i> )	Setiap frase mulai dengan perempatan yang keempat ( <i>fourth quarter</i> )	Perancis
<i>Corrente Itali</i>	3/4 atau 3/8	Hidup	Mulai dengan sebuah <i>pickup</i> dari nada seperdelapan atau seperenambelas.	Perancis
<i>Courante Perancis</i>	3/2	Kuran hidup dibandingkan dengan		

<i>Tarian</i>	<i>Irama</i>	<i>Tempo</i>	<i>Karakter lain</i>	<i>Asal</i>
		bentuk Italia		
<i>Galliard</i>	3/4	Moderato	<i>Gay</i> .	Perancis
<i>Gavotte</i>	4/4	Cepat, tapi kurang hidup dibandingkan <i>bourée</i>	Setiap frase mulai dari ketukan tiga per empat ( <i>third quarter</i> ). ( <i>gavotte</i> sering diikuti oleh sebuah <i>musette</i> yang menerapkan <i>bass drone</i> , yang pada gilirannya mengantar pada repetisi <i>da capo</i> ).	Perancis
<i>Gigue/ Giga/ Jig</i>	6/8 atau 6/4	Cepat	Ritem bertitik, lompatan-lompatan lebar, pengolahan imitatif. Part II sering mulai dengan subjek dalam gerak berlawanan ( <i>contrary motion</i> ). Tipe Italia, <i>giga</i> , adalah non-imitatif dan seringkali cepat dalam tempo.	Ingris/ atau Irlandia (Irish)
<i>Hornpipe</i>	3/2	Cepat	Kadens pada ketukan ketiga dari birama.	Inggris
<i>Loure</i>	6/4	Moderato	Ritem bertitik, menekankan ketukan-ketukan berat	Perancis
<i>Minuet</i>	3/4 (3/8)	Moderato	Kistanaan ( <i>courtly</i> ) seremonius, seringkali diikuti oleh "trio" dan <i>da capo</i> .	Perancis
<i>Passepied</i>	3/8 (3/4)	Hidup	<i>Gay</i> , bersemangat ( <i>spirited</i> )	Breton
<i>Pavan</i>	2/2	Lambat	<i>Stately, solemn</i>	Spanyol
<i>Polonaise</i>	3/4	Moderato	<i>Graceful, stately</i> . Kadens pada ketukan kedua. Repetisi motif-motif pendek	Polandia
<i>Rigaudon</i>	2/2 atau 4/4	Kecepatan sedang ( <i>moderately fast</i> )	Setiap frase mulai dengan perempatan yang keempat ( <i>fourth quarter</i> )	Provençal
<i>Saltarello</i>	3/4 atau 6/8	Cepat	Dikaitkan dengan sebuah tarian yang menggunakan sebuah lompatan atau <i>hopping step</i> .	Italia
<i>Sarabande</i>	3/4 atau 3/2	Lambat	<i>Stately</i> . Mulai dengan hitungan jatuh/ turun	Spanyol



<i>Tarian</i>	<i>Irama</i>	<i>Tempo</i>	<i>Karakter lain</i>	<i>Asal</i>
<i>Siciliano</i>	6/8 atau 12/8	Moderato	Melodi liris, mirip-pastoral, ritem bertitik.	Italia

Hingga akhir abad kedelapanbelas, *suite* tarian diambil alih oleh bentuk-bentuk serenade, cassation, dan divertimento, yang seperti halnya *suite* tersusun dari sederetan gerakan pilihan. Namun pada bentuk-bentuk Rokoko dan Klasik ini, lebih didominasi homofoni daripada polifoni, dan komponen-komponen penentu strukturnya lebih mengarah pada tema daripada subjek dan motif. Bentuk-bentuk homofonik – *sonata*, variasi, *rondo*, dst. – diterapkan pada gerakan-gerakan individual. Sementara *suite* umumnya ditulis untuk instrumen-instrumen *keyboard*, serenade, cassation, dan divertimento ditulis untuk strings dengan atau tanpa instrumen tiup. Tipe-tipe komposisi ini banyak ditulis oleh Haydn dan Mozart. Menjelang akhir abad kedelapanbelas bentuk-bentuk ini digantikan oleh *sonata* berskala besar dan symphony.

### ***Sonata da camera***

Sejak tahun 1625 *suite-suite* yang berisi *simfonia*, *gagliard*, dan *corrente*, ditemukan dalam karya-karya yang dipublikasikan oleh G.B. Buonamente. Pemunculan judul *sonata da camera* yang paling awal adalah dalam sebuah karya yang dipublikasikan oleh Johann Rosenmüller (1667) untuk *strings* dan *continuo*. Pada saat itu karya Corelli, Op. 2 untuk biola (1685), sebuah koleksi sebelas *trio-sonata* dan sebuah *chaconne*, bentuk *sonata de camera* terstabilkan, sekarang berisi empat atau lima gerakan: prelude–*allemande* atau *corrente* (atau

keduanya)–*sarabande–gigue* (atau *gavotte*). Karya-karya Bach, *Sonata for solo violin*, No. 2, 4, dan 6 adalah contoh-contoh dari *sonata da camera*.

### ***Sonata da Chiesa***

Dalam karyanya *Sunfonio á 2, 3, 4 Istromenti* (1687), Torelli mendirikan bentuk empat-gerakan: *adagio–allegro–adagio–allegro*, yang segera diadopsi oleh komponis-komponis berikutnya sebagai *sonata da chiesa* (*sonata gereja*). Bagaimana istilah ”*sonata gereja*” kemudian digunakan untuk pola ini adalah tidak jelas, walaupun beberapa dari musiknya ditulis untuk dimainkan di gereja. Sebagaimana halnya *suite*, setiap gerakan dibagi ke dalam dua bagian, yang tiap-tiap porsinya diulang. karya-karya pada repertoar saat ini, enam buah *sonata* dari Handel untuk biola dan piano adalah contoh-contoh representatif dari bentuk ini.

Perbedaan di antara *sonata da camera* dan *sonata da chiesa* adalah bahwa pada yang pertama judul-judul tarian dan pola-pola tarian digunakan, sedangkan pada yang kedua, judul-djudul tempo dan pengolahan-pengolahan imitatif pada gerakan-gerakan *allegro* diterapkan. Pada *sonata da chiesa*, masing-masing susunan gerakan dan tempo serta irama biasanya adlah sebagai berikut:

Bagian	Tempo	Irama	Karakteristik
I	Lambat	4/4	Luas, berat
II	Cepat	4/4	Fugal atau imitatif
III	Lambat	3/4 atau 3/2	Cantabile
IV	Cepat	6/8 atau 12/8	Seringkali seperti <i>giga</i> atau <i>gigue</i>

Pada era Barok, tipe-tipe *da camera* dan *da chiesa* ditemukan pada *sonata-sonata* untuk satu hingga empat pemain, dan juga dalam *concerto grosso* (Lihat Bab 27).

### ***Partita***

Dalam abad ketujuhbelas dan kedelapanbeas istilah *partita* ditujukan pada sederetan variasi atau sebuah *suite*. Askinya, judul tersebut diterapkan pada karya variasi seperti dalam karya Trabaci, *Ricercate ... partite diverse* (1615), dan karya Frescobaldi, *Toccale ... e partite d'intavolatura* (1614). Bach menggunakan istilah ini dalam dua pengertian: *Chorale Partita* untuk organ adalah variasi, sementara enam *suitenya* untuk *harpsichord* dalam *Clavirübung*, dan *sonata-sonata* untuk solo biola No. 2, 4, dan 6, masing-masing diberi judul “*partita*.”

### ***Suite moderen***

*Suite* moderen adalah sebuah bentuk instrumental dari sejumlah pilihan gerakan, yang tergabung oleh saling keterkaitan dengan subjek sentral. Tidak seperti padananya, Barok, gerakan-gerakannya tidak mesti berisi tarin-tarian, tidak semuanya dalam satu kunci, dan umumnya tidak dalam bentuk biner.

Kategori *suite* moderen tidak terkait pada bentuk tapi pada tipe, seperti misalnya musik insidental untuk suatu karya teater (Grieg, *Peer Gynt Suite*), *suite* ballet (Stravinsky, *Rile of Spring*), atau *suite* program (Holst, *The Planets*; Grofé, *Grand Canyon Suite*).

Istilah “*suite*” adalah juga digunakan untuk sebuah karya abstrak tiga- atau empat-gerakan, seringkali dalam bentuk *sonata*, yang di dalamnya gerakan-gerakan individual tidak terintegrasi secara memadai terhadap unit yang lebih besar untuk membolehkan karya tersebut disebut *sonata* atau *symphony*. Contohnya tipe ini ialah karya-karya Dohnimyi, *Suite for Orchestra*, Op. 19, karya Berg, *Lyric Suite* for string quartet, dan Bartok's *Suite* for piano.

## **TUGAS**

1. Lakukan analisis terhadap *suite* Barok dalam AMF, No. 25, Contoh 1, 2, 3, dan 4.
2. Pertimbangkan sebuah *suite* moderen yang anda ketahui, atas dasar bentuk dan gaya musikal. Tulis atau sampaikan di dalam kelas sebuah laporan lengkap untuk menggunakan musik untuk mengilustrasikan butir-butir anda.

## Bab XXII

# TIPE-TIPE KONSERTO

## KONSERTO GROSSO – SOLO KONSERTO

*Concerto grosso* adalah sebuah bentuk barok dengan ciri penggunaan dua kelompok yang kontras, satu unit solo yang terdiri dari empat pemain, disebut *concertino* atau *principale*, dan orkes lengkap, yang disebut *concerto*, *tutti*, atau *ripieno*. Kelompok *concertino* biasanya melibatkan dua pemain biola dan para pemain yang membawakan bagian bass berkelanjutan (*thorough-bass*), dimainkan oleh cello dan “terrealisasikan” (“*realized*”) pada harpsichord. Kelompok *ripieno* terdiri dari sebuah orkes gesek dengan, dari waktu ke waktu, beberapa instrumen tiup.

Judul konserto pertama kali digunakan bukan untuk karya-karya instrumental tapi untuk paduan suara dengan iringan instrumental, dalam rangka untuk membedakan dari a capella atau musik vokal tanpa iringan. *Concerti ecclesiastici* (konserto-konserto gereja) oleh Andrea dan Giovanni Gabrieli (1587) adalah di antara yang tertua dari tipe ini (lihat HAM, Vol II, No. 185) Karya Viadana, *Sinfonie musicali á otto voci* (1610), yang menerapkan gaya chorus ganda Giovanni Gabrieli terhadap kelompok instrumental, menginisiasikan suatu trend untuk mengkulminasikan *concerto grosso*. Contoh-contoh paling awal untuk tipe ini terdapat pada dua *Sinfonie á piu instrumenti* oleh Stradella (1642-1682). Karya-karya oleh Corelli dan Muffat yang pada fase pertama perkembangan

bentuk ini memiliki gerakan-gerakan yang mirip suite (*suite-like*) baik pada jumlah maupun karakter.

Karya-karya Antonio Vivaldi (1675-1741) menginisiasikan fase yang kedua. Skema tiga-gerakan, *allegro – adagio – allegro*, diperkenalkan; tekstur kontrapungtis digantikan oleh semacam pengolahan homofonik yang lebih banyak; dan figurasi-figurasi ritmis dari progresi akor memberikan suatu karakter yang lebih dinamis. Karya-karya ini mempengaruhi sangat karya Bach, *Brandenburg Concerto* (1721). Pada keduabelas *concerto for string orchestra* karya Handel, pengaruh Vivaldi merupakan bukti, namun Handel juga mempertahankan sejumlah besar gerakan-gerakan yang digunakan pada karya-karya Corelli. Dari konserto Op. 6, salah satu karyanya dalam Bes mayor (No. 7) adalah sangat indah. Hal yang tidak biasa dari karya ini ialah tidak adanya para solois *concertino*.

Sebagaimana halnya sonata Barok, dalam *concerto grosso* terdapat tipe-tipe *da camera* dan *da chiesa*. Pada tipe *da camera* gerakan-gerakan tari lebih sering terdapat, sementara itu pada tipe *da chiesa* didominasi oleh gerakan-gerakan abstrak. Pada keduanya, contoh yang berisi empat hingga lima gerakan ditemukan. Karya Torelli, Op. 2 diberi judul *Concerto da camera*, sementara itu karya Handel, Op. 6, No. 7, sebagaimana telah disebutkan di atas, adalah contoh dari tipe *da chiesa*.

Pada *concerto grosso* Barok bukan signifikansi viruositas solo yang disasar, melainkan kontras dari tubuh tone *concerto* yang lebih ringan dan kualitas kepadatan dari *tutti*. Faktor ini tidak hanya kepentingan silistik namun juga dalam beberapa hal ialah penentu bentuk (*form-determining*). Perlu dipahami bahwa

instrumen concertino (orkestral) seringkali merangkap bagian-bagian orkestra yang terkait kecuali pada seksi-seksi yang mereka gunakan sebagai instrumen-instrumen solo.

Pada banyak konserto, bentuk dari gerakan-gerakan cepat adalah salah satu dari *ritornello*, dimainkan oleh keseluruhan ensambel, bergantian dengan bagian-bagian yang dimainkan oleh seorang penyaji solo atau kelompok solis. Maka, Finale dari karya Bach, *Concerto in E major* untuk biola, tutti ritornello enam belas birama terdengar lima kali, tiap kali mengulang secara identik.

Dari karya Bach, *Brandenburg concerto*, No. 5 dalam D mayor adalah yang paling brilian. Seksi concertino meliputi piano, flute, biola; ripieno, string orchestra dan continuo. Pada gerakan pertama dari karya ini tutti ritornello, yang memiliki motifnya sendiri, adalah merupakan subordinat dari seksi-seksi solo, yang menerapkan motif yang berbeda. Interlude-interlude tutti (terjadi pada birama 10, 13, 19, dan 29) adalah sangat singkat.

Gerakan pertama dibagi ke dalam lima seksi termasuk penambahan tutti dan soli (D mayor), sebuah intermezo untuk flute, violin, dan piano (Fis minor), dan kembalinya ke ritornello pembukaan (D mayor).

Gerakan kedua, sebuah trio untuk tiga instrumen, dibagi secara simetris ke dalam empat seksi dan sebuah koda, masing-masing terdiri dari 10 birama. Setia seksi mulai dengan sebuah frase duet di antara flute dan biola diikuti oleh solo piano yang bermain melawan latar belakang flute dan piano.

Bagian ketiga mengkombinasikan bentuk-bentuk fugato dan ternair dengan A menjadi sebuah fugato atas sebuah tema vivacious (D mayor), B sebuah

ide melodik baru diturunkan dari A, dan part ketiga sebuah repetisi part yang pertama secara eksak (A).

Pada karya-karya Vivaldi, Bachm, dan Handel, concerto grosso mencapai ekspresi signifikannya. Setelah 1760 bentuk tersebut menjadi tidak model lagi sebagai konserto solo yang diasumsikan kepentingan yang lebih besar.

Apa yang disebut dengan pembaharuan neo-Klasik pada musik abad kedupuluh, yang dalam banyak dari aspek-aspeknya harus dengan penyesuaian disitilahkan denagn neo-barok, harus dihasilkan dari reutilisasi bentuk konserto grosso, Blaoch, *Concerto Grosso* untuk piano dan string orchestra, Op. 34, dan kaya Piston, *Concerto* untuk orkestra adalah contoh-contoh yang representatif.

### ***Konsero Solo***

Konserto adalah sebuah karya untuk instrumen solo dengan iringan orkestra yang menekankan virtuositas penyaji solo. Bahwa tidak hanya pengiring yang terimplikasi yang diindikasikan oleh asal mula istilah dari kata *concertare*, “to fight side by side.” (menyerang bahu membahu). Asal mula konserto solo dapat dijumpai pada *sonate concertante* , bentuk canzona dari suatu kelompok instrumen dengn bagian-bagian solistik, biasanya dimainkan oleh biola. Contoh awal dari tipe ini ialah *Sonate Concertante inStilo Moderno* (1621) oleh Dario Castello.

Sebagai seksi-seksi canzona berkurang dalam jumlahdan mendapatkan batasnya, dan sebagai konserto solo mulai terlihat. Ketika , akhirnya, teknik solo diterapkan pada sonata Barok sebagaimana digunakan oleh suatu kelompok



terpusat, contoh definitif pertama yang pertama untuk pemunculan konserto solo. Karya-karya lainnya ialah dari Alboni untuk biola dan orkestra (Op. 2, 5, 7, dan 9), yaitu yang terawal tercatat dari sekitar tahun 1700. Segera kemudian, pada karya-karya Torelli bagian solo untuk biola menjadi sama-sama penting dengan orkestra. Konserto-konserto Antonio Vivaldi (1675-1741) adalah penting dalam dirinya sendiri dan untuk pengaruh mereka pada semua komponis Barok berikutnya. Skema tiga-gerakannya, cepat – lambat – cepat, yang sebelumnya digunakan oleh Alboni, diterima sebagai standar, dan gayanya diterima sebagai model. Menitrskripsikan karyanya sendiri dan juga karya-karya Vivaldi, Bach menulis konsertonya yang pertama untuk harpsichord dan orkestra. Kedelapanbelas konserto organ Handel adalah di antara contoh-contoh terakhir konserto solo Barok.

Kombinasi *sonata* Rokoko dan bentuk konserto solo ditemukan pada karya-karya Carl Philipp Emanuel Bach and Johann Christian Bach. Pada karya-karya konserto *keyboard* terdahulu, skema *sonata-allegro*, yaitu *exposition-development –recapitulation*, lazim digunakan. Eksposisi yang dimainkan dua kali, yang pertama oleh orkestra dan yang kedua oleh solois, masih jarang memiliki sebuah tema sub ordinat. Penggunaan tema kedua terdapat pada Concertos No. 1 karya C. Bach (1735-82).

Sementara karya-karya Haydn dalam bentuk konserto jumlahnya sangat banyak, adalah Mozart yang mendirikan permukaan-permukaan prinsipal konserto klasik dan gaya konserto yang mengikutinya. Bagian solo sekarang (pada konserto Mozart) secara definitif mengasumsikan suatu karakter virtuoso dan

secara progresif, sejak Mozart dan seterusnya, bagian-bagian teknis pada bagian solo menjadi semakin sulit dan menantang.

Sementara konserto taat pada garis besar skema sonata secara menyeluruh, namun biasanya hanya menggunakan bentuk tiga-gerakan, dengan menghilangkan *scherzo*. Konserto dengan empat gerakan seperti pada karya Brahms, *Piano Concerto No. 2.*, dan Vieuxtemps' *Violin Concerto No.4*, or Elgar's *Cello Concerto* adalah sangat jarang.

Pada konserto Cassie, bagian pertama menggunakan rancangan *sonata-allegro* namun dengan modifikasi tertentu. Pada modifikasi tersebut bagian eksposisi secara tradisional menggunakan pengulangan seperti pada solo sonata, sementara itu konserto tersebut menggunakan eksposisi ganda, yang pertama dimainkan oleh orkestra dan yang kedua dengan solois. Eksposisi orkestra menampilkan semua material tematik dalam tonika; pada eksposisi yang kedua, yang mengikutinya secara langsung, tema sub ordinat dinyatakan dalam dominan tradisional. Untuk selanjutnya menyusul bagian *development* dan rekapitulasi.

Pada kebanyakan konserto-konserto piano dari Mozart, eksposisi kedua pada instrument solo sering menampilkan tema-tema yang belum terdengar sebelumnya pada bagian *tutti* (bermain bersama antara orkes dan solois). Eksposisi kedua ini seringkali adalah merupakan suatu perkembangan (*development*) daripada seksi berikutnya, yang kemudian mengasumsikan suatu karakter dari apa yang disebut sebagai fantasia improvisatoris. Dari duapuluh-lima konserto piano Mozart, hanya K.271, 365, 503, dan 595, yang berisi seksi-seksi *development* yang sebenarnya (*genuine*).

Suatu atribut yang distingtif pada konserto ialah *cadenza*. *Cadenza* ialah suatu bagian bebas tanpa iringan, bergaya improvisasional, didasarkan atas material tematik sebelumnya dan mengeksploitasi teknik permainan instrument. Pada konserto Klasikal, *cadenza* terjadi menjelang akhir rekapitulasi dalam gerakan pertama; kehadirannya didahului oleh suatu akor tonika pembalikan kedua yang diselesaikan ke dominan di akhir *cadenza*. Namun demikian *Cadenza* dapat muncul dalam porsi gerakan yang lain, apakah pada salah satu atau kedua gerakan yang mengikutinya. *Cadenza* dalam karya Mendelssohn, *Violin Concerto* dalam E minor muncul segera sebelum rekapitulasi; dalam Rachmaninov's *Third Piano Concerto* dalam D minor, *cadenzas* terdapat pada semua gerakan.

Bentuk-bentuk yang memungkinkan pada gerakan kedua dan ketiga dari konserto adalah bentuk-bentuk yang telah sebelumnya didiskusikan pada seksi pembahasan sonata secara menyeluruh.

Pada konserto-konserto Mendelssohn, eksposisi orkestral yang pertama dihilangkan. Sementara inovasi Mendelssohn ini memiliki sedikit pengikut, banyak dari konserto-konserto akhir abad kesembilanbelas dan kebanyakan abad keduapuluh menghilangkan setiap *tutti* introduktori yang diperpanjang (bagian-bagian untuk orkestra saja). Di antara karya-karya tersebut ialah konserto piano dari Grieg, Tchaikovsky, Rachmaninov, Prokofiev, and Bartók, dan juga konserto-konserto biola dari Sibelius and Prokofiev.

Tendensi terhadap bentuk konserto satu-gerakan mensejajarkan trend tersebut pada Sonata satu-gerakan. Apa yang disebut dengan bentuk satu-gerakan dapat terdiri dari tiga atau empat yang dengan jelas adalah seksi-seksi terartikulasi

yang dimainkan tanpa jeda (*pause*), sebagaimana pada karya Saint-Saens, *Cello Concerto* atau Liszt, *Piano Concerto* dalam Es, atau karya tersebut dapat terdiri dari sebuah gerakan tunggal yang sebenarnya, seperti pada karya Liszt, *Piano Concerto* dalam A mayor, atau *Violin Concerto* dari komposer Russia, Conus.

Di samping bentuk tiga-gerakan tradisional, atau bentuk “three in-one-movement”, terdapat sebuah bentuk baru, yaitu karya-karya gerakan-tunggal untuk instrument solo dan orkestra. Beberapa di antaranya kurang atau lebih bentuknya bebas atau *rhapsodic*; beberapa dari karya tersebut mengkombinasikan pola-pola tradisional tertentu dengan berbagai inter relasi bebas. Pada kategori ini ialah *Poeme* untuk violin and orkestra karya Chausson, kemudian karya Strauss, *Burleska* untuk piano dan orchestra, dan karya Gershwin, *Rhapsody in Blue*.

Sebagai contoh percampuran dari bentuk-bentuk bebas dan tradisional yang banyak dimodifikasi diberikan oleh karya Alban Berg, *Concerto* untuk violin dan orkestra (1935). Kedua gerakannya masing-masing ter subdivisi ke dalam dua seksi. Pada gerakan yang pertama, Andante (Part I) adalah bentuk tiga-bagian, Allegretto (Part II) adalah sebuah bentuk *song form with trio* yang dimodifikasi. Pada gerakan yang kedua, Allegro (Part III) adalah sebuah bentuk tiga-bagian dengan B sebagai sebuah *cadenza*; seksi terakhir. Adagio (Part IV), sebuah *chorale* dan variasi. Karya ini didasarkan atas sistem *twelve-tone row* sebagai berikut:



Perlu dicatat bahwa *tone row* ini berisi trisuara-trisuara mayor dan minor, demikian juga sebuah tangga nada *whole-tone*. Seri kedua belas nada ini mewakili rekonsiliasi elemen-elemen yang diakui saling konflik (tonalitas-atonalitas; harmoni abad kesembilanbelas-harmoni abad kedua puluh; bentuk tradisional-bentuk bebas; konserto–isi yang introspektif) yang mencirikan karya ini.

## TUGAS

1. Analisis karya Bach, *Brandenburg Concerto No.2* dalam F mayor atau *No.4* dalam G mayor.
2. Bandingkan karya Bloch, *Concerto Grosso* untuk piano and orkes gesek dengan sebuah *concerto grosso* Barok pada struktur dan gayanya.
3. Analisis gerakan pembuka dari salah satu karya-karya berikut ini:  
Beethoven, *Concerto No.5* dalam Es mayor, untuk piano.  
Mendelssohn, *Concerto* dalam E minor, untuk violin.  
Grieg, *Concerto* dalam A minor, untuk piano.

## Bab XXIII

# OVERTURE

Overture adalah sebuah komposisi instrumental yang digunakan sebagai sebuah introduksi sebuah opera, *oratorio*, *ballet*, atau teater, atau sebagai karya konser dalam satu gerakan yang diasosiasikan dengan sebuah program. Walaupun judul ini telah digunakan secara ambigu sejak periode awal Barok, adalah mungkin untuk mengklasifikasikan tipe-tipe yang telah terdefiniskan dengan baik:

*Italian Overture*. Bentuk tiga-bagian ini, juga diacu sebagai *Neapolitan sinfonie*, biasanya dikonstruksikan dalam cara sebagai berikut: sebuah canzona atau seksi imitatif yang bebas dalam tempo cepat (biasanya diarahkan seperti *allegro*), sebuah interlude pendek dalam tempo lambat, sebuah gerakan mirip-tarian dalam bentuk biner, setiap paruh diulang kembali dalam tempo cepat.

Contoh terawal dari bentuk ini ialah overture terhadap opera Alessandro Scarlatti, *dal Malo Il Bene* (1681 atau 1686). (Sebuah contoh dari bentuk ini, Sinfonie terhadap opera *La Gfriesland* [1721], oleh A. Scarlatti diilustrasikan dalam HAM, Vol. II, No. 259). Bentuk ini diantisipasi oleh canzona instrumental tiga-seksi, sinfonia yang mendahului Act II dari karya Steffano Landi *Il Alessio* (1632), dan oleh urutan gerakan cepat – lambat – cepat dalam konserto Barok.

*French Overture*. Didirikan oleh Lully dan dikaitkan dengan opera abad ketujuhbelas dan kedelapanbelas, overture Perancis telah menunjukkan sebuah bentuk tiga-seksi. Sebenarnya, divisi-divisinya adalah seksi

lambat yang menggunakan ritme bertitik dalam irama dupel diikuti oleh sebuah seksi cepat dalam gaya fugal atau imitatif bebas, secara umum dalam suatu ritme triple. Kesimpulan yang lambat yang secara umum mengakhiri seksi ini memberikan impresi part ketiga.

Contoh tertua dari bentuk ini di antara karya-karya Lully adalah *overture* dari ballet “*Alcidiane*” (1658). Padanan dari karya ini ialah *overture* dari *Alceste* karya Lully (*HAM*. Vol. II, No. 224).

Contoh-contoh tertua dari *overture* Perancis dan Italia adalah material tematik seringkali bersifat motifik, cenderung menggunakan subjek-subjek daripada tema-tema, dengan kadens-kadens yang mendefinisikan divisi-divisi di dalam seksi-seksi yang lebih besar. Sementara gayanya menjadi lebih homofonik, subjek-subjek digantikan oleh tema-tema yang terkonstruksi dalam frase-frase. Contoh dari *overture* Perancis ialah *overtur*nya Gluck terhadap *Iphigénie en Aulide* dan *overtur*nya Bach terhadap *Suite* dalam B minor untuk flute dan strings.

Ekstensi dari *overtur* Perancis ke dalam sebuah suite diilustrasikan dalam karya *overtur*nya Handel terhadap *Rinaldo* dan *Theodora* dan dalam karya Bach, *Französische Overture* dari *Clavierübung*.

*Overture* Perancis dan Italia Barok menghilang di sekitar tahun 1750, digantikan oleh tipe *sonata-allegro* Klasik.

### ***Overture sonata-allegro***

Dalam kategori ini adalah overture-opverture yang dikemas dalam bentuk sonata-allegro (atau sonatina). Karya-karya ini termasuk berikut ini:

Overtures terhadap opera – Mozart, *Marriage of Figaro* (sonatina);

Beethoven, *Leonore*, No.3; Weber, *Oberon*

Overtures untuk teater – Beethoven, *Prometheus* (sonatina)

Concert overtures – Mendelssohn, *Fingal's Cave* (deskriptif);

Tchaikovsky, *Romeo and Juliet* (naratif); Berlioz, *King Lear*, Op. 4 (tipe karakter)

### ***Overture potpurri***

Overtur potpourri adalah medley melodi-melodi dan kutipan-kutipan bebas dari karya teater atau opera yang mengikuti. Tidak ada bentuk set, komposisi menjadi suatu urutan lagu-lagu dengan transisi dan episode. Sementara overture potpourri terhadap komedi dan opereta musikal secara literal adalah “para pengangkat gorden” (*curtain raisers*), suatu artistri yang besar dimunculkan pada karya-karya seperti Wagner, overture *Meistersinger* atau karya Rossini, *William Tell overture*.

### ***Overture atau prelude dalam bentuk bebas***

Pada overture yang programatik, khususnya dari tipe naratif, bentuk ini ditentukan oleh cerita atau program yang terkait, sebagaimana dalam karya Tchaikovsky, *Francesca da Rimini*. Overture bentuk-bebas atau prelude tidak



konform terhadap suatu pola yang *pre-established*. Tidak mengikuti cerita sebagaimana overture naratif-programatik, tidak juga sebuah ikatan bersama dari lagu-lagu seperti pada tipe potpourri; malahan, mengembangkan sejumlah terbatas tema-tema atau motif-motif dalam suatu pola bebas. Bentuk-bebas prelude digunakan oleh Wagner dalam instruksi atas *lohengrin* dan *Tristan und Isolde*.

Dalam prelude terhadap *Tristan* (didiskusikan secara lebih lengkap pada bab berikutnya) divisi-divisi seksional tersembunyi oleh penggunaan kadens-kadens deseptif, penghindaran cadens-kadens penuh, dan penggunaan kadens-kadens elided. Kontinuitas yang dipelihara memberikan kontribusi terhadap “unending melody” (melodi yang tak berujung) yang merupakan objektif sadar dari teknik Wagner.

Prelude *Tristan*, seperti halnya *Das Rheingold* dan *Lohengrin*, bermaksud untuk mendirikan sebuah *mood* yang tidak hanya mengantar kepada *act* yang pertama, tapi juga dapat dikatakan mempersonifikasikan karakter opera. Overture-overture yang lebih awal yang mengantisipasi konten emosional dan menggunakan material tematik dari karya berikut termasuk karya Haydn, *Creation*, karya Mozart, *Magic Flute*, karya Beethoven, *Leonore*, dan karya Weber, *Der Freischutz*.

Setelah Wagner, overture operatik yang panjang adalah perkecualian – sebuah prelude yang singkat atau introduksi secara umum cukup untuk memimpin dalam *scene* pembukaan. Terilustrasikan dalam opera-opera Puccini dan Richard Strauss.

## TUGAS

1. Lakukan analisis terhadap contoh Wagner dalam AMF, No. 28c. (Dalam analisis terhadap karya-karya Wagner yang manapun, familieritas dengan *leitmotives* akan menyediakan suatu kedekatan yang lebih baik ke dalam organisasi struktural mereka. Di antara karya-karya yang mendaftarkan *leitmotive* adalah bukunya Windsperger, *Book of Motives and Themes of Wagner's Operas* dan karya Kobbe, *Wagner's Music Dramas Analysed*)
2. Lakukan analisis terhadap karya Weber, "overture" terhadap *Oberon*, sebuah sonata-allegro yang dimodifikasi. Dapat menggunakan skor atau reduksi piano.

## Bab XXIV

### **BENTUK-BENTUK BEBAS DAN MUSIK PROGRAM**

Semua struktur dapat dibagi ke dalam dua kategori umum – bentuk terbuka dan bentuk umum. Bentuk tertutup adalah suatu yang melekatkan pada suatu pola yang fiks dan mapan; sedangkan bentuk terbuka adalah yang tidak. Termasuk dalam kategori pertama adalah desain-desain sebagai periode, bentuk-bentuk lag dua dan tiga-bagian, sonata-allegro Klasik, dan passacaglia. Terdapat dua klasifikasi bentuk terbuka. Yang pertama adalah komposisi dengan judul yang merupakan penentu karakter (*character defining*) namun bukan penentu bentuk; termasuk di antaranya ialah karya-karya seperti *vers* abad kedupuluh, toccata, srhapsody, dan fantasi. Jenis kedua ialah bentuk bebas, seringkali programatik, judul-judulnya secara menyeluruh pilihan dan tidak diasosiasikan dengan tipe-tipe karakter. Beberapa bentuk seperti fuga dan invention sebenarnya merupakan hibrida, karena pada setiap eksposisi merepresentasikan sebuah bentuk tertutup, dengan seksi-seksi berikut menjadi bebas. Sebuah karya yang secara keseluruhan dapat diklasifikasikan sebagai sebuah bentuk terbuka dapat berisi satu hingga lebih subdivisi yang menggunakan pola yang fiks.

Pada nyanyian Gregorian, kebanyakan contoh (kecuali himne, sekuens, dan beberapa tipe siklis) adalah bentuk-bentuk terbuka. Troubadur abad kedupuluh, melodi-melodi *vers* adalah komposisi utuh (*through-composed*) dan oleh karenanya tidak conform terhadap pola-pola yang fiks. Pavane *Lord Salisbury* oleh Orlando Gibbons (terilustrasikan dalam HAM, Vol. I, hal. 179)

adalah sebuah contoh dari bentuk kelompok, polanya menjadi A (birama 1-19), B (20-35), C (36-56).

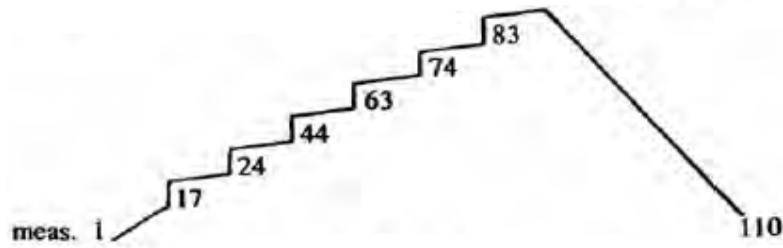
*Chromatic Fantasy* karya Bach dibagi ke dalam empat seksi, yang pertama (birama 1-33) dalam gaya toccata, yang kedua (birama 34-49) dalam gaya chorale, yang ketiga (birama 50-77) dalam gaya resitatif, dan yang keempat (birama 78-82), sebuah koda.

Prelude Wagner terhadap *tristan und Isolde* adalah sebuah contoh bentuk terbuka yang perencanaan dinamiknya merupakan bagian integral dari organisasi struktural. Prelude ini didasarkan atas tiga leitmotifs:

The image displays three musical excerpts from Wagner's Prelude to *Tristan und Isolde*. Excerpt (a) is marked 'Slowly' and 'pp' (pianissimo), showing a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Excerpt (b) shows a more complex texture with multiple voices in both hands, marked 'ff' (fortissimo) and 'p' (piano). Excerpt (c) is a shorter passage, also marked 'p' (piano), featuring a similar melodic and harmonic structure to the other excerpts.

Prelude tersebut terbagi ke dalam tujuh seksi: : A (bir. 1-17), B (17-24), C (25-44), D (45-63), E (63-74), F (74-83), dan *coda* (84-110). Birama terakhir dari

setiap seksi tidak hanya merepresentasikan suatu divisi structural (selalu, harus diyakini, dihapus) tapi juga suatu klimaks dinamis, menjadi *forte* atau *fortissimo*. Lebih-lebih lagi, suatu kurva dinamik tampil jika kita mendaftar efek dari keseluruhan prelude ini:



Di antara bentuk-bentuk bebas dalam musik abad keduapuluh karya Schonberg, *Phantasy* for violin, karya William Schuman, *Symphony No.6*, dan, hampir secara penting, pola-pola tersebut sebagaimana muncul dari eksperien-eksperimen dengan music elektronik.

### ***Program music***

Dalam music Program, bentuk dan isi dipengaruhi oleh beberapa asosiasi extra-musikal atau program. Tipe-tipe ini dapat diidentifikasi sebagai berikut:

Narrative, didasarkan atas sebuah seri dari berbagai peristiwa – Berlioz, *Symphonie Fantastique*; Strauss, *Don Quixote*.

Descriptif atau representasional-Respighi, *The Fountains of Rome*; Moussorgsky, *Pictures at an Exhibition*.

Appellative, berisi suatu karakter-menimplikasikan judul - Schumann, *Carnaval*; Toch, *Pinocchio* overture.

Idesional, bertujuan mengekspresikan beberapa konsep filosofis atau psikologis – Liszt, first movement of *Faust Symphony*; Strauss, *Thus Spake Zarathustra*

Liszt mendefinisikan sebuah program sebagai “setiap kata pembuka dalam bahasa yang cerdas ditambahkan ke sebuah karya instrumental dengan maksud bahwa komposer bertujuan untuk menjaga pendengar dari potensi kesalahan dalam interpretasi dan mengarahkan atensinya terhadap suatu ide potensial secara keseluruhan atau bagian tertentu dari karya tersebut”.<sup>1</sup>

Sebagai sebuah tipe, musik program dibedakan/ dikontraskan dengan musik *architectonic*. Pada yang terakhir, memasukkan semacam abstrak atau bentuk-bentuk objektif seperti toccata, fugue, suite, atau sonata, struktur keseluruhan, apakah bebas atau ketat, mengubah karakteristik penghalusan (*shaping*) yang *inherent* dalam motif, tema, rhythm, harmony, dan kontrapung tanpa eksplanasi verbal apapun yang diperlukan.

Di antara ilustrasi-ilustrasi lukisan kata seperti contoh-contoh yang ditemukan pada era lantunan Kristen, yang kata Latin *ascendere* dinyanyikan untuk suatu pergerakan kenaikan dan *descendere* untuk yang jatuhnya (pergerakan). Selama era Barok hubungan pola melodic-rhythmic dengan gerakan yang diimplikasikan oleh teks adalah suatu tempat yang umum dalam komposisi vokal. Yang sangat disarankan untuk gelombang-gelombang (*waves*) atau berjalan (*running*) adalah cukup untuk mengeset (/ menyusun) dalam gerakan (*motion*)

---

<sup>1</sup>Frederick Nieclcs. *Programme Music* (London: Novello and Co., 1907), p. 279; “any preface in intelligible language added to a piece of instrumental music by means of which the composer intends to guard the listener against a wrong poetical interpretation and to direct his attention to a poetical idea of the whole or to a particular part of it.”

sebuah seri nada-nada coloratura. Pengembangan music program selama berabad-abad adalah satu hal yang menyertakan banyak contoh-contoh yang menarik dan lucu (*amusing*). Adalah tidak sampai abad kesembilanbelas, bagaimanapun, bahwa musik program, yang telah menjadi permukaan musik instrumental yang kurang prominen, menjadi kepentingan yang pre-eminen. Romantisisme abad kesembilanbelas dengan semboyannya "spontaneous overflow of powerful emotion," (spontanitas kekuatan emosi yang berlebih) mengusahakan pembedaan di antara bentuk da nisi dalam rangka menekankan yang terakhir, dicari untuk mengartikulasi dan mengklarifikasi pemahaman melalui asosiasi-asosiasi verbal dan piktoral. Sebuah "bentuk" baru muncul pada tahun 1848 – karya orkestra berjudul *What One Hears on the Mountain* oleh Liszt, didasarkan atas puisi dari Victor Hugo. Puisi simfonik ini, judulnya sangat mengimplikasikan kesatuan dari nada dan ide puitik. Dari karya-karya Liszt, duabelas contoh dalam bentuk ini, *Les Preludes* adalah tetap merupakan yang paling populer.

Akhir abad kesembilanbelas – dan awal abad keduapuluh nasionalisme menemukan suatu kendaraan yang siap dan cocok dalam puisi simfonik; karya-karya programatik bergerakan tunggal dari Smetana, Borodin, Sibelius, Respighi, and Bloch, mengkonfirmasi pada aliansi ini. Puisi-puisi nada (*The tone poems*) karya Richard Strauss, yang strukturalnya mengimplikasikan bentuk-bentuk Litz dan implikasi-implikasi orkestral teknik Wagnerian dikombinasikan, adalah karya-karya kulminasi dalam bentuk ini.

Di antara karya-karya Strauss, bentuk gerakan tunggal diikuti dalam *Tod und Verklirung (Death and Transfiguration)*, *Don Juan*, dan *Till Eulenspiegei's*

*Justige Streiche (Till Eulenspiegel's Merry Pranks)*, yang merupakan suatu bentuk yang sangat dikembangkan, yang seksi-seksinyatelah menjadi diperluas pada gerakan-gerakan virtual, ditemukan dalam *Ein Heldenleben (A Hero's Life)*, dan *Also sprach Zarathustra (Thus Spake Zarathustra)*.

Musik untuk suatu karya representasional atau naratif mencapai efek programatiknya melalui asosiasi dan sugesti. Dalam musiknya sendiri, bagaimanapun, tidak dan tidak bisa membawa fakta atau aksi apapun, tidak juga ia dapat mengekspresikan pemikiran konseptual yang sederhana sekalipun, membiarkan sendiri suatu pelatihan *reasoning* filosofis atau prosedur-prosedur silogistis logika. Tidak ada kombinasi atau aransemen *pitch*, intensitas, ritmis atau unit-unit warna dapat menyampaikan fakta yang sederhana –“Today is Tuesday,” “This hat is red,” – atau suatu konsep abstrak, seperti “To be or not to be.”

Musik memiliki semantiknya sendiri, dikomunikasikan dengan mengartikan bunyi yang diatur dalam irama, tidak dengan asosiasi-asosiasi programatik atau penjelasan-penjelasan. Yang terakhir ini dapat merupakan sebuah bantuan terhadap musik, kecuali untuk semacam contoh-contoh *onomatopoeia* musikal seperti bunyi-bunyian bel dan imitasi suara burung, tidak pernah berpartisipasi dalam esensi ini. Kemungkinan-kemungkinan programatik eksis dalam musik instrumental karena perasaan-perasaan, *moods*, atau emosi-emosi tersugestikan oleh kombinasi-kombinasi dan urutan bunyi yang dapat dikaitkan pada asosiasi ekstira musikal tertentu. Susunan tersebut They may also be related to a thousand other associations, and this explains Liszt's statement that



one purpose of a program is “to guard the listener against a wrong poetical interpretation.”

Karena sebagian besar karya-karya Impresionistik adalah memiliki bawaan judul (*title-bearing*) komposisi-komposisi programatik, maka penting untuk memisahkan di antara musik program Romantisisme abad kesembilanbelas dan impresinisme abad kedua puluh. Sementara yang pertama seringkali deskriptif dan *delineative* (menurunkan kecenderungan alur), yang terakhir bersifat evokatif dan sugestif, tidak terlalu banyak memperhatikan representasi factual sebagaimana sugesti yang halus tentang bagaimana kenyataan mengimpresikan kita. Delineasi laut dalam karya overtur Wagner, *Flying Dutchman* and karya Debussy, *La Mer* adalah pendekatan perbedaan yang simptomatik.

Dalam pemahaman yang luas, setiap karya musik dengan beberapa tipe asosiasi extra-musikal adalah programatik. Dalam pemahaman yang sempit, musik program yang sebenarnya hanya eksis ketika bentuk dan juga isi berevolusi atau berdiri sendiri di atas program. Struktur yang berevolusi dapat dalam suatu bentuk yang mapan, seperti terdapat dalam karya Mendelssohn, *Fingal's Cave* atau karya overture Tchaikovsky, *Romeo and Juliet*, atau dapat juga dalam bentuk bebas seperti dalam karya Liszt, *Les Préludes*.

## TUGAS

1. Buat analisis yang rinci/ mendetail mengenai hubungan dan perkembangan berbagai ide musikal yang ditulis dalam bentuk bebas, terdapat dalam *Anthology of Musical Forms*, No. 28a dan b.

2. Berikan Outline keseluruhan struktur setidaknya salah satu dari daftar

karya berikut ini:

- a. Chopin, *Fantasia*, Op. 49; *Scherzo* in Bes minor.
- b. Debussy, *Preludes* for piano, Vol. I, No. I, 4, 8, dan 12.
- c. Strauss, *Till Eulenspiegel*; *Death and Transfiguration*.

**Bagian 6**

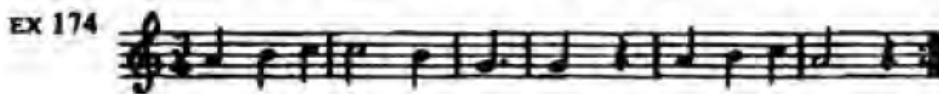
---

***Tipe-Tipe Vokal***

## Bab XXV

### TIPE-TIPE VOKAL SAKRAL

Secara langsung atau tidak, klasifikasi karya-karya vokal didasarkan atas hubungan di antara sebuah teks terhadap seting musikalnya. Beberapa di antara klasifikasi ini adalah penentu-bentuk (*form defining*), sedangkan yang lainnya tidak. Sejak keduanya kadang-kadang diklasifikasikan sebagai bentuk-bentuk vokal, mari kita pertimbangkan Aria *da capo* dan lagu *strophic*. Aria *da capo* dengan kekhasan namanya mengimplikasikan sebuah pola bentuk ternair (A-B-A). Istilah *strophic*, bagaimanapun, bukan *form-defining*. *Strophic* adalah sebuah lagu dengan penggunaan melodi yang sama dan pola yang sama untuk stanza yang berurutan, seperti dalam sebuah himne atau *folksong*. Namun demikian *strophic* tidak mengimplikasikan sebuah pola apapun. Bentuk dari melodi yang digunakan dalam sebuah lagu *strophic* dapat berupa sebuah frase, sebagaimana dalam melodi *Chanson de geste* (AMF, No. 1a) digunakan oleh Adam de Halle dalam *Robin et Marion*.



Satu periode (*Reuben and Rachel*); satu kelompok frase (*Silent Night*); satu periode tiga-bagian (*Alouette*); satu periode ganda (*When Love Is Kind*); satu bentuk lagu dua-bagian (*America*); satu bentuk lagu tiga-bagian yang mengembang (*incipient*) (*Old Folks At Home*); atau sebuah bentuk lagu tiga-bagian (Schubert's *Die Schöne Müllerin*, Op. 51, No. 11). Sejak adanya berbagai

kemungkinan ini, *strophic* tidak lagi lebih mengacu pada suatu bentuk spesifik seperti yang terjadi pada *prelude* atau *nocturne*. Dengan demikian adalah pilihan untuk menggunakan *strophic* sebagai sebuah istilah yang meliputi kedua kategori komposisi vokal – baik yang dapat maupun tidak dapat mengimplikasikan pola-pola yang spesifik. Untuk alasan tersebutlah kita menggunakan “tipe-tipe vokal” dan bukannya “bentuk-bentuk vokal”.

Prinsip-prinsip utama struktur yang secara setara diterapkan pada pola-pola vokal dan instrumental tidak akan diulang di sini. Misalnya, sebuah periode, atau bentuk lagu secara structural sama apakah dimainkan atau dinyanyikan. Namun demikian terdapat juga factor-faktor penentu-bentuk yang menerapkan secara lebih spesifik pada musik vokal daripada pada instrumental, dan yang menjadi keperdulian kita sendiri.

Istilah-istilah yang sering digunakan dalam analisis musik vokal adalah sebagai berikut:

1. Gaya Silabis – sebuah seting musikal yang setiap silabi (suku kata)-nya dinyanyikan dengan sebuah nada.

EX 175  
Sea Chantey,  
Blow the  
Man Down

I'll sing you a song, a good song of the sea

EX 176  
Dies Irae,  
Liber Usualis,  
p. 1168<sup>1</sup>

(♩ : 160)  
DI-es i-rae, di-es il-la sol vct sae-clum in fa-vil-la

2. Gaya *Neumatic* – Sebuah musical seting yang setiap silabi atau *vowel*-nya dinyanyikan oleh sekelompok nada-nada (dua hingga lima).

EX 177  
Tractus,  
Liber Usualis,  
p. 631

Can te - mus Do - mi - no

3. Gaya *Melismatic* atau *florid* – suatu seting musikal yang sejumlah nada-nadanya dinyanyikan oleh sebuah *vowel*; pengolahan seperti ini disebut juga dengan istilah *coloratura*.

EX 178  
Alleluia,  
Liber Usualis,  
p. 677

(♩ = 160)

Al-le-lu - ia.

EX 179  
Handel,  
The Messiah,  
No. 6  
("And He  
Shall Purify")

**Allegro**

and he shall pu-ri - fy

the sons of Le - vi

4. *Through-composed* (sebuah terjemahan dari kata Jerman, *durchkomponiert*) – sebuah tipe lagu yang setiap stanza-nya diseting untuk music yang berbeda,
5. *Monodic* – sebuah melodi tanpa iringan.
6. *A cappella* – tanpa pengiring.

Dari sudut pandang medianya, karya-karya vokal ditulis untuk suara tunggal, ensambel, atau koor, dengan iringan, atau tanpa iringan. Dari sudut pandang fungsinya, karya-karya vokal dapat dibagi ke dalam dua kategori dasar; sacral atau liturgis, dan sekuler.

Tipe-tipe sacral yang utama adalah lantunan Gregorian, *psalmody*, misa, himne, *chorale*, motet, *magnificat*, *passion*, *anthem*, dan *oratorio*. Sebagai perkecualian, cantata dan oratorio sekuler juga terdapat.

Tipe-tipe sekuler meliputi opera dan bentuk-bentuk terkait; *catch*, *part song*, *glee*, *art song*, dan *ballad*. Sementara itu resitatif dan aria dikelompokkan dalam tipe-tipe sekuler karena keasliannya, tipe-tipe ini juga terdapat dalam karya-karya sacral seperti, misa, cantata, dan oratorio.

### ***Tipe-tipe Sakral***

Lantunan Gregorian adalah lantunan liturgis dari Gereja Katolik Roma. Tersusun dari tektur monodik, menggunakan sistem modus selama istilah tersebut, dalam ritmis bebas (tanpa birama) dan tersusun dalam teks Latin. Tipe ini diambil dari nama Gregorius I, Paus dari periode 590-604, selama istilah yang secara resmi telah dapat di kodifikasi, walaupun beberapa pihak yang berwenang percaya bahwa organisasinya terjadi beberapa abad kemudian. Repertoar lantunan yang lengkap tersebut terbagi ke dalam dua koleksi, *Graduale Romanum*, yang meliputi musik untuk Misa, dan *Antiphonale Romanum*, yang meliputi musik untuk semua ibadah (pelayanan/ the Office) harian yang lain. *Liber Usualis* adalah sebuah koleksi berisi musik untuk Office dan Misa. Sementara tidak ada perbedaan pendapat tentang melodi lantunan tersebut. Terdapat setidaknya tiga aliran interpretasi ritmis. Interpretasi yang saat ini favorit ialah aliran Solesmes. Dalam notasi lantunan, nada-nada, kebanyakan terdiri dari durasi yang seimbang, dikelompokkan ke dalam unit-unit yang terdiri dari dua hingga lima nada; Hal tersebut mengkombinasikan secara progresif bentuk

*incises* (figure-figur), *members* (motif-motif), and periode-periode. Periode-periode lebih terkait pada frase-frase yang luas daripada kalimat-kalimat dua-frase bentuk-bentuk homofonik. Seringkali umumnya anggota-anggota (sub-sub bagian) dan periode-periode diakhiri oleh sebuah nada yang panjang. Sementara *incises* dan anggota-anggota dapat terjadi kembali di dalam suatu seleksi tertentu, divisi-divisi simetris lebih merupakan perkecualian daripada sebagai aturan.



Berikut ini ialah bentuk-bentuk principal yang terdapat dalam lantunan:

1. *Through-composed* – Dalam banyak kasus bentuk ini meliputi Gloria, Sanctus, dan Credo.

*Liber Usualis*. Gloria I, p. 87; Sanctus I, p. 92; Credo I, p. 69

2. *Strophic* – kebanyakan himne adalah dalam kategori ini.

*Liber Usualis*, Ave Maris Stella, p. 1074

3. *Cyclic* – Dalam tipe ini, seksi-seksi tertentu kembali, apakah secara simetris, seperti dalam “Libera Me” (*Uber Usualis*, p. 1126), atau secara non-simmetris, seperti dalam “Credo” (*Liber Usualis*, p. 69). Bentuk-bentuk siklis juga termasuk “Antiphonal Psalmody” dan “Responsories” (*Liber Usualis*, p. 476, “Responsory”).



Teks dari Proper yang didahului sebuah *Alleluia* adalah juga siklis, sejak periode pembukaan (termasuk *melisma*) diulang secara identic pada bagian akhir, dinyanyikan hingga kata terakhir, atau suku kata dari teks. Oleh karena itu bentuknya adalah A-B-A, atau *prelude-verse-postlude*, *prelude* dan *postlude* menjadi identic (*Uber Usualis*, p. 353). Dengan demikian, *alleluia* dinyanyikan selama waktu Paschal (Paskah hingga Pentecost) tidak memiliki bentuk ini.

### ***Psalmody***

Melantunkan *psalms* dalam suatu teks Latin dalam liturgy Katolik diistilahkan dengan Psalmody atau *accentus*. Tipe ini umumnya berkarakter silabis dan bebas dalam ritme. Dalam penyajian Psalms, Antiphon (suatu melodi pendek sederhana yang diset pada sebuah teks scriptural) umumnya mendahului dan mengikuti Psalm yang lengkap.

Ketiga kategori Psalmody tersebut termasuk berikut ini:

1. *Direct psamoldy* – penyajian sebuah Psalm tanpa interpolasi apapun dari sebuah refren di antara ayat-ayat.

(*Liber Usualis*; Psalm 4. “Cum Invocarem”, p. 231.)

2. *Responsorial psalmody* – penyajian sebuah Psalm yang soloisnya bergantian dengan sebuah respon koor. Termasuk dalam kategori ini adalah juga Graduals dan Alleluias.

(*Liber Usualis*. Psalm 139, “Eripe Me Domine”, p. 584.)

3. *Antiphonal psalmody* – dua setengah-koor bergantian dalam menyanyikan ayat-ayat. Antiphon yang mendahului dan mengikuti Psalm dinyanyikan oleh koor gabungan.

Dalam Psalm 94, *Venite Exultemus (Antiphonale Romanum. p. 152)* pola berikut ini terjadi ("A" merepresentasikan Antiphon):

A-verses 1, 2 -A -verses 3, 4 - A-verses 5, 6, 7- A - verses 8, 9 - A - verses 10, 11 - A - verse 12 - A

### ***Misa***

Misa adalah ibadah liturgis Katolik Roma yang paling signifikan. Ibadah tersebut adalah do'a dan seremoni kolektif untuk mengenang dan mensymbolisasi Passion (penderitaan) dan kematian Kristus. Sebagai bentuk musikal, Misa adalah sebuah seting porsi-porsi ibadah Ekaristik yang dinyanyikan. Tipe yang setara dengan Gereja Anglikan disebut pelayanan gereja. Nama tersebut berasal dari kata-kata "Ite, missa est" (Pergilah, Misa telah lengkap, atau "*Depart, the mass is [completed]*").

Ordinary dari Misa termasuk seksi-seksi tersebut yang teksnya tetap konstan; *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, dan Angus Dei*. Proper dari Misa termasuk teks yang berbeda atau tambahan yang bervariasi mengikuti hari, musim, atau fungsi.

Order dari pelayanan Misa diilustrasikan dalam tabel berikut ini:

<i>Ordinary</i>	<i>Proper</i>	
Dinyanyikan koor	Dinyanyikan koor	Diintonasikan atau dibacakan oleh ministers di altar
	1. Ayat dan anthipon Introit-Psalm	
2. Kyrie		
3. Gloria		
		4. Doa (collects)

		5. Epistle untuk hari ini
	6. Gradual dan Aleluia (Traktat dinyanyikan dan bukannya alleluia selama Lent.)	
		7. Pembacaan Gospel
8. Credo		
	9. Offertory	
		10. Doa-doa dan <i>Preface</i>
11. Sanctus-Benedictus		
		12. Canon (Doa Consecration)
13. Agnus Dei		
	14. Komuni	
		15. Post- Komuni
		16. Ite, Missa est (dismissal)

Requiem adalah sebuah Misa untuk kematian; sementara Kyrie, Sanctus, dan Agnus Dei dipertahankan, Gloria dan Credo dihilangkan. Teks-teks Proper Misa Requiem termasuk "Requiem Aeternam," "Absolve Domine," "Dies Irae," "Domine Jesu Christe," dan "Lux Aeterna."

Tipe Misa yang paling sederhana dan tertua ialah Misa Greorian yang dinyanyikan secara unison, tanpa iringan, musiknya berupa lantunan.

Contoh pertama dari suatu seting polifonik Ordinary adalah *Messe de Tournai* (1300 M), dipertimbangkan sebagai suatu kompilasi gerakan-gerakan yang ditulis dalam periode-periode yang berbeda. Seting polifonik Misa yang tertua dari seorang komponis ialah karya Machaut, *Mass*, dimainkan pada saat koronasi Charles V pada tahun 1364, namun diduga dikomposisi lebih awal. Pada seting-seting polifonik Ordinary selama Renaisans, kalimat-kalimat pembuka dari

Gloria dan Credo adalah seting-seting Gregorian yang di intonasikan oleh para pendoa.

Misa adalah suatu bentuk ganda, bagian-bagiannya terpisah atau seksi-seksinya meliputi berbagai kemungkinan struktur seperti fugue, motet, aria, partsong, dll. Teksturnya dapat dalam homofonik atau kontrapungtal. Sebagai sebuah karya liturgis fungsional, gerakan-gerakannya dipisahkan dan dibagi oleh resitasi-resitasi dan interupsi-interupsi seremonial.

Pada Misa konser, seting musikal dari setiap kelima bagian Ordinary dapat di subdivisi lagi ke dalam dua seksi atau lebih yang menggunakan sebuah porsi teks yang berbeda. Misa-misa konser tertentu, di antaranya karya Bach, *B minor Mass*; dan Beethoven, *Missa Solemnis*, adalah sebagai contoh-contoh yang non-fungsional, bukan hanya karena panjangnya, kompleksitasnya, dan pengulangan katanya yang berlebihan, tapi karena karya-karya tersebut menuntut sejenis dan tingkat absorbs lebih cenderung dalam kategori artistic daripada partisipasi liturgis. Sebaliknya, Misa-misa konser yang lain, seperti karya Beethoven, *C major Mass*; dan karya-karya yang mirip dari Haydn, Mozart, dan Bruckner, telah digunakan dalam pelayanan-pelayanan gereja.

### ***Hymn***

Himne adalah lagu pujian untuk Tuhan. Sementara semua lagu pujian pada Tuhan diistilahkan sebagai himne pada era Kristen, judul tersebut akhirnya dibatasi pada puisi-puisi baru yang dibedakan dari penulisan-penulisan scriptural. Himne umumnya menggunakan bentuk dua- , atau tiga-bagian bentuk-bentuk homofonik. Contoh-contoh tipikal ialah *All Glory, Laud and Honor* (Melchior

Teschner, 1615) dalam pelayanan Katolik, dan *Onward, Christian Soldiers* (Sir Arthur Sullivan, 1872) dalam pelayanan Protestan.

### ***Protestant chorale***

Protestant chorale adalah suatu *folk song* religius atau himne Gereja Protestan. Teksnya dalam vernacular dan strukturnya seringkali dalam bentuk lagu dua-, atau tiga-bagian. Sebuah contoh yang sangat terkenal ialah *A Mighty Fortress*, yang diatributkan untuk Martin Luther.

### ***Motet***

Karena keberadaan banyak tipe-tipe yang berbeda, maka tidak mungkin untuk menyediakan definisi tunggal untuk motet yang dapat meliputi semua keberagaman. Secara umum, motet dapat didefinisikan sebagai sebuah karya vokal polifonik tanpa iringan yang menggunakan teks Latin, dan dalam fase-fase awalnya, ditulis untuk ditampilkan dalam pelayanan Katolik. Tipe ini merupakan bentuk yang signifikan pada era-era Gothic dan Renaisans, dan kepentingannya berlanjut selama era Barok, yang secara total berkembang selama lima ratus tahun (1250-1750).

Kata motet berasal dari bahasa Perancis, *mot*, berarti kata. Kata tersebut mengacu pada *mots*, kata-kata baru yang ditambahkan pada nada-nada suara teratas yang lebih pendek (*duplum*) ditulis di atas *cantus firmus* pada polifoni abad ketigabelas, sekolah (aliran) Notre Dame. *Duplum* dengan teks tambahan disebut *motetus*, dan nama ini diadopsi untuk keseluruhan komposisi. Karakteristik distingtif motet abad ketigabelas adalah penggunaan teks, kadang-kadang bahkan

dalam bahasa-bahasa yang berbeda, dalam berbagai bagian, yang bisa terdiri dari dua atau tiga, di atas sebuah *cantus firmus* dalam nada-nada panjang. Penyusunan suara-suara kontrapung ditulis dalam berbagai disposisi ritme ternair (triplet), pola yang lebih aktif pada suara-suara atas.

Pada abad keempatbelas, ritme *duple* diperkenalkan dan lahirlah motet *isorhythmic*. Istilah Isoritmik (“ritme yang sama”) menggambarkan suatu prinsip yang konstruktif, khususnya sebagaimana diterapkan pada tenor. Di sini, melodi yang berasal dari sebuah lantunan liturgis diaransemen dalam sebuah pola ritmis yang berulang, disebut *talea*. Melodinya sendiri disebut *color*. Maka, sementara sebuah pola ritmis dapat diulang tiga kali secara berurutan, melodinya dapat diulang hanya dua kali. Ketika kebanyakan atau salah satu dari suara-suara menerapkan pola-pola respektifnya masing-masing, *motet* tersebut digambarkan sebagai *pan-isorhythmic*.

Hingga abad kelimabelas, sebuah teks tunggal digunakan untuk semua suara, dan daripada sebuah *cantus firmus* Gregorian, keseluruhan karyanya seringkali dikomposisi secara bebas.

Kebanyakan permukaan karakteristik structural *motet* Renaisans (termasuk karya-karya master-master *Flemish* Obrecht dan des Pres, dan juga Palestrina) adalah divisi karya ke dalam seksi-seksi; setiap seksi dihubungkan dengan sebuah baris teks, dan setiap seksi juga menggunakan motif khususnya sendiri. Di samping itu, *motet* abad keenambelas dapat juga terbagi ke dalam dua atau tiga seksi yang lebih besar, *Prima*, *Secunda*, dan *Tertia Pars*. Seksi-seksi tersebut dapat berbentuk imitative atau kordal (harmonic). Istilah abad keenambelas untuk

yang pertama ialah gaya *fugal* (walaupun *fugue* sebagai sebuah bentuk belum terkristalisasi), dan yang terakhir disebut gaya *familiar*.

Ketika istilah “motet style” digunakan sendirian, adalah merupakan gaya seksional abad keenambelas, dengan pengolahan-pengolahan imitatif subjek-subjek yang baru pada setiap seksi, yang terimplikasi.

Mulai dari karya Viadana, *Concerti Ecclesiastici* (1602), *motet-motet* untuk satu, dua, tiga, atau empat suara-suara solo dengan iringan organ dikomposisi sepanjang era Barok, bersamaan dengan tipe koral. Yang terakhir sukses di Jerman dari sejak masa Schütz dan setelahnya.

Secara spesifik *motet* Jerman, *motet* Koral secara umum, sementara episodic, tidak (seperti tipe Renaisans) mengembangkan sebuah motif baru pada setiap seksi. Dengan teksnya dalam vernacular, tipe *motet* Jerman yang menyertakan seksi-seksi solo dan –iringan instrumental bukan hanya mendekati tapi secara langsung menggiring kepada *cantata*. Oleh karena itu karya Bach, *Cantata No. 71* juga berjudul *Mottetto*.

Di antara contoh-contoh dari abad kesembilanbelas, *motet-motet* karya Brahms, Op. 29. 74, dan 110, adalah secara prinsipil patut dicatat. Sedangkan Op. 29, No.2 (*Psalm 51*), adalah sebuah contoh untuk tipe tiga-“gerakan”.

Terlepas dari kepentingannya dalam karya-karya terpisah, bentuk motet terdapat dalam gerakan-gerakan Misa; yang memiliki kepentingan tambahan yang telah menyediakan suatu model bagi bentuk-bentuk instrumental seperti *canzona* dan *ricercare*.

## ***Magnificat***

Di antara teks music polifoni yang paling populer adalah “Canticle of the Blessed Virgin,” the *Magnificat* (Luke 1:46-55). Sebagaimana dalam seting-seting polifonik Gloria dan Credo dari Misa selama Renaisans, kalimat pembukaan *mgnificat* tidak diset. Kalimat tersebut dan ayat-ayat bernomor ganjil dinyanyikan dalam *plainsong* yang sesuai, ayat-ayat bernomor genap diset secara polifonik oleh komposer. Sebagaimana halnya dalam Misa, kemudian seting-seting *magnificat* menyertakan teks lengkap. Selama periode Barok teks tersebut juga mengambil proporsi-proporsi yang besar, setiap kalimat, seperti dalam seting Bach, menjadi basis dari suatu gerakan korus yang lengkap, solo, atau ensemble kecil

## ***Passion***

Passion adalah suatu seting untuk korus, solois, dan orkestra dari Passion Kristus. Teks Passion diambil dari riwayat-riwayat Gospel Matius, Markus, Lukas, atau John. Penyajian yang didramatisir dari porsi gospel-gospel ini terjadi mulai dari abad keduabelas, berbagai bagian (Kristus, narrator, dan keramaian) masing-masing dinyanyikan dalam teks Latin oleh seorang pendeta (*priest*) secara sederhana,

. The dramatized performance of this portion of the gospels occurs from the twelfth century on, the various parts (Christ, the narrator, the crowd) each sung to a Latin text by a single priest in a simple, dan perubahan yang sedikit monoton. Sebuah formula kadens yang distingtif dikaitkan dengan tiga aturan



yang menghentikan setiap baris atau paragraph resitasi. Dari sekitar tahun 1480 pada seting polifonik dalam sebuah gaya motet terjadi di Jerman, Reformasi Lutheran mengantarkan pada suatu gaya homofonik dan penggunaan vernacular. Pada abad ketujuhbelas, *oratorio-passion* mengembangkan penggunaan *stile recitativo*, aria, dan iringan orkestral. Karya yang mengkulminasi dalam bentuk ini adalah *St. Matthew Passion* dari Bach (1729). Tipe ini menggunakan bentuk ganda (*compound*), divide-dividinya seksional, setiap seksi berisi sebuah Kantata dan diakhiri sebuah *chorale*.

Sebuah karakteristik pengolahan vokal solo oleh Bach dalam karya-karya Passion-nya (seperti dalam *B minor Mass*) adalah iringan obligato untuk sebuah instrument solo. Oleh karena itu dalam *St. Matthew Passion*, solo bass, "Gebt Mir Meinen Jesum Wieder" diiringi oleh sebuah biola solo obligato dan juga kelompok gesek dan organ; solo sopran "Aus Liebe Will Mein Heiland Sterben" diiringi oleh flute obligato (dan dua oboe).

### ***Anthem***

Anthem adalah sebuah komposisi choral (kadang-kadang dengan seksi-seksi solo) dengan teks Inggris dari sumber-sumber Skriptur atau liturgiis yang lain, biasanya dengan iringan organ. Walau diturunkan dari the motet, namun berbeda dari bentuk tersebut yang adalah lebih harmonic dalam *part-writing* (penulisan-partnya), lebih mendekati "square" dalam ritem, dan gayanya lebih silabis.

Anthem terlama adalah dari Tye dan Tallis, tercatat dari sekitar 1560. John Blow, Purcell, dan Handel, saling mengikuti dalam suatu urutan baris yang langsung, anthems dari Handel menjadi dapat dibedakan dari karakter grandiose mereka. Karya Handel, *Chandos Anthems* (1716-18) and *Coronation Anthems* (1727) adalah cantata yang sebenarnya. Anthems yang lebih kontrapungtis cenderung menuju bentuk-bentuk seksional yang tidak simetris (*HAM*, Vol. II, No. 268), sementara itu anthems yang lebih homofonik adalah lebih simetris dalam penggunaan struktur frase-period.

### ***Cantata***

A cantata (dari Italian *canlare*, "to sing") adalah sebuah bentuk vokal kolektif (*compound*) dalam beberapa seksi yang besar atau gerakan-gerakan untuk koor, dengan solo-solo pilihan (dapat dimainkan atau tidak dimainkan) dan biasanya dengan iringan orkestra. Pola-pola seperti bentuk-bentuk lagu dua- atau tiga-bagian, fugue, chorale, aria, rondo, dan resitatif, digunakan.

Judul yang pertama muncul dalam karya Alessandro Grandi, adalah *Canlade et arie a voce soli* (1620). Sementara karya-karya cantata gereja Bach (yaitu 213 dari kemungkinan 300 yang terselamatkan) terfokus pada cantata religius, tipe sekuler (*cantata da camera*) sebenarnya mendahuluinya dengan teks sacral. Karya Mozart, *Exultemus* adalah contoh cantata untuk solo vokal; karya yang terkenal "Alleluia" adalah "gerakan" ketiga dari karya ini. Setelah Bach, cantata diasumsikan merupakan aspek Oratorio diminutif.

## ***Oratorio***

Oratorio adalah suatu seting musikal yang diperluas untuk sebuah teks liturgis atau sekular, karakternya agak dramatik, melibatkan solo voices, chorus, dan orchestra, tapi dipresentasikan tanpa costumes, scenery, atau action.

Dramatisasi-dramatisasi dari eksertp Biblikal telah dimulai seawal-awalnya pada abad kesepuluh; Sebuah deskripsi dari suatu pertunjukan trope *Quem Querit* adalah digambarkan oleh Badalshop dari Winchester dalam *Concordia Regular* (c. 965-975). Pada abad keenambelas, St. Philip Neri dari Roma mendirikan sebuah perintah khusus yang disebut – 'Oratoriani,' anggota-anggota yang berpartisipasi dalam pelayanan musikal, populer dalam karakter, adalah menggelarakan di oratory atau chapel. Yang disebut sebagai oratorio yang pertama, adalah sejenis opera sakral, sejak dipanggungkannya, adalah karya Cavaliere, *Rappresentazione di A nima e di Corpo* (1600). Bentuk definitif oratorio ditetapkan oleh Caradalsimi (1605-74). Heinrich Schütz mendirikan oratorio Barok German, yang elemen devosionalnya ditekankan. Dari oratorio-oratorio Handel, yang paling banyak dikenal adalah *The Messiah* dan *Adalahrael in Egypt*, sebuah karakter *dramatic-operatic* yang komunikasikan ke musik. Setelah Handel, karya Haydn, *The Creation* dan *The Seasons*, karya Mendelssohn, *Elijah* dan *St. Paul* adalah contoh-contoh yang penting; karya-karya yang lebih kini ialah karya Walton, *Belshazzar's Feast* dan Honegger, *King David*

## TUGAS

Pilih dari karya-karya sebagai berikut , atau karya lain yang menjadi pilihanmu, contoh-contoh berbagai gaya dan bentuk vokal sakral. Lakukan analadalahadalah terhadap beberapa dari keseluruhan bentuk, dan ambil satu untuk dipelajari secara detail.

Mass:

Palestrina. *Mina Papae Marcelli*

Bach, *B minor Mass*

Motet abad keenambelas:

Palestrina. *Dies Sanctijicalus. (AM F. No. 27)*

Vittoria, *Domine. Non Sum Dignus*

Motet terakhir:

Brahms, *Psalm 5 J. Op. 29, No.2*

Solo cantata:

Rossi, Luigi, *10 La Veda (HAM. Vol. II, No. 203)*

Choral cantata:

Bach, *Cantata No.4, "Chradalaht Lag in Todesbanden"*

Hanson, *Lament for Beowulf*

Passion:

Bach, *The Passion According to St. Mauhew*

Oratorio:

Handel, *The Messiah*

Mendelssohn, *Elijah*

Magnificat:

Sembarang dari seting Renaadalahans

Bach, *Magnificat*

## Bab XXVI

### TIPE-TIPE VOKAL SEKULER

Opera (dari bahasa Italia, *opera in musica*, “sebuah karya dalam musik”) adalah sebuah seting musikal dari suatu drama, dengan akting dan *scenery* yang sesuai, yaitu bagian dari karakter-karakter dinyanyikan dengan iringan sebuah orkestra. Karakter komposit dari bentuknya dilustrasikan oleh Mozart dalam karyanya *Marriage of Figaro*, yang meliputi sebuah overture dalam bentuk sonatina, aria denganresitatif, cavatina, canzone, duet dan trio, sektet, komposisi choral, mars, dan dua finale yang diperluas. Hanya karakter umum opera yang bisa didefinisikan – aspek-aspek spesifik, dan dalam beberapa kasus, bentuk-bentuk spesifik di dalamnya, berubah dari gnerasi ke generasi dan dari haya ke gaya.

Pera pertama yang meliputi musik dan teks yang telah bertahan adalah seting pada Rinuccini dari *Euridice* oleh Aorentines Peri and Caccini (1600). Musik dari karya yang terdahulu, *Dafne* (1597) oleh Peri dan Rinuccini, telah hilang. Opera adalah salah satu dari tiga keturunan dari gaya monodik baru yang membedakan Barok awal, yangf lainnya menjadi oratorio dan kantata.

Opera adalah sebuah bentuk ekspresi yang telah terstilisasi dan simbolik. Dengan kualitas ini yang merekonsili konflik di antara komunikasi verbal dan pengertian musikal. Suatu seting musikal menginterpretasikan suatu teks, namun waktu yang diambil untuk perkembangan musikal yang perlu mengenai oemikiran teks adalah lebih panjang daripada waktu yang akan diambil untuk meresitasikan

kata-kata itu sendiri. Untuk alasan tersebut, terdapat repetisi kata-kata, alternasi aksi plus resitatif, dan fungsional plus lagu yang tertahan; pada yang terakhir, apapun yang terjadi atau harus terjadi, harus menunggu. Dalam opera Neapolitan (1680), setiap *scene* dibagi ke dalam dua bagian, yang pertama berisi aksi, dan yang kedua aria yang menginterpretasikan atau merefleksikan aksi tersebut.

Dari sudut pandang bentuk secara keseluruhan, terdapat dua basis tipe opera: (a) “numbers” atau opera ballad, dan (b) through-composed opera / komposisi opera. Opera “numbers” adalah yang disusun dari aria, chorus-chorus, sekwen ballet, dan interlud-interlud orkestra. *Don Giovanni* by Mozart, *il Trovatore* dari Verdi, dan *Carmen* dari Bizet adalah contoh-contoh yang representatif.

*Through-composed opera*, atau, sebagaimana Wagner menamakannya, musik-drama, berupaya mengkombinasikan semua elemen-elemen operatik – drama, musik, dan *spectacle* – sebagai komponen-komponen yang sejajar dan kesatuan utuh (*Gesamtkunstwerk*). Dari sudut pandang opera, khususnya Wagner, adalah sebagai berikut:

1. Penghindaran pola-pola simetris jika tidak dituntut oleh teks dan pengertian dramatik.
2. Eliminasi dari separasi di antara resitatif dan aria, hasilnya sering menjadi sejenis deklamasi yang diiringi.
3. Pemunculan “inner action” dan pemahaman drama dalam dan oleh orkestra. Iringan Wagnerian tidak mensupport lagi dengan cara Verdi, tapi

menambahkan suatu komentar dan menambahkan tanda-tanda (*clues*) psikologis.

4. Penggunaan orkestra yang terus menerus sebagai pengiring atau protagonis pada keseluruhan *act*, idealnya menjadi suatu melodi yang secara instrumental dan vokal tidak berakhir. Hal ini menghasilkan atau merupakan hasil dari penghindaran efek-efek kadens sempurna dan struktur-struktur periodik dan penggunaan modulasi yang terus menerus. Khususnya dalam opera-opera kromatik seperti *Tristan* dan *Parsifal*.
5. Penggunaan leitmotifs, motif-motif atau tema-tema musikal yang diasosiasikan dengan seseorang, tempat, benda, atau ide, sebagai elemen-elemen struktural dan kesatuan psikologis. Pada ekserp berikut ini dari Wagner, *Götterdämmerung*, Hagen, menyanyi untuk perkawinan saudara perempuannya dengan Siegfried sementara ia (Siegfried) berada di bawah tekanan lupa ingatan, adalah sebenarnya memikirkan perkawinan ini dalam pengertian mengamankan Tarnheim yang magis. Solo vokal oleh karenanya adalah bukan sebuah aria melainkan sejenis obligato yang melawan sederetan leitmotif dalam orkestra.

EX 181  
Götter-  
dämmerung,  
Act I, Scene I

Moderato molto  
Hagen

that he'd seen a wo-man ere thee

Tarnhelm motive

Frøya (marriage) motive



The image displays two musical score excerpts. The top excerpt features a vocal line with the lyrics "or e'er a wo-man had neared would" and an instrumental accompaniment. A bracketed section of the accompaniment is labeled "marriage motive". The bottom excerpt features a vocal line with the lyrics "whol-ly pass from his head." and an instrumental accompaniment. Brackets in the accompaniment are labeled "Forgetfulness motive" and "Hagen motive".

Kesalahan kadang-kadang dibuat untuk mengidentifikasi leitmotif Wagnerian dengan tpe-motif Bach sebagai unit-unit struktural yang mirip. Karena aspek-aspek quasi-symbolic dari motif-motif Bach, maka khususnya merupakan suatu analogi yang persuasif. Bagaimanapun falasi bahwa motif Bach digunakan dalam suatu cara penambahan (*additive*), tekstur tonal dikomposisi dari motif dan kontrapungnya, pola dari suatu karya atau gerakan menjadi motif yang mengembang. Sebaliknya dalam karya Wagner, leitmotive tergabung ke dalam fabrikasi vokal dan orkestra; Adalah benar bahwa seringkali terdapat seksi-seksi yang *tightly-knit* (terikat dengan ketat), namun hal ini menggunakan sebuah teknik developmen homofoni daripada prinsip polifoni tentang ekspansi terus menerus oleh penggunaan sebuah motif dasar.

Perkembangan penting popera dalam pertengahan dekade abad keduapuluh telah menjadi peningkatan besar dalam komposisi opera satu-act, khususnya di Amerika. Kebanyakan melibatkan cast yang kecil dan orkestra kecil,

adalah dalam kategori opera kamar (*chamber opera*). Di antaranya adalah karya-karya Menotti, *Amahl and the Night Visitors*, *the Medium*, dan *The Telephone*.

### *Resitatif*

Suatu gaya vokal deklamatori yang kurang lebih bertujuan mengimitasi infleksi-infleksi natural pidato adalah resitatif. Berikut ini ialah tipe-tipe utama Resitatif:

1. *Stile recitativo* – Nama tipe ini diberikan untuk lagu solo dari opera Florentine (c. 16(0). Tipe ini dirancang untuk sebuah melodi dalam jangkauan (*range*) terbatas, divisinya seksional debgab tanpa pola structural yang mapan, ditulis di atas suatu bass berjalan (*thorough-bass*). (lihat *HAM*, Vol. II, Nos. 182, 183, 184).
2. *Recitative secco or recitative parlando* – Istilah *stile recitativo* berkembang dengan cepat kepada tiga cabang: (a) Gaya Arioso yang lebih melodis yang mengantarkan pada Aria, (b) *recitativo secco*, dan (c) *recitativo accompagnato*. Secco berarti kering; bentuk adjectivenya mengacu pada karakter resitatif yang non-expressive. Yang disebut terakhir diiringi oleh akor-akor uang disuspensi atau oleh akor-akor staccato yang terinterpolasi pada sisa baris vokal. Seringkali, iringannya adalah harpsichord sendirian. Bentuk ini bebas, teksnya lebih sering dalam bentuk prosa daripada puitis (*HAM*, Vol. II, No. 206.).
3. *Recitative accompagnato* (resitatif yang diiringi) – Bagian vokalnya mirip dengan gaya parlando, tapi iringannya lebih penuh dan lebih

berkelanjutan. Tipe ini kemudian digunakan pada resitatif untuk kepentingan tertentu; Dalam opera abad kedelapanbelas, tipe ini memperkenalkan aria-aria utama. Adalah para gaya ini bagian dari Kristus ditulis dalam karya Bach, *St. Matthew Passion* (HAM, Vol. II, No. 281).

### ***Resitatif Instrumental***

Gaya ini, infeksi, dan resitatif vokal berkarakter bebas direfleksikan dalam pasase-pasase pada sejumlah karya-karya instrumental. Di antara karya-karya tersebut adalah dari Bach, *Chromatic Fantasy*, bagian lambat karya Beethoven, *Piano Concerto No.4*, karya Schumann, "The Poet Speaks" dari *Scenes from Childhood*, dan gerakan ketiga karya Hindemith, *Mathis der Maler*.

Pada gerakan terakhir karya Beethoven, *Ninth Symphony*, kelompok cello dan bass memiliki beberapa frase resitatif (birama 9-16, 24-49, 38-47, 56-62. 80-90). Orang hampir selalu secara literal mendengar mereka berbicara. Jika tidak terdapat penggunaan lebih lanjut dari material ini, birama-birama ini akan tetap merupakan contoh yang abstrak dari resitatif instrumental. Namun tanda (*clue*) terhadap *pengertian* dari pasase-pasase ini, setidaknya dalam istilah-istilah verbal, disediakan dalam teks solo baritone yang beberapa motifnya yang sama digunakan:





### *Resitatif Wagnerian*

Menghindari keduanya, resitatif *parlando* dan aria berkonstruksi simetris, Wagner sampai pada suatu gaya deklamasi vokal yang mengkombinasikan ke-ekspressifan dan signifikansi dramatis. Pada saat yang sama, akan terdapat sedikit keraguan bahwa banyak baris-baris vokalnya ditulis sebagai suatu ekstensi dan setelah bagian-bagian orkestral. Versi orkestral "Liebestod" (*Tristan und Isolde*) adalah bukan transkripsi instrumental atau aransemen Aria. Secara literal dan sederhana adalah bagian orkestral – tapi tanpa penyanyi. Tidak ada satupun dari aria Verdi yang meyakinkan secara sejajar sebagai “pengiring” yang berdiri sendiri, dengan menghilangkan solo vokal.

### *Sprechstimme atau Sprechgesang*

Jenis ini ialah sebuah tipe resitatif yang khusus diperkenalkan oleh Schönberg di awal abad ke-20 (*Die glückliche Hand*. Op. 18, dan *Pierrot Lunaire*. Op. 21). Sementara ritme diobservasi, vokalnya, dalam suatu gaya deklamasi diantara berbicara dan menyanyi, mengikuti indikasi-indikasi baris melodis secara mendekati, bergerak naik dan turun dari “pitch” (ketinggian) yang diindikasikan.





Copyright © 1914, renewed 1941 by Universal Edition, Vienna.  
Used by permission of Associated Music Publishers, Inc., New York.

## ***Aria***

Aria adalah suatu solo vokal operatik dengan iringan orkestra (seperti dikenali dari *recitative secco*, yang hanya dapat diiringi oleh harpsichord). Polanya bervariasi dari bentuk lagu dua- atau tiga-bagian hingga satu dari bentuk-bentuk rondo form. Tipe ini berbeda dari Air atau *Lied* dalam durasi yang lebih panjang. Umumnya lebih merupakan komposisi-berlanjut (through-composed) daripada strophic, dan lebih dramatik atau lebih virtuosik (Verdi, *La Traviata*. "Sempre Libera" dan "Ah, Fors' é Lui"; Delibes, *Lakmé*, "Bell Song.")

## ***Da capo aria***

Suatu bentuk Aria, khususnya di didukung oleh aliran Neapolitan (c. 1680-1760), yang contohnya adalah karya-karya opera Handel, yang memiliki pola A-B-A. "B" tidak hanya merpreentasikan suatu melodi baru tapi juga wilayah kunci baru. Dalam pertunjukan, kembalinya "A" biasanya dirnamentasi dengan karya pasase opsional dan *trills*, menurut kemampuan ketrampilan pemain (Handel, *Scipio*, "Hear Me, Ye Winds and Waves; "Judas Maccabaeus, "Arm, Arm, Ye Brave").

### ***Arioso***

Arioso adalah suatu tipe pertengahan di antara resitatif dan aria, lebih melodis daripada yang pertama, kurang diperluas daripada yang terakhir, dan seringkali dengan seksi penutup berupa resitatif yang panjang. (Bach, *Cantata* No. 80, "Ein' Feste Burg" – akhir resitatif pada No.3).

### ***Scena and aria***

Tipe ini adalah sebuah struktur ganda yang melibatkan alternasi-alternasi dari seksi-seksi resitatif dan aria. Contohnya adalah Scena dan Aria dari Agathe dalam karya Weber, *Der Freischütz* (No.8). Tipe ini merupakan komposisi dari (a) resitatif tanpa pengiring "Wie nahte mir der Schlummer;" (b) Suatu seksi melodic delapanbelas birama, "Leise, Leise;" (c) seksi resitatif yang lain; (d) seksi yang lebih melodic, "Zu dir wende ... ;" (e) sebuah seksi Andante, "Alles pfleg ... ;" (f) sebuah resitatif agitato; dan akhirnya, (g) aria "Aile meine Pulse schlagen," *vivace con fuoco*.

### ***Catch***

Catch adalah sebuah rondo Inggris (*English round*), berkarakter humoris atau menyenangkan (*jocose*), dari abad ketujuhbelas dan delapanbelas. *Pammelia* adalah yang pertama dari sejumlah koleksi, yang paling terkenal ialah *Catch That Catch Can* (1652). Suatu instrument yang banyak dicari adalah penulisan tanda-tanda istirahat selama satu birama atau lebih; hal ini menghasilkan suatu alternasi di antara suara-suara dan kata-kata yang seringkali memberikan makna ganda pada teks. Sejak unit imitasi biasanya adalah sebuah frase empat hingga lima

birama, Catch secara menyeluruh berisi periode ganda atau sebuah kelompok frase, tergantung dari suara-suara yang disertakan.

### ***Part song***

Adalah sebuah komposisi yang durasinya sedang untuk tiga atau empat suara, secara dominan teksturnya homofonik dan biasanya didasarkan atas struktur frase. Jika diterapkan dalam music abad kelimabelas hingga ketujuh belas, maka mengacu pada tipe polifonik, seringkali didasarkan atas sebuah cantus firmus sekuler dan dalam desain seksional (*HAM*. Vol. I, Nos. 86, 93).

### ***Glee***

Glee (dari Anglo-Saxon *gleo*, “music”) adalah karya vokal sekuler acapella yang pendek untuk tiga suara pria atau lebih, dalam tekstur harmonic dan dalam idiom tonal, yang pertama kali tampak di akhir abad kedelapanbelas. Samuel Webbe (1740-1816) and Richard J.S. Stevens (1757-1837) adalah komposer-komposer tipe ini yang paling representative. Glee yang tipikal adalah dalam struktur homofonik dengan menggunakan pola-pola frase-periode.

The first Glee Club, yang berkumpul di sebuah rumah pribadi di London untuk menyanyikan ensambel acappella, diorganisasi pada 1783. Karya Samuel Webbe, *Glorious Apollo*, dikomposisi tahun 1790, adalah digunakan kemudian untuk membuka pertemuan-pertemuan kelompok (*club*) ini (see *HAM*, Vol. II, No. 309).

Struktur *Glorious Apollo* adalah A-B-A yang sederhana, semuanya periode parallel, diikuti oleh sebuah codetta empat birama.

## ***Art song***

Art song, atau *lied*, adalah suatu tipe komposisi solo vokal tanpa iringan yang seting melodiknya dan iringannya dikombinasikan untuk menginterpretasikan *mood* dan makna dari teks. Kompser art song terbesar adalah Schubert; karya-karyanya dalam medium ini berjumlah lebih dari enam ratus komposisi. Tanggal komposisi *Gretchen at the Spinning Wheel*, adalah 19 October 1814, dapat dengan baik dipertimbangkan sebagai tanggal kelahiran *art song* moderen.

Untuk membentuk *art song* apakah dapat dalam strophic, seperti pada Nomor I, 7, 8, 9, 13, 14, 16, 20 dari karya *song cycle* Schubert *Die Schöne Müllerin*, atau komposisi-berkelanjutan (*through-composed*), seperti dalam karyanya *Erlkonig*. Pola *art song* Strophic dapat dalam two-part or three-part. The one-part art song is dua-bagian atau tiga-bagian.

Pengiring tidak hanya meminjamkan dukungan harmonis, ekspresi, atau warna terhadap seting, tapi seringkali menggunakan suatu a motif yang diturunkan dari saran teks. Hal ini diilustrasikan dalam karya Schubert, *The Erlkonig* dan Nomor 5, 13, 16, 17 dari *Winterreise*, dan juga dalam *The Drum Major* karya Hugo Wolf.

## ***Ballad***

Dalam music vokal, *ballad* adalah sebuah seting dari suatu karakter descriptive atau or naratif. Bentuknya, oleh karena itu, seringkali menurunkan lebih secara langsung dari teks daripada yang sebenarnya dari tipe-tipe. Contoh-



contoh *ballad* termasuk karya Schubert, *Erlkonig*, Carl Loewe, *Archibald Douglas*, Brahms, *Verral*, dan Hugo Wolf, *Der Feuerreiter*.

Dalam music instrumental, karya-karya *ballade* Brahms dan Chopin adalah karya-karya karakter, umumnya dalam bentuk terner (A-B-A), bagian pertama berkarakter dramatik, tyang kedua liris, dan keseluruhannya mengimplikasikan beberapa hubungan naratif atau deskriptif.

## **TUGAS**

Komposisi-komposisi berikut ini dapat dipertimbangkan untuk anlisis atau referensi:

Opera (termasuk tipe-tipe resitatif dan aria)

Mozart, *Don Giovanni*; Verdi, *La Traviata*; Bizet, *Carmen*; Wagner, *Gotlerdiimmerung*; Debussy, *Pelleas and Melisande*; Berg, *WozZeck*.

Art Song

Pilih karya-karya dari Schubert, Brahms, Wolf, dan Debussy.

## Bagian 7

---

### *Bentuk-bentuk Lampau dan Trend-trend Terkini*

## Bab XXVII

### BENTUK-BENTUK SEBELUM 1600

Pada bab-bab sebelumnya telah didiskusikan bentuk dan tipe-tipe musik seperti dalam repertoar saat ini. Pada bab ini, tipe-tipe dan pola-pola musik yang belum diterapkan sejak akhir Renaisans (c. 1600) namun sangat penting pada masanya akan dipertimbangkan (dibahas). Kemunculan bertahap dari suatu kesadaran-bentuk (*form-consciousness*) dalam musik Barat menjadi jelas sebagai musik fungsional liturgis gereja yang dikembangkan dari lantunan monophonic hingga motet and Misa polyphonic, sebagai musik sekuler yang bergeser dari troubadour monodic dan tipe *trouvere* musik *folk-like* ke bentuk-bentuk seni polifonik *ballata* and *madrigal*, dan sebagai musik instrumental hampir sama bergeser dari *estampie* monodic ke *canzone* dan *ricercari* polyphonic pada akhir Renaissance.

Pada periode pertengahan awal (300-1000), lantunan Gregorian terkristalisasi dan himne Christian yang pertama lahir. Dari segi potensi masa depan musik tersebut, inovasi yang paling bersejarah dari periode ini ialah *organum*, Notasi polifonis pertama dalam musik. Ini adalah titik penting saat terpisahnya musik Occident dan Orient.

*Organum* adalah nama kolektif untuk berbagai tipe polifoni dua- hingga empat-suara yang digunakan dalam musik gereja dari tahun 850-1200. Asal mula istilah ini tidak pasti; di samping kemiripan nama-nama, aslinya tidak ada hubungannya dengan organ. Fakta dokumentasi pertama dari *organum* ditemukan

dalam the ninth-century *Musica Enchiriadis* (Handbook of Music) abad kesembilan, sebenarnya lebih merupakan sebuah karya komposit daripada produk penulis siapapun. Dalam Organum, kontrapungnya disebut *vox organalis* yang dinyanyikan dalam paralel kuart atau kwint (yang mendominasi) melawan sebuah melodi yang disebut *vox principalis*. Jenis kontrapung yang terakhir adalah part (suara) teratas dalam tipe dua-suara. Dalam pertunjukan, seksi-seksi dalam organum dinyanyikan oleh solois, bergantian dengan penyajian koor. Dalam lantunan unison.

Dari tahun 850-1000 From 850-1000, organum yang ketat berhasil/ sukses; tipe ini digunakan sebuah pengolahan nada-lawan-nada dalam dominasi paralel kuart, kwint, dan oktaf. Dalam Organum yang sederhana digunakan dua suara; dalam Organum komposit digunakan tiga atau empat suara.

EX 184  
Musica  
Enchiriadis  
(c. 850)

simple organum of the fifth      simple organum of the fourth

Vox organalis  
an octave higher

Vox principalis  
Vox organalis

Tu pa-tris sem-pi-ter-nus es fi-li-us

Vox principalis  
an octave lower

The image shows musical notation for organum. At the top, two examples of simple organum are shown: 'simple organum of the fifth' and 'simple organum of the fourth'. Below these, a more complex organum is shown with three staves. The top staff is labeled 'Vox organalis an octave higher', the middle staff is labeled 'Vox principalis' and 'Vox organalis', and the bottom staff is labeled 'Vox principalis an octave lower'. The lyrics 'Tu pa-tris sem-pi-ter-nus es fi-li-us' are written below the middle staff. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and various rhythmic values.

Pada abad berikutnya, digunakan sebuah tipe yang disebut *free organum* (organum bebas). Kontrapungnya biasanya memiliki dua hingga empat nada melawan satu nada cantus firmus, dan gerakan kontrari dan krosing suara diterapkan. *Vox principalis* kemudian adalah suara terendah dalam setiap tipe Organum; sejak saat itu disebut sebagai tenor (dari *tenere*, "to hold", menahan),

sehubungan dengan suara ini mempertahankan nada-nada lantunan. Adalah tidak sampai abad kelimabelas bahwa istilah *tenor* mengacu pada suatu register suara tertentu.

EX 185  
Eleventh  
century,  
*Cunctipotens  
genitor*  
(free organum)

cun - cti - po - tens ge - ni - tor de - us om - ni - cre - a - tor

Sejak abad keduabelas digunakan sebuah gaya melismatic – yaitu sekelompok nada-nada, kadang-kadang agak diperpanjang, ditulis melawan sebuah nada tunggal dalam tenor. Sejak teknik ini digunakan secara ekstensif di St. Martial (sebuah monastery Limoges di Perancis selatan), istilah "gaya St. Martial" kadang-kadang digunakan untuk mengidentifikasi organum melismatik.

EX 186  
St. Martial  
school,  
*Benedicamus,*  
early twelfth  
century

Be - ne -

Be - ne -

Salah satu hasil dari inovasi ini ialah bahwa komposisi menjadi lebih panjang. Konsekuensi penting lainnya adalah bangkitnya kesadaran akan kepentingan didirikannya beberapa prinsip dan proporsi notasi ritme. Pada gaya nada-lawan-nada yang lebih awal, jkepentingan ini belum eksis. Kira-kira pada tahun 1175, organum yang berbirama mulai ada; pada tipe ini, nada-nada kontrapungnya lebih dipisahkan dalam nada-nada pada dengan ritme ternair daripada ritme bebas. Di antara karya-karya yang paling awal yang menggunakan teknik ini adalah pada karya-karya Leonin. Pada karya-karyanyam birama dan organum melismatis digunakan secara bergantian.

Penerus langsung Pérotin, Léonin pada Notre Dame, secara eksklusif menggunakan gaya berbirama, sekarang disebut *discant*. Sementara Leonin hanya menggunakan dua suara (cantus firmus dan *duplum*), Perotin menggunakan tekstur tiga- atau empat-suara; Suara ketiga disebut *triplum*, keempat *quadruplum*, Perotin juga mengkomposisi *clausulae*, sebuah bentuk polyphonic yang digunakan sebagai cantus firmus-nya melisma pendek sebuah lantunan disusun dalam nilai-nilai nada panjang. Suara-suara atas, dalam gaya berbirama, pada pertamanya divokalisasi pada beberapa *vowel*. Penambahan final teks independen untuk *duplum* atau *triplum* secara langsung menggiring pada Motet abad ketigabelas.

Dari abad ketigabelas, suatu praktek yang, sementara bukan penentu-bentuk dalam dirinya, yang akhirnya mengantarkan pada suatu pola spesifik adalah menambahkan teks baru pada porsi-porsi melismatik lantunan Gregorian. Penambahan-penambahan ini disitilahkan dengan *tropes*. Tak lama kemudian, melodi-melodi baru dan juga teks-teks baru dikomposisi, dan diinterpolasikan ke dalam lantunan. Jenis dari suatu trope yang akhirnya mencapai suatu bentuk yang spesifik adalah *sequence* (atau *prosa*). Ini adalah suatu penambahan tekstual dan musical yang mengikuti (kemudian namanya) Alleluia. Sikwen dari Notker Balbulus dari St. Gall (d. 912), Wipo dari Burgundy (1000-50), dan formalisasi suatu struktur mirip-himne (*hymn-like*) oleh Adam dari St. Victor (meninggal 1192) merepresentasikan tiga tahap pengembangan dari bentuk ini. Kebiasaan mensubstitusikan teks pada suatu melisma yang miskin kata, terindikasikan berikut

ini:

EX 187  
Alleluia,  
"Dominus  
in Sina,"  
*Liber Usualis*,  
p. 732

Al - le - lu - ia

Chri - stus hunc di - em lo - cun - dum cun - ctis con - ce - dat

es - se Chri - sti - a - nis a - ma - to - ri - bus su - is

Dalam pola sikwen yang akhirnya terkristalisasi (eventually-crystallized), baris tunggal dari musik dan teks pada permulaan dan akhir kerangka dari empat hingga sepuluh set bait puisi. Musik dari setiap baris dari bait-bait puisi adalah identic. Dengan demikian polanya adalah: A B B C C D D .... J JK. Melodi-melodi sikwen telah lebih sering digunakan pada komposisi-komposisi terakhir, khususnya Dies Irae ("Day of Judgment," *Liber Usualis*, p. 1168- 1171 ). Sebagai sebuah contoh penerapan abad keduapuluh dari bentuk sikwen terdapat dalam birama 5-22 gerakan ketiga karya Prokofiev, *Piano Sonata No.2*, Op. 14.

Dalam sebuah tipe lagu Latin abad keduabelas dan ketigabelas (kemungkinan dikembangkan dari *tropes* puisi) yang mengiringi masuknya pendeta (*priest*) – sehingga dinamai *conductus*. Teksnya dalam puisi Latin dan musiknya dikomposisi secara bebas. Conductus polifonik umumnya dalam tiga bagian (*three parts*), dengan teks yang sama dan didominasi oleh penggunaan ritme yang sama di semua suara (*parts*). Konstruksi harmoniknya didasarkan atas konsonan-unisono sempurna (*perfect consonances-unison*), kwart, kwint, dan oktaf. Conductus adalah

contoh tertua dari suatu tipe komposisi rancangan bebas (*freely-composed*) dalam musik Barat.

Periode dari akhir abad kedubelas dan abad ketigabelas dikenal sebagai *ars antiqua*; bentuk liturgis yang paling penting yang lahir pada era ini ialah Motet (didiskusikan dalam bab XXV). Lagu-lagu monodik pada *troubadours*, *trouveres*, dan *minnesingers*, yang berasal dari periode ini, membentuk koleksi music secular bernotasi pertama yang signifikan.

Troubadours, musisi-sastrawan (*poet-musicians*) aristokratik dari Provinsi Perancis Selatan, aktif dari 1100-1250. Dua bentuk penting yang musiknya terbentuk adalah *canzo* dan *verso*. Canzo memiliki pola A A B (II:A:II B), sebuah bentuk lagu dua bagian yang diperluas atau dimodifikasi. Bentuk ini adalah pola yang sering dijumpai (*frequently-found*) dalam music Abad Pertengahan; Pola ini digunakan untuk *trouvere ballade* dan adalah identik dengan bentuk *bar* dari lagu-lagu *minnesinger* dan *meistersinger*. Dalam *vers*, sebuah melodi dalam bentuk bebas diset untuk sebuah stanza; Stanzas yang berurutan menggunakan melodi yang sama ini. Dengan demikian *vers*, adalah sebuah bentuk strophic.

Trouveres, Perancis utara ekuivalen dari troubadours, berkembang dari 1150-1300. Sementara kira-kira duaratus enampuluh melodi troubadour telah dipreservasi, sekitar empat ratus melodi *trouvere* dikenal. Hal ini dapat menjadi alasan mengapa sebagian besar varietas bentuk-bentuk *trouvere* telah mapan. Bentuk-bentuk tersebut termasuk berikut ini:

1. *Chanson* – *trouvere* yang ekuivalen dari troubadour *verso*.
2. *Ballade* – *trouvere* yang ekuivalen dari troubadour *canzo*.



Sementara kedua kata-kata *canzo* dan *chanson* berarti "lagu" (*song*), perlu dicatat bahwa masing-masing merepresentasikan suatu bentuk yang berbeda, dalam music troubadour dan trouvère secara respektif.

3. *Rotrouenge* – suatu seting musikal suatu puisi dari sejumlah variabel stanzas (contoh-contoh yang bertahan dari tiga hingga tujuh), melodi yang sama digunakan untuk setiap baris tapi kecuali yang terakhir. Sehubungan dengan itu pola yang digunakan adalah A A A A B. Adalah memungkinkan bahwa bentuk yang sama digunakan untuk *laisse*, sehingga setiap seksi disebut *chanson de geste*.

4. *Rondeau* – suatu bentuk yang didasarkan atas suatu puisi enam- atau delapan-baris, namun hanya berisi dua *rhyme*. Namanya berasal dari kenyataan bahwa bentuk tersebut *berputar (rounded)*, jadi untuk mengatakan, bahwa penggunaan refrain yang sama pada permulaan dan akhir. Hubungan-hubungan dari teks dan melodi dalam tipe delapan baris diindikasikan dalam diagram berikut ini, yang menunjukkan A B sebagai refrain:

Musik :	A	B	a	A	a	b	A	B
Teks :	1	2	3	4	5	6	1	2

5. *Lai* atau *Ballad* – sebuah bentuk yang menerapkan melodi yang sama dalam dua, tiga, atau empat baris teks yang berurutan. Penerapan seperti ini disebut *versicles* double, triple, or quadruple. Oleh karena itu sebuah *lai* dari Guillaume le Vinier, *Espris d'ire et d'amour*, menggunakan bentuk A A B B B B C C D D D E E E E, dst.

Dalam abad keempatbelas, *versicles double*, sebagaimana digunakan dalam sikuen-sikuen, menjadi standar; ilustrasi awal dari tipe ini dijumpai dalam *Roman de F auvel* (1310-16). Pasangan (*counterpart*) Minnesinger Jerman abad keempatbelas The fourteenth-century, *Lai* is the *leich*, yang sikwennya seperti *versicle* ganda diobservasi secara ketat.

Kemungkinan penurunan *lai* dari *liais* Welsh atau *laio* Gaelic, berarti sebuah bunyi musikal atau lagu, dan referensi Perancis terhadap *lais* sebagaimana *Iais* Breton menugestikan suatu bentuk maupoun istilah yang berasal dari Celtic.

6. *Virelai* (dari *virer*, "to tum," dan *Lai*) – sebuah pola ternair yang dimodifikasi:

Musik	:	A	b	b	a	A	(Huruf capital A
Teks	:	1	2	3	4	1	menunjukkan pola)

- a. Himne monofonik Italia abad ketigabelas disebut *laude*, jangan dibingungkan dengan *laude* abad keenambelas yang gaya dan bentuknya berbeda (kordal empat-suara dan biner).
- b. *Cantigas* Spanyol abad ketigabelas, atau himne-himne devosional. Nama Spanyol yang lain untuk bentuk ini ialah *villancico*.
- c. *Ballata* Italia abad keempatbelas, adalah sebuah bentuk vokal polifonik.