

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

(II)

LEON STEIN



Diterjemahkan oleh:

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

Dibiayai dari dana DIPA ISI Yogyakarta
No. 0605/023_04.02.1/14/2012 Tahun Anggaran 2012
MAK. 4078.015.521219

**UPT PERPUSTAKAAN
INSTITUT SENI INDONESIA YOGYAKARTA**

TAHUN 2012

PERSETUJUAN PENERJEMAHAN BUKU AJAR

1. Buku ajar
 - a. Judul buku ajar : Struktur dan gaya: Studi dan Analisis Bentuk-bentuk Musikal
 - b. Mata kuliah : KK13611 Ilmu Analisis Musik I
KK13612 Ilmu Analisis Musik II
 - c. Program Studi : S-1 Seni Musik
 - d. Jurusan/ Fakukltas : Jurusan Musik/
Fakultas Seni pertunjukan
ISI Yogyakarta
2. Penerjemah
 - a. Nama lengkap : Dr. Andre Indrawan, M.Hum., M.Mus.
 - b. NIP : 196105101987031002
 - c. Pangkat : Pembina, IV/a
 - d. Jabatan : Lektor Kepala
3. Sumber terjemahan
 - a. Judul asli : Structure and Style: The Study and Analysis of Musical Forms
 - b. Penulis : Leon Stein
 - c. Penerbit : Summy-Bichard Music
 - d. Kota : Princeton, New Jersey, USA
 - e. Tahun : 1979
4. Jumlah halaman
 - a. Halaman asli : 92-138
 - b. Jmlah halaman : 72 halaman (spasi ganda).
5. Biaya penerjemahan : DIPA ISI Yogyakarta
No. 0605/023-4.02.1/14/2012, Tahun Anggaran
2012, MAK. 4078.015.521219

Yogyakarta, 12 November 2012

Mengetahui,
Dekan FSP ISI Yogyakarta

Penerjemah,

Prof. Dr. I Wayan Dana, SST., M.Hum.
NIP. 195603081979031001

Dr. Andre Indrawan, M.Hum., M.Mus.
NIP. 196105101987031002

Menyetujui,
Kepala UPT Perpustakaan ISI Yogyakarta,

Drs. Jono
NIP. 196202231993031001

KATA PENGANTAR

Syukur saya panjatkan kepada Tuhan Yang Maha Esa karena akhirnya target penerjemahan buku ini dapat terpenuhi. Total halaman buku ini, dari cover dalam hingga index, ialah 316 halaman. Pada tahap pertama, yaitu dalam semester gasal tahun ajaran 2011-2012, telah diterjemahkan hingga halaman 91. Pada tahap kedua, yaitu pada semester gasal 2012-2013 ini, terjemahan telah diselesaikan hingga halaman 195. Dengan demikian ini adalah jilid kedua sebagai lanjutan dari terjemahan jilid pertama buku ini yang ditulis pada tahun sebelumnya.

Terejemahan periode ini adalah bahan mata kuliah KK13612 Ilmu Analisis Musik II, pada Program Studi S-1 Seni Musik, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Yogyakarta. Namun demikian karena masih perlu penyempurnaan lebih lanjut atau dengan kata lain masih terdapat banyak kekurangan, para peserta kuliah harus tetap membaca buku aslinya dalam bahasa Inggris, sehingga terjemahan ini hanya untuk membantu pemahaman. Sehubungan dengan itulah buku yang digunakan dalam kelas tetap dari versi aslinya.

Target penulis pada akhirnya nanti adalah menyelesaikan sisa terjemahan dari buku ini, melakukan revisi secara menyeluruh, dan akhirnya menerbitkannya. Sehubungan dari jauhnya terjemahan ini dari sempurna maka penulis siap untuk menerima masukan dan kritikan yang bersifat positif.

Yogyakarta, 9 September 2012

Penerjemah,

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

DAFTAR ISI

Bagian 3 Bentuk-bentuk gerakan tunggal

- XIII Bentuk variasi, 124-136
- XIV Bentuk sonatine, 137-140
- XV Bentuk sonata-allegro, 141-168

Bagian 4 Bentuk-bentuk Kontrapung

- XVI Teknik-teknik kontrapungtis, 169-177
- XVII Bentuk-bentuk kontrapungtis imitatif:
Canon – Invention – fugue, 178-196

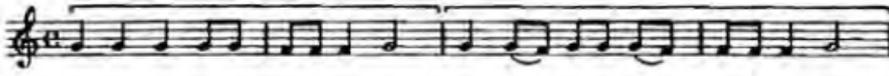
Bab XIII

BENTUK VARIASI

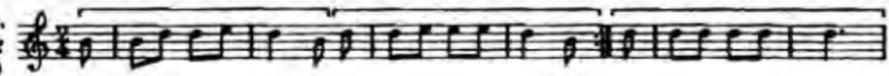
Pengolahan variasi adalah di antara mekanisme dasar yang dapat dijumpai dalam musik. Mekanisme variasi tersebut berasal dari suatu tendensi inheren untuk memodifikasi penyajian yang identik. “Para penyaji, bahkan pada level yang paling rendah, dari suatu peradaban umumnya tidak akan mampu untuk mengulang sebuah frase tanpa perubahan ... dan dalam musik jarang ditemui lebih dari satu kali pengulangan yang eksak”¹

Pelaksanaan varian-varian dalam musik primitif adalah sebagaimana diilustrasikan pada contoh berikut ini:

EX 115
Asia,
Wedda Song
(Wertheimer)



EX 116
South America,
Makuschi Song
(Hornbostel)



EX 117
Africa,
Wahehe Dance
(Schneider)



Sebuah cara yang diistilahkan *heterophony*, dijumpai di Orien dan diasumsikan telah diprakrikan pada masa kuno, melibatkan iringan dari sebuah melodi dengan sebuah versi hiasan dari melodi tersebut.

¹Curt Sachs, *Tire Commonwealth of Art* (New York: W. W. Norton and Co .• 1946), p.295. "Performers even on the lowest level of civilization are generally unable to repeat a phrase without change ... and in music more than one exact repetition is hard to bear."

EX 118
Arabia,
Folk Song

Voice

Bagpipe

Sutu bentuk yang lebih rumit dari prosedur ini dapat diobservasi pada birama 116-131 gerakan Finale dari karya Beethoven, *Symphony No. 6*, pada birama 98-107 karya Brahms, *Variations on a Theme by Haydn* (Op. 56a), dan dalam seksi-seksi yang diimprovisasi dari sebuah penyajian jazz ketika instrumen solo menghias sebuah melodi juga muncul pada instrumen yang lain.

Dalam musik Barat, replikasi dari sebuah pola ritmik-melodik dalam alur suara bawah, sebagaimana dijumpai dalam motet abad ketigabelas dan keempatbelas, merepresentasikan sebuah antisipasi dari sebuah bentuk ostinato. Musik vokal polifonik Belanda dan Italia dari abad kelimabelas dan enam belas menerapkan prosedur variasi untuk meminjam melodi-melodi; adalah suatu praktik yang umum untuk memperkenalkan setiap gerakan dari varian-varian Misa dari melodi yang menjadi nama Misa tersebut. Misa karya Palestrina, *Aeterna Munera Christi* adalah satu dari sejumlah besar karya-karya yang mengilustrasikan praktik ini.

Hingga tahap ini belum terjadi suatu bentuk variasi yang benar. Salah satu alasannya ialah bahwa bentuk-bentuk variasi didominasi oleh pola-pola instrumental dan tidak terkristalisasi hingga instrumen-instrumen tersempurnakan dan musik instrumental mengasumsikan suatu peran yang penting. Transisi dari pengolahan-pengolahan *heterogeneous* dan *amorphous* terhadap bentuk variasi yang definit terjadi pada komposisi-komposisi Lute oleh

komponis-komponis Italia dan Spanyol di awal abad keenambelas. Karya-karya Spanyol secara khusus berjudul *diferencias*.

Fitzwilliam Virginal Book yang dipublikasikan tahun 1625, menampilkan kesukaan komponis-komponis Inggris pada bentuk variasi. Variasi-variasi Byrd atas sebuah lagu sekuler, *The Carman's Whistlei*, dan karya Bull, *Les Buffons*, adalah contoh-contoh awal yang signifikan dari desain ini. Signifikansi bentuk variasi dalam abad ketujuhbelas dan kedelapanbelas ditekankan oleh pernyataan Bukofzer bahwa: "Variation bermunculan begitu konsisten sebagai sebuah elemen musik Barok, bahwa keseluruhan era tersebut dapat disebut sebagai sebuah variasi."²

Tipe-tipe utama bentuk variasi yang berkembang selama periode Barok meliputi:

1. Variasi Strophic – bentuk aria yang terkenal pada opera Barok awal. Kembalinya melodi divariasikan dengan menggunakan ornamentasi vokal, seringkali penampilannya dengan diimprovisasi.
2. Tarian-tarian berpasangan yang divariasikan. Dua tarian, khususnya dalam irama *duple* dan *triple* seperti *pavane* dan *saltarello* atau *pavane* dan *galliard*, yang dimainkan secara berurutan memiliki garis melodi yang sama; yang kedua dari dua tarian tersebut memvariasikan ritme melodi sesuai dengan konvensi-konvensi dari irama dan polanya.

² Manfred Bukofzer. *Music in the Baroque Era* (New York: W. W. Norton and Co., 1947), p. 352. "Variation appears so consistently as an element of Baroque music that the whole era may justly be called one of variation."



Prosedur ini, aslinya pada abad keenambelas, mengantarkan pada suite-suite Jerman abad ketujuhbelas dari Schein, Peuerl, dan Kunhau, yang selutuhb tarian-tariannya adalah variasi dari melodi tunggal.

Sangat mungkin pengembangan dari tarian berpasangan yang divariasi adalah “double” yang ada pada suite Barok akhir. “Double” ini adalah sebuah figurasi atau sebuah varian hiasan dari tarian yang langsung mendahuluinya. Pada karya Bach, *Partita* tanpa pengiring untuk biola dalam B minor, *allemande* dan *corrente*, keduanya diikuti oleh *double*.

3. Bentuk-bentuk *ground bass* seperti *passamezzo*, *basso ostinato*, *passacaglia*, and *chaconne* (bentuk-bentuk ini didiskusikan dalam Bab XVIII). Dalam kategori ini ialah karya Bach, *Goldberg Variations*, sartu dari karya-karya Barok terbesar adalah dalam bentuk variasi. Karena variasi-variasi tersebut tidak didasarkan atas tema melainkan atas bass,

Schwitzer mengkarakteristikan komposisi ini sebagai “Sebuah *passacaglia* yang dikerjakan dalam *chiaroscuro*.”³

4. Tipe parafrase yang secara progresif penghiasan dan figurasi melodinya lebih kompleks adalah merupakan pengertian frase yang prinsipal. Karya Handel variasi-variasi *Harmonious Blacksmith* adalah sebuah contoh yang representatif dari tipe ini.

Selama periode Rococo (1725-1775), variasi-variasi lebih menekankan penghiasan lagu dalam gaya parafrase daripada pengembangan polifonik-harmonik atau pengolahan bass-varian yang dipelajari. Contoh-contoh yang ditemukan pada karya-karya keyboard Rameau adalah tipikal dari pengolahan ini.

Kristalisasi definitif bentuk variasi homofonik terjadi selama era Klasik (1750-1827) dan khususnya sebagian besar karya-karya Haydn, Mozart, dan Beethoven. Cukup mengejutkan, teknik variasi Haydn lebih menarik dan asli dari Mozart. Gerakan lambat dari karya Haydn, “*Surprise*” *Symphony* (No. 6, dalam G mayor), “*Drum Roll*” *Symphony No. 103* dalam Es, dan “*Kaiser*” *Quartet* menampilkan suatu level keekspresivan dan kreativitas yang tidak banyak disejajarkan dalam bentuk ini oleh Mozart. Penggunaan sebuah tema ganda dalam *F minor Variations* untuk piano dan dalam gerakan lambat dari *Symphony No. 1* dalam Es adalah unik dengan Haydn. Pada karya-karya Beethoven terdapat dua contoh suatu tema ganda dalam sebuah gerakan variasi, satu di gerakan kedua dari *Piano Trio* dalam Es, Op. 70, No. 2, yang lainnya pada gerakan lambat *Fifth*

³Albert Schweitzer. *J. S. Bach* (London : A. and C. Black, 1947), I. p . 323. "a passacaglia worked out in chiaroscuro."

Symphony. Pada contoh yang terakhir, Tema I diperluas dari birama 1 hingga 21, Tema II dari birama 22 hingga 48. Contoh-contoh bentuk variasi pada karya-karya Mozart terdapat dalam *Sonata in A major* dan *Quintet* untuk klarinet dan kwartet gesek.

Perkembangan tertinggi dari bentuk variasi terdapat pada karya-karya Beethoven. Di antara banyak contoh, karya-karya ini termasuk di antaranya, yaitu

Tigapuluh-dua *Variations* dalam C minor dan *Diabelli Variations* (keduanya untuk piano), Andante dari *Sonata* untuk biola and piano, Op. 47 ("Kreutzer") dan gerakan terakhir *Third Symphony*. Komponis yang terpenting setelah Beethoven adalah Brahms. Variasinya atas tema-tema Handel dan Paganini untuk piano, *Haydn Variations*, Op. 56a, untuk orkestra, dan gerakan Finale dari *Fourth Symphony* adalah *master pieces* untuk bentuk ini.

Variasi-variasi representatif oleh komponis-komponis abad kesembilanbelas dan kedua puluh meliputi:

Schubert, *Impromptu* in B-flat (piano)

Schumann, *Variations Symphoniques* (piano)

Mendelssohn, *Variations Sérieuses* (piano)

Paganini, *Caprice No. 24* (violin)

Elgar, *Enigma Variations* (orchestra)

Glazunov, *Violin Concerto*, Finale

Kodaly, *Peacock Variations* (orchestra)

Rachmaninov, *Rhapsody* (piano and orchestra)

Schönberg, *Variations* (orchestra)

Sumber tema

Tema yang atasnya dibuat sederetan variasi-variasi dapat didasarkan atas tema asli (Paganini, *Caprice No. 24*), dipinjam dari komponis lain (Beethoven, *Variations on a Theme by Diabelli*), atau sebuah *folk song* (Cailliet, *Variations on Pop; Goes the Weasel* for band).

Struktur dan sifat tema

Dengan perkecualian tipe-tipe ostinato, panjang tema biasanya adalah enambelas hingga tigapuluh-dua birama. Umumnya terdiri dari sebuah bentuk lagu dua-bagian atau tiga-bagian dan dipresentasikan dalam suatu penyajian yang sederhana; suatu pernyataan yang secara inisial kompleks akan cenderung untuk membuat deretan variasi-variasi yang anti klimaks.

Prosedur Variasi

Setiap variasi adalah suatu kombinasi beberapa permukaan yang diturunkan dari tema dan beberapa pengolahan baru. Dalam kebanyakan kasus (biasanya pada sifat-sifat etude) sebuah pola ritmik yang khusus atau ide melodik digunakan pada keseluruhan tiap variasi. Sementara prosedur berikut terdaftar secara terpisah untuk tujuan identifikasi dan analisis, sebuah variasi tunggal akan sering mengkombinasikan dua atau lebih prosedur-prosedur. Berikut ialah daftar pengolahan variasi yang sebagian besar digunakan dalam skor orkestra karya Brahms, *Variation on a Theme by Haydn* untuk orkestra, Op. 56a (untuk selanjutnya diacu dengan dingkatan BHV).

1. Penggunaan harmoni yang sama namun dengan melodi baru – BHV (birama 40-43).
2. Penggunaan melodi yang sama dengan harmoni baru – *Variation 6* dari karya Beethoven, *Variations in E-flat*, Op. 35 (“Eroica”).
3. Penghiasan melodi – BHV (birama 30-34 dan 59-63).
4. Figurasi harmoni – BHV (birama 98-100).
5. Penggunaan figur melodik dari tema – BHV (birama 59-63)
6. Penggunaan sebuah figur ritmik dari tema – BHV (birama 30-34)
7. Perubahan modus – BHV, variasi 2.
8. Perubahan kunci – dalam karya Beethoven, *Variations*, Op. 34 untuk piano, setiap variasi menggunakan kunci yang berbeda (dengan ters yang menurun).
9. Perubahan irama – BHV, variasi 7 dan 8.
10. Eksploitasi dinamik atau kontras dinamik – BHV, variasi 8.
11. Pengolahan register, menggunakan register tinggi atau rendah sepanjang sebuah variasi atau dalam seksi-seksi yang kontras dari satu variasi – BHV, variasi 8 (sepuluh birama pertama).
12. Imitasi – BHV (birama 56-70 dan 108-111).
13. *Canon* – dalam karya Bach, *Goldenberg Variations* setiap tiga variasi, mulai dengan variasi No. 3 hingga No. 27, adalah kanon dua-bagian secara progresif dalam *unision* secara menyeluruh pada variasi kesembilan.
14. Gerak berlawanan (*contrary motion*) – BHV (birama 206).

15. Kontrapung ganda (*double counterpoint*) – BHV (birama 30-39 dan 146-165).
16. Augmentasi tema atau motif tematik – BHV (birama 90-92).
17. Diminusi tema atau motif tematik – BHV (birama 390-395).
18. Perubahan warna – pada karya Brahms, *Handel Variations* setiap pengulangan melibatkan perubahan dalam instrumentasinya. Contoh yang paling bagus dari penggunaan warna sebagai basis pengolahan variasi adalah karya Ravel, *Bolero*, sebuah tema dengan tujuhbelas variasi dan sebuah *coda*. Sepanjang karya ini tidak melodi, ritme, tidak juga harmoni secara esensial mengalami perubahan – perubahan hanya terjadi pada warna yang dihasilkan dari berbagai instrumentasi.
19. Pengambilan material dari variasi-variasi terdahulu dan tidak pada tema secara langsung – BHV (birama 60-61 diturunkan dari birama 31).
20. Penggunaan suatu tipe karakteristik (waltz, minuet, march, dll) – BHV, Variasi 7 adalah sebuah *siciliano*.
21. Penggunaan pola struktural dari tema – setiap kedelapan variasi dari BJV memiliki struktur yang identik dari tema.
22. Ekstensi dalam panjangnya variasi – pada karya-karya Klasik dan Romantik dalam bentuk variasi, setiap variasi berisi jumlah birama yang sama dengan tema. Perkecualian, penambahan birama yang bisa ditambahkan. Ekstensi seperti hal tersebut dapat terjadi dengan:
 - a. Repetisi suatu frase atau seksi – sehingga, sementara panjang tema dari karya Mendelssohn, *Variations Sérieuses*, adalah enambelas

birama, Variasi 9 dan 13 diperluas empat birama dengan cara merepetisi frase terakhir.

- b. Penyisipan sebuah *codetta* – Liadov, *Variations*, Op. 51, variasi 8.
- c. Penambahan sebuah bagian yang baru secara keseluruhan pada sebuah variasi – Glazunov, *Variations*, Op. 72, Variation 7.

Variasi terakhir umumnya lebih panjang dan lebih dielaborasi daripada variasi-variasi sebelumnya. Bagian tersebut bisa merupakan sebuah bentuk yang berdiri sendiri. Pada karya Brahms, *Haydn Variations*, Finale adalah sederetan enambelas varian dari sebuah ostinato lima-birama dari tema pertama; pada BHV, variasi terakhir adalah sebuah *fugue* yang dikembangkan seutuhnya. Dalam hal, atau pada akhir variasi akhir, apakah dalam bentuk yang bebas atau hanya sebuah varian yang dielaborasi, tema seringkali dinyatakan kembali, sebagai upaya untuk mengembalikan pendengar pada permulaan dari perjalanan musikalnya.

Sebuah pertanyaan yang mungkin ada ialah apakah validitas suatu variasi adalah tergantung dari penangkapan pendengar atau kepedulian terhadap penurunannya dari atau hubungannya dengan tema. Dalam banyak variasi sumber tematik bukan hanya sulit diidentifikasi secara aural tapi sering sangat aneh seperti hanya dapat diketahui setelah melakukan studi yang tekun. Oleh karenanya, dalam BHV varian-varian berikut dari sebuah alur tangga nada yang menurun secara sederhana akan sangat sulit

bagi pendengar untuk mengkaitkannya terhadap aslinya; birama 30-34, 244-247, dan 307-310.

Kelemahan penurunan yang jelas tidak mengurangi nilai musikal atau estetik dari suatu variasi, apakah dalam dirinya sendiri atau hubungan kontekstualnya dengan karya secara keseluruhan. Jika penurunan tematik yang jelas dianggap tidak penting, lalu faktor-faktor apa yang menyatukan sederetan variasi? Pemeliharaan skema harmonik, korespondensi setiap variasi dengan tema dalam jumlah birama dan struktur, suatu stilistik dan konsistensi idiomatik, dan asosiasi-asosiasi programatik (seperti dalam karya Elgar, *Enigma Variations* atau karya d'Indy, *Ishtar Variations*) adalah di antara elemen-elemen pemersatu yang penting yang tidak harus melalui identifikasi melodik.

Pada abad kedua puluh, pengolahan variasi berbeda dalam beberapa hal dari prosedur-prosedur yang ditemukan pada contoh-contoh tipikal abad kedelapan-belas dan kesembilan-belas, adalah sebagai berikut:

1. Panjang setiap variasi – sementara dalam bentuk-bentuk tradisional Klasik dan Romantik setiap variasi memiliki jumlah birama yang sama dengan tema, pada musik abad kedua puluh hal tersebut lebih merupakan perkecualian daripada aturan. Maka, dalam karya Copland, *Variations* untuk piano, panjang birama variasi-variasi adalah dari delapan birama (Var. 12) hingga limapuluh-tiga birama (Var. 20).

2. Harmoni yang independen – variasi-variasi tidak cenderung mengikuti harmoni dari tema sefekat-dekatnya adalah benar bagi abad-abad sebelumnya.
3. Penurunan yang kurang langsung dari tema – dalam sejumlah variasi yang relatif besar diturunkan dari sebuah tema yang cenderung menjadi lebih jauh.
4. Kebebasan dalam pengolahan – pengolahan material tematik sering cenderung menuju suatu developmen daripada variasi. Pada yang terakhir, kesetiaan pada suatu keseluruhan pola melodik, harm, onik, ritmik, atau struktural memelihara beberapa asosiasi dengan garis besar tema. Pada developmen, pada sisi lain, beberapa permukaan tunggal, sebuah motif ritmik atau melodik yang diturunkan dari tema, digunakan sebagai suatu titik tolak dan secara bebas dikembangkan tanpa referensi lebih jauh terhadap tema. Istilah “free variation” kadang-kadang digunakan untuk prosedur ini. Contoh-contoh dari pengolahan variasi bebas dapat diobservasi pada karya Elgar, *Enigma Variations*, variasi No. 2, 6, 7, dan 9.
5. Pengolahan warna dan ritmik memainkan suatu peran yang secara proporsional lebih besar pada bentuk-bentuk abad kedua puluh daripada abad kedelapan belas dan kesembilan belas.

TUGAS

1. Analisis secara detail karya Beethoven, *Variations*, dalam *Anthology of Musical Forms* (No. 16).
2. Pilih dari contoh-contoh karya berikut untuk dianalisis lebih lanjut:
 - a. Beethoven, *Sonata*. Op. 14, No.2, gerakan kedua.
 - b. Beethoven, *Sonata*. Op. 26, gerakan pertama.
 - c. Beethoven, *Sonata* for violin and piano, Op. 12, No.1, gerakan kedua
 - d. Beethoven, *String Quartet* in A major, Op. 18, No.5, gerakan ketiga.
 - e. Brahms, *Variations on a Theme by Handel*. Op. 24.
 - f. Brahms, *Variations on a Theme by Haydn*, Op. 56a.
 - g. Elgar, *Enigma Variations* for orchestra.
 - h. Richard Strauss, *Don Quixote* for orchestra.
 - i. Copland, *Variations* for piano.

Bab XIV

BENTUK SONATINE

Sonatine, atau sonatina, adalah sebuah diminutif sonata. Kata ini digunakan dalam dua pengertian: (a) sebagai referensi terhadap bentuk gerakan-tunggal, dan (b) sebagai referensi terhadap sebuah komposisi tiga-gerakan. Sehubungan dengan itu dalam sebuah karya tiga-gerakan judul sonatine, gerakan pertama adalah dalam bentuk sonatine.

Judul ini terjadi dalam asosiasinya dengan beberapa karya Barok yang bukan merupakan sonatine dalam pengertian yang dipahami saat ini. Di antara karya-karya tersebut ialah No. 10 dari koleksi karya-karya Handel untuk *clavier* – sebuah karya yang panjangnya 19 birama dan dalam bentuk biner yang sederhana. Bach menggunakan judul ini hanya satu kali – dalam introduksi instrumental pendek yang menjadi introduksi dari Cantata No. 106, *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*.

Barulah pada era Klasik (1750-1827) bentuk definitif dari sonatine terumuskan. Pola gerakan-tunggal tersebut adalah sebagai berikut:

Eksposisi

Introduksi (jarang)

Tema Pokok dalam tonika

Transisi (kadang-kadang dihilangkan)

Tema subordinat dalam dominan atau kunci relatif

Codetta atau seksi penutup

Bagian Tengah

Bagian tengah dapat berupa: (a) sebuah developmen yang singkat, (b) sebuah episode yang berdiri sendiri, atau (c) sebuah retransisi (sebuah akor tunggal, birama 45, dalam karya Beethoven, *Sonata*, Op. 10 No. 1, gerakan lambat).

Rekapitulasi

Tema Pokok (tonika)

Transisi

Tema Subordinat (tonika)

Codetta atau seksi penutup

Coda

Karena garis besar bentuk-bentuk sonatine dan sonata-allegro adalah mirip maka penting untuk memahami perbedaan di antara keduanya.

1. Material sonatine memiliki bobot dan penampilan yang lebih sedikit daripada yang terdapat dalam sonata-allegro. Emosi, kemegahan, atau kesedihan yang diperluas adalah karakteristik yang asing bagi sonatine sebagai bentuk gerakan-pertama. Namun demikian, ketika bentuk sonatine digunakan sebagai sebuah karya tunggal, seperti misalnya pada karya Beethoven, *Prometheus Overture*, atau pada gerakan lambat seperti pada karya Beethoven, *Sonata*, Op. 10, No. 1, sesuatu konten yang lebih serius bisa terdapat.

2. Penggunaan introduksi pada sonatine jarang terjadi
3. Transisi di antara tema pokok dan tema subordinat kadangkadang dihilangkan; jika ada biasanya sangat singkat.
4. Tema penutup biasanya adalah sebuah *codetta* atau lebih merupakan pengulangan sebuah kelompok kadens daripada sebuah seksi yang berdiri sendiri.
5. Developmen, jika ada, tidak lebih panjang dan juga tidak terlibat.
6. *Coda*, jika ada, hanya singkat.

Beberapa ahli teori, dalam menulis mengenai bentuk ini, menyatakan, atau mengimplikasikan bahwa sonatine tidak memiliki bagian developmen. Hal ini, bagaimanapun, adalah berlawanan dengan kenyataan. Walaupun singkat, seksi-seksi berikut dari gerakan-gerakan sonatine adalah developmen yang sebenarnya: Kuhlau, Op. 20, No. 1, gerakan pertama (birama 21-34); Kabalevsky, *Sonatine* dalam C mayor, gerakan pertama (birama 56-95). Perlu ditekankan bahwa keberadaan developmen tersebut lebih merupakan ciri yang tipikal daripada sebagai perkecualian.

Penggunaan judul yang lebih ambigu terilustrasikan dalam *Six Sonatines* dari Dussek, Op. 20, yaitu gerakan-gerakan pertama dari No. 1, 2, dan 5, hanyalah berupa pola-pola biner. Di antara karya-karya Beethoven, gerakan pertama dari *Sonatine in G*, Op. 79 (yang panjangnya 201 birama), adalah lebih meruoakan sebuah sonata yang sebenarnya, Sementara gerakan pertama dari *Sonata*, Op. 49, No. 1, dan Op.49, No. 2, lebih menyerupai sonatine.

Seringkali, dalam kategori lagu-lagu bahan pengajaran, sonatine tidak sekompleks dan secara teknis lebih mudah daripada sonata. Perkecualian adalah Isonatine-sonatine dari Busoni, yang berjumlah enam, dan juga dari Ravel.

Berkaitan dengan sonata satu-gerakan adalah sonatine satu-gerakan, yang dalam hal ini sonatine pertama adalah sebuah contoh. Keempat seksi termasuk sebuah tema pokok (*allegro*), tema subordinat (*andante*), develomen (*allegro*), dan kembalinya rema prinsipal dan *coda*.

Tugas

1. Buatlah sebuah analisis dari dua contoh dari *AMF* (No. 17a dan b)
2. Sdatu atau lebih dari karya-karya berikut ini dapat digunakan untuk analisis:
 - a. Geralkan lambat dari karya Beethoven, *inata*, Op. 10, No. 1, dan Op. 31, No. 2.
 - b. Gerakan pertama (sonatine) dari Tchaikovsky, *Serenade* untuk orkes gesek.
 - c. Gerakan pertama sonatine-sonatine (untuk piano) dari Ravel, Bartók, atau Chávez

Bab XV

BENTUK SONATA-ALLEGRO

Kata *sonata* berasal dari kata Italia *sonare* (juga *sounare*), membunyikan atau memainkan, sama halnya seperti kantata (*cantata*) yang berasal dari kata *cantare*, menyanyikan. Sonata adalah tipe khusus karya instrumental, biasanya terdiri dari tiga atau empat gerakan; pada beberapa perkecualian sonata dapat terdiri dari satu hingga lima gerakan.. Karena gerakan pertama biasanya bertempo *allegro* maka istilah *sonata-allegro* digunakan untuk mengidentifikasi gerakan ini. Namun demikian, bentuk *sonata-allegro* juga sering digunakan untuk gerakan yang bertempo lambat dan juga gerakan final. Untuk menghindari salah pengertian, istilah bentuk sonata hanya digunakan untuk mengidentifikasi bentuk sonata secara menyeluruh.

Bentuk sonata-allegro adalah pola tunggal musik instrumental yang terpenting dan telah mengalami puncak pengembangan. Bentuk ini tidak hanya terdapat pada sonata-sonata solo, tapi juga dalam berbagai ensambel (duo, trio, kuartet, dsb.), simfoni, overture, konserto, musik program, dan berbagai macam komposisi lainnya. Dengan bentuk inilah para komposer besar musik instrumental telah terinspirasi untuk menumpahkan ekspresinya.

Formasi pola sonata-allegro yang definitif berkembang pada periode Klasik (1750-1827), sebagaimana terdapat pada karya-karya Haydn, Mozart, dan Beethoven. Namun demikian “sonata” sebenarnya telah digunakan secara berkelanjutan sebagai

sebuah judul sejak opertengahan abad keenambelas. Banyak karya-karya yang menggunakan judul sonata tidak banyak memiliki kesamaan, apakah di antara satu dengan yang lainnya, ataupun dengan bentuk sonata Klasik. Sonata-sonata karya Gabrieli, Turini, Pasquini, Tartini, Domenico Scarlatti, Bach, Haydn, Liszt, Hindemith, dan Prokofiev, masing-masing sangat berbeda sehingga seseorang dapat saja mempertanyakan keberadaan kualitas-kualitas standar yang menghubungkan di antara karya-karya tersebut. Hal apa yang menyesuaikan penggunaan judul yang sama untuk tipe-tipe yang bervariasi adalah kenyataan bahwa kebanyakan sonata adalah karya-karya instrumental yang diperluas (dikembangkan), yang secara alami bersifat absolut (non-programatik) dan fungsional, berisi beberapa gerakan atau seksi yang kontras. Ketika lebih dari dua penyaji dilibatkan, istilah-istilah, "trio," "quartet," "quintet," dsb., lebih sering digunakan daripada "sonata." Pada sisi lain, "sonata," "partita," "lesson," "suite," and "ordre" secara virtual saling berganti-ganti sebagai judul selama periode Barok. Mengenai keenam karya solo biola, Bach menamai yg pertama ketiga, dan kelima, "sonata," yang kedua, keempat, dan keenam, "partita." Beberapa edisi menyederhanakan keenam paket komposisi tersebut sebagai sonata.

Sonata muncul ke permukaan sebagai sebuah bentuk instrumental yang penting pada awal abad ketujuhbelas. Bentuk ini adalah produk yang muncul sebagai reaksi dari tiga trend Barok yang muncul bersamaan saat itu, yaitu: (a) ekspresi sekularisasi, (b) lahirnya suatu idiom tonal, (c) penyempurnaan instrumen-instrumen, khususnya keluarga biola.

Sebelum abad ketujuhbelas, musik seni didominasi oleh vokal, dan, walaupun *madrigal* dan bentuk-bentuk sekular lainnya, pada dasarnya memiliki fungsi sebagai ekspresi liturgis. Sekularisasi ekspresi pada satu sisi mengarah pada terbentuknya seni opera; pada sisi lain, membuka kemungkinan bagi musik seni yang tidak menggunakan teks, suatu musik dalam bentuk ekspresi abstrak, yang tidak semata-mata emosi yang lahir dari kata-kata. Sebelumnya musik instrumental pernah merupakan penambahan musik vokal, seperti pada *motet* abad ketigabelas, atau pernah digunakan dalam pertunjukan tarian-tarian *folk-like* atau bentuk-bentuk yang berasal dari tarian, seperti dalam *estampie*. Namun demikian *rappresentativo* pada masa Barok berkaitan dengan setting ekspresif sebuah teks untuk solo vokal (*voice*) yang akhirnya menunjuk pada cara menuju berbagai kemungkinan ekspresif musik tanpa teks untuk instrumen solo.

Berdirinya tonalitas dengan area akor-akor dan kunci relatif yang terdefiniskan dengan jelas, khususnya dominan, subdominan, dan minor dan mayor yang terkait, merupakan persyaratan bagi sebuah bentuk, yang pusat-pusat tonal kontrasnya sebanyak melodi-melodi kontras yang menggarisbawahi pola. Sebagaimana tonalitas menggantikan modalitas, demikian pula halnya dengan homofoni yang menggantikan kontrapung. Evolusi bertahap bentuk sonata-allegro hingga kesempurnaan dalam karya-karya aliran Vinnese, melebarkan tiga priode, Barok, Rokoko, dan Klasik. Hingga akhir abad kedelapanbelas, dominasi alur melodi atas didasarkan atas tema-tema kontras bentuk instrumental ini dari tipe-tipe

kontrapungtis sebelumnya, seperti fuga atau toccata, yang didasarkan atas moti atau subjek tunggal.

Sejak sonata secara eksklusif adalah sebuah pola instrumental, menjadi jelas bahwa perkembangan instrumen adalah penting secara dekat diasosiasikan dengan evolusi dari bentuk ini. Dari view point ini, perfeksi dari biola di Itali selama abad ke tujuhbelas dan awal abad kedelapanbelas adalah paling penting. Aliran pertama permainan biola berkembang di Itali pada abad ketujuhbelas, dan sejarah awal bentuk sonata dapat dijumpai pada karya-karya violinist-composer dari aliran ini: Rossi, Fontana, Legrenzi, followed by Valentini, Vitali, Bassani, Tartini, Vivaldi, and others. Sebagaimana Barok melewati Rokoko dan Klasikisme, karakter sonata berubah, aktivitas pusat kreatif berpindah dari Itali ke Jerman, dan harpsichord, diikuti oleh piano, menggantikan biola sebagai instrumen yang terpenting menggunakan bentuk sonata.

Pada abad keenambelas, bentuk-bentuk instrumental untuk yang pertama kalinya meminjam dari atau didasarkan atas bentuk-bentuk vokal. *Canzona* instrumental aslinya adalah karya yang didasarkan atas, atau mudahnya dengan mentransripsi, sebuah karya vokal. Mungkin contoh tertua ialah *Tsaat Een Meskin* (A Maiden Sat), 1501, oleh Obrecht (1452-1505) (*HAM*, Vol. I. No. 78). Dari sekitar tahun 1540 bentuk dan seringkali tema-tema, dari *chanson* French yang ditransfer dari sebuah medium vocal hingga organ (*canzona d' organa*). Oleh karena itu karya *canzona* organ Cavazzoni, *Faile d'Argens* (1542-43), didasarkan atas sebuah tema *chanson*, *Faulte d'Argent*, karya des Pres. Dari sekitar tahun 1580, bentuk *canzona*

seringkali digunakan untuk ensambel-ensambel instrumental (*canzona de sonare*). Sebuah karya untuk empat Viol (1589) dari Andrea Gabrieli, walaupun berjudul *Ricercar*, sebenarnya adalah sebuah *canzona*. *Canzona* untuk organ dikembangkan ke dalam *fugue*; *canzona* instrumental dengan kontras di antara seksi-seksi yang meningkat, dikembangkan ke dalam sonata.

Sonata sebagai suatu judul tarian instrumental terdapat dalam kumpulan karya-karya lute *Villancicos y Sonadas* (1534) karya Luis Milan. Penggunaan *sonata* sebagai judul terdapat dalam *Sonata per Liuto* (1561) dari pemain Lute Italia yang buta, Giacomo Gorzanis, yang dikaitkan dengan satu set tarian-tarian berpasangan.

Evolution of the sonata

Dalam bentuk evolusinya *canzona*, bentuk sonata telah melalui sejumlah tahap:

1. Transisi dari sebuah tekstur kontrapungtis, imitatif *canzona* hingga sebuah melodi pokok dengan bass (gaya *continuo*).
2. Bentuk-bentuk tiga hingga lima gerakan, yang pertama dan terakhir menjadi sebuah *fugal-allegro* – dari sekitar tahun 1650.
3. *Sonata da camera*—judul ini pertama digunakan oleh Johann Rosenmüller (1667).
4. *Sonata da Chiesa* –sebuah bentuk empat gerakan, yang indikasi temponya menggantikan judul-judul tarian dan karakter dari tipe “*da camera*” (1687).
5. *Sonata keyboard* yang pertama (tipe *da Chiesa*) oleh Jphann Kuhnau (1692).

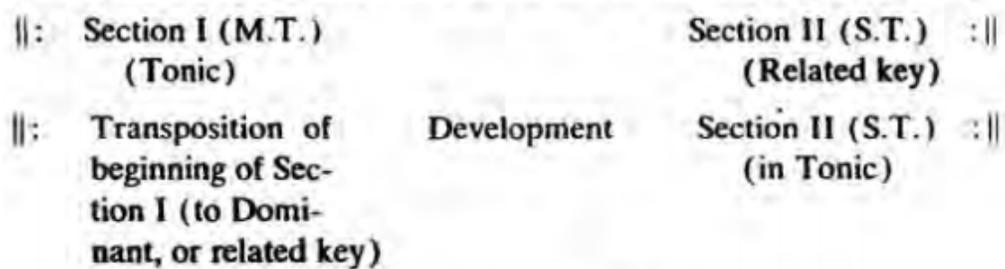
6. Sonata untuk satu, dua, tiga, atau empat pemain oleh H. Biber dan J.S. Bach.
7. Skema tiga-gerakan, yaitu cepat-lambat-cepat dari *Neapolitan Sinfonie* (Overtur Italia) dari Alesandro Scarlatti.
8. Sonata gerakan tunggal (biasanya biner, kadang terner) dari Domenico Scarlatti (1685-1757).
9. Bentuk empat gerakan (Allegro-Adagio-Minuet-Allegro) digunakan dalam komposisi-komposisi simfoni-sinfoni Mannheim Johann Stamitz (1717-1757) dan Georg Monn (1717-1750).
10. Bentuk sonata yang digunakan dalam empat kategori utama oleh komposisi-komposisi klasik—solo, musik kamar, simfoni, dan konserto; solo sonata dan konserto dalam tiga gerakan; ensambel sonata dan simfoni dalam empat gerakan.
11. Solo sonata empat gerakan karya Beethoven; gerakan *scherzo* menggantikan minuet; penambahan vokal dalam simfoni.
12. Sonata satu-gerakan –*Sonata* dalam B minor karya Liszt.
13. Pengolahan siklis – Op. 81a dari Beethoven, *Simfoni No. 4* dari Schumann, Simfoni dalam D minor karya Franck, dll.
14. Sonata bentuk bebas abad kedua puluh –*Sonata No. 1* dari Hindemith, *Sonata No. 7* dari Prokofiev.

Asal mula bentuk sonata Allegro

Asal mula istilah yang kita kenal sebagai sonata-allegro atau bentuk gerakan-pertama, ditemukan, cukup paradoksikal, dalam gerakan akhir sonata-sonata untuk biola dan untuk harpsichord dari komponis-komponis akhir abad ketujuh belas dan awal abad kedelapan belas. Dalam sonata Barok gerakan pertama adalah tempo lambat; yang kedua cepat, sering berkarakter imitatif; yang ketiga, sebuah aria atau tipe gerakan lambat yang lain; dan yang terakhir, sebuah gerakan allegro.

Pengaruh suite harus dicatat dalam prosedur-prosedur yang terdapat dalam banyak sonata Barok dan awal Rokoko berikut ini: (a) Repetisi kedua paruh dari gerakan; (b) Praktik pada permulaan separo kedua dari gerakan dengan dominan atau sebuah transposisi mayor relatif dari frase atau subjek pembuka; dan (c) penggunaan motif-motif atau subjek-subjek (dan bukannya tema-tema), sering diolah secara imitatif.

Suatu perubahan yang signifikan terjadi ketika tema-tema menggantikan subjek-subjek. Prinsip kontras dalam suite Barok dan sonata diterapkan pada perbedaan dalam area-area kunci tapi tidak untuk subjek-subjek; hingga perempat kedua dari abad kedelapanbelas diterapkan pada perbedaan-perbedaan dalam tema-tema. Area tonal yang berlawanan (kontras) dalam tema-tema di antaranya dapat dijumpai pada gerakan-gerakan akhir sonata biola Geminiani, Locatelli, Veracini, dan Tartini. Sebuah pola tipikal yang terdapat dalam gerakan terakhir adalah sebagai berikut:



Bentuk ini juga digunakan oleh Scarlatti dalam banyak karya sonata-sonata gerakan-tunggalnya – Sonata dalam G (AMF, No. 18a) adalah sebuah contoh representatif; *Sonata* dalam F minor (AMF, No. 18b) mengikustrasikan penggunaan pola terner.

Gerakan terakhir dari banyak sonata klavier W.F. Bach dan C.P.E. Bach menggunakan bentuk sebagaimana yang tergambar pada diagram di atas. Pada bagian finale *Symphony* dalam D mayor (1740) dari Georg Monn, sebuah modifikasi dari signifikansi yang besar terjadi: Tema pokok kembali secara hampir tidak jelas setelah Development, diikuti oleh tema sub ordinat yang bertransposisi ke tonik.

Suatu titik tolak direpresentasikan dalam *Clavier Sonata* dalam G mayor, Op. 17, No. 4, karya J.C. Bach. Dalam karya ini, pola yang telah didiskusikan selama ini terdapat dalam gerakan pertama. Seksi developmen dimulai dengan transposisi dominan dari tema utama. Sebagaimana terdapat dalam contoh Monn, tema pokok kembali setelah developmen, tapi di sini secara agak empatik. Transisi material dan tema subordinat mengikuti, dan ditransposisi ke tonik. Penampilan tema utama dan tema subordinat setelah developmen menunjukkan bentuk perubahan dari pola biner,

sebagaimana terilustrasikan pada diagram di atas, kepada pola terner dari sonata-allegro.

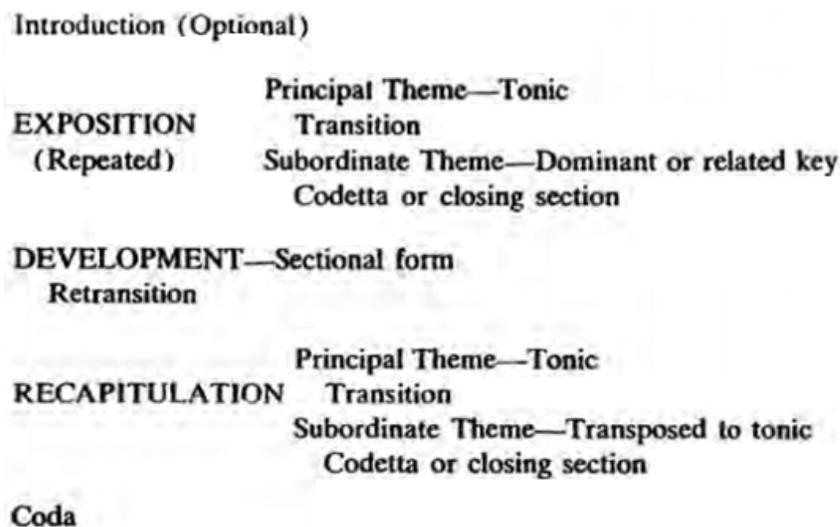
Seperti pada karya-karya Haydn bahwa kristalisasi final dari bentuk sonata-allegro terjadi. Dari kedua paruh bagian gerakan karya tersebut, hanya yang pertama, eksposisi, yang diulang. Walaupun beberapa developmen dalam Haydn (dan Mozart) masih dimulai dengan transposisi dominan dari tema utama, yang tidak lagi merupakan suatu set formula. Bagian developmen secara bebas mentransposisikan, mengkombinasikan, dan mengekstrak bentuk materi fragmentasi eksposisi. Teksturnya didominasi oleh homofonik; di samping subjek-subjek yang dikembangkan dalam imitasi kita menemukan tema-tema yang didasarkan atas suatu pola frase-periode. Keberadaan kontras dinamik dari tema-tema pokok dan subordinat semakin jelas: tema prinsipal, yang bersifat asertif dan empatik; tema kedua – terpengaruh oleh alur vokal dari lirik opera – liris dan atentif. Keterkaitan antar kunci menjadi sebagai berikut: M.T. dalam tonika mayor – S.T. dalam dominan, atau M.T. dalam minor – S.T. dalam relatif mayor.

Transposisi dan fragmentasi bagian material eksposisi dalam developmen sonata-allegro diturunkan dari jenis pengolahan motifik yang terjadi dalam gerakan suite Barok segera setelah garus burama ganda. Dalam hal inilah sekuen, imitasi, dan transposisi dari materi yang sebelumnya sudah ada, digunakan secara ekstensif. Transposisi pengulangan/ penampilan kembali dari unit-unit yang lebih luas, dari sebuah frase kepada seksi yang lengkap dipelihara untuk porsi selanjutnya dari gerakan. Namun demikian, teknik fragmentasi tidak diterapkan secara diskriminatif

padal semua tarian Barok. Gerakan-gerakan suite diambil alih oleh balet Perancis – minuet, bouree, dan gavotte – banyak mempertahankan karakter tarian asli mereka dan kurang dikerjakan; gerakan-gerakan suite yang lebih tua – allemande, courante, sarabande, dan gigue – telah menjadi kurang mirip tarian, dan lebih diperjelas gayanya dan oleh karenanya cenderung diperkirakan sebagai developmen. Dari prosedur-prosedur developmental yang khususnya ditemui pada tarian-tarian kuno inilah dapat dimaklumi bahwa pengolahan developmen sonata-allegro diturunkan.

Dari *canzona* melalui *sonata da camera* dan *sonata dachiesa*, sejarah awal sonata ditemukan dalam halaman-halaman musik biola Italia abad ketujuhbelas dan awal abad kedelapanbelas. Sebagaimana dalam sonata Klasik mengikuti Barok, dominasi dalam musik instrumental berpindah dari Itali ke Jerman dan Austria, dan harpsichord serta piano menggantikan biola sebagai medium solo prinsipal dalam bentuk ini.

Garis besar bentuk sonata-allegro



Introduksi

Introduksi dalam bentuk sonata-allegro adalah pilihan. Introduksi secara relatif lebih jarang terdapat dalam gerakan-gerakan orkestra yang menggunakan bentuk ini (apakah dalam karya-karya simfoni atau gerakan-tunggal, seperti misalnya overture) daripada dalam sonata-sonata. Dari ketigapuluhdua piano sonata Beethoven, hanya empat yang memakai introduksi; dari kesembilan simfoninya, hanya empat yang mempunyai introduksi yang panjangnya bervariasi (No. 1, 2, 4, dan 7) sementara nomor sembilan memiliki introduksi antisipatori sepanjang enam belas birama dalam tempo dari gerakan tersebut.

Satu abad musik Romantik dapat mengantarkan kita pada asumsi bahwa introduksi pada sebuah sonata atau simfoni umumnya berisi motis-motif atau tema-tema yang akan muncul dalam gerakan yang cocok, tapi dalam karya-karya Haydn, Mozart, Beethoven dan komponis-komponis lain yang sejamannya hal ini lebih merupakan perkecualian daripada sebuah aturan; introduksi-introduksi yang lambat yang terjadi dalam simfoni-simfoni dari para komposer ini, material tematik sifatnya adalah independen. Dalam Simfoni No. 103 dalam Es karya Haydn ("Drum Roll") dan dalam Sonata piano Op. 13 karya Beethoven, introduksi yang lambat muncul lagi sebagai suatu unit independen di tengah-tengah dari satu gerakan; ... dalam kasus bahwa antisipasi dari material tematik atau penggunaan tema-tema "motto" seperti pada *Symphony No. 1* (gerakan pertama dan terakhir), *Symphony No. 5* atau *6* karya Tchaikovsky, *Symphony No. 4* karya Schumann, atau *Symphony* dalam D minor karya Franck. Di antara komposisi-komposisi Klasik eksepsional yang tema dari sebuah

adagio introduksi mengantisipasi tema pokok dari gerakan pertama adalah simfoni-sinfoni nomor 90 dan 98 karya Haydn.

Struktur dari introduksi yang diperluas dalam sebuah tempo lambat umumnya adalah seksional dan dapat dalam sebuah bentuk kelompok. Sebuah analisis dari introduksi terhadap gerakan pertama dari *Symphony No. 1* dalam C minor, Op. 68, menunjukkan: seksi I (birama 1-9) – periode kontras; seksi II (birama 10-24) – kelompok frase (A A' B); seksi III (birama 25-38 – kelompok frase (A B B')).

Lima birama pertama dari Allegro (38-42) merepresentasikan sebuah frase introduksi tambahan, menggunakan tema “motto”.



Analisis introduksi karya-karya berikut ini:

Mozart, *Symphony in C major* (“Juoiter”), K.551

Beethoven, *Symphony No. 1 in C major*, Op. 21

Tchaikovsky, overture dari *Romeo and Juliet*

Tema Prinsipal

Tema prinsipal dari sebuah sonata atau simfoni secara langsung bukan hanya dari gerakan pertama, tapi dari keseluruhan karya. Kemungkinan varietas *mood*,

ritem, irama, *contour* melodik, isi harmonik, dan tempo adalah tidak terbatas. Tema-tema sonata dalam tradisi Klasik dan Romantik (ini termasuk musik kamar dan karya-karya orkestra sebagaimana juga karya-karya solo) akan lebih sering berisi motif-motif yang signifikan yang mungkin diisolasi dan dikembangkan. Kres, bahkan *jugged* (kasar/ tajam/ *not smooth*), permukaan motif-motif dalam kebanyakan tema-tema prinsipal dari periode Klasik menghasilkan dalam suatu ketajaman karakteristik dan sebuah dinamik, karakter yang asertif:



Konstruksi motifik dalam sebuah tema Romantik terilustrasikan di dalam gerakan pertama *Symphony No. 6*:



Tema-tema yang lebih liris, kadang-kadang karakternya lebih mirip-folk (*folk-like*), kadang-kadang ditemukan. Brahms, khususnya, sangat suka dengan tipe ini:



Juga mengacu pada kualitas liris dari tema-tema prinsipal dari gerakan-gerakan pertama seperti misalnya *Symphony No. 4* karya Brahms dan *Symphony No. 4* karya Mahler.

Yang lebih sering, bagaimanapun, dalam rangka untuk mendirikan dan menekankan sebuah kontras dengan sebuah tema kedua yang liris, tema ptinsipal akan lebih aktif dan berenergi. Apapun sifatnya, tema akan memiliki individualitas dan karakter. Dalam hal ini, setiap tema dapat dikembangkan; kriteria sebuah tema yang bagus bukan melulu tema tersebut *dapat* dikembangkan, tapi *menuntut* untuk dikembangkan.

Bentuk dari tema prinsipal danpat bervariasi dari sebuah frase hingga bentuk tiga-bagian.

Tema prinsipal sebagai sebuah frase (yang diulang) dapat ditemukan pada bagian pertama *Sonata, Op. 31, No. 3* dari Bethoven – AMF, No. 19 (birama 1-17). Tema prinsipal sebagai sebuah period ditunjukkan dalam gerakan *Sonata, Op.2, No.*

2 (birama 1-30) karya Beethoven, bahwa tema prinsipal adalah sebuah bentuk lagu tiga-bagian.

Tema prinsipal dapat hadir kepada suatu kadens definitif, diikuti oleh sebuah *codetta*, atau mengantarkan pada sebuah transisi oleh suatu proses disolusi.

Transisi

Transisi dapat merupakan sebuah pasase, jembatan yang sederhana, sebagaimana pada bagian pertama *Sonata, Op. 2, No. 1* (birama 15-20) karya Beethoven, atau dapat juga berupa episode transisional, berisi satu atau beberapa seksi – AMF, No. 19 (birama 13-26).

Yang lebih sering terjadi ialah, transisi (khususnya dalam karya solo atau sonata ensambel) akan terdiri dari atau berisi karya pasase. Material dari tema pokok dapat juga digunakan dalam transisi, sebuah contoh dari keadaan tersebut dapat ditemui dalam AMF, No. 19 (birama 25-45).

Tema subordinat

Dalam musik tonal, khususnya pada abad kedelapanbelas dan sembilanbelas, tema subordinat secara tradisional berada pada kunci dominan jika tema pokok berada dalam kunci minor. Sejumlah perkecualian muncul, tidak hanya di akhir abad kesembilanbelas, tapi juga pada karya-karya Beethoven. Hubungan-hubungan kunci yang eksepsional terdapat dalam bagian pertama *Sonata, Op. 2, No. 2* (M.T., A mayor – S.T., E minor), *Op. 2, No. 3* (M.T., C mayor – 2 (M.T., A mayor – S.T., E

minor), Op. 2, No. 3 (M.T., C mayor – S.T. yang pertama, G minor), Op. 31, No. 2 (M.T., G mayor – S.T., B mayor), dan karya Tchaikovsky, *Piano Concerto* dalam Bes minor (M.T., Bes minor – S.T., As mayor).

Dalam karakernya, tema subordinat seringkali liris dan ekspresif. Kontras dengan tema pokok adalah oleh karenanya dalam satu kunci, karakter, dan melodi.

EX 124
Beethoven,
Symphony
No. 5,
first movement

M.T., C minor
Allegro con brio

S.T., E \flat major
p dolce

EX 125
Dvořák,
Symphony
No. 5,
first movement

M.T., E minor
Allegro molto

S.T., Aeolian mode on G

24 25 26 27 91 92 93 94

mf f p fz ft

Dalam beberapa hal, tema-tema yang tampak kontras dapat ditunjukkan sebagai relatif dengan menurunkannya dari sebuah pola-intonasi atau *contour* dasar. Relasi tersebut sulit untuk cepat ditebak lkarena tidak didasarkan atas suatu pengulangan, sekuen, atau transisi yang jelas dari suatu motif yang jelas secara konsisten, namun atas sebuah transformasi yang terjadi pada saat ritme-ritme dan berbagai interpolasi yang ditambahkan menyamakan penurunan sumbernya. Tipe transformasi ini dapat dilihat pada contoh 171.

Pada bentuk sonata-allegro dari periode Klasik awal adalah tidak biasa bagi tema subordinat menjadi transposisi dominan dari tema pokok. Hal ini terilustrasikan dalam gerakan pertama karya Haydn, *String Quartet*, Op. 74, No. 1 dalam C Mayor,

juga simfoni-simfoninya NO. 85 dan 85, dan gerakan terakhir dari karya Mozart, *Symphony* dalam Es (K.243).

Sementara bentuk sonata-allegro berisi setidaknya-tidaknya tema prinsipal, seksi subordinat dapat terdiri dari atau atau lebih. Sebuah kelompok subordinat sering dijumpai secara surprais tapi tidak pada kebanyakan karya-karya, atau dengan kata lain sangat jarang. Panjang tema tunggal subordinat dapat terdiri dari sebuah periode hingga sebuah bentuk lagu. Panjang tema subordinat pada gerakan pertama karya Beethoven, *Sonata*, Op. 31, No. 3 (birama 46-53) adalah satu periode. Sementara itu gerakan pertama karya Tchaikovsky, *Symphony* No. 4 (birama 89-160) tersusun dari bentuk rondo.

Penggunaan dua buah tema subordinat terdapat dalam gerakan pertama karya Beethoven, *Sonata*, Op. 7, (S.T. I – birama 41, S.T. II – birama 59) dan penggunaan tiga tema subordinat terdapat dalam gerakan pertama karya Tchaikovsky, *Fifth Symphony*.

EX 126
Tchaikovsky,
Symphony
No. 5,
first movement

S. T. I
Allegro con anima
116
sfp molto espressa.

S. T. II
Un pochettino piu animato
154
f

S. T. III
Molto piu tranquillo
170
mf *sf* *p*

Tema subordinat dapat diikuti oleh sebuah tema penutup yang terdiri dari satu atau beberapa seksi (*AMF*, No. 19, Seksi I, birama 64; Seksi II, birama 75) atau sebuah

codetta, berisi khususnya material kadensial (karya Mozart, *Symphony* dalam C Mayor – birama 111-120). Pada beberapa perkecualian, sebuah porsi dari tema prinsipal dapat kembali di bagian akhir eksposisi.

Pada musik abad kedelapanbelas dan ketujuhbelas, eksposisi seringkali diikuti oleh sebuah tanda ulang birama ganda. Repetisi dari eksposisi adalah sebuah *survival* dari sebuah prosedur yang berasal dari bentuk Suite. Pada saat itu kedua paruh dari sebuah gerakan masing-masing diulang, dan sebagaimana telah kita catat, praktik seperti ini dilakukan pada gerakan-gerakan sonata Rokoko dan Barok.

Eksposisi dapat berakhir dengan: (a) sebuah kadens yang empatik, (b) sebuah pasase jembatan yang mengantarkan pada pengulangan eksposisi, atau (c) sebuah pasase jembatan yang mengantarkan pada Developmen. Jika pasase yang sama tidak digunakan untuk (b) dan (c), *ending* yang pertama dan kedua diterapkan. Kadang-kadang gerakan-gerakan dalam sonata-allegro tidak mempunyai tanda ulang yang mengikuti eksposisi. Dalam karya-karya overture yang menggunakan bentuk sonata-allegro, tidak terdapat indikasi untuk mengulang eksposisi.

Developmen

Porsi tengah dari bentuk sonata-allegro disebut bagian developmen atau seksi *fantasia*. Material yang digunakan dalam divisi ini hampir seluruhnya berasal dari material pertama yang telah ditampilkan dalam eksposisi. Pilihan material, metode pengolahan, struktur, dan hubungan antar kunci, urutan presentasi – semua ini adalah tergantung dari keputusan komposer, dan adalah refleksi dari rasa dan keputusan dirinya. Panjang dari developmen ini kira-kira mendekati eksposisi. Bentuk ini

tersusun secara seksional, jumlah dan panjang setiap seksi merupakan pilihan dalam batasan-batasan tertentu. Setiap seksi biasanya akan ditutup oleh beberapa macam bentuk kadens, jelasnya tidak terlalu empatik, dan akan dapat dibedakan dari seksi-seksi sebelum dan sesudahnya melalui karakteristik-karakteristik ritmik, melodik, register, dan dinamik. Walaupun developmen adalah seksi yang paling artifisial dari gerakan ini, kedtrampilan komposer mengantarkan pada impresi bahwa seksi ini adalah deretan hubungan-hubungan spontanitas yang sebenarnya dan sistematis.

Sejak pernyataan kembali tema prinsipal dalam tonik merupakan sebuah terminal objektif dari developmen, tendensi yang biasa adalah menghindari tonik sebagai sebuah pusat kunci dari seksi ini. Sebuah eksepsi yang jarang yang perlu dicatat ialah pada bagian permulaan developmen dari gerakan pertama karya Beethoven untuk piano, *Sonata*, Op. 31, No. 3 (*AMF*, No. 19, birama 89).

Dalam seksi developmen prosedur berikut ini dapat diterapkan, apakah secara tunggal atau dalam kombinasi, pada material dari eksposisi:

Perubahan dari:

1. Kunci
2. Modus
3. Harmoni
4. Tekstur
5. Dinamik
6. Karakter (*legato*, *stakato*, dll.)
7. Instrumentasi (warna)

8. Register
9. Pola iringan

Dengan menerapkan:

10. Time-ritma yang bervariasi
11. Augmentasi dan diminusi ritem.
12. Augmentasi dan diminusi interval
13. Pengelolaan kanonik
14. Pengolahan fugal.
15. Imitasi bebas
16. Gerakan berlawanan
17. Gerak mundur (*retrograde*)
18. Kontrapung terbalik
19. Repetisi sebuah figur atau motif
20. Sekuens dari sebuah figur atau motif
21. Simulasi kombinasi (pengolahan kontrapung) dari motif-motif atau tema-tema dari porsi-porsi eksposisi yang berbeda.

Dalam seksi developmen yang brilian (birama 152-398) dari gerakan pertama karya Beethoven, *Symphony* No. 3 (“Eroica”) hampir semuanya dari pengolahan di atas dapat diobservasi. Jarang terjadi, material baru yang belumpernah ada sebelumnya dalam eksposisi dapat diolah dalam developmen. Salah satu yang pernah dilakukan ialah sebuah frase dalam gerakan pertama karya Mendelssohn, *Symphony*

No. 4 (birama 202-205) yang, setelah banyak digunakan dalam developmen, muncul kembali dalam rekapitulasi.

Secara sesensial, terdapat tiga landasan ketegori pengolahan developmen:

1. Transposisi – sebuah segmen substansial dari bentuk material dari eksposisi dinyatakan kembali dalam kunci yang lain , dengan sedikit atau samasekali tidak menggunakan alterasi di luar perubahan tonalitas. Karya Beethoven, *Sonata*, Op. 2, No. 1, gerakan pertama, birama 49-55 adalah sebuah transposisi dari material yang berasal dari birama 1-6, dan 56-63 sebuah transposisi dari 21-27.
2. Transformasi – material dari eksposisi dimodifikasi hingga beberapa derajat tanpa, bagaimanapun, menghancurkan identas karakteristiknya. Karya Beethoven, *Symphony* No. 3, gerakan pertama, birama 187-206, sebuah kontrapung baru disusun melawan sebuah sekuenn dari sebuah motif yang diturunkan dari dua birama pertama dari tema utama.
3. Metamerfosa – sebuah alternasi yang lebih radikal dari pada pada (2) terjadi. Dengan alasan perubahan tempo, ritem, atau interval (secara menyanyi atau dalam kombinasi), karakter orijinal dari material tersebut semuanya ditambahkan. Pada karya Brahms, *Symphony* No. 4, gerakan pertama, birama 169-184 adalah suatu alterasi radikal dari tema pokok. Pada karya Debussy, *String Quartet*, bandingkan dengan birama-birama berikutnya dengan dua birama pertama dari gerakan pertama: gerakan pertama, 152-155; gerakan kedua, 56-59, 124-128, 148-149; gerakan keempat, 125-133, 141-144.

Bagian belakang dari seksi terakhir, atau seksi terakhir selengkapnya dari developmen, adalah sebuah retransisi (*AMF*, No. 19, birama 128-136). Sangat sering retransisi adalah defensif (antisipatori). Contoh transisi antisipatori dapat ditemukan pada bagian akhir developmen bagian pertama karya Beethoven, *Sonata*, Op. 2, No. 2, karya Mendelssohn, *Symphony* No. 4, karya Mahler, *Symphony* No. 4, dan karya Dvorak, *Symphony* No. 5.

Rekapitulasi

Kembalinya tema-tema, baik orinsipal mauoun subordinat, yang membentuk eksposisi diistilahkan dengan “rekapitulasi”. Tema prinsipal kembali dalam tonik orijinal; seperti alterasi-alterasi sebagaimana dapat terjadi biasanya adalah tidak esensial. Material trtansisional atau episodik di antara tema-tema prinsipal dan subordinat dapat lebih pendek, khususnya jika aslinya berisi material dari tema pokok (*AMF*, No. 19, bandingkan birama 153-169 dengan 17-45).

Jarang, bahwa dalam gerakan terakhir karya Beethoven, *Sonata* dalam Cis Minor, Op. 27, No. 2, transisi di antara tema-tema prinsipal dan subordinat dapat semuanya dihilangkan.

Dalam musik tonal, tema subordinat dalam rekapitulasi adalah secara tradisional bertransposisi ke tonik. Pada sonata-sonata Beethoven yang tema subordinatnya dalam eksposisi terjadi dalam sebuah kunci median atau submedian, pernyataan kembali dapat menghindari tonik. Dalam gerakan pertama dari *String Quartet* dalam Bes, Op. 130, tema subordinat (birama 53-70) terjadi pertama dalam

Ges, dan dalam rekapitulasi dalam Des. Seksi penutup, dalam dominan dalam eksposisi, bertransposisi ke tonik pada rekapitulasi.

Coda

Rekapitulasi secara umum diikuti oleh sebuah *coda*. Sebelum Beethoven, *coda* tidak terlalu panjang; fungsi utamanya adalah untuk mengakhiri sebuah gerakan dengan elegan. *Coda* seringkali lebih sedikit daripada suatu amplifikasi kadens yang brilian. *Coda* yang mengakhiri gerakan pertama karya Mozart, *Symphony* dalam G Mayor (“Surprise”), gerakan pertama, sebagaimana tiga birama terakhir adalah perluasan dari kadens sebagai tema penutup (birama 249-255).

Gerakan terakhir dari karya Mozart, *Symphony* dalam C Mayor, K.551, berisi *coda* yang paling diperluas dan dielaborasi (birama 366-424), sebuah *tour de force* kontrapungtis yang mengkombinasi lima motif prinsipal dari gerakan dengan virtuositas yang mengejutkan.

Perbandingan dari *coda* empatpuluhdua birama dalam karya Beethoven, *Sonata*, Op. 2, No. 3 dengan perluasan tema penutup yang mengakhiri gerakan pertama dari *Sonata*, Op. 2, No. 1 mendemonstrasikan seberapa cepat *coda* memulai mengasumsikajn sebuah fungsi yang signifikan dalam karya-karyanya. *Coda* dari *Symphony* No. 3 (birama 557-591) dan *Symphony* No. 9 (birama 427-547) adalah developmen-developmen kedua yang sebenarnya.

Seperti Developmen, *coda* yang diperluas dibagi ke dalam dua seksi. Pada gerakan finale karya Brahms, *Symphony* No. 1, *coda* tidak semata-mata sebuah

epilog, tapi sebuah kelengkapan yang sebenarnya dari tidak melulu gerakan tapi karya secara keseluruhan. Sebuah studi mengenai keenam seksional divisi-divisinya akan menunjukkan penguasaan dari konklusi ini.

Introduksi dari materi baru dalam *coda*, sebuah kejadian yang jarang secara komparatif, dapat diobservasi dalam gerakan pertama karya Berlioz, *Symphony Fantastique* dan karya Schumann, *Symphony No. 1* dalam Bes Mayor.

Prosedur-prosedur perkecualian

Pengolahan struktural yang eksepsional dari bentuk sonata-allegro dapat ditemukan pada karya-karya Klasik dan juga komponis-komponis akhir abad kesembilanbelas dan keduapuluh. Termasuk dalam prosedur ini adalah sebagai berikut:

1. Penghilangan tema prinsipal dalam rekapitulasi – karya Chopin, *Sonata* dalam Bes Minor, Op. 35, gerakan pertama; karya Schumann, *Symphony No. 4* dalam D Minor, finale; karya Smetana, *String Quartet* “Aus Meinem Leben,” gerakan pertama; karya Prokofiev, *Sonata No. 7*, Op. 83, gerakan pertama.
2. Kembalinya tema prinsipal atau subordinat dalam sebuah kunci yang bukan tonik – karya Mozart, *Sonata* dalam C mayor, No. 15, gerakan pertama (kembalinya tema prinsipal dalam F); karya Scriabin, *Sonata No. 5* (kedua tema ditransposisikan hingga satu kuart).
3. Kembalinya tema subordinat sebelum tema prinsipal dalam rekapitulasi, kadang-kadang diacu sebagai penyelamatan rekapitulasi – Karya Mozart,

Piano Sonata No. 3 dalam D mayor, bagian pertama; karya Dvorak *Piano Quartet* dalam Es, Op. 87, gerakan pertama; karya Hindemith, *Sonata* untuk violin dan piano (1935), gerakan pertama.

4. Hubungan “axis” dari tema-tema subordinat dan tema pokok, yaitu dalam tema subordinat, sebuah interval yang diberikan di bawah tema prinsipal pada eksposisi, kembali pada interval yang sama di atas tema prinsipal pada rekapitulasi (atau sebaliknya) – karya Hindemith, *Sonata* untuk flute dan piano (M.T. – Bes mayor, S.T. – Gis mayor pada eksposisi dan C mayor pada rekapitulasi
5. Penghilangan rekapitulasi, bagian developmen langsung diikuti oleh *coda* – karya overture Beethoven, *Leonore*, No. 2.
6. Penggunaan pendekatan *induktif* daripada *deduktif*. Metode yang sudah biasa dari pernyataan tematik dan developmen melibatkan presentasi sebuah tema dan langsung fragmentasinya, sebuah proses yang material atau motif-motifnya “didesuksi” dari tema digunakan dalam konstruksi seksi-seksi developmen atau anggota-anggota pendukung (*auxiliary*). Sibelius, menggunakan suatu pendekatan yang berlawanan dengan menampilkan motif-motif pendahuluan (*preliminary*) atau fragmen-fragmen yang akhirnya terintegrasi ke dalam suatu kesatuan tematik, sering terjadi dalam developmen. Prosedur ini, yang kemudian berkembang menjadi teknik dalam karya Sibelius *Second Symphony*, diantisipasi dalam gerakan pertama karya Borodin, *Symphony No. 1*. Sifat yang dalam prosedur ini diterapkan

terilustrasikan pada kutipan berikut ini dari gerakan pertama karya Sibelius,

Second Symphony:

EX 127 **Allegretto A** **Exposition**

The musical score is presented in four systems. The first system shows the strings playing a rhythmic pattern of eighth notes, marked *p*. The second system features the oboe and bassoons, with the oboe playing a melodic line and the bassoons providing harmonic support. The third system continues the bassoon parts, with dynamics ranging from *p* to *f* and *dim.*. The fourth system shows the violins playing a melodic line, with dynamics ranging from *p* to *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and a triplet.

The image displays a musical score for Woodwinds and Strings. The top system shows the Woodwinds and Strings parts with dynamic markings 'p' and 'f'. The second system shows a melodic line with notes C, G, C, G, H, and I. The third system shows a melodic line with notes H, I, and E. The fourth system shows a melodic line with notes D, F, and H. The notes are connected by slurs and have various articulations like accents and slurs.

Copyright © 1903, renewed 1931 by Breitkopf & Härtel.
 Used by permission of Associated Music Publishers, Inc., New York.

7. Pengolahan Mozaik – sebuah prosedur ditampilkan khususnya dalam karya-karya simfoni Gustav Mahler. Motif-motif yang memiliki panjang bervariasi dari tiga nada hingga beberapa birama diterapkan, kadang-kadang secara homofoni dan kadang-kadang pula secara polifoni. Istilah mozaik digunakan karena kombinasi dari motif-motif ini, yang terjadi secara berurutan dan dalam kombinasi, yang menghasilkan pola gerakan tersebut. Terilustrasikan dalam AMF adalah dua halaman pertama dari *Symphony No. 4* dalam G

mayor, yang menggunakan tujuh motif dasar dari karya ini. Pengolahan mozaik oleh Mahler membedakan cara ini dari metode induktif Sibelius pada kenyataan bahwa motif-motif dan tema-tema pada Mahler mempertahankan identitas independennya, sementara dalam Sibelius motif-motif tersebut dicampur (*fuse*) dalam pengembangan suatu yang baru, melodi yang diperluas.

TUGAS

1. Analisis secara detail bentuk sonata-allegro yang terdapat dalam AMF, No. 19.
2. Analisis satu atau lebih contoh-contoh berikut ini:
 - a. Mozart, *Eine Kleine Nachtmusik*, gerakan pertama.
 - b. Beethoven, *Sonata*, Op. 2, No. 1, gerakan pertama.
 - c. Brahms, *Symphony No. 1*, gerakan pertama.

Bagian 4

Bentuk-bentuk kontrapungtis

Bab XVI

BENTUK KONTRAPUNG TAL

Kontrapung dapat didefinisikan sebagai pengkombinasian dua atau lebih bagian-bagian distingtif yang melodis dan ritmik. Istilah “polifonis” sering digunakan sebagai sinonim dari kontrapung. Kata kontrapung berasal dari kata Latin *punctus contra punctum* (“titik lawan titik”), kata *puncta* menegaskan nada. Kemunculan dan perkembangan kontrapung dalam budaya musik Barat tidak hanya merupakan permulaan keilmuan dan seni musik Barat, tapi juga adalah demarkasi yang memisahkan musik Barat dari dominasi musik monodik Orien.

Dalam musik Barat, kombinasi serempak alur-alur melodi yang intensional dan cermat terjadi dalam suatu wadah yang disebut *organum*. Bukti dokumentasi yang kita miliki mengenai prosedur ini ialah dalam sebuah warisan abad kesembilan berjudul *Musica Enchiriadis* (atau *Handbook of Music*). Sebagaimana tercatat dalam tabel mengenai bentuk-bentuk yang berkembang dalam sejarah musik, musik polifonis dari abad kesembilan hingga keempat belas tidak didasarkan atas suatu skema tonal mayor-minor tapi atas sebuah sistem modus-modus. Penamaan modus-modus ini, yang diambil dari teori Yunani, diterapkan pada pola-pola skalar oktaf yang diistilahkan dari Modus-modus Gereja Abad Pertengahan.

Hingga pertengahan abad keenambelas modus Ionian, yang memiliki kesamaan dengan tangga nada mayor kita, ditemukan. Hingga saat itu modus-modus sebenarnya yang digunakan meliputi Ionian, Dorian, Phrygian,

Mixolydian, dan Aeolian, Yang terakhir adalah ekuivalen dengan tangga nada natural minor kita. Dari abad kesembilan hingga akhir abad keempat belas “konsonan-konsonan” vertikal meliputi unisono, kwart, kwint, dan oktaf. Dari abad keempat belas hingga abad keenambelas, tert dan sekt diikutkan sebagai “konsonan.”

Basis harmonis musik berubah dalam abad ketujuh belas. Tonalitas lebih merupakan landasan musik Barat dibandingkan dengan modalitas. Kata modus sekarang menuntut suatu pengertian baru – yang diterapkan kepada dua pola tanggana yang dalam musik tonal menjadi modus mayor dan modus minor. Tonalitas diasosiasikan dengan pengeklompokan triadik tetap bertahan sebagai basis musik Barat dari tahun 1600 hingga 1900.

Pada keduanya, modalitas dan tonalitas, pola tangga nada masing-masing ialah heptatonic – tersusun dari tujuh nada utama. Namun demikian pada abad keduapuluh, digunakan berbagai macam konstruksi dan kombinasi tangga nada non-heptatonic. Tangga nada *duodecuple* yang masing-masing terdiri dari duabelas nada yang secara fungsional esensial, kombinasi-kombinasi politonal, dan kombinasi-kombinasi neo-modal (menggunakan modus-modus medieval dan sisnetik) termasuk ke dalam teknik-teknik abad ini.

Diagram berikut ini mengkaitkan idiom, kronologi, dan konsona-konsonan yang diterima dari tahun 800 hingga sekarang:

Idiom	Modal		Tonal		Duodecuple Neo-modal Polytonal Pan-diatonic
Chronology	800	1400	1600	1900	
Consonance	Unison Fourth Fifth Octave		Triadic music Addition of consonant third and sixth		Non-triadic music Emancipation of dissonance

Sementara vokabulari khusus – idiom – telah berubah seperti tampak pada ilustrasi di atas, wadah-wadah dan teknik-teknik kontapungtal tetap tidak ditambahkan. Suatu kanon yang ketat dapat tersusun dari modal, tonal, atau duodecuple, dan imitasi, adalah imitasi apakah ditemukan pada Obrecht, Palestrina, Bach, Hindemith, atau Schönberg. Wadah-wadah mendasar yang digunbakan dalam kontrapung adalah sebagai berikut

1. Sekuen – sebuah pola yang muncul pada tingkat tangga nada yang berbeda secara berurutan dalam suara yang sama.



2. *Imitatsi* – kemunculan tiba-tiba sebuah motif dalam suara kedua setelah kmunculannya ya g pertama. Imitasi adalah benar-benar ketat ketika ia benar-benar melekat kepada hubungan-hubungan intervalik dan ritmik dari pernyataan yang pertama; namun bebas ketika tidak.

EX 129
Bach,
*Two-Voice
Invention,
No. 1*

The image shows two musical staves for Bach's Two-Voice Invention No. 1. The first staff is labeled 'strict imitation' and shows a melodic line in the right hand being mirrored in the left hand. The second staff is labeled 'free imitation' and shows the same melodic line in the right hand with a more complex, non-mirrored accompaniment in the left hand.

3. Repetisi – kemunculan segera sebuah motif pada suara yang sama atau suara-suara.

EX 130
Bach,
*Two-Voice
Invention,
No. 3*

The image shows two musical staves for Bach's Two-Voice Invention No. 3. The notation illustrates 'repetition' where a specific motif is repeated in the same voice part across several measures.

4. Augmentasi – adalah multifikasi dalam keseragaman rasio dari nilai waktu dari setiap nada dan tanda istirahat dari motif atau tema yang diberikan.

EX 131
Bach,
*Well-Tempered
Clavier,
Vol. 1,
Fugue VIII*

Andante con moto

The image shows a single musical staff for Bach's Fugue VIII from the Well-Tempered Clavier, Vol. 1. It illustrates 'augmentation' where the note values are increased (e.g., quarter notes become half notes) in measures 77-82. Measure numbers 1, 2, 3, 77, 78, 79, 80, 81, and 82 are indicated above the staff.

5. Diminusi – ialah pereduksian dalam keseragaman rasio nilai waktu dan tanda istirahat dari motif atau tema yang diberikan. Pada contoh berikut ini, masing-masing nada tengah dan nada atas adalah suatu diminusi dari bass.

EX 132
Klengel,
*Twenty-Four
Canons and
Fugues,
Canon VI*

The image shows two musical staves for Klengel's Canon VI. It illustrates 'diminution' where the note values are reduced (e.g., half notes become quarter notes) in the upper voices compared to the bass line.

6. Retrograde (Cancrizans, Crabwise) – reproduksi sebuah motif dalam urutan terbalik. Kutipan berikut ini adalah dari komposisi tiga suara yang panjangnya empat puluh birama. Birama 21-40 dari bagian kontra-tenor adalah retrograde pada birama 1-20. Dua suara yang lainnya masing-masing adalah retrograde.

EX 133
Machaut,
Rondeau,
"My End is
my Beginning"

contratenor

7. Gerakan kontrari – perubahan arah melodi yang konsisten pada suatu urutan nada sebuah motif.

EX 134
Bach,
Art of
the Fugue,
Fugue XIII

Allegro

Suatu tipe gerak kontrari adalah suatu yang tidak hanya dalam hal ukuran intervalnya (kuantitasnya) tapi juga tingkatan yang sebenarnya (kualitasnya) yang dipertahankan. Ketika tipe gerak kontrari ini digunakan melawan motif yang aslinya, biasanya disebut sebagai tindakan cermin (*mirror treatment*).

EX 135
Bartók,
Mikrokosmos,
Vol. III, No. 72

Copyright © 1940 by Hawkes & Son, Ltd., London. Used by permission.

8. Kontrapung terbalik – adalah pembalikan bagian-bagian secara mutual, sehingga bagian teratas menjadi terbawah dan sebaliknya. Jika dua bagian terlibat maka digunakan istilah kontrapung ganda (*double counterpoint*); jika tiga bagian, *triple counterpoint*, dst.

EX 136
Bach,
*Two-Voice
Invention,
No. 6*

9. Organ point (atau pedal point) – penggunaan sebuah nada panjang, biasanya pada bass tapi juga memungkinkan terjadi pada suara tengah atau atas, yang diperpanjang melawan perubahan harmoni-harmoni. Fenomena musikal seperti ini juga disebut *bourdon* atau *drone*, sebagaimana terdapat pada musik primitif maupun dalam musik dari budaya-budaya yang lebih berkembang (*highly developed*).

EX 137
Frescobaldi,
*Fugue in
G minor*

Allegro moderato

10. Perubahan modus – adalah keadaan sebuah motif minor dalam mayor atau sebaliknya dalam musik tonal.

EX 138
Beethoven,
String Quartet,
Op. 59, No. 3,
last movement

Allegro molto

Viola

11. Transposisi – adalah keadaan suatu seksi atau porsi suatu seksi dalam sebuah kunci yang baru.

Bach, *Two-Voice Inventions*, No. 6 – birama 21-27 adalah sebuah transisi dominan (dan juga kontrapung ganda atau *double counterpoint*) dari birama 1-8; No. 8 – birama 26-34 adalah keadaan birama 4-12 dalam kwint bawah.

EX 139
Zipoli,
Suite in
B minor,
Gavotta

Allegro

12. Stretto – ialah sebuah imitasi menumpuk, terjadi ketika suara kedua memulai suatu motif sebelum pernyataan suara kedua selesai.

EX 140
Bach,
Well-Tempered
Clavier,
Vol. I, Fugue I

Sebelum mencapai suatu bentuk-bentuk kontrapung yang khusus, konsep bentuk dalam musik kontrapung harus dikuasai terlebih dahulu. Karya-karya polifonik tidak cenderung mengkonformasi pola-pola yang telah ada sebelumnya sebagaimana terjadi pada komposisi-komposisi homofonik. Misalnya, dengan

banyaknya varian-varian internal, sonata-sonata dan simfoni-simfoni dari Haydn, Mozart, dan Beethoven yang secara umum memiliki lebih banyak kemiripan – terjadi pada pada titik-titik yang berkaitan, tema-tema utama, tema-tema subordinat, development, dan rekapitulasi. Dalam hal ini, *fugue* dan *inventions* adalah bentuk-bentuk yang hanya terdapat di dalam eksposisi-eksposisi bentuk-bentuk tersebut. Setelah eksposisi, sejumlah seksi, hubungan-hubungan kunci, dan konstruksi-konstruksi pola (dalam batasan-batasan yang luas) adalah seutuhnya bersifat pilihan. Untuk alasan ini, sebuah *fugue* kadang-kadang lebih sering diistilahkan sebagai sebuah tekstur atau prosedur daripada sebagai sebuah bentuk. Distingsi yang lain harus dibuat di antara bagian-bagian homofonis (khususnya pada aliran-aliran Klasik dan Romantik) dan bentuk-bentuk imitatif polifonis adalah yang terakhir didasarkan atas motif-motif atau subjek-subjek, yang panjangnya satu setengah hingga delapan birama, sebagaimana berlawanan terhadap tipe frase-frase periode pada tema-tema homofonik yang panjangnya dapat berkisar dari delapan hingga sebanyak-banyaknya empat puluh birama.

Akhirnya, bentuk-bentuk imitatif Barok adalah lebih sering berupa *monothematic*, yang melibatkan suatu teknik perluasan yang berkelanjutan, sebuah tinjauan diskursif atau aditif sebuah motif tunggal. Bentuk-bentuk homofonik Klasik dan Romantik didasarkan atas tema-tema kontras dan subordinat.

TUGAS

Cari contoh wadah-wadah kontrapungtal pada karya-karya berikut ini:

1. *AMF*, No. 21b; No. 22b; No. 27.
2. Motet-motet dari Palestrina dan de Lasus (modus).
3. Inventions dan fugues pada karya-karya Bach (tonal).
4. *Ludus Tonalis* karya Hindemith (*duodecuple* dengan sebuah pusat tonal).

Bab XVII

BENTUK BENTUK KONTRAPUNGTIS:

CANON-INVENTION-FUGUE

Kata *canon* berasal dari sebuah kata Yunani yang berarti hukum atau aturan. *Canon* adalah sebuah bentuk yang melodinya secara ketat diimitasikan oleh satu atau beberapa suara setelah sebuah irama diberikan dan pada suatu interval tertentu. Bentuk-bentuk yang paling ketat merupakan sebuah latihan dalam kreativitas; namun demikian bentuk ini menjadi semacam komunikasi ekspresif, bukan hanya pada karya-karya dari komposer yang memiliki kepedulian utama pada pola-pola, tapi juga pada karya komposer-komposer Romantik, sayangnya lebih peduli secara langsung pada isi. Bagian (*part*) yang memulai sebuah *canon* disebut sebagai pemimpin (*leader*) atau *proposta*; *part* yang mengimitasinya diistilahkan dengan pengikut (*follower*), atau *riposta*.

Sementara menyanyi secara *canon* ditemukan pada kebanyakan level primitif, namun seringkali dilakukan secara kebetulan daripada secara intensional. Pada musik barat, *icanon* adalah sebuah produk imitasi. Karya-karya komponis Notre Dame Pérotin (1225) adalah di antaranya yang pertama kali menunjukkan penggunaan imitasi yang bertujuan. Beberapa *motet* abad ketigabelas juga menggunakan imitasi; selanjutnya, Landini, Dunstable, dan Hugo de Lantins, antara lain, menerapkan imitasi dengan makin produktif. Hingga abad keempatbelas, *canon* sebagai sebuah bentuk menjadi suatu realitas.

Sejak abad keempat belas, *canon* telah digunakan oleh para komposer dalam setiap gaya dan periode, dan seperti prosedur-prosedur kontrapungtis yang lain, adalah semacam media favorit dalam musik serial atau musik *ton-row*.

Canon dapat digunakan untuk suatu karya lengkap atau gerakan (Casella, *Children's Pieces*, No.2; Schumann, Op. 68, No. 27; Brahms, *Thirteen Canons for women's voices*, Op. 113), untuk sebuah seksi dari sebuah karya (Bach, *Two-Voice Inventions*, No. 2 dan 8), atau dalam sebuah tema (Franck, *Sonata in A for violin and piano*, gerakan terakhir; Beethoven, *Symphony No.4*, gerakan pertama, birama 141-149). Pada karya Bach, *Goldberg Variations*, setiap variasi ketiga adalah sebuah *canon*, secara berurutan dalam *unison*, *skon*, *ters*, dll.

Canon diklasifikasikan menjadi (a) menurut interval atau imitasi – *canon* dalam *unison*, *kwint*, dll., (b) menurut jarak waktu di antara *leader* dan *follower* – seperti *canon* dari sebuah birama, dua birama, dsb.

Tipe-tipe *canon* termasuk:

1. *Canon* dalam imitasi langsung. Hubungan-hubungan langsung, ritme, dan intervalis dipertahankan secara identik dalam suara yang mengimitasi atau suara-suara. Contoh yang paling familier dari tipe ini ialah *round*.

EX 141
Bizet,
L'Arlésienne,
"Farandole"

Allegro deciso



2. *Canon* dalam augmentasi.

EX 142
J. S. Bach,
*Chorale
Variations,
"Vom Himmel
hoch"*

3. *Canon* dalam diminusi

EX 143
Brahms,
*Sonata,
Op. 5, finale*

(*Allegro moderato*)
(*Più mosso*)

mf ben marcato

p

4. *Canon* dalam gerak berlawanan.

EX 144
J. S. Bach,
*Art of
the Fugue,
Fugue VI*

(*contrary motion and diminution of bass*)

5. *Canon* dalam gerak mundur/ *retrograde* (*crab canon, canon canrizans*)

EX 145
J. S. Bach,
*Musical
Offering,*
first three and
last three
measures
of canon

6. *Canon cermin*

EX 146
Brahms,
*Variations
on a Theme
by Schumann,*
Op. 9, Var. 10

Poco adagio

(Bass adalah gerak berlawanan yang *eksak* dari soprano)

7. *Canon Ganda (double canon)*. Dua *canon*, masing-masing menggunakan sebuah *leader* yang berbeda, masuk secara simultan.

EX 147
Mozart,
String Quintet,
K.406,
Menuetto

Trio al Rovescio **A In contrary motion**

8. *Mensuration canon*. Sebuah tipe yang secara khusus digemari selama abad kelimabelas dan keenambelas. Tiga versi atau lebih dari melodi yang sama mulai secara simultan tapi masuk dengan proporsi[proporsi ritmik yang berbeda.

EX 148
des Prés,
Missa
L'Homme
armé,
Agnus Dei

9. *Canon* yang diiringi

Bach, *canons* dalam komposisi *Goldenberg Variations*

Franck, *Sonata* for violin and piano, gerakan terakhir

Schumann, Op. 68, No. 27

Sumer is icumen in

10. *Canon puzzle*. Seringkali, hanya diberikan satu baris dan masalah untuk diselesaikan adalah pada interval apa dan setelah kapan suara-suara yang mengikutinya masuk. Dalam beberapa hal, indikasi-indikasi verbal kadang-kadang menyediakan suatu rambu-rambu yang halus menuju suatu penyelesaian.

Bach, *canons* dalam *Musical Offering*

Dufay, *Missa L'Homme armé*, Agnus Dei III (*HAM*, No. 66c, p. 72)

TUGAS

Analisis secara detail setiap *canon* yang mengacu pada bab ini.

Invention

Bentuk ini diasosiasikan dengan, dan menurunkan secara langsung dari, karya-karya Bach. Sebelum Bach judul ini digunakan oleh G.B. Vitali (1689) untuk komposisi-komposisi yang menerapkan berbagai artifices teknis dan oleh Bpnporti (1714) sebagai sinonim dari suite. Bach menggunakan judul ini untuk sebuah koleksi karya-karya *keyboard* didaktik, yang dirulis tahun 1723.

Limabelas di antaranya dalam dua-bagian (*two parts*), diberi judul *invention* dan limabelas lagi *sinfoniae* dalam tiga-bagian (*three parts*); komposisi-komposisi tersebut kini dikenal dengan *Two-Parts Invention* dan *Three-Parts Invention*. Adalah mungkin bahwa para pendahulu *invention* Bach adalah *ricercari a due voci* dari abad ketujuhbelas – komposisi vokal dua-suara tanpa teks dan dalam kontrapung imitatif. Bentuk-bentuk penyajian semacam itu hal yang biasa dalam pelatihan-pelatihan vokal.

Sebagaimana yang digunakan oleh Bach, *invention* adalah sebuah bentuk imitatif untuk dua atau lebih part-part. Panjang motifnya, atau subjek, adalah dari satu setengah birama hingga empat birama. Bentuk ini ialah seksional. Pada seksi yang pertama, diistilahkan sebagai eksposisi, motif hadir setidaknya sekali pada setiap *parts*. Pengumuman yang pertama dapat diiringi atau tanpa iringan. Jika terdapat suara pengiring kontrapung bersifat esensial, pembentukan sebuah *part* dari hampir semua kepentingan koordinat (Bach, *Two-Voice Invention*, No.6), atau in-esensial, menjadi suatu kontrapung non-tematik (Bach, *Two-Voice Invention*, No. 13).

Imitasi yang pertama dari motif disebut sebagai jawaban (*answer*). Tidak seperti *fugue*, interval dari jawaban adalah opsional (pilihan). Pada *invention* dua-suara, jawaban terjadi pada oktaf atau kwint; pada *invention* tiga-suara, urutan yang paling sering ialah tonika-dominan-tonik. Pada No. 2 dan No. 5 dari *invention* tiga-suara eksposisinya tidak lengkap; No. 5 sebenarnya adalah sebuah *invention* dua-suara yang diiringi.

Perlu dicatat bahwa, sementara dalam beberapa dari *invention* dua-suara subjeknya diperkenalkan tanpa sebuah suara pengiring, pengumuman yang pertama dari subjek setiap *invention* tiga-suara secara bervariasi tampil dengan sebuah kontrapung.

Jumlah, panjang, dan skema modulasi dari seksi-seksi setelah eksposisi adalah opsional. Total jumlah seksi biasanya adalah tiga atau empat. Teknik-teknik dasar yang digunakan ialah imitasi, sekuen, dan kontrapung ganda. Setiap seksi diakhiri oleh sebuah kadens autentik – tanpa *pause* (jeda), bagaimanapun juga, dalam gerakan ritmik.

Bentuk ini adalah juga digunakan oleh Bach pada beberapa prelude dalam *Well-Tempered Clavier* (Vol. I, No. 3, 4, 9, dan 11) dan pada beberapa prelude-prelude koralnya untuk organ.

Pada abad kedupuluh, bentuk *invention* telah diperbaharui, khususnya pada karya-karya yang menggunakan teknik serial. Di antara karya-karya tersebut ialah *Inventions* karya Ernst Krenek untuk piano).

TUGAS

1. Pelajari No. 20a dan analisis No. 20b dari bahan-bahan AMF.
2. Analisis eksposisi dari *fifteen two-voice inventions* karya Bach, dengan urutan pembahasan sebagai berikut:
 - a. Panjang motif
 - b. Interval jawaban
 - c. Sifat kontrapung terhadap jawaban
 - d. Panjang eksposisi

3. Analisis eksposisi dari setidaknya tiga *invention* tiga-suara dari Bach menurut tahap pembahasan soal (2), beri catatan pada pengumuman subjek yang ketiga dalam eksposisi.
4. Analisis secara detail *invention* tiga-suara karya Bach, No. 3 dan 9.

Fugue

Kata *fugue* diturunkan dari bahasa latin *fuga*, pesawat (*flight*). *Fugue* adalah karya polifonik untuk dua atau lebih suara-suara atau instrumen-instrumen yang mengembangkan, dalam pengertian kontrapungtis, sebuah subjek atau motif. Bentuk imitatif yang paling berkembang, yang peranannya sangat penting terhadap musik Barok sebagaimana halnya bentuk sonata-allegro bagi musik Klasik. Koleksi *fugue* yang paling penting ialah *Well-Tempered Clavier* dari J. S. Bach.

Evolusi bentuk Fugue

Sebelum mencapai penyempurnaan sebagai sebuah bentuk dalam karya-karya Bach, *fugue* berevolusi melalui beberapa fase.

1. Abad ketigabelas – permulaan kontrapung imitatif pada karya-karya Pérotin; penampilan *stimmtausch* (kontrapung ganda).
2. Abad keempatbelas – pengolahan kanonik dalam *cacci*, *chace*, *rondellu*. dan *rota*.
3. Abad kelimabelas – penggunaan kontrapung yang ekstensif oleh Ockeghem dan Obrecht.

4. Abad keenambelas:
 - a. Bentuk *motet* dari Josquin des Prés (1500) berisi seksiseksi pendek, masing-masing seksi mengolah subjeknya sendiri secara imitatif.
 - b. Transfer teknik *motet* ke organ dalam *canzona* organ, *ricercari* polifonik dari Cavazzoni (dengan reduksi dalam jumlah subjek-subjek, seksi-seksi yang lebih panjang, dan penampilan subjek-subjek yang lebih sering), dan *ricercari* mono-tematik dari Lozzasco Luzzaschi.
5. Abad ketujuhbelas – Istilah *fuga* mulai digunakan sebagai sebuah istilah jenerik untuk karya-karya imitatif. Kemunculan *fugue* adalah diturunkan dengan sebuah judul, *Fugen. oder wie e.s die Italiellner nennen Canzone alla Francese* (“*Fugue*, atau sebagaimana disebut oleh orang-orang Italia, *Canzonas Perancis*”) B. Schmid, *Tablaturbuch*, 1607).
6. Pendahulu penting Bach dalam perkembangan *fugue* organ termasuk Briegel (1626-1712), Wecker (1632- 1695), and J. C. Bach (1642-1703).
7. Penyempurnaan bentuk *fugue* pada karya-karya J.S. Bach.

Eksposisi

Fugue adalah bentuk seksional. Seksi pertama, yang memamerkan subjek dan jawaban pada setiap suara-suara, disebut eksposisi. Panjang subjek *Fugue* adalah dari satu birama yang panjang ((Bach, *WellTempered Clavier* [W-TC] Vol. I, No. XVII), hingga delapan (lebih, perkecualian) birama. Tipikal subjek *fugue*

akan memiliki identitas ritmik dan melodik yang distingtif tapi akan lebih sering menghindari sebuah konstruksi frase-period; yang terakhir mengimplikasikan pengolahan homofonik dan bukannya polifonik. Figur nada yang diulang, sebagai bukti pada kebanyakan tema-tema *fugue* (AMF, No. 21b; Bach, *Sonata No I* in G minor for solo violin, gerakan kedua), adalah bukti kongkrit dari suatu derivasi dari *canzona* instrumental, yaitu pengulangan nada adalah suatu karakteristik tematik.

EX 149
J. S. Bach,
W-TC,
Vol. I,
Fugue XXI

Allegro

EX 150
J. S. Bach,
Sonata No. 1
for violin

Moderato

EX 151
J. S. Bach,
B minor Mass,
Kyrie

Largo ed un poco piano

EX 152
Handel,
Messiah, No. 52
final chorus,
"Amen"

Allegro moderato

EX 153
Hindemith,
Ludus
Tonalis,
Fuga tertia in F

Andante (♩ = ca 96)

Copyright © 1943 by Schott & Co., Ltd., London.
Used by permission of Associated Music Publishers, Inc., New York.

Subjek, yang pertama kali diumumkan sendiri, langsung diimitasikan pada suara kedua. Imitasi ini diistilahkan dengan jawaban. Jika jawaban dalam kwint murni maka diistilahkan *real* (nyata).

EX 154
J. S. Bach,
W-TC,
Vol. I,
Fugue IV

Moderato

subject

answer

counter subject

Jika tidak dalam kwint murni secara menyeluruh maka diistilahkan *tonal*. Hal seperti ini terjadi ketika, dalam paruh pertama dari subjek, nada-nada dari harmoni dominan muncul sebagai suatu yang esensial dan bukannya sebagai nada-nada *auxiliary* atau *passing*. Dalam keadaan semacam itu nada-nada dominan adalah jawaban dari kuart dan bukannya kwint. Hal ini dilakukan untuk menghindari suatu modulasi yang terlalu cepat.

EX 155
J. S. Bach,
W-TC,
Vol. I,
Fugue VIII

(Andante con moto)

subject

answer

counter subject

Jawaban dapat terjadi langsung setelah subjek berakhir (W-TC, Vol. I, Fugue VI), secara simultan dengan nada terakhir dari subjek (W-TC, Vol I, Fugue VIII), setelah satu atau beberapa nada menengahi di antara akhir subjek tersebut dan permulaan dari jawaban (W-TC, Vol. I, Fugue I – satu nada yang menengahi, Fugue VII – tujuh nada yang menengahi), atau sedikit sebelum subjek diakhiri. Yang terakhir disitilahkan sebagai masuk secara *stretto* dan hal ini jarang terjadi (W-TC, Vol. I, Fugue IX).

Kontrapung terhadap jawaban mempunyai sebuah individualitas melodi dan ritmik yang berdiri sendiri dan memiliki kepentingan pada developmen yang datang kemudian dari *fugue*. Jika kontrapung ini digunakan secara berulang melawan subjek *fugue*, maka disebut sebagai sebuah *countersubject*.

Jika, sebagaimana yang sering terjadi, sebuah modulasi menuju dominan atau sebuah dominan yang kedua terjadi pada akhir jawaban, suatu episode yang dingkat mengantarkan kembali ke kunci asli untuk pemunculan yang kedua dari subjek dalam tonika. Keadaan ini akan menggunakan figur-figur dari jawaban, atau kontrapungnya. Dalam eksposisi subjek dan jawaban muncul secara bergantian pada setiap suara, biasanya dalam urutan yang bersebelahan. Berikut ini ialah tabel daftar urutan dan suara-suara mengenai bergantiannya subjek dan jawaban:

Subjek (Tonika)	Soprano		Alto
Jawaban (Dominan)	Alto		Soprano
Subjek (Tonika)	Tenor	ATAU	Bass
Jawaban (Dominan)	Bass		Tenor

Perkecualian terhadap susunan yang regular dapat dijumpai pada W-TC, Vol. I, Fugue I (Alto, sopran, tenor, bass) dan Fugue XII, yang kuncinya adalah T-D-T-T.

Eksposisi diakhiri ketika setiap suara telah memainkan subjek atau jawaban. Kadang-kadang sebuah episode akan mengikuti pengumuman terakhir dari tema dan sebuah pemunculan ekstra dari subjek dapat terjadi (W-TC, Vol. II, Fugue XVII – birama 13-17, dalam bass).

Eksposisi diakhiri oleh sebuah kadens – seringkali dominan dalam sebuah *fugue* mayor, mayor relatif dalam *fugue* minor. Namun demikian, gerakan ritmik berlanjut. Di sini, sebagaimana juga pada akhir seksi-seksi berikutnya, definisi dari kadens adalah lebih harmonik dan metrik.

TUGAS

1. Analisis subjek-subjek dan jawaban-jawaban dari fuga-fuga dalam W-TC, Vol. I. Identifikasi jawaban sebagai tonal atau real. Jika tonal, jelaskan kenapa.
2. Analisis eksposisi dari Fuga I dalam W-TC, Vol. I.

Developmen Fugal

Setelah eksposisi, bentuk ini adalah seksional. Episode-episode yang menggunakan motif-motif telah tampak apakah dalam subjek atau kontrapungnya yang bergantian dengan pernyataan kembali subjek. Subjek tersebut dapat digunakan dalam bentuk aslinya, apakah dalam kunci prinsipal atau kunci relatif, atau dalam suatu versi penambahan yang dapat melibatkan gerak berlawanan, augmentasi, atau diminusi. Dalam beberapa hal eksposisi diikuti segera oleh sebuah kontra-eksposisi, yaitu subjek-subjek dan jawaban-jawaban hadir kembali, tapi dalam suara yang berbeda daripada dalam eksposisi (W-TC, Vol. I, Fugue IX).

Dalam W-TC, Vol. I, Fugue XX, eksposisi (1-14) langsung diikuti oleh sebuah kontra-eksposisi dalam gerak berlawanan (birama 15-27). Tujuan dan fungsi episode adalah untuk menimbulkan efek modulasi (W-TC, Vol. I, Fugue XXI, birama 19-21), atau untuk mengamankan tonal dan balans arsitektural (W-TC, Vol. I, Fugue VII, eksposisi – 6,5 birama, episode – 3,5 birama, diikuti seksi – 6,5 birama).

Seksi terakhir dari apa yang kita istilahkan dengan “sonata frame of mind” (kerangka pikiran sonata), upaya-upaya telah dilakukan untuk mengklasifikasikan *fugue* di antara pola-pola ternary dengan eksposisi – seksi tengah – kembali. Pada kebanyakan contoh-contoh besar hal ini adalah analisis yang dipaksakan (*forced analysis*). Jadi bebas adalah bentuk setelah eksposisi bahwa *fugue* cenderung telah disebut sebagai tekstur daripada sebagai pola, dan saran telah dibuat bahwa hal tersebut dapat menjadi pilihan untuk mengatakan suatu “prosedur *fugue*” daripada “bentuk *fugue*.”

Dalam analisis, perhatian khusus harus dicurahkan pada re-utilisasi material, apakah dengan transposisi langsung atau dengan kontrapung *double*, *triple*, atau *quadruple*. Dalam AMF, No. 21a, terdapat penurunan-penurunan sepanjang *fugue* – birama 7-8 dari 3-4, birama 15-16 dari 7-8, birama 17-18 dari 5-6, birama 19 dari 18, birama 20-21 dari 15-16.

Jika sebuah *fugue* memiliki dua subjek dari kepentingan ordinat maka diistilahkan sebagai *double fugue*. Apakah dintroduksikan atau tidak, subjek-subjek tersebut dimanipulasi secara simultan dalam hal komposisi.

Terdapat empat tipe eksposisi *double fugue*:

1. Subjek-subjek diumumkan bersama di samping suara-suara yang bersebelahan pada permulaan *fugue*. Salah satu dari berbagai kemungkinan rancangan adalah

Soprano			Sub. B	Jwb. A
Alto	Sub. A	Jwb. B		
Tenor	Sub B	Jwb. A		
Bass			Sub. A	Jwb. B

(Handel, *Clavier Suite*, No. 6, gerakan ketiga Beethoven, Op. 120, variasi 32)

2. Subjek kedua masuk sebagai sebuah kontrapung kepada jawaban dari subjek pertama; setelah itu kedua subjek diolah bersama-sama. Subjek kedua disamakan dari sebuah kontra-subjek sehingga yang pertama memiliki individualitas yang lebih tematik. (Bach, *W-TC*, Vol. I, Fugue XII; Vol. II, Fugue XVI; Handel, *Messiah*, No. 23, "And with His Stripes").
3. Eksposisi berisi dua seksi. Pada yang pertama, subjek A diolah sendiri pada semua suara, dan pada yang kedua, subjek B diolah sendiri. Pada seksi-seksi yang menyusul kemudian (atau kadang-kadang bagian ketiga [*the third part*]) kedua subjek diolah secara serempak. (Bach, *W-TC*, Vol. II, Fugues IV and XVIII; *Art of Fugue*, No. 10).
4. Saripada sebuah eksposisi yang terpisah untuk B, subjek kedua dikombinasikan dengan A dan diolah dalam kaitan dengannya pada seksi

II dari eksposisi (Bach, *Art of Fugue*, No.9, Tema A – birama 1-34, Tema A dan B – birama 35 hingga akhir).

Di antara karya-karya kontemporer, gerakan terakhir sari *Quintet* untuk piano dan strings karya Roy Harris adalah sebuah *triple fugue*.

Gerakan Finale dari karya Mozart, *Symphony* dalam C mayor (“Jupiter”), sementara menggunakan bentuk sonata-allegro, berisi episode-episode fugal dan *quintuple fugue*. Kelima subjek yang berisi material tematik dari gerakan ini hadir bersama pada birama 369-403. Finale karya Beethoven, *String Quartet*, Op. 59, No. 3, adalah juga bentuk sonata dan bentuk fuga. Penambahan dari sebuah kontrapung yang dihubungkan kepada pernyataan kembali dari hasil-hasil tema dalam sebuah *double fugue* dalam rekapitulasi.

Pada karya-karyanya yang terakhir, penggunaan kontrapung oleh Beethoven secara umum, dan khususnya *fugue*, adalah terefleksi dalam beberapa *fuga* pada gerakan Finale *Ninth Symphony* (birama 655-729), dan dalam *great Fugue* kolosal untuk kuartet gesek, Op. 133.

Fugue secara sejajar efektif sebagai sebuah bentuk vokal atau instrumental. Di antara contoh-contoh yang tidak diragukan dari *fugue* vokal adalah "Kyrie" yang monumental dari karya Bach Mass dalam B minor; No. 26 of Handel's Messiah; No. 26 dari karya Haydn *Creation*; No.8 dari karya Mozart *Requiem*; "In Gloria Dei Patris, Amen" dari Misa Beethoven, Op. 123; Finale dari karya Verdi, *Falstsaft*, dan "Worthy Art Thou" dari karya Brahms, *Requiem*. Pada

fugue vokal yang diiringi sebagaimana juga interlude-interlude dan postlude-postlude digunakan, diturunkan secara tematik.

Di antara contoh-contoh abad kedupuluh, *Ludus Tonalis* dari Hindemith adalah sebuah koleksi prelude dan *fugue* yang perlu dicatat dalam idiom musik duabelas-nada dengan sebuah pusat tonal.

Fugue konser adalah sebuah karya yang umumnya mengikuti bentuk atau tekstur *fugue* tapi dengan karakteristik tertentu yang berbeda pada keduanya, tema dan struktur:

1. Tempo umumnya hidup.
2. Tema, khususnya pada karya-karya post-Barok, lebih panjang dari subjek Barok yang tipikal.
3. Jumlah *parts* yang konsisten tidak terpaku kepada *fugue* konvensional. Alur-alur dan akor-akor *auxiliary* digunakan secara bebas.
4. Episode-episode lebih sering dan seringkali homofoni atau berkarakter figuristik.
5. Struktur, selain menjadi seksional yang bebas, dapat menjadi pola bentuk-tertutup sebagaimana halnya bentuk lagu atau sonata-allegro, dengan suatu kontras yang lebih besar di antara seksi-seksi daripada eksis dalam *fugue* konvensional.
6. *Fugue* konser dapat eksis sebagai sebuah gerakan tunggal dari sebuah karya yang lebih luas atau sebagai sebuah komposisi terpisah. Pada hal yang terakhir maka dapat didahului oleh sebuah prelude atau introduksi.

7. Pada musik non-tonal abad kedupuluh, relasi tonika-dominan dari subjek dan jawaban tidak harus berhasil.

Contog-contoh dari fuga konser adalah karya-karya Bach, fuga dari *Sonata No. 1* dalam G minor untuk solo biola; Beethoven, *Great Fugue*, Op. 133, dan piano *Sonata*, Op. 110, Finale; Arthur Foote, *Suite* dalam E mayor untuk orkes gesek, Finale; Brahms, Finale dari *Variations* (Handel), Op. 24; Rheinberger, *Fugue*, Op. 78, No.2, untuk organ.

Sebuah fuga pendek, suatu pasase fuga sebagai bagian dari suatu gerakan yang lebih besar, atau sebuah fuga yang berisi sebuah eksposisi yang diikuti oleh sebuah episode pendek yang disebut *fugato* atau *fughetta*. Contoh-contoh dapat dijumpai dalam Variation 10 dari Bach, *Goldberg Variations*; Schumann, *Fughetta*, Op. 126, untuk piano, Beethoven, *Symphony No.7*, gerakan (birama 183-225 – sebuah *double fughetta*); Finale dari Rachmaninov, *Piano Concerto No.2*, dan dari Brahms, *Piano Concerto No.2*.

Karena fuga dan invension secara khusus memiliki kemiripan satu sama lain, maka beberapa karakteristik berikut ini perlu mendapatkan perhatian:

1. Subjek fuga rata-rata lebih panjang daripada rata-rata motif invensien.
2. Subjek fuga secara tradisional diumumkan sendirian, sementara motif invensien dapat diumumkan dengan atau tanpa suara pengiring.
3. Jawaban fuga secara tradisional dalam kwint, sementarajawaban invensien dapat dalam intercal apa saja.

4. Fuga adalah sebuah bentuk yang lebih besar, baik panjangnya maupun dari aspek konsepnya
5. Teknik *stretto* dan *organ point* lebih sering diterapkan dalam fuga daripada dalam invensien.
6. Bentuk fuga diterapkan untuk vokal atau instrumen, sedangkan invensien adalah secara eksklusif bentuk instrumental.

TUGAS

1. Pelajari dan analisis AMF, No. 20b, 2a, dan 21b.
2. Analisis fuga No. IV, V, VIII, dan XVI dari Bach, *Well-Tempered Clavier*, Vol. I.
3. Analisis Fuga No. 2 dan 3 dari Hindemith, *Ludus Tonalis* atau beberapa contoh lain dari musik abad keduapuluh.