

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

(Edisi Perluasan)

**LEON STEIN**



Diterjemahkan oleh:

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

Judul asli : *Structure and Style; The Study and Analysis of  
Musical Forms (Expanded Edition)*  
Penulis : Leon Stein  
Halaman : i-ii; vii-xx; 1-91  
Penerbit : Summy-Bichard Music  
Kota : Princeton, New Jersey, USA  
Tahun : 1979

**UPT PERPUSTAKAAN  
INSTITUT SENI INDONESIA YOGYAKARTA  
2011**

Untuk

ANNE, ROBERT DAN KENNETH

## DAFTAR ISI

Kata Pengantar, iv

Introduksi, vi

Bentuk-bentuk dan prosedur-prosedur komposisi saat pertama kali digunakan dalam sejarah musik, xv

### ***Bagian 1 Unit-unit Struktur***

I Figur, Motif dan Semi-frase, 1-10

II Kadens, 11-25

III Frase, 26-34

IV Frase-frase ireguler, 35-45

V Bentuk periode atau kalimat, 46-57

VI Bentuk-bentuk perluasan dan kombinasi periode, 58-67

### ***Bagian 2 Bentuk-bentuk Lagu Dasar***

VII Bentuk-bentuk lagu secara umum dan bagian-bagian pendukung, 68-80

VIII Bentuk-bentuk lagu biner, 81-87

IX Bentuk-bentuk lagu ternair, 88-97

X Pengembangan bentuk-bentuk lagu ternair dan bentuk-bentuk kelompok atau bagian ireguler, 98-103

### ***Bagian 3 Bentuk-bentuk Gerakan Tunggal***

XI Bentuk lagu dan Trio, 104-111

XII Bentuk-bentuk Rondo, 112-123

## ***KATA PENGANTAR***

Penulis dan penerbit memberikan penghargaan yang sebesar-besarnya kepada berbagai penerbit lain yang telah memberikan ijin atas bagian hak cipta reproduksi contoh-contoh cetakan musik yang digunakan dalam buku ini.

Penulis juga ingin mengucapkan terima kasih kepada pihak-pihak berikut ini atas kerja sama dan bantuannya:

Bagian administrasi De Paul University atas bantuan provisi stenografis dan kesekretariatannya.

Dr. Wayne Barlow, Fr. Fidelis Smith, dan Dr. Edwin Warren atas waktunya untuk sebagai pembaca dan peninjauan kritis manuskrip buku ini.

Dr. Karl Jirak dan Mr. Herman Pedtke atas pengecekan akhir (*proofreading*) contoh-contoh musik yang digunakan dalam teks buku ini.

Dr. Anthony Donato atas pengecekan akhir (*proofreading*) teks buku ini.

Akhirnya, Saya tentunya akan sangat menyesal jika melupakan stimulasi para mahasiswa, dosen, dan guru besar, yang telah berbagi berbagai antusiasme, mengangkat berbagai permasalahan, dan mengajukan pertanyaan-pertanyaan. Semua itu telah menuntut tercapainya berbagai penyelesaian, memicu ditemukannya jawaban-jawaban, dan membantu memperjelas isi suatu subjek – dari semua cabang studi music – sehingga menjadikan musik tidak semata-mata yang paling komprehensif tapi juga paling berarti.

Leon Stein

*All things are bound together  
By order, and this form, which brings the universe  
into the likeness of God*

DANTE

Segala sesuatu tergabung menjadi Satu  
oleh aturan, dan bentuk ini, yang membawa alam semesta  
ke dalam kemiripan Tuhan

DANTE

Struktur atau bentuk suatu komposisi  
adalah pola atau rancangan. Fungsi bentuk  
adalah untuk membuat musikilmiah (*intelligible*) dan komunikatif  
dengan aransemen materi-materinya yang teratur – melodi, harmoni, kontrapung,  
ritme, irama, tempo, dinamik, dan warna (suara).

Gaya mengacu  
pada sifat-sifat distinktif sebuah karya, dan  
seorang komponis, atau suatu periode

## ***INTRODUKSI***

Kebutuhan teks baru dalam teknik analisis adalah bagian dari hasil perkembangan musik pada abad ke-20. Perkembangan tersebut memiliki dua arah: Pada satu sisi melibatkan organisasi terkini dari suatu komposisi; pada sisi lain melibatkan suatu pencarian dan kepedulian terhadap musik-musik masa lampau yang seringkali terabaikan. Terkait dengan musik kontemporer, kita tidak hanya memperhatikan pola-pola baru atau berbagai modifikasi bentuk-bentuk yang sudah mantap, tapi juga kita merasa perlu untuk menginterpretasikan dan mendefinisikan kembali konsep-konsep dan aturan-aturan yang jauh sebelumnya telah diakui keberadaannya, dan, dalam beberapa hal bahkan sering diasumsikan telah mencapai suatu capaian akhir yang pasti. Lebih jauh lagi, kebutuhan untuk mengkaitkan bentuk dengan gaya ditekankan oleh pengolahan bentuk-bentuk pada teks-teks terdahulu sebagai pola-pola abstrak yang diabaikan dari determinan-determinan historis dan gaya. Pengabaian yang seringkali diterapkan pada musik yang dikomposisi sebelum abad ke-18, adalah sebagian dari suatu sikap yang mempertimbangkan komposer-komposer pada masa tersebut semata-mata sebagai “pendahulu” dan berasumsi bahwa posisi karya-karya musik tersebut adalah sebagai suatu “persiapan” yang penting bagi perkembangan masa berikutnya. Penelitian yang luas mengenai musik-musik Barok awal dan pra-Barok yang dikombinasikan dengan revitalisasi minat-minat dalam bidang penerbitan dan penyajian untuk musik dari periode-periode tersebut, telah menekankan kebutuhan akan suatu pemahaman yang jelas mengenai musik tersebut dan telah menggiring kepada trans-valuasi nilai-nilai yang aktual. Dalam

kenyataannya setelah melewati beberapa abad, metode-metode, dan dalam beberapa hal pola-pola penggunaan yang aktif pada musik-musik Barok, Renaisans, dan bahkan Gothic, yang sekali lagi muncul pada abad musik keduapuluh, telah membuat studi mengenai bentuk-bentuk lama tersebut secara khusus menjadi relevan untuk saat ini.

Setiap bentuk yang mengkristal memiliki dua sisi aspek. Pertama, terdapat model-model kegayaan yang mencirikan bentuk tersebut selama suatu periode tertentu, dan kedua, terdapat ciri-ciri dasar tertentu yang tidak berubah dari waktu ke waktu. Sebagai contoh ialah bentuk fugayangtidak hanya terdapat pada karya-karya komponis Bach, namun juga pada karya-karya Beethoven, Richard Strauss, dan Hindemith. Sifat subjek dan interval-interval pada hubungan tanya-jawab dapat berbeda pada setiap fuga dari masing-masing komponis tersebut – hal ini adalah sifat-sifat kegayaan – tapi prosedur fuga yang esensial dipertahankan pada setiap kasus.

Untuk membedakan di antara kegayaan dan norma yang esensial, diperlukan beberapa pengetahuan tentang sejarah mengenai suatu bentuk. Informasi historis jelas juga diperlukan dalam rangka mengetahui “bagaimana” dan “kapan,” terkait dengan kehadiran bentuk-bentuk tertentu. Bagaimanapun juga dalam suatu buku teks mengenai bentuk, penjelasan historis harus benar-benar singkat dan dipertimbangkan sebagai latar belakang dari bentuk-bentuk yang akan dijelaskan.

Bentuk-bentuk yang dibahas dalam buku ini adalah yang terdapat dalam musik Barat. Idiom, bentuk, dan estetika musik Oriental memiliki perbedaan yang

sangat nyatadari Musik barat, sehingga hanyalah studi terpisah yang dapat membahasnya secara adil.

Terkait dengan tabel *Bentuk-bentuk dan prosedur-prosedur kompositoris*, pada bagian terpisah menyusul introduksi ini, beberapa pengaturan khusus dari berbagai pola dengan sendirinya menjelaskan hubungan-hubungan: Sekuler-sakral, tunggal-ganda, monofonik, homofonik-polifonik, vokal-instrumental, dsb. Namun dalam kenyataannya terlalu banyak tumpang tindih dan ambiguitas yang terlibat dalam beberapa klasifikasi tersebut –sebuah *cantata* dapat merupakan karya sekuler atau sakral, sebuah *toccata* dapat merupakan sebuah bentuk tunggal atau ganda, sebuah himne dapat merupakan tekstur monofonik, homofonik, atau polifonik, dan motet, walaupun bentuk vokal, dapat dan sering melibatkan alat-alat musik– membawa pada suatu kesimpulan bahwa penyusunan yang setidaknya membingungkan dan kontroversial (setidaknya dari sudut pandang mahasiswa) dapat didaftar secara alfabet di dalam jaman-jaman tertentu.

Mayoritas karya-karya yang dianalisis adalah yang menggunakan idiom tonal-triadik dan umumnya dikomposisi di antara tahun 1600 dan 1900. Alasannya adalah: (a) Kebanyakan bentuk-bentuk instrumental yang besar terkristalisasi selama periode tersebut; (b) idiom yang paling akrab bagi mahasiswa yang telah menyelesaikan kuliah-kuliah teori, biasanya merupakan prasyarat untuk mempelajari ilmu bentuk; dan (c) karena karya-karya tersebut adalah yang paling sering dimainkan. Namun demikian, bagi karya-karya yang diabaikan sebelum 1600 atau setelah 1900 bukannya secara pedagogis tidak laik namun dari titik tolak repertoar saat ini adalah tidak realistis. Oleh karena itu, satu



bab dikhususkan pada bentuk-bentuk yang ada sebelum 1600, dan bab yang lain pada teknik-teknik abad kedupuluh. Namun, daripada mempertimbangkan musik abad kedupuluh dalam suatu kategori terpisah secara menyeluruh, prosedur-prosedur dan struktur-struktur abad kedupuluh dikaitkan sebisa mungkin kepada pola-pola yang umumnya telah diketahui. Dalam beberapa hal, kajian analisis telah melibatkan perluasan, bahkan perevisian konsep-konsep tradisional. Sebuah revisi semacam itu menjadi penting, misalnya, jika kita menginginkan untuk memelihara konsep kadens sebagai sejenis penguasi struktural, walaupun saat dalam pengelompokan-pengelompokan disonan atau non-triadik terjadi pada akor akhir dari suatu frase atau bagian. Pada sisi lain, suatu teknik yang unik, misalnya sistem *tone-row*, harus dipertimbangkan secara khusus.

Ambiguitas dan kelemahan konsistensi dalam terminologi senantiasa merupakan masalah dalam analisis. Untuk alasan tersebut istilah-istilah yang secara umum dapat diterima dapat digunakan; bagi yang mungkin menjadi tidak jelas atau meragukan telah kemudian ditolak, dan klasifikasi personal atau tunggal telah dihindari. Suatu glosari dari definisi-definisi istilah-istilah dasar telah disediakan sejak, sebagaimana banyak instruktur telah menemukannya, istilah-istilah yang sering taken for granted adalah seringkali disalahpahami. Oleh karena itu, saat glosari tersebut ditempatkan pada akhir buku, maka seluruh definisi-definisi tersebut akan memungkinkan untuk dibahas pada awal pertemuan kuliah.

Terkait dengan teks ini ialah sebuah buku suplemen, *Anthology of Musical Forms*, yang berisi materi yang dianalisis dan mempararelkan bentuk-bentuk yang



indikasi bentuk yang jelas. Lokasi dan identifikasi kadens adalah suatu hal yang sangat penting dalam mendefinisikan unit-unit struktural.

Suatu studi analisis pada dasarnya di satu sisi melibatkan upaya pengidentifikasian dan pencarian kesamaan, dan pada sisi lain mencari perbedaan-perbedaan. Oleh karena itu basis analisis bukan deskripsi maupun evaluasi, melainkan suatu pencarian berbagai keterkaitan. Seorang mengembangkan analisis secara persis sebagaimana seorang yang lainnya mengembangkan penyajian –dengan latihan yang keras dan terpusat. Untuk hal tersebutlah mengapa beberapa contoh dari setiap tipe struktural harus dialokasikan. Adalah tidak mengherankan bagi seorang mahasiswa untuk merasakan bahwa sebagaimana halnya ia memulai untuk memahami suatu prinsip tertentu, suatu aturan baru didiskusikan dan materi baru dialokasikan. Namun demikian, sejak fase elementer suatu ujian yang berkesinambungan dalam analisis, secara otomatis meninjau ujian-ujian yang mendahuluinya, sehingga mahasiswa tidak perlu khawatir bahwa sebenarnya ia “meninggalkan” suatu subjek tertentu sebelum benar-benar menguasainya. Definisi-definisi dan garis-garis besar bentuk biasanya adalah merupakan persiapan dan introduksi yang hanya akan menjadi berarti setelah seorang mahasiswa melakukan analisis.

Sejumlah contoh-contoh dan kesulitan yang dianalisis tentu saja akan bervariasi, baik dalam sifat maupun panjangnya suatu kuliah tertentu/ khusus, level yang diajarkan, dan fungsinya pada kurikulum tertentu. Sejumlah contoh dari bentuk-bentuk tertentu yang dianalisis akan lebih baik jika diberikan sesuai dengan tingkat kesulitannya. Oleh karena itu, dalam masalah bentuk lagu tiga-

bagian misalnya, contoh-contoh dari *Songs Without Words* karya Mendelssohn, harus disampaikan menurut urutan: No. 22, 35, 27, 30.

Tidaklah seharusnya diharapkan bahwa setiap komposisi yang dialokasikan untuk analisis akan senantiasa dikonformasikan terhadap setiap detail suatu garis besar yang diberikan. Garis besar suatu pola dipresentasikan untuk mengokohkan suatu norma sebagai suatu kerangka referensi. Jika suatu garis besar dipertimbangkan dalam suatu cara yang umum maka akan lebih banyak lagi komposisi yang ditemukan untuk mengkonformasi padanya daripada jika garis besar dibentengi dengan membatasi detail-detail yang ingin memisahkan banyak komposisi, jika tidak maka perlu menggunakan contoh-contoh yang valid. Semakin kita mengkhususkan terhadap bentuk apa saja, maka lebih sering kita harus menjelaskan permukaan-permukaan dalam suatu karya tertentu sebagai “tidak lazim” atau “tidak ditemukan pada sebagian besar kasus.” Namun demikian keduanya mungkin dan penting dalam menentukan suatu norma yang pada satu sisi tidak begitu tergeneralisasikan sebagai yang tidak berguna, tidak juga pada sisi yang lain terlalu ketat dengan meninggalkan banyak komposisi. Harus diingat bahwa musik diciptakan terlebih dahulu sedangkan identifikasi serta klasifikasi kemudian harus mengikutinya. Mahasiswa akan memelihara suatu fleksibilitas yang diperlukan jika ia ingat bahwa garis besar suatu bentuk ialah sebuah petunjuk, bukan aturan. Varian-varian pola-pola standar atau tradisional dapat saja diharapkan tapi harus disebabkan karena beberapa norma telah ditentukan. Lebih jauh lagi, mahasiswa harus hati-hati bahwa kadang-kadang seseorang harus menjumpai bentuk-bentuk yang dihadapkan pada lebih dari satu interpretasi.

Bentuk dan isi adalah dua aspek yang memiliki identitas tunggal. Oleh karena itu presentasi dan analisis akan membuktikan hal-hal yang lebih berarti jika objektifnya tidak mengutamakan sejenis pengklasifikasian musikal, tapi lebih merupakan sejenis sintesis terhadap kenyataan bahwa analisis adalah suatu pembukaan (*prelude*) yang penting. Hal ini dapat dicapai jika karya yang digunakan mempertimbangkan:

1. Bentuk tertentu yang digunakan sebagai contoh.
2. Setiap bentuk yang kembali (*departure form*), atau modifikasi dari, pola-pola yang sudah standar.
3. Gaya dan setetika dari suatu periode saat karya tersebut dicipta.
4. Karya-karya dan gaya karakteristik komponisnya.
5. Prinsip-prinsip struktural dasar yang di demonstrasikan.

Baik analisis aural maupun visual adalah sangat membantu. Bahkan dalam suatu unit yang pendek, misalnya kalimat 8 birama, pendengaran umumnya tidak memahami bentuk sebagaimana pandangan dapat memahaminya. Bagaimanapun, dengan latihan langsung, pendengaran akan menjadi berkemampuan secara menakjubkan. Jika tidak terdapat bahwa pemahaman aural yang mengidentifikasi dan mengklasifikasi hubungan-hubungan di dalam suatu karya atau suatu gerakan, pendengaran secara sederhana menjadi sederetan pengalaman-pengalaman sensori episodik dan terpisah, dan karya tersebut memiliki pemahaman yang sedikit lebih jauh dari keberlanjutan impresi-impresi psikologis langsung.

Alasan dari edisi perluasan ini dapat ditemukan pada perkembangan musik sejak tahun 1950. Separa akhir abad ke-20 dengan *ars nova* –nya, sebagai bagian

dari produk *tape* dan teknologi, menandai satu dari divisi-divisi penting dalam sejarah musik. Saat inilah memungkinkan untuk mengkodifikasi permukaan-permukaan unik dari bunyi, notasi, teknik dan konsep struktur Musik Baru, dan memahami musik ini, baik dalam hal istilah-istilah tersendiri maupun dalam hubungan kontekstualnya terhadap panorama historis Musik Barat.

Adalah benar bahwa esensi suatu komposisi tidak dijumpai dalam elemen-elemen faktual yang dimunculkan oleh analisis, tapi secara adil adalah benar dan cukup paradoksikal, bahwa hal tersebut hanya didapat setelah kita melewati pintu masuk dari elemen-elemen faktual ini yang memunculkan esensi suatu karya. Pepatah kuno menyebutkan bahwa: “Jika kamu ingin memahami suatu yang tak nampak, selidikilah dengan teliti hal-hal yang terlihat.”

## TABEL

### *Bentuk dan prosedur komposisi pada masa penggunaannya yang pertama dalam sejarah musik*

---

<i>Periode</i>	<b><i>Awal Abad Pertengahan</i></b>	<b><i>Romaneska</i></b>
<i>Kronologi</i>	300-1000	1000-1150
<i>Basis skala</i>	Modus	Modus
<i>Basis harmonis</i>	Konsonan Murni 1-4-5-8	Konsonan murni
<i>Basis Ritmis</i>	Bebas	Bebas
<i>Bentuk</i>	Lantunan Gregorian Himne Misa (permulaan dari) Organum Sekwen <i>Trope</i> <sup>1</sup>	Drama liturgis (dengan beberapa Trope) Misa (penyelesaian dari) Konduktus monodis Konduktus polifonis

<i>Periode</i>	<b><i>Ars Antiqua/ Seni Lama</i></b>	<b><i>Ars Nova/ Seni baru</i></b>
<i>Kronologi</i>	1150-1300	1300-1400
<i>Basis skala</i>	Modus	Modus
<i>Basis harmonis</i>	Konsonan Murni	Konsonan murni Penggunaan interval Ters dan Sekst meningkat
<i>Basis Ritmis</i>	<i>Triple</i>	<i>Duple dan Triple</i>
<i>Bentuk</i>	<i>Cantiga</i> <i>Clausula</i> <i>Estampie</i> <i>Hoquetus (hocket)</i>	<i>Ballata</i> <i>Caccia</i> <i>Chace</i> <i>Motet</i> Isoritmis

---

<sup>1</sup>Trope = teks religius abad pertengahan

*Lauda*  
*Minnelied (barform)*  
*Motet*  
*Cantilena* Polifonis  
 Bentuk-bentuk Trubadur  
     *Canzo*  
     *Vers*  
 Bentuk-bentuk *Trouvère*  
     *Ballade*  
     *Chanson*  
     *Lai*  
     *Rondeau*  
     *Rotrouenge*  
     *Virelai*

*Madrigal*  
*Rondellus*  
*Rota*

	<i>Periode</i> <b><i>Renaissans Awal</i></b>	<b><i>Renaissans Puncak</i></b>
<i>Kronologi</i>	1400-1500	1500-1600
<i>Basis skala</i>	Modus	Modus
<i>Basis harmonis</i>	Trisuara	Trisuara
<i>Basis Ritmis</i>	<i>Duple dan Triple</i>	<i>Duple dan Triple</i>
<i>Bentuk</i>	Balet (bentuk-bentuk tarian) <i>Chanson</i> <i>Frottola</i> Kontrapung imitatif Misa – tipe-tipe Bebas Parodi <i>Plainsong</i> Tenor Motet Pan-isoritmis	<i>Anthem</i> <i>Basso ostinato</i> Kanon <i>Canzona</i> <i>Chorale</i> Fantasia <i>Madrigal</i> Komedi <i>madrigal</i> Tarian berpasangan (propertz) <i>Laude</i> Polifonis <i>Quodlibet</i> <i>Ricercare</i> <i>Toccata</i> Variasi ( <i>differencia</i> )
	<i>Periode</i> <b><i>Barok</i></b>	<b><i>Rokoko</i></b>
<i>Kronologi</i>	1600-1750	1725-1775
<i>Basis skala</i>	Tonalitas Diatonis Mayor-Minor	Tonalitas Diatonis Mayor-Minor
<i>Basis harmonis</i>	Trisuara	Trisuara
<i>Basis Ritmis</i>	<i>Duple dan triple</i> Penggunaan garis-garis birama yang konsisten mulai dari saat ini	<i>Duple dan Triple</i>



<i>Bentuk</i>	Aria Kantata <i>Canzona</i> <i>Catch</i> <i>Choral prelude</i> Konserto <i>Concerto grosso</i> Konserto Solo Fuga <i>Invention</i> Opera Oratorio <i>Overture</i> Perancis Italia <i>Passion</i> Sonata <i>Song form with Trio</i> Suite Tipe-tipe Variasi <i>Chaconne</i> <i>Ground bass</i> <i>Paraphrase</i> <i>Passacaglia</i>	<i>Glee</i> <i>Lied</i> Opera <i>Ballad opera</i> <i>Opera buffa</i> <i>Opera comique</i> <i>Singspiel</i> Sonata Simfoni (awal)
---------------	---	--

<i>Periode</i>	<b><i>Klasisisme</i></b>	<b><i>Romantisisme</i></b>
<i>Kronologi</i>	1750-1827	1800-1900
<i>Basis skala</i>	Tonalitas Diatonis	Tonalitas (kromatisisme meningkat)
<i>Basis harmonis</i>	Trisuara	Trisuara
<i>Basis Ritmis</i>	<i>Duple dan Triple</i> Pola-pola simetris	<i>Duple dan Triple</i> Ritme-ritme yang lebih bebas
<i>Bentuk</i>	Konserto (klasik) <i>Divertimento</i> Bentuk-bentuk Rondo Sonata-allegro Sonata secara utuh Simfoni (klasik)	Penambahan suara-suara (voices) pada simfoni <i>Art song</i> Perlakuan siklis Etude Variasi bebas Suite Modern Drama musik (Leitmotif) Sonata satu bagian Musik program (bentuk bebas) Puisi Simfonik

	<i>Periode</i> <b>Impresionisme</b>	<b>Abad kedua puluh</b>
<i>Kronologi</i>	1880-1918	1900-
<i>Basis skala</i>	Tonalitas Modalitas Skala-skala eksotik	Tonal, Modal, Duodecuple, Schemata
<i>Basis harmonis</i>	Trisuara, akor 7, 11, dan 11, Akor-akor whole tone, Progresi bebas	Tonalitas yang diperluas, pengelompokan bebas, Modal, Plitonal, Kwartal (emansipasi disonan)
<i>Basis Ritmis</i>	Duple-Triple Pola-pola ritmis bebas	Irama baru. Ritme tambahan, pola- pola non-simetris, Gerakan “Motorik”
<i>Bentuk</i>	Penghindaran bentuk-bentuk imitasi- kontrapuntis  Bentuk-bentuk bebas  Modifikasi bentuk-bentuk tradisional	Modifikasi permukaan-permukaan tradisional pada fugue, sonata dan variasi Neo-Klasisisme (neo Barok) pembaharuan dari: <i>Canzona</i> <i>Concerto grosso</i> <i>Passacaglia</i> <i>Ricercare</i> Konsep-konsep kadens baru Struktur non-melodis pada: Musik Elektronik <i>Musique Concrète</i> Musik perkusi Opera satu babak ( <i>act</i> ) Sonata sebagai suatu bentuk instrumental bebas Tendensi terhadap non-conformity Teknis <i>tone-row</i>

	<i>Periode</i> <b>Musik Baru 1950</b>
<i>Kronologi</i>	1950-
<i>Basis skala</i>	<i>Duodecuple</i> bebas <i>Microtonal</i> Melodi sebagai variasi ketinggian ( <i>pitch</i> ) dalam irama ( <i>time</i> ) Kontinum ketinggian
<i>Basis harmonis</i>	<i>Clusters</i> <i>Mikropolyphonie</i> Bunyi-bunyian baru “harmoni” vertikal non-fungsional <i>soundmass</i> Tekstur

Kekuatan suara yang *evocative*

*Basis Ritmis* Bebas, kompleks, terfragmentasi, dan pola-pola *micro-rhythmic*  
Notasi *proportionate*

*Bentuk* Musik elektronik  
Bentuk sebagai proses  
Kontinum bebas  
Indeterminansi  
Musik minimal  
Bentuk-bentuk modular  
Multimedia  
Notasi baru  
Bentuk-bentuk seksional terbuka

# Bagian 1

## *Unit-unit Struktur*

## Bab 1

# FIGUR, MOTIF, DAN SEMI-FRASE<sup>1</sup>

Figur adalah unit konstruksi terkecil dalam musik. Setidaknya terdiri dari satu ritme yang berkarakter dan satu interval yang berkarakter, sebuah figur dapat terdiri dari minimal dua nada dan maksimum duabelas. Namun demikian, biasanya naluri kita cenderung membagi unit-unit tersebut kurang lebih di atas delapan nada. Contoh bagian berikut ini (dari bagian pertama *Sonata*, Op. 31, No. 3m karya Beethoven) dapat dipertimbangkan sebagai sebuah unit tunggal; tapi khususnya dalam hal ini karena birama dan temponya sedang, dan karena yang ketiga dari ketiga kelompok empat nada terjadi dalam gerak yang berlawanan dari kelompok yang kedua, maka terdapat kecenderungan seperti dibagi ke dalam tiga figur:



Namun demikian, sekelompok nada-nada berikut ini dapat dipertimbangkan sebagai figur tunggal:



---

<sup>1</sup>Seksi pertama yang terdiri dari 6 bab pertama ini adalah prasyarat untuk memahami analisis dan gaya. Namun demikian pada keadaan tertentu seseorang mungkin berkeinginan lebih cepat menuju ke pembahasan bentuk-bentuk lagu (Seksi II). Jika demikian maka materi-materi pada unit-unit struktur sebaiknya tetap disampaikan dalam bentuk ringkasan

Istilah *motive* pada keadaan tertentu digunakan sebagai sinonim dari *figure*; sebaliknya, suatu perbedaan tegas kadang-kadang diterapkan di antara *figure* sebagai suatu unit pola atau pengiring (seperti pada etude atau karya-karya Barok) dan *motive* sebagai partikel tematik. Perkecualian terhadap penggunaan motif daripada, atau sebagai sinonim dari, figur adalah: (a) motif sebagai sebuah porsi tematik dapat terdiri dari dua atau tiga figur, dan (b) istilah “motive” banyak digunakan untuk mengidentifikasi “subjek” yang pendek dalam sebuah jenis komposisi *invention*. Penjelasan tersebut tentunya akan mengurangi kebingungan dalam membedakan pengertian “figure” sebagai unit tunggal yang terkecil. Istilah “motivic treatment” (perlakuan motivis) digunakan hanya untuk menggambarkan prosedur kompositoris dalam hal karya-karya yang lengkap (misalnya *invention* atau *fugue*) atau bagian-bagian (misalnya yang ditemukan dalam bagian *development* atau *coda*) didasarkan atas sebuah motif tematik. Sama halnya dengan beberapa kombinasi nada dalam membentuk figur, demikian pula figur-figur membentuk motif, sederetan motif menjadi semi frase, dan sederetan semi frase menjadi frase.

Secara grafis contoh-contoh berikut ini mengilustrasikan bagaimana umumnya cara-cara figur digunakan:

### 1. Repetisi

EX 3  
Mendelssohn,  
*Songs Without  
Words*, No. 45

**Presto**

EX 4  
Prokofiev,  
*Concerto for  
Violin No. 2,*  
first movement

**Allegro moderato**

Copyright © 1941 by International Music Co. Used by permission.

Pada contoh di atas (ex.4) tampak bahwa figur pertama (a) diulang persis namun dengan posisi ritmis yang bergeser, sementara motif kedua (b) diulang dengan modifikasi.

EX 5  
Stravinsky,  
*Le Sacre du  
Printemps  
(The Rite of  
Spring)*

**Tempo giusto**

Copyright © 1941 by International Music Co. Used by permission.

Pola ritmis sebagaimana tampak pada contoh di atas (ex. 5) diulang, tapi bukan pola melodinya.

## 2. Sekuen

EX 6  
Beethoven,  
*Symphony  
No. 6,*  
first movement

**Allegro ma non troppo**

modified sequence

EX 7  
Bruckner,  
*Symphony  
No. 7,*  
first movement

**Allegro moderato**

*pp* *dltm.* *ppp*

EX 8  
Debussy,  
*Minstrels*

*Modéré*

pp ppp

Copyright © 1910 by Durand et Cie, Paris.  
Used by permission of Elkan-Vogel Co., Philadelphia, Pa., agent.

### 3. Alternation

EX 9  
Mozart,  
*Sonata No. 5,*  
K. 189h

*Allegro*

semiphrase semiphrase

mp dolce a b a' b'

### 4. Gerak Berlawanan (*contrary*)

EX 10  
Schumann,  
*Carnaval,*  
*Valse Allemand*

*Molto vivace*

semiphrase semiphrase

pp

EX 11  
Stravinsky,  
*The Firebird*

*J = 92*

*p*

### 5. Retrograde

EX 12  
Gershwin,  
*I Got Rhythm*

semiphrase semiphrase

Copyright © 1930 by New World Music Corp. Used by permission.



Nada-nada pada semi frase kedua adalah seperti yang pertama namun dalam urutan yang sebaliknya.

## 6. Pengelompokan metrik yang berhubungan

Figur-figur mulai pada ketukan-ketukan birama yang berurutan

EX 13  
Beethoven,  
Sonata,  
Op. 2, No. 2,  
Scherzo

**Allegretto**

*p*

semiphase

semiphase

## 7. Interlocking (tumpang tindih/overlapping)

EX 14  
Chopin,  
Etude in C-  
sharp minor,  
Op. 10, No. 4

**Presto**

*f con fuoco*

EX 15  
Bach,  
Partita No. 3  
for violin,  
Preludio

**Allegro moderato**

## 8. Kelompok figur

EX 16  
Beethoven,  
Leonore  
Overture,  
No. 3

**Allegro**

*pp*

a

b

c

a

b

c

EX 17  
 Bartók,  
*String Quartet*  
 No. 5,  
 Scherzo

**Alla bulgarese** (♩ = 46)

Copyright © 1936 by Universal Edition, Vienna. © assigned to Boosey & Hawkes for U.S.A. Used by permission.

### 9. Figure ganda/ rangkap

Dua figur atau lebih yang digunakan serempak pada alur-alur suara yang berbeda

EX 18  
 Bach,  
*Cantata No. 28,*  
 Gottlob! nun  
 geht das Jahr  
 zu Ende

### 10. Figur yang digunakan secara imitatif

EX 19  
 Beethoven,  
*Symphony*  
 No. 5,  
 first movement

**Allegro con brio**

Violin II Viola Violin I

EX 20  
 Bach,  
*Three-Voice*  
*Invention,*  
 No. 3

### 11. Figur dalam musik vokal Renaisans

Pada *motet* abad keenambelas, divisi-divisi seksional berkaitan dengan divisi-divisi oleh baris-baris teks. Setiap seksi menggunakan sebuah figur yang

khas yang kemudian bergantian muncul di berbagai alur suara. Kondisi seperti ini terilustrasikan dalam motet karya Palestrina, *Dies Sanctificatus* (AMF, No. 27)

## **12. Figur sebagai unit tematik yang berdiri sendiri**

Dalam musik homofonis, figur seringkali berupa kesatuan dari sejumlah unit-unit yang berurutan yang mengkombinasikan dari bentuk semi-frase dan frase. Sebagai contoh ialah sebagaimana tampak pada contoh-contoh notasi terdahulu, yaitu No. 3, 4, 5, dan 6. Dalam musik polifoni figur atau motif adalah kebenaran tematis yang esensial dalam dirinya sendiri. Subjek-subjek dari karya Bach, *Two-Voice Invention* No. 1, 3, 4, 7, 8, dan 13, adalah contoh tipikal motif-motif tematik tersebut.

## **13. Figur dalam Etude atau Toccata**

Penggunaan figur dalam bentuk-bentuk yang didasarkan atas penggunaan pola-pola yang *reiterative* dan berurutan dapat dijumpai pada karya-karya berikut:

Chopin, *etudes*: C mayor, Op. 10, No. 1; Ges mayor, Op. 10, No. 5; Ges mayor, Op. 25, No. 9; A minor, Op. 25, No. 4.

Kreutzer, *Violin Etude in C major*

Paganini, *Perpetual Motion for Violin*

## **14. Sel motivis dalam musik suabelas-nada**

Di dalam sebuah deretan nada atau salah satu dari modifikasi-modifikasinya, sebuah pola interval didirikan dengan hanya memanfaatkan sebuah atau beberapa interval dari pola tertentu. Pada contoh berikut ini polanya ialah sekon minor dan ters minor digunakan dalam pergantian yang konsisten.

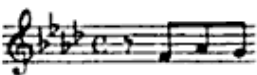
EX 21  
 Schönberg,  
*Four Orchestral  
 Songs*,  
 Op. 22, No. 1

(inverted)

Copyright © 1917 by Universal Edition, Vienna.  
 Used by permission of Associated Music Publishers, Inc., New York.

## 15. Permutasi

Pengaturan kembali urutan-urutan interval atau nada dalam sebuah figur disebut *permutasi*. Jika seri 132456, 234651, dst., merepresentasikan permutasi-permutasi bunyi yang memungkinkan. Jika urutan-urutan interval ialah 4th-3rd-2nd-5th-6th, permutasi interval yang mungkin ialah 3rd-2nd-5th-6th-4th. Termasuk ke dalam kategori permutasi ialah juga penggantian oktaf dari satu nada atau lebih. Dengan demikian dalam *Three-Voice Invention*, No. 9, karya Bach,

figur aslinya ialah  muncul kemudian sebagai



. Dalam karya-karya abad kedua puluh yang didasarkan atas beberapa skema konstruktif di luar sistem tonal tradisional, permutasi adalah salah satu dari pengertian-pengertian utama bagian developmen.

## 16. Pola-pola iringan

Dalam pola-pola iringan, figur biasanya penting dalam rangka memelihara kontinuitas, *outlining* harmoni, atau menjembatani gap-gap yang terjadi akibat dari pemisahan frase-frase oleh nada-nada dan tanda istirahat yang panjang. Pada penggunaan programatis figur iringan diilustrasikan dalam karya-karya, misalnya, *Organ-Grinder* atau *The Trout* karya Schubert; Dalam figur rangkap/

ganda pada karya Bach, *Cantata No. 28* (Ex. 18) figur ini muncul lebih dari 100 kali dalam iringan Aria, mensugetikan kebahagiaan menjelang Tahun Baru – subjek teks dari Aria tersebut.

Seentara adalah benar bahwa figur-figur sering merupakan kombinasi dari beberapa semi-frase, harus diasumsikan bahwa semua semi-frase oleh karenanya dapat dibagi ke dalam berbagai figur yang digunakan secara berurutan atau bergantian. Contoh berikut ini mengilustrasikan beberapa semi-frase yang masing-masing lebih merupakan unit-unit daripada figur-figur komposit.

EX 22 **Allegro moderato e maestoso**  
 Franck, *Prelude*  
*mp*

EX 23 **Andante cantabile**  
 Chopin, *Nocturne, Op. 15, No. 1*  
*p*

### TUGAS:

1. Cari dan identifikasikan tipe figur yang diterapkan pada melodi komposisi-komposisi berikut ini:
  - a. *Anthology of Musical Forms*, No. 5, 7b, 8, 9a.
  - b. Schumann, *Album for the Young*, Op. 68, No. 6, 11, 16.
  - c. Mendelssohn, *Songs Without Words*, No. 20 dan 35.
  - d. Bartók, *Mikrokosmos*, Vol. II, No. 38, 43, 44, 45, 55.
  - e. Satu karya yang saat ini sedang dipelajari.
2. Identifikasi dan analisis semi-frase dalam beberapa komposisi di atas, tunjukkan apakah dapat dibagi ke dalam beberapa figur atau tidak.

## Bab II

# KADENS

Kadens ialah suatu titik peristirahatan yang menandai berakhirnya suatu frase atau seksi. Istilah ini analogis dengan punctuation yang efeknya dicapai melalui penggunaan deretan akor-akor tertentu pada suatu tempat tertentu dalam suatu struktur, dan biasanya diasosiasikan dengan *pause* atau sebuah nada panjang pada suatu titik kadens (*cadence point*). Istilah kadens berasal dari kata Latin *cadere*, “jatuh” (*to fall*), sejak suatu perasaan *casura*, atau istirahat, implisit dalam bunyi dari nada yang lebih rendah yang langsung diikuti nada lain yang lebih tinggi.

Dalam musik tonal aktualitas kadens dilandasi atas tiga asumsi implisit:

1. Kelompok kadens berisi formula yang secara esensial melibatkan dua, kadang-kadang tiga, akor-akor (V-I atau  $I\frac{5}{4} - V - I$ ).
2. Akor kadens di akhir setiap frase (akor final dari suatu kelompok kadens) adalah sebuah trisuara konsonan, atau kadang-kadang sebuah akor  $V_7$ .
3. Akor final dari suatu komposisi bervariasi apakah sebuah trisuara mayor atau minor.

Fungsi ganda dari sebuah kadens ialah menandai berakhirnya sebuah frase dan memulai frase yang lain. Jika mulainya sebuah frase, seksi, atau bagian, yang baru bersifat khas dan jelas, maka kadens yang mendahuluinya seringkali kurang empatik. Pada keadaan tersebut dapat ditambahkan harmoni-harmoni kadens

tradisional; di samping itu *cadence point* seringkali dijembatani oleh figur yang bergerak. Oleh karenanya sifat “istirahat” (*repose*) dari kadens lebih eksis sebagai suatu fungsi teoretis daripada sebagai suatu fakta yang sebenarnya.

Berikut ini ialah kadens-kadens utama dalam musik tonal (*triadic*):

1. Autentik: V-I. Pada tipe ini, formula “V” merepresentasikan semua formasi dominan (V<sub>7</sub>, vii<sub>7</sub>, dll.).

Ada dua kategori kadens autentik:

- a. *Kadens autentik sempurna*; yaitu yang nada akarnya terdapat di kedua suara luar pada akor tonik.
- b. *Kadens autentik tidak sempurna*, yaitu jika tertis atau kwint dari akor I terdapat pada suara sopran, atau dengan tertis pada suara bas.

2. Plagal: IV-I.
3. Deseptif: V-VI, atau V menuju harmony apapun yang tak terduga/ tidak biasa.
4. Setengah: Biasanya progresi dari akor apapun menuju V. Namun demikian pada musik abad kesembilanbelas dan keduapuluh (tonal), terdapat juga frase yang berakhir pada II, III, atau IV, dan pergerakan akor-akor tersebut harus juga dipertimbangkan sebagai kadens-kadens setengah. Progresi dalam kunci minor dari akor IV (♭)-V atau II (♯) kadang-kadang diklasifikasikan sebagai sebuah kadens Phrygian.

Untuk keperluan referensi, kita akan mengistilahkan akor-akor yang membentuk unit kadens sebagai *kelompok kadens*, dan akor terakhir dari kelompok tersebut sebagai *akor kadens*. Sehubungan dengan itu ketika suatu demarkasi

(*demarcation*) diharapkan dalam suatu struktur, gerakan dalam melodi atau iringan dapat berhenti dan akor kadens dapat agak panjang. Dalam hal ini pungtuasi ritmis memperkuat pungtuasi harmonis, walaupun pada suatu komposisi pendek atau karya gerakan tunggal keadaan tersebut relatif sangat jarang terjadi. Sebuah karya sepanjang apapun yang *caesura*-nya terjadi di akhir setiap frase atau kalimat akan segera menjadi kurang enak. Pada berbagai paduan suara (*chorales*) atau himne, penghentian frase semacam itu mapan.

Dalam praktek harmoni musik abad keenambelas, hubungan akor-akor yang berurutan terhadap masing-masing akor itu sendiri lebih penting daripada terhadap suatu tonika sentral. Hubungan-hubungan tonik-subdominan-dominan (I-IV-V) yang progresi-progresinya disimpulkan pada abad berikutnya belum diperlukan. Posisi-posisi akar (*root positions*) lebih sering digunakan daripada pembalikan-pembalikan; deretan akor-akor pada posisi akar dengan interval sekunde dan tertis, baik naik atau turun, sering digunakan. Dalam musik modal pergerakan plagal sering digunakan sebagai kadens final plagal.

EX 24  
des Prés,  
Motet,  
*Tu pauperum  
refugium*

(VII) I IV I

Akor final pada abad keenambelas yang terlepas dari sistem modus, selalu dalam formasi mayor. Nama yang diberikan untuk sebuah akor final tonik mayor di akhir suatu komposisi minor ialah “Tierce de Picardie” atau “Picardy Third.” Praktik ini sangat populer dari abad keenambelas hingga abad kedelapanbelas.



Masalah pensamaran atau pemodifikasian kadens dalam rangka menjaga kontinuitas telah dikenal lebih awal. Salah satu bagian dari buku *Le Istitutioni Harmoniche* (1558) karya Zarlino berjudul “Cara menghindari Kadens.” Dalam musik vokal kontrapungtis, kadens-kadens seringkali disamarkan oleh suatu penumpukan (*overlapping*) pada satu suara atau lebih.

EX 25  
Palestrina,  
*Alma  
redemptoris  
mater*

**Adagio** **cadence in Soprano I**

Sopr. I  
-ter ma - - - ter re-dem-pto-ris

Sopr. II  
-ma re-dem-pto - ris ma - -

Sopr. III  
ris ma - - - ter re-dem- ptoris ma -

Alto  
Al - ma -

Seperti tampak pada dua contoh musik instrumental abad kesembilanbelas berikut ini, pemahaman utama dari mengurangi efek kadens sebagai titik peristirahatan ialah dengan melanjutkan gerakan ritmis. Cara seperti ini adalah yang paling sering tercapai dalam iringan:

EX 26  
Schubert,  
*My Peace  
Thou Art,*  
Op. 59, No. 3

**Larghetto**

Voice

Piano

*pp*

**cadence**

EX 27  
Chopin,  
*Nocturne*,  
Op. 9, No. 2

Andante

cadence

Detailed description: This musical score shows the right and left hands of Chopin's Nocturne, Op. 9, No. 2. The tempo is marked 'Andante'. The right hand features a melodic line with a long, sweeping phrase that concludes with a cadence. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Kadang-kadang pergerakan (*motion*) tersebut dilanjutkan pada suara teratas atau bagian melodi:

EX 28  
Mendelssohn,  
*Songs Without Words*,  
No. 6

Andante sostenuto

pp

cadence

Detailed description: This musical score shows the right hand of Mendelssohn's 'Songs Without Words, No. 6'. The tempo is marked 'Andante sostenuto'. The melody begins with a piano (*pp*) dynamic and ends with a cadence. The left hand is not shown in this excerpt.

Contoh lain dari teknik ini dapat dicermati pada karya Beethoven, *Sonata*, Op. 10, No. 3, bagian kedua (birama 5) dan Tchaikovsky, *Symphony No. 6*, bagian pertama (birama 23).

Sementara akor kadens adalah “dijijinkan” (*entitled*) untuk seluruh ketukan dalam birama kadens, namun sangat jarang digunakan. Umumnya, nada-nada gantung (*pickup notes*) terhadap frase yang mengikutinya meminjam waktu dari birama kadens. Hal tersebut panjangnya dapat berkisar dari satu nada hingga satu birama penuh:

EX 29  
Mozart,  
*Sonata No. 1*  
in C major,  
Andante

Andante

cadence p

p

Detailed description: This musical score shows the right and left hands of Mozart's Sonata No. 1 in C major. The tempo is marked 'Andante'. The right hand features a melodic line that concludes with a cadence marked with a piano (*p*) dynamic. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Secara normal, dalam musik tonal (*triadic*), akor kadens muncul sebagai trisuara konsonan pada ketukan pertama dari birama terakhir sebuah frase. Perkecualian terhadap penggunaan hal tersebut dapat dijumpai pada kategori berikut ini:

### 1. Kadens *Shift* (pergantian)

Jenis kadens ini terjadi ketika akor kadens muncul setelah ketukan pertama dari birama kadens. Jika kadens terjadi pada suatu ketukan lemah dari birama tersebut maka biasanya disebut sebagai pengakhiran feminin. Tipe pengakhiran ini digunakan dari kira-kira tahun 1600, memberikan karakteristik dari masa Barok awal. Kadens ini juga merupakan bentuk tipikal pengakhiran-pengakhiran frase pada karya-karya *polonaise* dan *sarabande* abad kedelapanbelas:

EX 30  
Schumann,  
*Curious Story*,  
Op. 15, No. 2

Allegro

shifted cadence

*mf*

V<sub>4</sub>/16

3

### 2. Kadens tertunda (*delayed*)

Kadens semacam ini terjadi jika satu nada atau lebih dari suatu akor kadens ditahan atau ditunda oleh kehadiran nada-nada non-harmonik. Nada-nada tersebut biasanya merupakan suspensi atau rangkaian nada-nada hias *appoggiatura*. Tipe khusus ini sangat banyak digunakan pada “gaya *galant*” abad kedelapanbelas, sebagai suatu perkembangan dari penggunaan *appoggiatura* yang hampir merupakan keharusan pada periode tersebut.

Sebuah contoh dari tipe kadens ini sebagaimana dijumpai dalam musik “galant” dapat disimak pada kutipan bagian pertama *Sonata* dalam A mayor karya Paradise (1710-1792):



Tipe kadens ini benar-benar terbatas pada abad kedelapanbelas. Contoh berikut ini adalah penggunaan tipe kadens tersebut pada awal abad kesembilanbelas:



Juga, lihat kadens-kadens dalam gerakan kedua karya Beethoven, *Sonata*, Op. 3, No. 1, dalam *Anthology of Musical Forms*.

### 3. Kadens menghindar (*elided*)

Kadens *elided* terjadi ketika sebuah frase baru mulai secara bersamaan dengan, atau sebelum akor kadens dari frase pertama. Kadang-kadang kadens ini juga dicapai melalui penumpukan (*overlapping*).

**Allegro non troppo**

EX 33  
Mendelssohn,  
*Songs Without  
Words*,  
No. 14

elided cadence

EX 34  
Berlioz,  
*Roman  
Carnival  
Overture*

**Andante sostenuto**  
English horn

elided cadence

Viola *mf*

#### 4. Kadens perluasan

Sebuah kadens yang diperluas terjadi ketika harmoni dari akor kadens dilanjutkan satu birama atau melebihi birama kadens dengan cara:

##### a. Arpeggiation

EX 35  
Rubinstein,  
*Romance in  
E-flat*,  
Op. 44, No. 1

**Andante con moto**

cadence measure

extension

*p*

##### b. Perpanjangan (prolongation)

EX 36  
Grieg,  
*Peer Gynt  
Suite No. 1*,  
"Morning"  
(last four  
measures)

### c. Tindakan Kordal (*chordal treatment*)

Pada dasarnya ialah pengulangan harmoni akor kadens. Pada karya Beethoven, *Symphony No. 8* dalam F Mayor, tigabelas birama terakhir hanya berisi pengulangan kembali akor Tonik (F mayor). Contoh-contoh dapat dijumpai pada birama-birama terakhir dari bagian terakhir karya-karya Beethoven, *Symphony No. 1, 3, dan 5*.

Kadens yang diperluas lebih sering terjadi pada bagian akhir sebuah introduksi, bagian, atau komposisi, daripada di pertengahan suatu bagian. Perlu ditekankan bahwa arpeggiation, prolongation, atau penampilan kembali kordal di dalam suatu birama kadens tidak menunjukkan suatu perluasan (*extention*). Panjang yang biasa dari kadens yang diperluas adalah dari satu hingga empat birama. (Pengulangan kelompok kadens secara menyeluruh dibahas dalam bab perluasan frase).

### 5. Kadens terimplikasi (*implied cadece*)

Sebuah kadens terimplikasi terjadi jika suatu progresi secara jelas mengimplikasikan suatu harmoni tertentu tapi rutunya tidak muncul pada akor kadens.

EX 37  
Mendelssohn,  
*Songs Without  
Words,*  
No. 34

Presto  
20  
(*cresc.*)  
21  
next phrase  
p  
V<sub>4</sub><sub>3</sub>  
16 (implied), the root, G, being omitted in the cadence chord.

The image shows a musical score for Mendelssohn's 'Songs Without Words, No. 34'. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked 'Presto'. The first measure is numbered '20' and contains a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. A dynamic marking '(cresc.)' is present. The second measure is numbered '21' and contains a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. A dynamic marking 'p' is present. A bracket above the second measure is labeled 'next phrase'. Below the bass staff, there is a chord symbol 'V<sub>4</sub><sub>3</sub>' and a note '16 (implied), the root, G, being omitted in the cadence chord.'

## 6. Kadens menghindar

Suatu penghindaran kadens terjadi ketika satu tambahan birama atau lebih mengikuti apa yang jika tidak dilakukan akan menjadi suatu progresi kadensial. Kadens yang mengikuti suatu penghindaran sering terjadi pada kunci yang lain

EX 38  
Beethoven,  
Sonata,  
Op. 2, No. 1,  
Menuetto

*Allegretto*

*p cresc.*

evaded cadence

EX 39  
Chopin,  
Mazurka,  
Op. 59, No. 3

*Vivace*

(rit)

43

44

45

*a tempo*

### *Kadens-kadens pada musik abad kedua puluh*

Terdapat tiga asumsi *tacit* pada musik tonal (*triadic*), dinyatakan pada permulaan bab ini, adalah bukti dari secara relatif sedikit kadens-kadens abad kedua puluh. Berikut ini ialah kategori-kategori utama keberangkatan dari atau modifikasi dari kadens tonal tradisional. Dalam beberapa hal harmoni akhir yang kedua adalah pilihan atau tidak relevan.

#### 1. Tonik akhir yang dimodifikasi

Pada tipe ini nada-nada ditambahkan kepada tonik tanpa mengganggu karakternya.

EX 40  
Stravinsky,  
*Symphony in  
Three  
Movements*



D $\flat$  major with  
B $\flat$  and E $\flat$  added

Copyright © 1946 by Schott & Co., Ltd., London.  
Used by permission of Associated Music Publishers, Inc., New York.

EX 41  
Harris,  
*American  
Ballads  
for piano,  
No. 1*



D major with  
B and E added

Copyright © 1947 by G. Schirmer, Inc. Used by permission.

## 2. Modifikasi atau dominan substitusi pada akor menjelang akor akhir

EX 42  
Bartók,  
*Concerto for  
Orchestra,  
first movement*



*ff*

Copyright © 1946 by Hawkes & Son, Ltd., London. Used by permission.

## 3. Penggunaan sebuah konsonan atau sejenis akor kadens konsonan

Terjadi ketika suatu seri harmoni yang kompleks diakhiri oleh suatu kelompok akor yang kurang disonan.

EX 44  
Hindemith,  
*Ludus Tonalis,  
Fuga quarta  
in A*



*With energy*

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



#### 4. Kadens Modal

Kadens ini ialah jenis yang pengelompokan akor triadiknya diturunkan dari suatu sistem modus dan bukan dari suatu tonalitas.

EX 45  
Respighi,  
*Concerto  
Gregoriano*

Violin

Orchestra



Dorian mode  
on D with a  
D major  
cadence chord.

Copyright © 1922, renewed 1950 by Universal Edition, Vienna.  
Used by permission of Associated Music Publishers, Inc., New York.

#### 5. Kadens Kwartal

Kadens kwartal ialah yang terbentuk dalam musik yang menggunakan akor berinterval empat (*fourth-chord*). Kadens ini tersusun dari interval-interval kwart atau kwart plus tertis.

EX 46  
Cyril Scott,  
*Diatonic Study*




sua

Copyright © 1914 by Elkin & Co., Ltd., London. Used by permission.

#### 6. Penggunaan akor menghidar atau disonan yang tidak terselesaikan sebagai akor final

EX 47  
Bloch,  
*Sonata for  
violin and  
piano,  
second  
movement*



sua

Copyright © 1922 by G. Schirmer, Inc. Used by permission.

EX 48  
Casella,  
Eleven  
Children's  
Pieces  
(final chords)

No. 3      No. 4      No. 5      No. 11

*ppp* *lunga*      *pp* *lunga*      *pp* *ppp* *lunga*      *fff* *lunga*

(2nd . . .)

Copyright © 1921, renewed 1949 by Universal Edition, Vienna.  
Used by permission of Associated Music Publishers, Inc., New York.

Adalah penting bahwa dalam kedua contoh nada-nada disonan adalah satu Bloch dan Casella berada satu tingkat di atas atau di bawah suatu nada akor *triadic*.

### 7. Kadens dalam musik deret nada atonal

Pengelompokan vertikal adalah arbitrer yang sesensial, sejak hubungan-hubungan akor tidak terkait, apakah kepada satu sama lain atau kepada suatu tonika pusat sebagaimana trisuara dalam musik tonal

EX 49  
Schönberg,  
Phantasy for  
violin and  
piano,  
Op. 47

Violin

Piano

*mf* *ff* *sf*

*rit.* *molto rit.* *sf*

Copyright © 1952 by C. F. Peters. Used by permission.

### 8. Kadens bitonal

Kadens ini merepresentasikan suatu kombinasi dari dua tonalitas, dua modalitas, atau satu tonalitas dan satu modalitas.

EX 50  
Berg,  
*Wozzeck*,  
Act II

Copyright © 1926, renewed 1954 by Universal Edition, Vienna.  
Used by permission of Associated Music Publishers, Inc., New York.

## 9. Kadens Menghindar

Dalam rangka menjaga keberlanjutan, tendensi normal terdahulu untuk mensamarkan kadens digiring pada suatu ekstrim. Istilah yang disebut Wagner “endless melody” (melodi yang tidak berakhir) dan penghindarannya atas kadens dalam bagian-bagian orkestra yang panjang menegaskan *trend* ini. Karya Scriabin, *Fifth Piano Sonata (1908)* adalah sebuah karya tanpa satupun kadens autentik di dalamnya. (Lihat juga *Anthology of Musical Forms*, No, 28c.)

## 10. Kadens-kadens yang dikembangkan dari tanggana sintetis atau eksotik.

Pada kategori ini adalah kadens-kadens yang dijumpai pada bagian-bagian yang menggunakan tangga nada “whole-tone”, atau yang terdapat pada karya-karya Scriabin yang didasarkan atas berbagai tangga nada sintetis (*Poeme*, Op. 44, No. 3, *Prelude*, Op. 51, No. 2). Basis harmonis dan melodis karya Scriabin, *Prometheus* adalah akor:

Di antara pola-pola sintetis yang terdapat dalam musik abad kedua puluh adalah “modes” dari Messiaen dan apa yang disarankan oleh Slonimsky dalam karyanya, *Thesaurus of the Scales*.<sup>1</sup>

### **11. Kadens Ritmis atau Perkusif**

Tipe kadens ini, *caesura* bukan hanya dihasilkan dari hubungan-hubungan harmonis tapi juga dari suatu pola ritmis. Kadens ini di samping yang jelas banyak dijumpai pada karya-karya kelompok perkusi, juga pada komposisi yang menggunakan instrumen-instrumen melodi. Sebagai contoh ialah pada karya Stravinsky, *petrouchka*, halaman 40 dari *score* (penerbit: Kalmus) dan skor orkestra *Sensemayá* dari Revueltas (Penerbit: G. Schirmer).

### **TUGAS**

1. Identifikasi dan analisis kadens-kadens dalam:
  - a. *Anthology of Musical Forms*, No. 3, 5, 8, dan 9a.
  - b. Mendelssohn, *Songs Without Words*, No. 27 dan 40.
  - c. Bagian pertama *Sonata for Violin and Piano* karya César Franck.
  - d. Bartók, *Mikrokosmos*, Vol. II, No. 65, Vol. III, No. 70 dan 71.
2. Cari dan bawa ke kelas untuk didiskusikan minimal empat tipe kadens-kadens abad kedua puluh.

---

<sup>1</sup>Nicolas Slonimsky, *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns* (New York: Coleman, Ross, 1974).

### Bab III

## FRASE

Frase adalah sebuah istilah yang ambigu dalam musik. Di samping fakta bahwa istilah tersebut dapat digunakan untuk unit-unit bentuk yang panjangnya dari dua hingga delapan birama (bahkan kadang-kadang lebih), adalah juga sering digunakan secara kurang tepat untuk berbagai frase-frase subdivisi atau ganda dari frase-frase tunggal. Richard Strauss dalam mendeskripsikan metode komposisinya menulis: "... sebuah motif atau sebuah frase melodis dalam dua hingga empat birama tiba-tiba muncul pada saya. Saya tulis frase tersebut pada kertas kemudian langsung saya kembangkan menjadi sebuah frase empat, enambelas, hingga tigapuluh dua birama ..."<sup>1</sup>

Walaupun istilah frase ambigu, namun bukannya tidak mungkin untuk memformulasikan landasan normatif mengenai frase sebagai berikut:

1. Frase konvensional umumnya ialah suatu unit yang terdiri dari empat birama. Pada beberapa pengecualian bisa lebih pendek atau panjang.<sup>2</sup>
2. Frase adalah unit terkecil yang diakhiri oleh sebuah kadens.
3. Frase biasanya dihubungkan dengan satu frase lain atau lebih.
4. Frase ialah basis struktural bentuk-bentuk homofonis dan adalah juga digunakan dalam struktur-struktur polifonis tertentu.

---

<sup>1</sup>Richard Strauss, *Recollections and Reflections*, ed. Willi Schuh, Trans. L. J. Lawrence (New York: Boosey and Hawkes).

<sup>2</sup>Untuk landasan akustik –psikologis mengenai struktur frase, lihat halaman 227 (red.: lihat buku asli atau sumber dari terjemahan ini).

Asumsi-asumsi di atas dapat kita ringkas menjadi suatu definisi sebagai berikut: Frase adalah suatu unit, yang secara konvensional panjangnya ialah empat birama, yang diakhiri oleh sebuah kadens. Frase adalah basis struktural, khususnya bentuk-bentuk homofoni.

#### **A. Frase sebagai sebuah unit empat birama**

Kebanyakan himne dan folksong akan menyediakan contoh-contoh frase empat birama. Bahwa frase empat birama sebenarnya adalah suatu norma dalam musik Barat diindikasikan oleh kehadiran unit struktural ini pada lagu-lagu awal bentuk-bentuk himne-himne Ambrosian, Troubadour dan Minnesinger, berbagai tipe tari-tarian Eropa, dan sebagian besar porsi musik Eropa yang ditulis sejak tahun 1600. Walaupun frase-frase dengan 2, 3, 5, 6, 7, dan 8 birama dapat dijumpai dalam musik pada semua periode, namun sangat jarang jika dibandingkan dengan unit-unit frase empat birama.

Irama (*meter*) dan tempo seringkali merupakan determinan jumlah birama yang dimasukkan ke dalam sebuah frase. Contoh berikut ini dapat dipertimbangkan sebagai frase empat birama dalam irama 6/8, sebuah frase dua birama dalam irama 12/8, atau sebuah frase delapan birama dalam irama 3/8.



Sementara frase ialah sebuah unit tunggal, frase sering tersusun dari beberapa semi frase; beberapa semi frase tersebut dapat dibagi lagi ke dalam figur-figur. Contoh di atas mengilustrasikan: (a) Sebuah frase sebagai unit tunggal



### ***C. Frase Sebagai sebuah komponen dari pola yang lebih luas***

Sementara frase dapat dipertimbangkan sebagai sebuah segmen sesuatu yang independen, biasanya diasosiasikan dengan satu atau lebih frase-frase lain sebagai suatu bagian integral dari struktur yang lebih luas. Struktur yang lebih luas dapat berupa:

1. Sebuah kalimat (atau periode) terdiri dari dua frase



2. Sebuah kelompok tiga frase atau lebih

*Anthology of Musical Forms*, No. 9a (Mendelssohn, *Songs Without Words*, No. 34, birama 30-33, 34-37, 38-41); No. 15 (Beethoven, *Sonata*, Op. 2, No. 3, bagian terakhir, birama 243-246, 147-150, 151-154, 155-167).

3. Sebuah periode ganda terdiri dari empat birama

*Anthology of Musical Forms*, No. 3 (Chopin, *Prelude* dalam A major).

### ***D. Frase sebagai suatu unit independen***

Frase dapat hadir sebagai suatu unit yang memadai (*self-sufficient*), lengkap dalam dirinya dan tidak diasosiasikan dengan frase-frase yang mengikuti maupun yang mendahuluinya sebagai suatu kalimat atau kelompok frase. Kondisi seperti ini dapat terjadi ketika sebuah frase digunakan sebagai:



1. Introduksi yang berdiri sendiri

*Anthology of Musical Forms*, No. 5, Mendelssohn, *Song Without Words*,  
No. 3, 4, 35, Debussy, *Reflections in the Water*.

2. Sebuah Postlude

Mendelssohn, *Song Without Words*, No. 4 (lima birama terakhir).

MacDowell, *Scotch Poem*, Op. 31, No. 2 (tujuh irama terakhir).

3. Sebuah *coda* atau *codetta*

*Anthology of Musical Forms*, No. 25a (Bach, *French Suite* dalam E mayor,  
Allemande, empat birama terakhir).

Debussy, *Reberie* untuk piano (birama 92-95, diulangi dan diperluas pada  
birama 96-101).

4. Sebagai bagian dari suatu bentuk lagu atau tema yang berdiri sendiri

*Anthology of Musical Forms*, No. 12a (Mozart, *Serenade* untuk orkes  
gesek, Minuet, birama 25-28); No. 19 (Beethoven, *Sonata*, Op. 31, No. 3,  
bagian pertama, birama 1-8).

5. Sebuah Interlud

Mendelssohn, *Songs Without Words*, No. 23, birama 16-19

6. Sebuah transisi atau retransisi

Beethoven, *Sonata*, Op. 10, No. 1, gerak kedua, birama 17-21.

***E. Frase sebagai basis struktural bentuk-bentuk homofoni***

Kebanyakan komposisi dengan dominasi melodi pada alur suara teratas dapat dibagi ke dalam dua frase. Di samping itu beberapa bentuk polifoni, khususnya pada suite-suite tarian Barok, tersusun dari frase-frase. Misalnya pada

gerakan-gerakan *gavotte*, *bourée*, dan *minuet*, yang cenderung memiliki suatu dominasi melodi teratas, akan secara lebih jelas tersusun dari frase-frase. Suatu contoh suatu tekstur polifoni dicirikan oleh penggunaan pola berjalan yang berkesinambungan, paling tidak memiliki suatu struktur frase, ialah “Allemande” dari karya Bach, *French Suite* dalam E mayor. Gerakan yang terdiri dari 28 birama ini dibagi dengan jelas ke dalam tujuh buah frase berbirama empat (AMF, No. 25a).

Secara umum, kebanyakan bentuk-bentuk musik vokal polifonis dan secara praktikal semua bentuk-bentuk imitatif, baik instrumental maupun vokal, adalah terbagi ke dalam bagian-bagian dan bukannya frase-frase atau kalimat-kalimat.

#### ***F. Pengulangan Frase***

Istilah “*repetition of a phrase*” diterapkan pada suatu kejadian yang langsung. Perkecualian, sebuah interlude pendek dapat muncul di antara sebuah frase dan pengulangannya. Dari sudut pandang struktur, sebuah frase yang diulang adalah masih sebuah unit tunggal; tidak berarti bahwa frase tersebut kemudian menjadi kalimat yang terdiri dari dua frase.

Sebuah frase dapat diulang dengan jalan:

##### 1. Secara identik

Schumann, *Album Blätter*, Op. 124, delapan birama pertama pada Nomor 2, 7, 9, 15

Bartók, delapan birama pertama pada Scherzo dari *Suite No. 1* untuk orkestra.

2. Dengan penghiasan

Chopin, *Marzuka*, Op. 6, No. 2, delapan birama pertama

Beethoven, *Sonata*, Op. 10, No. 1, gerakan kedua, birama 24-31 dan 31-42

3. Dengan perubahan harmoni

Beethoven, *String Quartet*, Op. 18, No. 6, bagian pertama, birama 45-52.

Bartók, *Mikrokosmos*, Vol. VI, No. 151, birama 1-8.

4. Dengan perubahan gaya iringan

*AMF*, No. 9 (Mendelssohn, *Songs Without Words*, No. 34, birama 73-80).

Beethoven, *Sonata*, Op. 54, bagian pertama, birama 70-77 dan 106-113.

5. Dengan perubahan register

Bartók, *Mikrokosmos*, Vol. II, No. 45, birama 1-8.

Beethoven, *Bagatelle*, Op. 33, No. 6, gerakan pertama, birama 1-8

6. Dengan perubahan warna

Tchaikovsky, *Symphony No. 6*, gerakan pertama, birama 336-343.

Biasanya repetisi sebuah frase hanya terjadi satu kali. Perkecualian berlaku jika terdapat sebuah frase dan dua pengulangan yang terjadi berturut-turut seperti yang terdapat dalam gerakan Finale pada karya Beethoven, *Sonata* untuk piano, Opus 81a, birama 11-29 (frase tujuh birama dengan kadens-kadens yang samar), dan pada tiga frase terakhir karya Schumann, *Warrum?* Alasan lain ialah bahwa alasan programatik – pengulan-ulangan sebuah pertanyaan – sayangnya adalah penyebab pengulangan frase lapis tiga. Frase pertama dari tema sub ordinat pada karya Beethoven, *Symphony No. 5*, gerakan pertama, terdengar empat kali secara berurutan dalam birama 307-322.

### ***G. Beberapa permasalahan dalam analisis frase***

Dalam konteks pertunjukan, istilah “*phrasing*” tidak secara khusus diterapkan kepada divisi frase namun pada infleksi interpretatif. “tanda-tanda *phrasing*” dapat, tapi tidak perlu, bersamaan dengan frase yang sebenarnya atau divisi-divisi figur dalam sebuah karya.

Dalam kuliah analisis, frase-frase dapat dikonfrontasikan, apakah secara inheren atau dengan alasan modifikasi, panjangnya adalah kurang atau lebih dari empat birama. Pada saat yang membingungkan, analisis difasilitasi dengan mengobservasi bagian-bagian permulaan dan akhir frase-frase. Mengingat pada dasarnya akhir suatu frase mengimplikasikan permulaan frase yang lain (dan sebaliknya) akan sangat menolong dalam membuktikan hal tersebut.

Janganlah diasumsikan bahwa jika sebuah frase (dua, tiga, empat, lima, enam, tujuh, atau delapan birama) telah didirikan pada permulaan sebuah komposisi, seluruh frase yang lain akan memiliki panjang yang sama. Misalnya, tema *St. Anthony Chorale* digunakan Brahms pada karyanya *Variations*, Op. 56, berisi frase lima birama dan frase empat birama, dan pada karya Mendelssohn, *Songs Without Words*, No. 40, memiliki keduanya, frase empat birama dan frase tiga birama.

Pada tipe-tipe musik abad keduapuluh yang tidak menghadirkan suatu melodi linear dengan jelas, perubahan dalam kepadatan (*density*), tekstur, dan register menjadi determinan-determinan yang penting dalam analisis frase.

## TUGAS

1. Identifikasi frase-frase dalam AMF, No. 5; No. 7a; No. 10b; No. 17a (birama 1-24).
2. Identifikasi frase-frase dalam *Adeste Fideles* dan *The Star-Spangled Banner*.
3. Identifikasi frase-frase dalam karya-karya dari kelompok berikut:
  - a. *Song Without Words* karya Mendelssohn, No. 22, 27, dan 35.
  - b. *Mikrokosmos* dari Bartók, Vol VIII, No. 77 dan 78.
  - c. *Album for the Young* karya Robert Schumann, Op. 68, No. 1, 2, 5, 6, 8, dan 9.
  - d. *Prelude No. 12*, Vol. 1 (“Minstrels”) karya Debussy.
  - e. *Three Fantastic Dances*, Op. 1 karya Shostakovich.
4. Identifikasi frase-frase dalam sebuah komposisi yang saat ini sedang anda pelajari.

## Bab IV

### FRASE-FRASE IREGULER

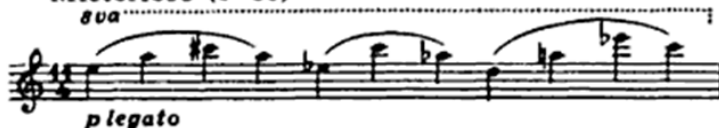
Dengan menerima asumsi unit empat birama sebagai suatu norma, kita dapat mendefinisikan “frase ireguler” sebagai suatu frase yang panjangnya kurang atau lebih dari empat birama. Terdapat dua kategori jenis frase ini, yaitu:

1. Frase-frase yang memang ireguler secara inheren.
2. Frase-frase ireguler yang terjadi karena perluasan atau, walaupun jarang, oleh kontraksi.

Secara inheren frase-frase ireguler dapat terbentuk dari dua hingga delapan birama. Sebuah birama panjang bisa terlihat pertama kali seperti memiliki semua komponen-komponen frase, namun analisis lebih lanjut menunjukkan bahwa dalam kenyataannya mungkin mengimplikasikan frase yang terdiri dari dua, tiga, atau empat birama, yang garis-garis biramanya mungkin telah dihilangkan. Sehubungan dengan itu contoh berikut ini, yang tertulis sebagai sebuah birama tunggal, adalah sebuah frase tiga birama. Sementara birama-birama yang sebenarnya disembunyikan, besar kemungkinan penulisan tersebut adalah untuk menghindari tekanan-tekanan birama, pengelompokan melodis dengan jelas mengimplikasikan sebuah divisi tiga birama – 4/4, 3/4, 4/4.

EX 57  
Harris,  
Sonata,  
Op. 1,  
second  
movement

**Misterioso (♩ = 80)**  
*sva*  
*p legato*



Copyright © 1931, renewed 1959 by Associated Music Publishers, Inc.  
Used by permission.

Dalam suatu tempo yang berkisar dari *presto* (sangat cepat) hingga *allegretto* (tidak terlalu cepat), dan dengan unit-unit metrik dua, tiga, empat, atau enam ketukan per birama, delapan birama adalah panjang maksimum dari sebuah frase ireguler yang inheren. Dalam frase-frase yang lebih dari delapan birama, berbagai tipe perluasan (*extention*) diperhitungkan sebagai pemanjangan (*prologation*).

Contoh-contoh berikut adalah ilustrasi mengenai frase-frase ireguler inheren yang tersusun dari dua hingga delapan birama:

1. Frase dua birama

EX 58  
Dvořák,  
*Symphony*  
*No. 5,*  
second  
movement

2. Frase tiga birama

EX 59  
Mozart,  
*Symphony*  
*No. 40,*  
Menuetto

EX 60  
Beethoven,  
*Symphony*  
*No. 9,*  
Scherzo

\*Rhythm of three measures.

3. Frase lima birama

**Andante**  
phrase 1 phrase 2

EX 61  
St. Anthony  
Chorale

4. Frase enam birama

EX 62  
Carey,  
America

**Allegro molto**

EX 63  
Beethoven,  
Symphony  
No. 2,  
Finale

5. Frase tujuh birama

**Allegretto**

EX 64  
Mendelssohn,  
Songs Without  
Words,  
No. 12

6. Frase delapan birama

**Vivace**

EX 65  
Chopin,  
Mazurka,  
Op. 59, No. 3

**Allegro (♩ = 76)**

EX 66  
Beethoven,  
Sonata,  
Op. 2, No. 3,  
Scherzo



Perlu dicatat bahwa pada frase-frase berbirama dua, temponya lambat, sedangkan pada frase-frase delapan birama temponya cepat. Walaupun tak bisa dipungkiri bahwa frase-frase ireguler yang inheren adalah tidak biasa, frase-frase yang lebih dari empat birama umumnya disebabkan oleh perluasan.

### A. Perluasan pada permulaan frase

Sementara perluasan biasanya dipertimbangkan sebagai kejadian setelah melodi mulai, kita harus ingat bahwa pada pengertian yang luas “Merenggangkan ke berbagai arah”. Sebuah perluasan di awal terjadi sebelum frase yang sebenarnya mulai, lebih merupakan bagian dari frase daripada sebagai suatu yang berdiri sendiri. Perluasan semacam itu memiliki dua tipe:

#### 1. Antisipasi melodi

EX 67  
Haydn,  
Symphony in  
G major  
("Surprise"),  
Menuetto

**Allegro molto**  
anticipation      phrase

The musical notation shows a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro molto'. The first part of the melody is bracketed and labeled 'anticipation', starting with a piano dynamic 'p'. The second part is bracketed and labeled 'phrase', starting with a colon ':' and a fermata over the first note.

Suatu kekhasan karakteristik pada melodi-melodi orkestra karya Sibelius adalah pemanjangan nada pertama dari suatu melodi.

EX 68  
Sibelius,  
Symphony  
No. 4,  
second  
movement

**Allegro, molto vivace**  
extension

The musical notation shows a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro, molto vivace'. The first part of the melody is bracketed and labeled 'extension', showing a long note followed by a series of shorter notes.

Copyright © 1912, renewed 1952 by Breitkopf & Härtel. Used by permission.

2. Pembentukan pola iringan untuk satu atau dua birama sebelum masuk ke frase melodi. Pembentukan semacam ini identik dengan apa yang disebut sebagai sebuah introduksi sederhana (Lihat Chapter VII).

EX 69  
Strauss,  
*Death and  
Transfiguration*

Oboe  
Harp

AMF, No. 7a.

Lihat juga permulaan karya Debussy, *Rêverie in F* untuk piano; Bartók, *Mikrokosmos*, Vol. IV, No. 97, 113.

### B. Perluasan di dalam frase

Tipe perluasan ini terjadi di dalam frase sebelum datangnya kadens.

1. Repetisi secara eksak atau dimodifikasi, dari sebuah birama

EX 70  
Haydn,  
*Symphony in  
D major,  
Trio of  
Menuetto*

Allegro  
repetition  
repetition

2. Repetisi secara eksak atau dimodifikasi, dari sebuah figur yang panjangnya lebih atau kurang dari satu birama.

EX 71  
Haydn,  
*Symphony in  
G major  
("Surprise"),  
Menuetto*

Allegro molto  
repetition

3. Sekuens secara eksak atau dimodifikasi dalam sebuah birama

*AMF*, No. 9a, birama 15-21

4. Sekuen secara eksak atau dimodifikasi, dari sebuah figur yang panjangnya lebih atau kurang dari satu birama.

EX 72  
de Falla,  
*Serenata  
Andaluza*




*Allegro con abbandono* a sequence of a  
*mf*

*AMF*, No. 15 (Beethoven, *Sonata*, Op. 2, No. 3, bagian terakhir, birama 155-167)

5. Perpanjangan sebuah nada atau akor.

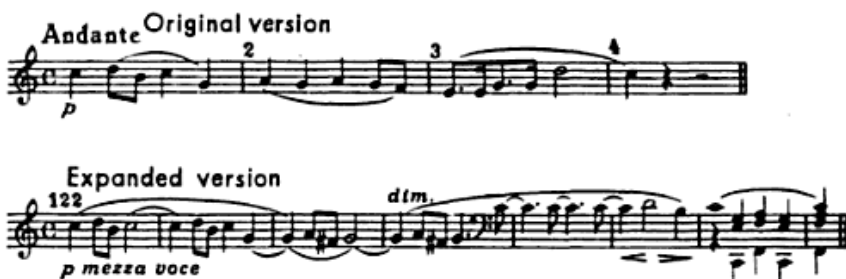
EX 73  
Chopin,  
*Nocturne,  
Op. 27, No. 1*



*Larghetto* ( $\text{♩} = 42$ ) Extension  
*mf* *riten.* *fz*

6. Ekspansi ritmis sebuah figur. Tipe ini berbeda dari No. 5 di atas pada dua nada atau lebih yang diperpanjang dan merupakan sebuah nada tunggal.

EX 74  
Brahms,  
*Symphony  
No. 3,  
second  
movement*



*Andante* Original version  
*p*

Expanded version  
122 *p mezza voce* *dim.*

### C. Perluasan di akhir frase

Kadang-kadang tidak mudah untuk membedakan di antara jenis perluasan di belakang dan yang di tengah. Sehubungan dengan itu akan sangat membantu untuk membuktikannya dengan mengingat bahwa dalam beberapa hal perluasan di

akhir terjadi setelah kadens yang sebenarnya atau yang diharapkan terjadi. Sejak setiap perluasan di akhir diakhiri oleh sebuah kadens, akan tampak bahwa perluasan tersebut terjadi setelah kadens yang sebenarnya dapat memiliki dua kadens dalam satu frase. Tentu saja hal ini tidak mungkin sejak setiap frase hanya memiliki satu kadens. Kadens tersebut dapat diulang sebagaimana dalam kategori 1 dan 4 dari jenis-jenis yang akan dijelaskan di bawah ini, atau kadens yang diharapkan disamarkan oleh penambahan perluasan, sebagaimana dalam kategori 7. Berikut adalah tipe-tipe perluasan yang prinsipil di akhir frase.

1. Repetisi pada setengah frase terakhir

EX 75  
Debussy,  
*Rêverie*

**Andantino**

63 64 65 66 67 68

*pp un poco cresc. mf*

repetition of 65-66

2. Sekuens pada setengah frase terakhir

EX 76  
Beethoven,  
*Sonata,*  
Op. 2, No. 3,  
last movement

**Allegro assai**

a sequence of a

3. Repetisi dari figur terakhir

EX 77  
Beethoven,  
*Symphony*  
No. 9,  
third movement

**Adagio molto**

*mezza voce*  
Violin I

*p* clarinet and horn

4. Repetisi kelompok kadens. Tipe ini meliputi dua macam:

a. Repetisi harmoni kadens dari dua birama terakhir, tanpa mengulang

melodi.

EX 78  
Beethoven,  
Sonata,  
Op. 13,  
second  
movement

**Adagio cantabile**

cadence group

repetition of harmonies  
cresc.

$I_{6/4}$   $V7$   $I$   $V7$   $I$

b. Repetisi kelompok kadens yang melibatkan dua harmoni, biasanya V-I, pada ketukan yang berurutan atau pada birama yang berurutan.

EX 79  
Haydn,  
Symphony in  
G major,  
("Surprise"),  
last movement

**Allegro di molto**

$I$   $V$   $I$   $V$   $I$   $V$   $I$   $V$   $I$

5. Sekuens member terakhir

EX 80  
Grieg,  
Dance-Caprice,  
Op. 28, No. 3

**Vivace  
phrase**

a sequence of a

6. Kadens yang diperluas (Lihat Chapter II).

7. Penambahan anggota kadens yang baru. Penambahan ini biasanya sebuah unit dua birama yang terjadi setelah frase yang sebenarnya berakhir dan yang bermodulasi ke sebuah kunci yang baru.

**Allegro non troppo**  
phrase

Franck,  
*Symphony in D minor*,  
first movement

*molto rall.*

Setiap kombinasi tipe-tipe tersebut – pada permulaan, di tengah, atau di akhir – dapat terjadi dalam frase yang sama. Jika perluasan menambahkan empat atau lebih birama pada birama yang asli, biasanya digunakan istilah *chain-phrase* (rantai-frase) untuk menunjukkan jenis perluasan ini. Lihat *AMF*, No. 15 (Beethoven, *Sonata*, Op. 2, No. 3, bagian terakhir, birama 44-55, 85-96, 155-167). Juga Wagner, *Siegfried Idyll*, birama 181-193, 233-242. Bartók, *Mikrokosmos*, Vol. V, No. 137, 17 birama terakhir.

Penggunaan sekuen adalah salah satu dari metode-metode utama perluasan dan pengembangan Wagnerian, baik dari musik-musiknya yang menggunakan tekstur homofonik maupun polifonik.

Walaupun kebanyakan modifikasi frase-frase melibatkan perluasan, kecuali sebuah *kontraksi* menghasilkan sebuah frase ireguler.

**Allegretto grazioso**  
phrase 1                      phrase 2

EX 82  
Mendelssohn,  
*Songs Without Words*,  
No. 30

*etc.*

Ritme yang seharusnya pada akhir sebuah frase dapat menjadi:



Perlu dicatat bahwa pada setiap repetisi yang terjadi dalam sebuah frase tidak selalu berarti mengimplikasikan sebuah frase. Misalnya, pada sebuah frase empat birama yang regular, adalah mungkin bagi birama kedua menjadi sebuah pengulangan dari frase yang pertama. Namun kita mengira hal ini sebagai sebuah unit yang secara sesensial adalah empat birama dan bukannya tiga birama dengan perluasan sebuah birama.



Demikian pula, nada frase empat birama yang mengikutinya. Walaupun birama tiga dan empat adalah suatu pengulangan birama satu dan dua yang eksak, kita mengira ini sebagai suatu frase empat birama yang esensial dan bukan sebagai suatu pengulangan dari frase dua birama.



## TUGAS

1. Identifikasikan karya-karya berikut apakah merupakan frase irregular yang inheren atau merupakan frase-frase regular yang dimodifikasi. Pada

pembahasan selanjutnya, tentukan apakah modifikasi terjadi di awal, tengah atau akhir, dan tunjukkan tipe apa yang digunakan:

*AMF*, No. 4a, birama 1-6; No. 5, birama 30-34; No. 7a, birama 33-39; No. 7b, birama 32-37; No. 8, birama 9-14; No. 11, birama 19-24; No. 12b, birama 37-60.

2. Bartók, *Mikrokosmos*, Vol. III, No. 78, birama 13-19; No. 93, birama 1-6; No. 94, birama 1-10.
3. Cari contoh-contoh frase ireguler dalam komposisi-komposisi yang sedang kalian pelajari.



## Bab V

# BENTUK PERIODE ATAU KALIMAT

Bentuk periode, atau kalimat, biasanya dikaitkan dengan musik era tonal (1600-1900), walaupun sebenarnya juga terdapat pada sebelum dan sesudah waktu tersebut. Pada musik tonal, *tema* ialah basis struktural bentuk-bentuk homofoni, baik pada bentuk yang besar maupun kecil. Sebaliknya, motif (yang dapat sesingkat-singkatnya setengah birama) dan subjek (yang seringkali panjangnya satu frase) merepresentasikan basis struktural bentuk-bentuk imitative kontrapungtal seperti misalnya *invention*, *fugue*, atau *motet*. Tema, seperti pada sebuah unit homofonis, biasanya dikomposisi untuk satu periode atau lebih, dan dalam musik dari kira-kira 1600 hingga 1900 didasarkan atas progresi-progresi yang implisit dalam harmoni tonal. Dalam musik instrumental sebelum era tonal, tema homofonis pada bentuk kalimat sering dijumpai dalam tarian-ratian; dalam musik vokal pada umumnya, periode ditemukan dalam seksi-seksi yang menunjukkan bahwa simetri teks mengijinkan atau memberikan kepentingan struktur kalimat.

Bentuk periode atau kalimat terdiri dari dua frase, yang pertama disebut antiseden; dan yang kedua disebut konsekuen. Frase anteseden bersifat interogatif dan secara umum diakhiri oleh kadens non-final; dalam musik tonal biasanya disebut kadens setengah. Frase konsekuen bersifat responsive dan, kecuali pada sedikit eksepsi, diakhiri oleh sebuah kadens yang lebih konklusif daripada akhir anteseden. Dalam musik tonal dan modal kadens pada akhir frase konsekuen

paling sering ialah jenis autentik. Karakteristik kadens-kadens tersebut dapat dipahami melalui diagram dan contoh-contoh berikut ini:

**Period or Sentence Form**

The diagram illustrates the structure of a period or sentence form. It consists of two phrases: an **Antecedent Phrase** and a **Consequent Phrase**. The Antecedent Phrase is followed by a **Half Cadence**, which leads into the Consequent Phrase. The Consequent Phrase concludes with an **Authentic Cadence**.

**EX 85**  
Richard  
Coeur de Lion  
(1157-1199).  
Ballade  
Modal

**EX 86**  
Allegro non troppo  
Brahms,  
Symphony  
No. 1,  
last movement  
poco f  
Tonal

**EX 87**  
Berg,  
Wozzeck  
♩ = 72-80  
Duodecuple

Copyright © 1926, renewed 1954 by Universal Edition, Vienna.  
Used by permission of Associated Music Publishers, Inc., New York.

Eksepsi-eksepsi pada hubungan-hubungan kadens yang biasa dalam bentuk periode terdapat pada ketiga kategori sebagai berikut:

1. Dalam keadaan tertentu, frase antiseden dapat berakhir dengan sebuah kadens autentik. Dalam hal tersebut frase konsekuen biasanya akan bermodulasi ke sebuah kunci baru dan dapat berakhir apakah dengan kadens autentik atau kadens setengah.

EX 88  
Schumann,  
*Soldiers' March*,  
Op. 68, No. 2

**Allegro deciso**

antecedent consequent

*f*

V I  
G major

V I  
D major

2. Ketika Part kedua dari sebuah bentuk lagu tiga-bagian adalah sebuah periode (lihat Chapter IX), maka frase konsekuen cenderung dapat berakhir dengan sebuah kadens setengah daripada sebuah kadens autentik. Hal ini dapat dibenarkan ketika tidak terdapat transisi dari Part II ke Part III. Lihat karya Mendelssohn, *Songs Without Words*, No. 27, akhir part II, birama 29, kadens setengah dalam E minor, dan No. 35, akhir part II, birama 23, kadens setengah dalam B minor.

EX 89  
Tchaikovsky,  
*Old French Song*,  
Op. 39, No. 16

**Moderato assai**

antecedent consequent

*p*

*mf*

*p*

V

Part III  
etc.

3. Ketika sebuah periode adalah separo awal sebuah periode dubel, frase keduanya (konsekuen) biasanya akan berakhir dengan sebuah kadens setengah (lihat Bab VI).

Periode diidentifikasi, apakah sebagai *parallel* atau *contrasting*, tergantung terutama dari hubungan melodik dari frase-frase antiseden dan konsekuen. Periode paralel adalah yang alur melodi frase konsekuennya mirip dengan alur melodi frase pertamanya. Kemiripan tersebut biasanya terjadi di permulaan dari frase-frase respektif, tidak seperti *rhyme* dalam puisi, yang terjadi pada bagian akhir dari pergantian atau urutan baris-baris.

Dalam pendesainan frase-frase, huruf-huruf: A, B, C, dsb., digunakan dengan cara sebagai berikut:

Setiap huruf, apakah sama atau berbeda, merepresentasikan sebuah unit frase. Jika digunakan empat frase-frase berbeda secara berurutan, huruf-huruf tersebut akan menjadi: A B C D. Jika empat mirip, atau tidak identikal, frase-frase terjadi secara berurutan, maka digunakan huruf-huruf: A A' A'' A'''. Jika dua frase yang identik satu sama lain saling mengikuti, perancangannya adalah: A A B B, dst. Jika sebuah frase kembali secara identik setelah satu atau lebih dari frase yang utama, maka frase tersebut menggunakan huruf yang pertama kali telah tersusun. Oleh karena itu keempat birama pada lagu *Drink to me Only with Thine Eyes* akan menjadi: A B A.

#### ***A. Periode paralel***

Dalam sebuah periode paralel, birama pertama konsekuen setidaknya harus mirip dengan birama pertama dari antiseden; Pada kebanyakan, keseluruhan konsekuen dapat menyerupai antiseden – hingga tapi tidak termasuk kadens. Jika

Sebuah frase menyeluruh secara literar harus diulang dengan kadens yang sama maka struktur tersebut ialah bentuk pengulangan frase dan bukan bentuk periodee.

Beberapa ekstrak berikut ini mengilustrasikan susunan frase antiseden dan konsekuen yang identik hingga bagian kadens:

EX 90  
Beethoven,  
Symphony  
No. 9,  
last movement

**Allegro assai**

antecedent consequent

*p*

EX 91  
Griffes,  
The Pleasure  
Dome of  
Kubla Khan

antecedent

*d. = 42*

*p* *lento*

consequent

Copyright © 1920 by G. Schirmer, Inc. Used by permission.

Dalam sebuah periode paralel, frase konsekuen dapat menyerupai atau berasal dari antiseden, pada satu dari empat cara sebagai berikut:

1. *Dengan identitas*

Cara ini diilustrasikan pada dua contoh terdahulu, bahwa terdapat kemiripan pada ketiga birama antiseden dan konsekuen. Pada contoh berikut ini hanya birama pertama dari antiseden dan konsekuen yang identik.

EX 92  
Verdi,  
Aida,  
Finale of  
Act II

antecedent

*a*

consequent

*a*

Pararelisme dari delapan birama pertama dari melodi berikut ini adalah juga dalam kategori ini: *Pop*, *Goes the Wessel*, karya Stephen Foster, *Old Folks at Home*, dan lagu spiritual, *Steal Away*.

2. Dengan transposisi

EX 93  
d'Indy,  
*Song of the Heath*  
(from Op. 15)

**Andante tranquillo**  
antecedent

consequent<sup>a</sup>

sequence of a

Detailed description: This musical example shows two staves of music. The top staff is labeled 'Andante tranquillo' and 'antecedent'. It contains a melodic phrase starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note D5. The bottom staff is labeled 'consequent' with a superscript 'a' and 'sequence of a'. It shows the same melodic phrase transposed down one octave, starting with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, and a half note D4.

3. Dengan *embelishment*

EX 94  
Mozart,  
*Symphony No. 41*  
in C major  
("Jupiter"),  
second movement

**Andante cantabile**  
antecedent

consequent<sup>a</sup>

a embellished

Detailed description: This musical example shows two staves of music. The top staff is labeled 'Andante cantabile' and 'antecedent'. It contains a melodic phrase starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note D5. The bottom staff is labeled 'consequent' with a superscript 'a' and 'a embellished'. It shows the same melodic phrase as the antecedent, but with additional notes and ornaments, including a grace note G4 and a sixteenth note A4, making it more complex and decorative.

4. Dengan kemiripan kontur

Melodi dari konsekuen dalam beberapa hal ialah sekuen yang dimodifikasi atau pengulangan antiseden yang dimodifikasi. Rancangan umum frase pertama diikuti dengan bebas pada konstruksi frase kedua.

EX 95  
Mendelssohn,  
*Songs Without Words*,  
No. 22

**Adagio**  
antecedent

consequent

Detailed description: This musical example shows two staves of music. The top staff is labeled 'Adagio' and 'antecedent'. It contains a melodic phrase starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note D5. The bottom staff is labeled 'consequent'. It shows a melodic phrase that is very similar in contour to the antecedent, starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note D5, but with some rhythmic and melodic variations.

EX 96  
Prokofiev,  
Concerto for  
Violin No. 2,  
first movement

antecedent  
J = 80

consequent

Copyright © 1941 by International Music Co. Used by permission.

### B. Periode Kontras

Jika direksi alur melodi frase konsekuen berbeda dari direksi alur melodi frase antiseden maka periode tersebut dapat dikatakan berada dalam konstruksi kontras. Ritme pada kedua frase tersebut dapat mirip atau bahkan identik, tapi jika direksi melodinya berbeda pada setiap frase, maka periode tersebut tidak lagi teridentifikasi sebagai periode kontras.

EX 97  
Bach,  
Suite in  
B minor,  
Menuet

antecedent

consequent

Melodi frase konsekuen ini dapat dipertimbangkan sebagai gerakan kontrari, yang paling mendekati atau eksak, dari melodi antiseden.

EX 98  
Brahms,  
Symphony  
No. 1,  
first movement

Un poco allegretto e grazioso

antecedent

p dolce

consequent

**Tempo di marcia**  
**antecedent**

EX 99  
Bartók,  
*Mikrokosmos*,  
Vol. III, No. 55,  
"Triplets in  
Lydian Mode"

**consequent**

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

### C. Tipe-tipe eksepsional

#### 1. Pararelisme yang dimodifikasi

Pararelisme dalam bentuk periode ini terjadi oleh kemiripan setidaknya pada permulaan frase-frase yang berurutan. Suatu hubungan ambigu dihasilkan ketika permulaan frase kedua menyerupai akhir frase pertama.

**Allegretto**  
**antecedent**

EX 100  
Mozart,  
*String Quartet*  
*No. 15*  
(K. 421),  
Menuetto

**con-**  
**sequent**



Sejak permulaan frase-frase respektif pada contoh Mozart tidak mirip, kondisi seperti ini dapat disebut sebagai sebuah periode kontras, namun sejak birama lima dan enam benar-benar menyerupai tiga dan empat, terdapat faktor-faktor paralel yang tidak terabaikan. Pertanyaan yang bisa diangkat sebagaimana birama lima dan enam, sebagai sebuah sekuen dari tiga dan empat, adalah bukan ekstensi yang sebenarnya dalam sebuah frase sepuluh birama. Namun demikian dalam kondisi khusus seperti ini divisi simetris empat birama yang konsisten terdapat dalam gerakan, tempo moderato, dan kadens setengah yang kuat dalam birama empat, semuanya cenderung menggiring pada kesimpulan bahwa kesepuluh birama tersebut cenderung termasuk kepada dua frase daripada hanya satu frase.

Karena similaritas melodik pada frase-frase melibatkan akhir dari frase pertama dan permulaan bagi frase kedua, bukan permulaan keduanya, varietas bentuk kalimat ini dapat disebut sebagai sebuah periode paralel yang dimodifikasi (Lihat *AMF*, No. 17b, birama 1-8)

## 2. Bentuk periode tiga bagian

Periode tiga bagian (*three-part periode*) adalah pola ternari yang terkecil, setiap bagian berisi sebuah frase tunggal. Periode ini tidak terjadi sesering bentuk periode yang paling umum yang tersusun dari dua frase. Schumann khususnya menyukai pola ini.

EX 101  
Schumann,  
*Slumber Song*,  
Op. 124, No. 16

**Allegretto**  
Phrase a

Phrase b

Phrase a

Di dalam pola ini repetisi-repetisi berikut sering dijumpai:

||: A :||: B A :||

atau

A ||: B A :||

### 3. Paralelisme unit-unit non-melodic

Pada musik yang secara esensial karakternya melodis, elemen-elemen ritmis yang mirip pada dua frase dari sebuah periode tidak dengan sendirinya menjadi paralelisme. Namun demikian, dalam musik yang secara esensial perkusif atau karakternya motorik, adalah mungkin untuk mendirikan suatu kategori paralelisme tersendiri yang didasarkan atas hubungan-hubungan ritmis:

EX 102  
Beethoven,  
*Symphony*  
*No. 5*,  
first movement

**Allegro con brio**  
antecedent

extension

consequent

extension

Dinamika struktur periode melibatkan hubungan-hubungan melodik, harmonik, dan temporal. Aspek-aspek hubungan melodik adalah mereka yang terlibat dalam paralelisme atau kontras frase-frase antiseden dan konsekuen. Hubungan-hubungan harmonis melibatkan penggunaan kadens-kadens. Di samping ritme, faktor-faktor temporal melibatkan durasi. Fungsi durasi lebih jelas tertanam pada yang dirasakan daripada dikenali dengan sadar pengembangan waktu unit-unit frasenya yang berurutan. Kepentingannya sebagai suatu faktor konstruktif di dalam frase sebagaimana dalam hubungan di antara frase-frase dibuktikan dalam ekstrak terdahulu dari karya Beethoven, *Fifth Symphony* dan dalam contoh berikut ini:

**Allegro antecedent**

EX 103  
Beethoven,  
*String Quartet*  
in F major,  
Op. 135,  
last movement

**consequent**

Tanda-tanda istirahat pada contoh di atas bukan *caesura* yang sebenarnya tapi, sebaliknya, adalah denyut-denyut aktif (walaupun sunyi). Tanda-tanda istirahat, khususnya pada birama-birama kedua dan keempat, adalah bagian dari material frase tersebut. Sementara adalah benar bahwa penekanan kualitas secara literal dari periode ini dikembangkan dari suatu aspek kejeniusan Beethoven-

kedinamisannya—adalah juga benar bahwa hal ini mengilustrasikan gaya dramatik suatu prinsip konstruksi universal.

## T U G A S

1. Lakukan analisis terhadap contoh-contoh berikut, tunjukan di mana terdapat kadens-kadens dan apa jenis-jenis keterkaitannya dengan apa yang telah kita diskusikan hingga tahap ini:
  - a. *AMF*, No. 5, birama 8-17; No. 7b, birama 1-8; No. 8, birama 1-8; No. 9 birama 3-10; No. 14, birama 1-8; No. 17, birama 1-8.
  - b. Karya Mendelssohn, *Songs Without Words*, No. 9, birama 4-7; No. 14, birama 1-8; No. 17, birama 1-8.
  - c. Schumann, *Album for the Young*, Op. 68, delapan birama pertama dari No. 2, 3, 4, 5, 6.
  - d. Bartók, *Mikrokosmos*, Vol. III, delapan birama pertama No. 70, 72, 77, 86.
2. Cari tiga contohperiode pararel dan tiga contoh periode kontras. Karya-karya tersebut akan dimainkan di kelas untuk mengidentifikasi temuan-temuan yang diperoleh.

**Bab VI**

**PERLUASAN DAN KOMBINASI BENTUK-BENTUK**

**PERIODE**

Perluasan atau ekspansi dari bentuk periode melibatkan perpanjangan (ekstensi) dari frase-frase, termasuk repetisi frase-frase dan periode secara menyeluruh. Langsung dengan ukuran yang lebih dari bentuk periode, unit-unit struktural termasuk periode dobel, kelompok frase, dan kelompok periode.

***A. Perpanjangan frase***

Di dalam frase-frase bentuk periode, semua tipe perpanjangan yang dipertimbangkan dalam Bab IV akan dijumpai. Namun demikian, beberapa di antaranya diasosiasikan secara lebih spesifik dengan frase-frase antiseden dan konsekuen.

Perpanjangan pada permukaan frase lebih sering diterapkan pada antiseden. Lebih sering perpanjangan ini terdapat secara alami pada bagian introduksi yang singkat.

*AMF*, No. 5 (birama 1-2); No. 7a (birama 1).

Pelibatan frase konsekuen lebih sering terjadi dalam situasi sebagai berikut:

1. Perpanjangan di akhir frase

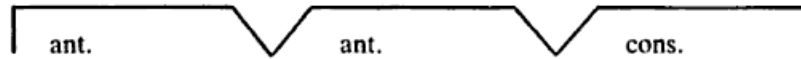
*AMF*, No. 5 (birama 11-17); No. 7a (birama 34-39); No. 14 (birama 85-93)

Chopin, *Piano Concerto in E minor*, Op. 11, Romanze (birama 13-22)

2. Perpanjangan di dalam frase

AMF, No. 5 (birama 30-34); No 9 (birama 15-21); No. 13 (birama 13-17)

*Repetition of the antecedent phrase*



**Contrasting Period**

**Allegretto**  
**antecedent**

EX 104  
Shostakovich,  
Three  
Fantastic  
Dances,  
Op. 1,  
Dance No. III

Musical score for the antecedent phrase of a contrasting period. It is in 3/4 time, marked 'p scherzando', and consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. The music is in G minor. The antecedent phrase is marked with a bracket and a checkmark at the end.

**antecedent repeated**

Musical score for the antecedent phrase repeated. It is in 3/4 time, marked 'p scherzando', and consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. The music is in G minor. The antecedent phrase is marked with a bracket and a checkmark at the end.

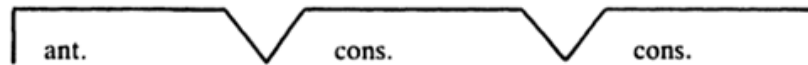
**consequent**

Musical score for the consequent phrase of a contrasting period. It is in 3/4 time, marked 'p scherzando', and consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. The music is in G minor. The consequent phrase is marked with a bracket and a checkmark at the end.

Lihat juga Beethoven, *String Quartet*, Op. 18, No. 3, gerakan ketiga, birama 63-74.

Repetisi frase antiseden tersendiri adalah sangat jarang terjadi. Yang lebih sering ialah ketika antiseden diulang biasanya memiliki hubungan dengan repetisi dari konsekuen dalam periode yang sama.

*Repetition of the consequent phrase*



Tipe repetisi ini lebih sering terjadi dalam bentuk periode. Pada bentuk ini antiseden yang diulang lebih cenderung bersifat literal, pengulangan konsekuen lebih sering ditandai oleh beberapa modifikasi – yang kadang mudah dikenali.

*AMF*, No. 9b (birama 1-12); No. 10b (birama 34-45).

Mendelssohn, *Songs Without Words*, No. 14 (birama 24-36).

*Repetition of antecedent and consequent*



Pola ini, A (A) B (B), yang jarang terjadi, agar jangan dibingungkan dengan tipe periode dobel yang frase-frasanya memiliki hubungan yang mirip, yaitu A A' B B', yang lebih sering terjadi.

EX 105  
Khachaturian,  
*Violin Concerto*

*Andante sostenuto*  
*mf*

antecedent                      repeated antecedent

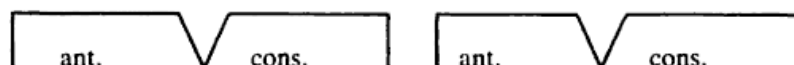
consequent

repeated consequent (modified)

Copyright © 1950 by International Music Co. Used by permission.

*AMF*, No. 18a birama 21-37)

*Repetition of the period as a whole*



Repetisi keseluruhan periode lebih sering terjadi, baik dalam musik vokal maupun instrumental.

*AMF*, No. 12a (birama 1-8, pengulangan garis birama ganda); No. 9b (birama 1-24); No. 14 (birama 94-104); No. 15 (birama 181-196)

Bartók, *Mikrokosmos*, Vol. III, No. 78, yang secara keseluruhannya komposisi ini adalah repetisi rangkap tiga (*three-fold repetition*) yang mirip dengan pengulangan-pengulangan frase (lihat Bab III).

Dari jenis-jenis ini satu di antaranya memiliki fungsi penting dalam karya-karya ensambel dan orkestral, dan lebih sering terjadi daripada tipe yang sejenis dalam pengulangan frase – repetisi dengan perubahan warna. Dua presentasi yang berurutan dari periode yang sama atau periode dobel adalah suatu penggunaan wadah yang sering digunakan dalam karya-karya orkestra Klasik dan Romantik. Dalam karya-karya komposer Rusia abad kesembilanbelas dan abad kedua puluh, yang *picturesque* (pendeskripsian/ Penggambaran) sering disubstitusikan pada organik dan dengan perubahan warna telah menggantikan perkembangan tematik dan motifik, tiga atau empat presentasi berurutan dari kalimat yang sama adalah bukannya tidak biasa. Contoh-contoh berikut ini mengilustrasikan pengulangan periode atau periode dobel dalam berbagai gaya:

Haydn, *Symphony in G major* (“Surprise”), Finale (birama 1-16)

Mozart, *Symphony No. 39 in E-flat*, Finale (birama 1-16)

Beethoven, *Sonata for violin and piano*, Op. 24, gerakan pertama (birama 1-16), gerakan terakhir (birama 1-6)

Tchaikovsky, *Nutcracker Suite*, “Trepak” (birama 1-32), tiga repetisi.



Bizet, “Habanera” dari *Carmen*. Part I adalah periode paralel yang terjadi tiga kali berturut-turut.

Rimsky-Korsakov, *Scheherazade*, Part II, “The Story of the Kalandar Prince” (birama 5-25). Sebuah periode yang diperluas ditampilkan secara berturut-turut pada bassoon, oboe, dan kelompok iola pertama.

### B. Kelompok frase

Kelompok frase ialah suatu unit tiga frase atau lebih yang tidak terlalu terkait atau membentuk suatu bentuk periode atau salah satu dari jenis perluasan.

Ada empat kategori jenis ini:

1. A A' A", dst frase-frase berurutan mirip tapi tidak identikal. *AMF*, No. 15 (birama 143-167); No. 18a (birama 50-61).
2. A B C, dst. Frase-frase berurutan yang tidak mirip.

Pada tipe ini, iringan seringkali merupakan faktor pemersatu yang penting.

3. A A B. Frase-frase pertama dan kedua dalam beberapa hal mirip tapi tampaknya tidak dari jenis dan tingkat yang akan seimbang (*justify*) mempertimbangkannya sebagai antiseden yang diulang.

EX 106  
Brahms,  
Waltz,  
Op. 39

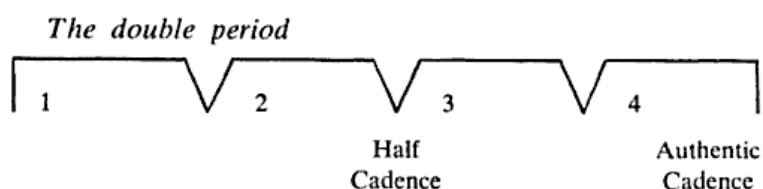
phrase 1(a)

phrase 2(a')

phrase 3(b)

4. A B B'. Pada pola ini juga similaritas frase-frase yang kedua dan ketiga dan hubungan keduanya dengan frase kesatu tidak terlalu *justify* mempertimbangkan frase-frase ini sebagai dua versi konsekuen.

Birama 65-80 dari Mendelssohn, *Song Without Words*, No. 34, merepresentasikan sebuah kelompok frase empat unit. Pada No. 16 dari koleksi yang sama, suatu kelompok frase tiga unit (birama 4-9), berisi frase dua birama, yang diulang pada birama 10-15.



Periode dobel ialah sebuah unit empat birama dalam urutan yang koheren, umumnya ditutup oleh sebuah kadens-setengah pada akhir frase kedua dan sebuah kadens autentik pada akhir frase yang keempat. Hubungan periode dobel terhadap period adalah analogis dengan hubungan periode ke frase, dan frase ke semi frase. Pada setiap kasus, proporsi numerikal 2:1. Unit yang lebih besar tersusun dari dua komponen yang lebih kecil. Hubungan melodis dan harmonis tersebut adalah juga analogis.

Jika frase-frase yang pertama dan ketiga identikal atau mirip, unit tersebut biasa disebut *periode dobel pararel*; jika yang pertama dan ketiga tidak sama maka unit tersebut diistilahkan *periode dobel kontras*. Periode dobel pararel lebih sering terjadi daripada jenis kontras.

Dengan menggunakan huruf-huruf untuk mengalamatkan frase-frase, berikut ini ialah beberapa tipe periode dobel paralel:

A	A'	A	A''
A	A'	A	B
A	B	A	B'
A	B	A	C

AMF, No. 3 – A A' A A''; No. 15 (birama 103-118) – A B A B'

EX 107  
Casella,  
Eleven  
Children's  
Pieces,  
No. 7, Giga

**Allegro vivace**  
first antecedent (a) first conse-

quent (a') second antecedent (a-)

second consequent (a'')

Copyright © 1921, renewed 1949 by Universal Edition, Vienna.  
Used by permission of Associated Music Publishers, Inc., New York.

Berikut ini ialah periode dobel kontras:

A	A'	B	B'
A	A'	B	C
A	B	C	C'
A	B	C	D

AMF, No. 5 (birama 18-34) – A B C C'; No. 7a (birama 14-29) –A A' B C; No. 11 (birama 7-24) – A A' B C; No. 17b (birama 119-134) –A B C D

EX 108  
J. S. Bach,  
Minuet in  
G minor

The image shows four staves of musical notation for J.S. Bach's Minuet in G minor. The first staff is labeled 'first antecedent (a)', the second 'first consequent (b)', the third 'second antecedent (c)', and the fourth 'second consequent (b)'. Each staff contains a single melodic line with various note values and rests, illustrating the structure of the piece.

Perlu dicatat bahwa frase empat (birama 29-32) adalah sebuah transisi dari frase dua (birama 21-24). Dengan demikian dapat dipertimbangkan sebagai tipe paralelisme yang dimodifikasi.

### C. Perluasan periode dobel

Ekstensi frase-frase di dalam periode dobel dapat terjadi sebagaimana pernah dibahas dalam bab keempat dan dalam bab ini.

Revisi frase terakhir dapat dijumpai pada contoh-contoh berikut ini:

Chopin, *Nocturne*, Op. 15, No. 1 (birama 1-22) – A B A C (C)

Mendelssohn, *Songs Without Words*, No. 30 (birama 50-71) – A B A  
(diperluas) C (C)

Beethoven, *Sonata*, Op. 2, No. 1, gerakan pertama (birama 21-41) – A A'  
B C (C)

Repetisi periode, semua atau masing-masing, dapat terjadi, dalam sebuah period dobel jarang ditemukan hanya periode pertama yang diulang. Baik periode pertama maupun periode kedua, dapat diulang (Chopin, *Maxurka*, No. 29, birama 1-32), atau terdapat sebuah repetisi dari periode kedua saja (Beethoven, *Sonata*, Op. 31, No. 2, Finale, birama 1-31).

Adalah juga mungkin memiliki sebuah repetisi dari keseluruhan periode dobel (Chopin, *Mazurka*, No. 13, birama 5-36).

#### ***D. Kelompok Periode***

Jika hanya dengan tiga kombinasi frase atau lebih, sebuah kelompok frase dapat membentuk sebuah kelompok frase, maka tiga periode atau lebih juga dapat menjadi kelompok periode (Mendelssohn, *Songs Without Words*, No. 32, birama 16-28). Kombinasi-kombinasi yang membentuk kelompok periode tersebut jarang dijumpai dan jika ada maka biasanya menggunakan frase-frase dua birama.

Hingga tahap ini, semua unit-unit struktural yang digunakan oleh bentuk-bentuk homofoni telah didiskusikan. Untuk tujuan peinjauan, akan membantu membuktikan jika suatu contoh musikal yang spesifik untuk setiap unit pada daftar berikut ditemukan:

1. Figur
2. Kelompok figur atau motif yang tersusun dari figur-figur
3. Semi-frase
4. Frase
5. Frase ulangan
6. Periode

7. Periode ulangan
8. Periode dengan antiseden ulangan
9. Periode dengan konsekuen ulangan
10. Periode dengan antiseden ulangan dan konsekuen ulangan.
11. Periode tiga bagian
12. Kelompok frase
13. Kelompok frase ulangan
14. Periode dobel
15. Periode dobel ulangan
16. Kelompok periode

## TUGAS

Masing-masing dari karya ini ialah sebuah unit yang lebih besar dari bentuk periode. Silakan analisis dan diskusikan karya-karya tersebut dari aspek:

(a) struktur esensial, dan (b) sifat dan lokasi ekstensi, jika ada:

1. *Anthology of Musical Forms*, No. 7a (birama 14-29); No. 9a (birama 30-4); No. 10b (birama 34-46); No. 11 (birama 7-24 and 35-54); No. 12b (birama 1-16).
2. Mendelssohn, *Songs Without Words*. No. 27 (birama 5-12); No. 16 (birama 4-9).
3. Bartok, *Mikrokosmos*, Vol. IV, No. 100 (birama 1-10); No. 116 (birama 8-24).

## Bagian 2

### *Bentuk-bentuk Lagu Dasar*

**Bab VII**

**BENTUK-BENTUK LAGU SECARA UMUM DAN**

**BAGIAN-BAGIAN SISIPAN**

Istilah bentuk lagu digunakan untuk mengidentifikasi pola-pola yang lebih kecil yang digunakan baik dalam musik vocal maupun instrumental. Istilah ini diambil dari struktur yang terdapat dalam lagu-lagu yang berdimensi kecil atau sedang, seperti folksong dan himne. Divisi structural utama bentuk-bentuk ini disebut Part. Dengan demikian istilah bentuk lagu *two-part* atau *three-part* tidak mengacu pada jumlah suara vocal maupun instrument yang diterapkan pada sebuah komposisi , tapi juga terhadap seksi-seksi. Tipe bentuk-bentuk lagu tersebut umumnya adalah sebagai berikut:

1. Satu bagian
2. Dua bagian yang sederhana
3. Dua bagian yang dikembangkan
4. Tiga bagian embrionis (*incipient*)
5. Tiga bagian
6. Tiga bagian yang diperluas
7. Lima bagian
8. Bentuk bebas atau bentuk kelompok.

Pola-pola melekat tersebut, dalam suatu cara yang umum, terhadap suatu rencana yang *pre-established* tersebut diistilahkan sebagai “closed forms” (bentuk



tertutup). Istilah “open form” (bentuk terbuka) digunakan untuk menunjukkan struktur komposisi, yang, seperti tipe delapan birama, tidak meng-conform terhadap suatu pola *pre-established*.

Sejak “part” didefinisikan sebagai sebuah porsi atau sebuah kesatuan yang lebih luas, istilah “open part” akan terlihat kontradiktif. Namun demikian, keberadaan komposisi yang lengkap, mandiri, yang panjangnya dari satu frase hingga suatu periode ganda (*double period*) tidak hanya justifikasi tapi kepentingan istilah *one-part*.

Secara umum bentuk-bentuk tersusun dari komponen-komponen utama dan sisipan (*auxiliary*). Komponen-komponen esensial dalam suatu garis besar atau suatu pola yang pengacuan unit-unitnya menggunakan huruf-huruf seperti misalnya A, B, C; atau dengan Part I, Part II, Part III; atau dengan Tema-tema Utama dan Subordinat. Komposisi-komposisi yang pendek seperti misalnya himne dan folksong, dapat terdiri dari hanya melodi yang esensial. Oleh karena itu melodi empatbelas birama pada lagu *America* atau melodi sepuluh birama pada *Adeste Fideles* yang merepresentasikan komposisi secara keseluruhan. Pada sisi yang lain sebuah komposisi seperti pada No. 27 karya Mendelssohn, *Song Without Words* tidak hanya terdiri dari tiga bagian (parts) yang esensial – I (birama 5-20), II (21-29), III (33-34) – tapi setiap introduksi, suatu retransisi, dan sebuah postlude. Bagian-bagian ini ialah bagian-bagian sisipan, yaitu penambahan-penambahan terhadap kerangka bentuk. Penambahan-penambahan tersebut tidak semata-mata berarti *filler* (isian/ sisipan) tapi memiliki signifikansi yang besar terkait dengan struktur dan isi dari komunikasi karya. Dalam suatu

komposisi yang terdiri dari tiga ratus birama, pengingat karya yang dikomposisi pada bagian-bagian sisipan.

Bab initerkait dengan listing dan definisi penambahan-penambahan prinsipil yang ditemukan dalam komposisi, baik yang besar dan kecil.

### A. *Introduksi.*

Introduksi ialah suatu seksi pada permulaan sebuah komposisi, langsung pernyataan suatu tema bagian utama yang muncul langsung sebelumnya. Secara lebih spesifik introduksi ialah lebih merupakan suatu karakteristik karya-karya instrumental yang tidak semata-mata karya-karya vocal. Terdapat dua macam introduksi:

1. Introduksi sederhana. Jenis ini biasanya terdiri dari pendirian suatu pola iringan, atau dari satu akor-akor dasar hingga lebih.

AMF, No. 9a (birama 1-2); No. 7a (birama 1)



Lihat juga karya Bruckner, *Symphony No. 7*, bagian pertama (birama 1-2) dan Sibelius, *Symphony No. 4*, bagian kedua (birama 1-2).

2. Introduksi yang independen. Tiga macam bentuk independen yang jelas dari introduksi yang sederhana – *panjang*, *karakter*, dan *kadens*.

Pada suatu komposisi yang lebih pendek, tipe introduksi ini dapat berbentuk bagian yang panjangnya dari empat hingga delapan berita, sebagaimana terdapat pada No. 23. 27. Dan 35 dari karya Mendelssohn, *Songs Without Words*. Pada karya yang lebih besar, introduksi tersebut panjangnya dapat tersusun dari beberapa divisi, seperti dalam karya Brahms, *Symphony No. 1*, atau karya Tchaikovsky, *Romeo and Juliet Overture*.

Sebuah introduksi akan berisi sebuah melodi yang berdiri sendiri dan seringkali karakter ritmiknya – melodis dan bersifat iringan – akan berbeda dari tubuh utama komposisi. Introduksi tersebut biasanya diakhiri oleh kadens autentik sebelum dimulainya bagian utama suatu komposisi.

*AMF*, No. 5 (birama 1-7); No. 11 (birama 1-7).

### ***B. Transisi.***

Transisi adalah suatu bagian penghubung yang mengantarkan dari satu bagian (part) atau tema, kepada yang lainnya. Sebuah transisi memiliki dua fungsi – yang satu bersifat modulasi (modulatori), dan yang lainnya konektif. Pada tahap pertama, transisi dapat diartikan sebagai sebuah *passing* (lintasan) dari satu area kunci kepada yang lain; pada tahap yang kedua, transisi memberikan suatu efek hubungan logis atau suatu pemahaman *junction* di antara dua bagian atau tema yang sangat berlawanan dalam *contour* atau ritme yang tidak secara langsung menghasilkan (*succeed*) yang lain. Ini adalah fungsi kedua yang paling penting dalam hal tersebut, sebagaimana dalam rekapitulasi bentuk sonata-allegro, yang

transisi menghubungkan dua tema dalam kunci yang sama. Jika sebuah transisi semata-mata adalah modulasi dari satu kunci pusat ke yang lain, hal tersebut dapat menjadi tidak penting dalam kasus tersebut. Contoh transisi dapat dijumpai pada ekstrak berikut ini.

*AMF*, No. 12b (birama 33-36); No. 17b (birama 27-31); No. 18b (birama 21-27)

Suatu transisi singkat yang panjangnya dari satu hingga 3 birama dapat juga diistilahkan sebagai bagian jembatan.

*AMF*, No. 17a (birama 30-31).

Pada bentuk-bentuk yang lebih luas sebuah transisi panjangnya dapat terdiri dari dua seksi atau lebih. Jika materialnya memiliki beberapa kepentingan dan independensi sendiri, istilah “transitional episode” dapat diterapkan.

*AMF*, No. 19 (birama 25-45).

Perkecualian, sebuah transisi dapat mengantisipasi pola melodi atau iringan dari bagian atau tema yang akan muncul segera.

EX 110  
Beethoven,  
*String Quartet*  
in F major,  
Op. 135,  
last movement

**Allegro**  
transition

Violin I  
Violin II  
Viola  
Cello

*cresc.*  
*cresc..*  
*p*  
*p*

Theme

Sementara transisi adalah suatu bagian penting dari bentuk-bentuk yang lebih besar, jarang digunakan di antara Part I dan II dari bentuk-bentuk lagu atau di antara A dan B dari bentuk-bentuk Rondo. Berikut ini mengilustrasikan dua perkecualian. Dalam karya Carl Böhm, *perpetuum Mobile*, “the Rain” untuk violin dan piano, sebuah bentuk lagu tiga bagian, birama 13-14 (ending yangh kedua) adalah sebuah transisi di antara Part I dan II. Dalam karya Tchaikovsky, *Romance*, Op. 5, sebuah bentuk rondo pertama, birama 32-35 adalah sebuah transisi di antara A dan B.

### ***C. Retransisi***

Retransisi ialah sebuah passase penghubung yang mengantarkan kepada bagian *return* (kembali) dari suatu bagian atau tema yang sebelumnya pernah terdengar.

*AMF*, No. 9a (birama 25-29); No. 12b (birama 68-72); No. 14 (birama 81-93); No. 17a (birama 46-49).

Jika sebuah retransisi menggunakan figur-figur atau motif-motif dari bagian yang kepadanya adalah pengembalian, hal tersebut disebut sebagai sebuah retransisi antisipatori.

*AMF*, No. 15 (birama 63-68 dan 175-180)

### ***D. Codetta***

Kodeta (secara literal “litle coda” atau “koda kecil”) mengikuti sebuah bagian, tema, atau seksi. Satu dari fungsi utamanya ialah harmonis – untuk memastikan kadens. Terdapat dua tipe:

1. Kodeta harmonis menerapkan penggunaan harmoni-harmoni pada akhir frase yang mengikutinya. Tipe ini seringkali ialah sebuah unit dua birama, dengan melodinya yang tidak selalu berasal dari frase yang mendahuluinya.

*AMF*, No. 13 (birama 27-29)

Istilah ini juga digunakan untuk repetisi dari kelompok kadens yang melibatkan setidaknya dua ketukan.

EX 111  
Kuhlau,  
Sonatina,  
Op. 22, No. 2,  
second  
movement

*Adagio e sostenuto*  
last phrase

*cresc.* *p*

cadence group

The image shows a musical score for the second movement of a sonatina by Karl Michael Kuhla. It features two staves, treble and bass clef. The tempo is 'Adagio e sostenuto'. The score is divided into a 'last phrase' and a 'cadence group'. The 'last phrase' includes a 'cresc.' (crescendo) marking and a 'p' (piano) dynamic marking. The 'cadence group' follows. The score ends with a double bar line and repeat signs.

2. Kodeta melodik, yaitu yang panjangnya empat birama atau lebih. Biasanya menggunakan sebuah figure yang dipinjam dari frase yang langsung mendahuluinya atau memasukkan material baru.

*AMF*, No. 9a (birama 21-25); No. 11 (birama 77-83); No. 12b (birama 25-32); No. 15 (birama 55-62); No. 19 (birama 18-25).

Kodeta tersebut dapat muncul dalam seluruh dari atau pada akhir suatu komposisi. Kodeta juga dapat muncul pada akhir bagian penutup sebuah koda atau postlude. Dalam karya-karya polifonik, kodeta seringkali merupakan suatu pernyataan tambahan dari subjek setelah sebuah kadens autentik atau secara eksepsional, deseptif.

*AMF*, No. 27 (birama 84-89); No. 21a (birama 29-31)

### ***E. Interlude***

Interlud ialah sebuah pasase beberapa penyajian independen di antara sebuah tema dan repetisinya atau di antara dua bagian. Panjang interlude dapat berkisar dari delapan birama tau lebih.

*AMF*, No. 19 (birama 9 dan birama 53-56)

Material yang digunakan dalam introduksi independen ini dapat tampil kembali sebagai interlude (Mendelssohn, *Songs Without Words*, No. 23).

Terdapat kemungkinan bagi sebuah pasase untuk mengkombinasikan fungsi-fungsi sebuah retransisi dan sebuah interlude.

*AMF*, No. 9a (birama 56-64)

### ***F. Seksi***

Seksi ialah suatu porsi dalam komposisi yang dicirikan oleh penggunaan melodi tertentu atau oleh suatu jenis perlakuan khusus. Pada musik dalam era tonal umumnya seksi diakhiri oleh sebuah kadens yang definit.

Istilah seksi diterapkan pada bentuk-bentuk homofonik maupun polifonik, Sehubungan dengan itu, developmen pada sebuah gerakan sonata dibagi ke dalam seksi-seksi, sama halnya dengan invention dan fuga. Bentuk-bentuk tertentu (motet, tocata, invention, dan fuga) semuanya adalah seksional. Teknik seksional seringkali digunakan dalam komposisi-komposisi impresionistik.

*AMF*, No. 17b (birama 56-91); No. 19 (birama 25-32 dan 89-136); No. 20a; No. 21a.

### ***G. Episode***

Istilah episode digunakan secara berbeda dalam bentuk-bentuk homofoni dan polifoni. Dalam musik homofoni episode diterapkan sebagai sebuah pasase dengan kepanjangan tertentu, kebanyakan sering tidak diambil dari material tematik sebelumnya dan dalam beberapa hal dalam sidat alami suatu difresi.

*AMF*, No. 17b (birama 9-26)

Dalam fuga (dan invention) episode adalah sebuah pasase yang hanya merupakan sebuah fragmen tematik atau menggunakan material kontra-tematik.

*AMF*, No. 20a (birama 5-6, 9-10 13-14, 17-19)

Dalam suatu figa konser, sebuah epiusode berisi karya pasase yang brilian dapat secara menyeluruh non-tematik.

Dalam bentuk-bentuk homofonik, sebuah episode yang panjangnya tertentu dapat terbagi ke dalam beberapa seksi; dalam bentuk-bentuk polifoni episode adalah sebuah seksi yang berdiri sendiri.

Implikasi-implikasi struktural tekstur adalah khususnya signifikan dalam hubungannya terhadap seksi dan episode. Tekstur dalam musik mengacu pada hubungan dari melodi dan harmoni, jumlah partisipasi “suara-suara” (*voices*), dan hubungan vertikal dan horizontal dari keduanya. Khususnya dalam musik homofoni, perubahan-perubahan tekstur seringkali sejalan dengan divisi-divisi struktural. Perubahan-perubahan semacam itu seringkali terjadi dalam hubungannya dengan:

1. Sebuah pasase modulatoris digunakan sebagai suatu perluasan, sebuah transisi atau sebuah disolusi.



2. Sebuah seksi atau episode yang langsung mengikuti sebuah pasasa modulatoris.
3. Suatu presentasi tema baru.
4. Sebuah seksi baru dalam sebuah developmen atau koda.

#### ***H. Disolusi.***

Sebuah disolusi adalah sebuah tipe perluasan spesifik yang satu atau beberapa figurnya dari material tematik yang langsung sebelumnya muncul terjadi dengan cara repetisi, sekuen, dan modulasi. Disolusi mengikuti sebuah tema atau bagian yang mengantar kepada suatu transisi, retransisi, atau kepada sebuah bagian baru.

*AMF*, No. 15 (birama 87-95). Lihat juga Beethoven, *Sonata*, Op. 2, No. 1, gerakan pertama (birama 9-14); Mozart, *Serenade* untuk string orkestra, *Romanza* (birama 26-30); Franck, *Symphony in D minor*, gerakan kedua (birama 114-124).

#### ***I. Koda.***

Sebuah koda (dari bahasa Itali, berarti “ekor” atau “*tail*”) adalah sebuah seksi di akhir sebuah komposisi yang muncul segera setelah tema atau bagian terakhir. Komposisi-komposisi yang lebih pendek bisa tidak memiliki koda tapi malahan bisa berakhir dengan penutup sebuah bagian final atau dengan sebuah kodeta singkat.

Koda dapat berisi satu seksi atau lebih, dengan material yang diambil dari beberapa porsi sebelumnya pada sebuah komposisi. Namun demikian material baru dapat digunakan. Sementara beberapa ahli teori juga menggunakan istilah “koda” untuk menunjukkan sebuah unit terminal dalam hal sebuah karya, adalah pilihan untuk memelihara istilah ini untuk seksi di bagian paling akhir sebuah komposisi atau gerakan (Lihat juga diskusi tentang koda dalam Chapter XV).

1. Koda dari suatu seksi

*AMF*, No. 106 (birama 46-54); No. 11 (birama 83-93)

2. Koda dari dua seksi

*AMF*, No. 5 (birama 35-46); No. 13 (birama 48-61)

3. Koda dari tiga seksi atau lebih

*AMF*, No. 9a (birama 80-96); No. 15 (birama 259-312); No. 19 (birama 220-253).

#### ***J. Postlude.***

Postlude ialah sebuah seksi yang berdiri sendiri di akhir sebuah karya; dapat muncul pada akhir sebuah seksi atau sebuah koda.

*AMF*, No. 5 (birama 40-46).

Postlude, yang berbeda dari sebuah koda, adalah terbatas dalam epilog yang wajar. Seringkali, mirip tapi material independen muncul di permulaan dan akhir sebuah komposisi sebagai suatu introduksi dan postlude yang independen, sehingga seperti memgarisbawahi (“*Framing*”) komposisi. Prosedur ini diobservasi dalam karya-karya yang lebih pendek dan pada karya-karya yang

panjang seperti karya Straus, *Till Wulenspiegel* atau karya Menotti, *Amahl and the Night visitors*.

Dalam pemahaman yang lain, istilah postlude digunakan sebagai judul pada sebuah karya organ, seringkali diimprovisasi, yang dimainkan pada bagian penutup suatu ibadah pada saat keluar dari jamaah.

#### TUGAS

1. Diskusikan anggota auxiliari mengacu pada *AMF*. Yang mana memiliki struktur frase atau struktur periode.
2. Identifikasikan dan bawa ke kelas contoh-contoh komposisi yang saat ini sedang kalian pelajari.

## Bab VIII

### BENTUK LAGU DUA BAGIAN

*Bentuk lagu dua bagian* adalah contoh struktur biner terkecil. Dua divisinya yang seimbang secara struktural analogis dengan unit-unit yang dikombinasikan untuk membentuk pola-pola yang lebih besar, sebagaimana terilustrasikan sebagai berikut:

Figur	+	Figur	=	Motif
Motif	+	Motif	=	Semi-frase
Semi-frase	+	Semi frase	=	Frase
Frase	+	Frase	=	Periode
Periode	+	Periode	=	Periode dubel

Sementara semua kombinasi di atas merepresentasikan subdivisi yang simetris, semua subdivisi tersebut disatukan oleh pola tertentu yang mereka bentuk. Pada bentuk lagu dua bagian, secara individual setiap bagian harus memiliki ciri khas, misalnya dua semi frase yang membentuk frase. Untuk alasan inilah kita mengacu pada bentuk lagu dua bagian sebagai contoh struktur biner yang terkecil.

Terdapat dua kategori bentuk lagu dua bagian, yaitu yang sederhana dan yang diperluas.

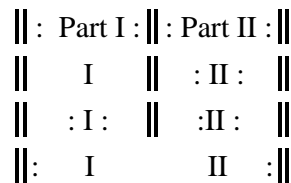
#### ***A. Bentuk lagu dua bagian yang sederhana***

Panjang Part I bisa berkisar dari satu frase hingga sebuah periode dubel; Dalam musik tonal, kadens pada akhir Part I dapat berupa:

1. Autentik, dalam tonik dari dominan.
2. Autentik, dalam tonik dari sebuah kunci relatif
3. Kadens setengah pada dominan
4. Autentik dalam tonik asli

Panjang Part II dapat juga bisa dari satu frase hingga sebuah periode dubel; dapat dalam kunci yang sama dengan Part I atau dalam sebuah kunci paralel. Kadens finakl adalah autentik dalam kunci asli. Sangat sering Part I dan II memiliki panjang yang identik; jika tidak maka Part II umumnya lebih panjang

Seluruhnya atau masing-masing Part pada keduanya dapat diulang, sebagaimana tampak pada ilustrasi sebagai berikut:




Bentuk lagu dua bagian yang sederhana dapat dijumpai dalam berbagai kategori, biasanya pada lagu-lagu *folksong* dan himne.

**Part I, Parallel Period**  
**Andante**


EX 112  
Londonderry  
Air  
(Irish  
Folk Song)

antecedent

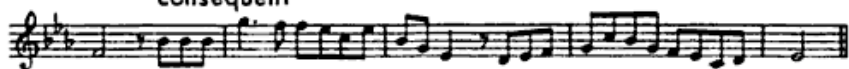


consequent

**Part II, Parallel Period**  
**antecedent**



consequent



**B. Komposisi vokal dan instrumental yang lebih kecil**

Schumann, *Choral* (No.4) dari *Album for the Young*, Op. 68;

Bach, *Polonaise* dari *Anna Magdalena's Notebook*.

**C. Tema-tema atau Subdivisi karya-karya yang lebih besar**

Beethoven, *Sonata*, Op. 79, gerakan pertama (birama 1-16); Beethoven,

*Sonata*, Op. 10, No. I, gerakan kedua (birama 24-44) .

Tema ini memiliki struktur sebagai berikut:

A (24-27)-repetisi yang dihias dari A (28-31)-B (31-36)

-repetisi yang dihias dari B and extensi (36-44).

Tema dari Mendelssohn, *Variations Serieuses*, Op. 54.

EX 113  
Haydn,  
*String Quartet*,  
Op. 76, No. 3,  
second  
movement  
(theme with  
variations)

Part I, Repeated Phrase  
Poco adagio, cantabile  
Phrase repeated phrase

Part II, Contrasting Period  
antecedent consequent

Tema Haydn (aslinyadikomposisisebagai *Imperial AustrianAnthem*) adalah sebuah pola yang sering dijumpai dalam musik abad pertengahan, termasuk juga lagu-lagu troubadours, trouveres, minnesingers, dan meistersingers.Pada suatu pasase karya oper Wagner,*Die Meistersinger von Niirnberg*(Act III), Hans Sachs mendeskripsikan proses mengkomposisi sebuah lagu menurut ide dasar of A A B.

Istilah "barform," (bentuk bar) yang berasal dari Jerman, sering digunakan untuk menunjukkan struktur khusus ini.

Satu dari kendala-kendala dalam analisis bentuk lagu dua bagian tumbuh dari kenyataan bahwa di bawah beberapa keadaan suatu kombinasi dua periode dapat membentuk periode dobel kontras, dan di bawah keadaan lain membentuk bentuk lagu dua bagian. Berikut adalah faktor-faktor yang mendeterminasi bahwa sebuah struktur dua-periode adalah sebuah bentuk lagu dan bukannya periode dobel:

1. Sebuah kadens yang kuat di akhir periode yang pertama, khususnya jika kadens autentik.
2. Repetisi dari, atau di dalam, periode.
3. Kontras yang besar di antara Periode I dan II yang dapat dijumpai dalam sebuah periode dobel.

Jelas tidak penting bahwa seluruh kondisi-kondisi tersebut ada; dalam banyak hal setiap orang dari mereka akan mencukupi untuk mendirikan sebuah struktur bentuk lagu.

Suatu karakteristik yang menarik dari banyak bentuk-bentuk lagu dua bagian yang sederhana adalah kenyataan bahwa akhir Part II adalah sebuah repetisi atau transposisi dari bagian akhir Part I. Kondisi tersebut diistilahkan *musical rhyme*, oleh karenanya mengkaitkan bentuk ini kepada pengakhiran kalimat (*sentence-end rhymes*) dalam puisi dan membedakannya dari paralelisme musikal, yang secara umum terbukti pada permulaan unit-unit yang

berhubungan. Satu dari contoh-contoh tertua dari penggunaan (wadah) media bentuk ini ialah sebagaimana terdapat pada "Ambrosian" hymn *Aeterne Rerum Conditor*. A familiar example is the folk song *Pop. Goes the Weasel* pada abaf keempat.

EX 114  
*Pop, Goes the Weasel*  
 (English Folk Song)

Part I, Parallel Period

antecedent consequent

Part II, Contrasting antecedent

Period consequent

Contoh lain adalah lagu minnesinger abad ketigabelas, *Naal'erst*, karya Walther von der Vogelweide (*Historical Anthology of Music*)<sup>1</sup>[Selanjutnya diacusebagai *HAM*], Vol. I, No. 20), the Gavotte dari *French Suite in E major* karya Bach, dan enam birama pertama gerakan Finale dari karya Mozart, *Symphony No. 40 in G minor*. Folksong *Robin Adair* dan *Sourwood Mountain*, masing-masingnya mengilustrasikan penggunaan *rhymemusikal* dan juga *barform* (bentuk-bar).

Perlu ditekankan bahwa keserupaan hanya melibatkan dua birama final dari setiap bagian. Jika suatu frase lengkap dinyatakan kembali, bentuk tersebut kemudian lebih cenderung menjadi suatu keberagaman tiga bagian (*three-part*) daripada struktur dua bagian.

<sup>1</sup>*Historical Anthology of Music*. ed. Davison dan Apel (Cambridge: Harvard University Press, 1947), 1.



#### ***D. Bentuk Lagu dua bagian yang diperluas***

Bentuk Lagu dua bagian yang diperluas dapat dibedakan dari bentuk lagu dua bagian sederhana dalam beberapa hal.

1. Dapat meliputi bagian-bagian *auxiliary* misalnya introduksi, koda, atau postlude.
2. Part I panjangnya tidak pernah kurang dari sebuah periode.
3. Part II biasanya akan lebih panjang daripada Part I dan dapat lebih banyak menyertakan berbagai tipe ekstensi.
4. Salah satu atau kedua Part-nya dapat diulang.

Hubungan kadens dan tonalitas adalah identik dengan apa yang berlaku pada bentuk dua-bagian sederhana. Contoh-contoh berikut adalah bentuk dua bagian yang diperluas dari : Schubert, *Wanderer's Night Song*, Op. 4, No. 3; *Death and the Maiden*, Op. 7, No. 3; Bartok, *Mikrokosmos*, Vol. III. Nos. 70 dan 74; Bizet, "Habanera" dari *Carmen*. Tidak semua struktur biner dapat dianalisis sebagai bentuk-bentuk lagu dua bagian. Hal ini akan dibahas pada bab-bab berikutnya.

#### **TUGAS**

1. Lakukan analisis terhadap bentuk-bentuk lagu dua bagian sederhana berikut dengan menunjukkan: (a) unit-unit struktural, (b) hubungan-hubungan kunci, (c) hubungan-hubungan kadens:

*Anthology of Musical Forms*, No. 4a, 4b dan 4c.

Schumann, *Album for the Young*, Op. 68, No.4.

Bartok. *Mikrokosmos*, Vol. I, No. 31.

2. Lakukan analisis terhadap dua lagu folksong atau himne, mana lagu berikut ini yang tipikal:

*Adeste Fideles, America, Yankee Doodle, Santa Lucia, Lead, Kindly Light.*

3. Analyze two of the following examples of the expanded two-part song form:

*Anthology of Musical Forms*. No.5.

J. S. Bach, gerakan-gerakan Gavottes dari *French Suites* dalam E mayor dan G mayor.

Beethoven, *Bagatelle*. Op. 119, No.8.

Chopin, *Mazurka*. Op. 67, No.4 (tigapuluhdua birama pertama).

Schumann, *Album for the Young*. Op. 68, No. 35.

Bartok, *Mikrokosmos*. Vol. III. No. 70.

## Bab IX

### BENTUK LAGU TIGA BAGIAN

Garis besar bentuk lagu tiga-bagian dapat direpresentasikan oleh pola A B A, yang setiap hurufnya mengacu pada satu bagian yang jelas. Sementara kita berbicara mengenai bentuk sebagai struktur tiga-bagian, dan menggunakan istilah Part I, Part II, dan Part III, part yang ketiga tidak benar-benar merupakan suatu bagian yang berbeda melainkan adalah suatu pernyataan kembali (*restatement*), eksak, atau dalam beberapa hal dimodifikasi, dari Part I. Bentuk-bentuk yang memiliki ciri pernyataan, keberangkatan, dan pernyataan kembali (*statement-departure-restatement*) disebut *ternary*. Dari semua pola yang digunakan dalam musik sejak tahun 1700, terdapat berserakan lebih banyak contoh-contoh bentuk ternary daripada bentuk-bentuk lainnya. Dalam hal ukuran, pola-pola ternari yang prinsipal termasuk:

1. Periode tiga-bagian (*three-part period*)
2. Bentuk lagu tiga bagian yang sederhana (*incipient three-part song form*)
3. Bentuk lagu tiga bagian (*three-part song form*)
4. Bentuk lagu tiga bagian yang diperluas (*enlarged three-part song form*)
5. Bentuk lagu lima bagian (*five-part song form*)
6. Bentuk lagu dan trio (*song form with trio*)
7. Bentuk rondo pertama (*first rondo form*)
8. Bentuk rondo kedua (*second rondo form*)
9. Bentuk rondo ketiga (*third rondo form*)

10. sonatine (with a development section)

11. sonata-allegro form

Ciri khas pola *ternary* adalah elemen *restatement* atau kembali. Ciri ini sangat berbeda dari bentuk-bentuk literal. Dengan perkecualian puisi-puisi tertentu yang biasanya memiliki sebuah kejadian *refrain*, kebanyakan puisi, ceritera, dan sdaniwara, diproses oleh pergerakan yang berkelanjutan. Pada sebuah buku atau sdaniwara, misalnya Chapter 10 atau Act III adalah tidak pernah merupakan *restatement* dari Chapter 1 atau Act I. Pada sisi lain, penggunaan kembali. Sebuah figur, motif, atau tema, apakah dalam urutan langsung atau dalam beberapa susunan yang didirikan, adalah dari aspek-aspek esensial konstruksi musik.

Bentuk lagu tiga-bagian seringkali terdapat pada folksong dan beberapa di antaranya dalam *plainsong*, khususnya dalam *Kyre tripartie*, tapi kristalisasi dari pola *ternary* terjadi dalam hubungannya dengan pendirian tonalitas antara 1700 dan 1900. Hal tersebut adalah suatu pertumbuhan keluar dari hubungan-hubungan implisit dalam tonalitas, yang pusat-pusat tonal (kunci) adalah sebagai penentu bentuk sebagaimana halnya tema-tema suboordinat. Sehubungan dengan itu, dalam musik tonal, *restatement* (A) tidak semata-mata kembalinya suatu melodi tertentu namun juga kembali kepada suatu area kunci spesifik. Sebaliknya, kejadian melodi (a) dalam kunci lain (dalam musik triadik-tonal) tidak semata sebagai sebuah *restatement* tapi sebuah bagian baru yang aktual atau sebuah developmen. Oleh karenanya pada gerakan Finale dari karya Mozart, *Symphony*

dalam E-flat (No. 39) tema subordinat tidak melulu sebuah melodi baru tapi sebuah transposisi dominan dari tema prinsipal.

Pusat-pusat tonal (kunci) adalah lebih merupakan pendefinisi-bentuk dalam musik 1600-1900 daripada pusat-pusat kunci modal yang telah diterapkan hingga 1600. Hal ini merupakan salah satu alasan untuk menampilkan bentuk-bentuk homofonik instrumental yang lebih luas, termasuk pola-pola ternary, setelah akhir periode Renaisans menjelang akhir abad keenambelas. Perlu dicatat bahwa pada musik abad kedupuluh, dua karakteristik penting adalah kembalinya kepada penulisan linear dan suatu keberangkatan dari tonalitas triadik, bentuk ternary tidak terlalu sering diterapkan dan juga tidak diobservasi secara ketat pada tiga abad berikutnya.

#### ***A. Bentuk Tiga-bagian Sederhana***

Pola ini, umumnya adalah sebuah unit enambelas birama, merupakan bentuk lagu tiga-bagian yang terkecil (riode tiga-bagian, sementara suatu pola ternary bukan merupakan bentuk lagu yang aktual).

Part I tersusun dari dua frase, membentuk apakah suatu periode paralel atau periode kontras, namun yang paralel terjadi lebih sering. Part II berisi sebuah frase empat-birama tunggal. Part III adalah *return*, apakah secara eksak atau dengan beberapa modifikasi dari salah satu frase Part I. Jika Part I adalah periode paralel, Part III dapat menggunakan apakah frase antisedennya atau konsekuennya. Jika Part I adalah *contrasting period* hanya frase antiseden yang digunakan. Pada gerakan Finale dari karya Beethoven *Sonata Op. 7* (birama 1-16),



suatu frase lengkap, pendirian permulaan Part III, yang membedakan *the incipient three-part song form* dari tipe *two-part song form*, sebuah semi frase yang mirip ditemukan di akhir Part I dan Part II (*musical rhyme*).

The pattern **|| : A : || B A** yang masing-masing unitnya ialah sebuah frase tunggal, adalah pertengahan antara bentuk *three-part period* dan bentuk lagu *incipient three-part*. Pola ini ditemukan pada lagu *Drink to Me Only with Thine Eyes* dan *The Bluebells of Scotland*.

### **B. Bentuk lagu tiga bagian reguler**

Kebanyakan karya-karya instrumental dan vokal yang pendek menggunakan bentuk ini. Pola ini juga digunakan untuk tema-tema karya-karya yang besar. Sebuah introduksi adalah pilihan; dapat sederhana atau independen. Dalam bentuk lagu tiga-bagian yang lebih kecil, sebuah introduksi yang independen lebih sering terdapat pada karya-karya solo piano daripada solo dengan iringan atau ensambel. Dalam rangka mendirikan sebuah pola iringan, karya-karya solo instrumental dan vokal akan lebih sering dimulai dengan introduksi yang sederhana. Namun demikian sebagai tema dari suatu karya yang besar, bentuk lagu tiga bagian akan jarang didahului oleh sebuah introduksi.

Di antara karya-karya Mendelssohn, *Songs Without Words*, No. 2 tidak memiliki introduksi. No. 22 menggunakan introduksi sepanjang satu setengah birama, dan No. 35 menggunakan sebuah introduksi independen sepanjang lima birama.

Part I biasanya memiliki panjang dari satu periode hingga satu periode dobel atau kelompok frase. Dalam musik tonal biasanya diakhiri oleh kadens autentik, apakah pada kunci prinsipal atau kunci relatifnya. Part I dapat langsung diikuti oleh Part II. *Auxiliary members* pada karya-karya berikut dapat terjadi di antara Part I dan II:

1. Kodetta-Beethoven, *Sonata*, Ope 2, No. I, Minuet (birama 11-14)
2. Interlude-Mendelssohn, *Songs Without Words*, No. 23 (birama 16-19)
3. Transisi (jarang) (Lihat informasi tentang "Transisi" dalam bab VII)

Part II dapat tersusun dari sebuah frase hingga frase dobel. Extensi, formasi-formasi kelompok frase, dan bermacam iregularitas struktural lebih sering digunakan pada Part II daripada Part I. Sebagai perkecualian, hanya sebuah frase tunggal yang dapat membentuk Part II (*AMF*, No. 12a, birama 25-28). Namun demikian biasanya Part II setidaknya tidaknya sepanjang, dan seringkali lebih panjang daripada Part I. Dalam musik tonal, Part II lebih sering mulai dalam kunci yang lain; dalam karya yang memiliki isi tersendiri dapat mulai dalam kunci yang sama dengan Part I.

Melodi Part II dapat tersusun dari:

1. Sebuah transisi melodi dari Part I. Hal ini sering terjadi dalam bentuk-bentuk tarian (Schumann, "Sicilienne" dari *Album for the Young*, Ope 68, birama 9-16)
2. Berasal dari Part I. Biasanya mengambil dari sebuah figur atau motive pada permulaan Part I. (*AMF*, No. 14, birama 9-12). Kadang-kadang permulaan Part II diambil dari akhir Part I. (Pengambilan ini analogis dengan



hubungan antiseden-lonsekuen yang terilustrasikan dalam paralelisme yang dimodifikasi.)

3. Terkomposisi dari materi baru dan independen. (AMF, No.12b, birama 45-52; No. 15, birama 9-18)

Sementaa Part I biasanya diakhiri oleh sebuah kadens autenti, PartII seringkali berakhir dengankadens setengah, memberikan porsi terakhir dari part ini sebuah karakter retransitional. Penyajian nada-nada atau tana istirahat panjang yang jarang di akhir Part II adalah penting sejak media bentuk ini mengkombinasikan suatu perasaan *quasi-conclusion* dengan naluri ekspektasi.

*Auxiliary members* lebih banyak muncul di antara PartII dan III daripada di antara Part I dan II. Sisipan-sisipan tersebut bisa terjadi pada salah satu atau lebih dari tempat-tempat berikut ini:

1. Kodeta. (AMF, No. 9a, birama 21-25)
2. Interlude. Sebuah interlude dapat didanai oleh kekhasan karakter dan dengan sendirinya menuju suatu kadens yang kuat. Namun demikian dalam beberapa hal juga bisa memiliki suatu karakter retransitional. (AMF, No. 9a, birama 25-29)
3. Dissolution. (Beethoven. *Solulta*. Op. 2, No.2, "Scherzo", birama 24-30)
4. Retransition. (AMF, No. 15. birama 17-18)

Sementara sebuah retransisi dapat terjadi sendiri, sebuah kodetta, interlude, atau disolusiakan sering diikuti oleh sebuah pasase retransitional. Dalam beberapa hal pasase yang kembali ini (*returning passage*) dapat tumbuh dari bagian yang mendahuluinya sehingga secara organik dan lembut

bahwa sebuah penumpukan fungsi yang menghasilkan telah membuatnya sulit untuk menunjukkan secara spesifik di mana suatu *member* berakhir dan yang lain mulai. (Mendelssohn, *Songs Without Words*, No. 30, codettato part II, birama 36-39; repetisikodeta bergabung dengan retransisi, birama 39-49)

Dalam banyak hal, sebuah retransisi akan langsung mengantar ke Part III; dalam hal lain, khususnya dalam kasus suatu interlude retransitional, sebuah kadens dapat terjadi segera setelah permulaan Part III. (AMF, No. 9a, birama 29 dan 64)

Part III adalah kembalinya Part I. Pengembalian ini dapat terjadi pada salah satu dari cara-cara berikut:

1. Secara eksak atau sedikit dimodifikasi. (AMF, No. 7a, birama 30-39; No. 12a, birama 29-36)
2. Lebih panjang, dengan ekstensi atau penambahan materi baru. (Mendelssohn, *Songs Without Words*, Nos. 25, 26, 27., 30)
3. Lebih pendek, pengembalian yang disingkat berisi sebuah frase tunggal. (Schumann, *Album for the Young*, No. 16)
4. Modifikasi yang signifikan, namun sebagian besar masih terkait dengan Part I. (Beethoven, *Sonata*, Op. 2, No. I, Menuetto, birama 29-40)
5. Sebagai transposisi dari Part I. Situasi seperti ini terkait dengan kategori bentuk-bentuk Part ireguler. (Schumann, *Album for the Young*, No. 7, birama 17 hingga akhir—transposisi parsial)

Penggunaan bentuk lagu tiga-bagian sebagai sebuah tema terilustrasikan pada karya-karya sebagai berikut:

*Anthology of Musical Forms*, No. 14 (birama 1-20); No. 15 (birama 1-27)

Chopin, *Mazurka*, Op. 59, No.3

A = 1-16; B = 17-24; A = 25-45 (catat penghindaran kadens secara halus dalam birama 44)

Brahms, *Symphony No.1* dalam C minor, gerakan pertama

A = 42-51; B = 51-70; A = 70-89

Dalam suatu komposisi modal atau tonal yang mandiri (*self-contained*), Part III secara konsatan akan selalu berhenti dengan suatu kadens autentik dalam kunci orijinal karya tersebut; *kondisi seperti ini* secara umum kurang benar ketika bentuk lagu tiga-bagian digunakan sebagai pola dari tema sebuah bentuk yang lebih besar. Contoh-contoh dari Part III yang berakhir dengan kunci lain yang bukan kunci aslinya dapat disimak pada contoh-contoh berikut ini:

*Anthology of Musical Forms*, No. 15, birama 1-29. Tema mulai dalam C mayor dan berakhir pada V dari G mayor.

Beethoven, *Sonata*, Op. 13, Finale, birama 79-197. Tema mulai dalam A-flat mayor dan berakhir pada V dari C minor.

Pada musik yang area kuncinya non-existent atau of memiliki kepentingan yang kecil dalam hubungannya dengan formasi pola, akor aktual yang mengakhiri Part III adalah bukan keharusan.

Sebuah komposisi yang singkat dalam bentuk lagu tiga-bagian dapat ditutup dengan bagian akhir Part III. Pada suatu karya yang lebih panjang, Part tiga dapat diikuti oleh:

1. Sebuah kodeta. (Beethoven, *Sonata*, Op. 2, No.1, Minuet, birama 38-40)
2. Sebuah koda. (Mendelssohn, *Songs Without Words*, No. 30, birama 79-90)
3. Sebuah postlude. (Mendelssohn, *Songs Without Words*, No.4, birama 26-30)

## TUGAS

Lakukan analisis bentuk-bentuk lagu tiga-bagian pada daftar karya sebagai berikut:

1. *Anthology of Musical Forms*, No. 7a dan b; No. 14 (birama 1-20); No. 15 (birama 1-29).
2. Mendelssohn, *Songs Without Words*, Nos. 22, 27, 30, 35.
3. Schumann, *Album for the Young*, Op. 68, Nos. 2, 6, 8, 20.
4. Bartok, *Mikrokosmos*. Vol. IV, No. 109.
5. Milhaud, *Midi* (untuk piano), dari *Une Journee*.
6. Copland, No.3 dari *Four Piano Blues*.

## Bab X

### EKSPANSI BENTUK LAGU TIGA-BAGIAN DAN BENTUK-BENTUK IREGULER ATAU KELOMPOK

Bentuk lagu tiga-bagian dapat diperluas dengan pengulangan satu atau lebih, bagian-bagiannya (*parts*) dengan cara sebagai berikut:

1.  $\parallel: A : \parallel B A$  (Mendelssohn, *Songs Without Words*, No. 27)
2.  $A \parallel: B A : \parallel$  (*AMF*, No. 15 (birama 103-167); Mendelssohn, *Songs Without Words*, No. 23, 45, dan 48)
3.  $\parallel: A : \parallel: B A : \parallel$  (*AMF*, No. 8; Beethoven, *Sonata*, Op. 2, No. 1, Menuetto dan Trio; Mendelssohn, *Songs Without Words*, No. 29).

Salam musik tonalseksi-seksi A dan the B kembali dalam kunci yang sama sebagaimana presentasinya yang pertama kali. Alterasi-alterasi yang tidak penting seperti perubahan register atau pengayaan harmoni, dapat terjadi. Pola  $\parallel: A : \parallel: B A : \parallel$  dijumpai dalam berbagai variasi pada masing-masing dari kedua bentuk lagu membentuk minuet atau scherzo dalam sonata Klasik.

Kecuali dalam situasi ketika Part II adalah semata-mata sebagai sebuah frase, repetisi Part II yang terjadi dengan sendirinya secara komparatif adalah jarang. Salah satu contoh dari tipe ini tercatat dalam karya Schumann, *Sicilienne*, Op. 68, No. 11. Walaupun tidak terlalu sering adalah juga pola A B A (A). Mahasiswa perlu mengobservasi bahwa pengelompokan repetisi dalam A B A B A adalah selalu A (B A)(B A), dan tidak pernah (A B) (A B) A.

### A. Bentuk lagu Lima Bagian

Bentuk lagu lima-bagin adalah pertumbuhan dari bentuk lagu tiga-bagian yang diperluas. Terdapat tiga kategori esensial yang hubungan melodik dan tonalnya adalah sebagai berikut:

---

1.	Part I	II	III	IV	V
	A	B	A	B'	A
	Kunci 1	Kunci 2	Kunci 1	Kunci 3	Kunci 1

Dalam kategori ini B' adalah sebuah transposisi.

---

2.	Part I	II	III	IV	V
	A	B	A	B'	A
	Kunci 1	Kunci 2	Kunci 1	Kunci 3	Kunci 1

Dalam kategori ini B' adalah sebuah modifikasi B.

---

3.	Part I	II	III	IV	V
	A	B	A	C	A
	Kunci 1	Kunci 2	Kunci 1	Kunci 3	Kunci 1

Pada pola ini transisi atau developmen dari B, secara keseluruhan adalah materi baru.

---

Pada semua bentuk lagu lima-bagian, hubungan Parts I, II, dan III adalah persis seperti bentuk lagu tiga bagian reguler. Part V yang merupakan kemunculan ketiga Part I, jarang merupakan suatu *return* yang literal is rarely. Dalam beberapa hal seringkali ditambahkan, berisi material yang tidak terdapat dalam Parts II atau III. Keadaan ini terilustrasikan jika kita mmbandingkan Parts I, III, dan V pada karya Mendelssohn, *Songs Without Words*, No. 34 (*AMF*, No. 9a).

Faktor esensial yang membedakan semua tipe bentuk lagu lima-bagian dari bentuk-bentuk tiga-bagian yang diperluas, dan pada saat yang sama membedakan satu tipe dari yang lain, adalah tindakan yang dilakukan dalam Part IV.

*Part IV sebagai transposisi Part II.* Ada dua macam kategori tipe ini:

1. Part II dapat ditransposisikan sebagian atau secara keseluruhan. Transposisi dapat literal dan seragam, bagian tersebut direproduksi secara konsisten pada suatu keseluruhan interval yang telah ada. Oleh karena itu, pada karya Mendelssohn, *Songs Without Words*, No. 34 (AMF, No. 9a), birama 42-56 adalah transposisi literal birama 11-25, satu tert minor lebih rendah, memberikan efek suatu perubahan baik pada kunci maupun modus.
2. Transposisi Part II tidak seluruhnya konsisten, dan seringkali beberapa perubahan terjadi dalam struktur Part IV. Oleh karena itu dalam karya Chopin, *Nocturne No. 8*, Op. 27, No. 2, Part IV adalah pertama-tama satu sekt di atas, kemudian sekunde di bawah, adalah porsi-porsi yang berkaitan dengan Part II.

*Part I sebagai modifikasi Part II yang jelas.* Pada contoh-contoh tipe ini, hubungan dari Part IV ke Part II kurang begitu jelas; namun beberapa elemen hubungan tampilan penurunan (pengambilan) Part IV dari Part II dapat terjadi sebagaimana pada karya Chopin, *Prelude*, Op. 28, No. 17.

*Part IV sebagai suatu member yang khas.* Dalam hal ini Part IV tidak diturunkan dari Part II dan adalah merupakan member yang independen. Area kuncinya secara umum berbeda apakah dari Part I atau Part II (*AMF*, No. 9b).

### ***B. Bentuk-bentuk ireguler atau kelompok***

Kebanyakan dari komposisi yang lebih pendek dari dua hingga lima divisi prinsipal akan dijumpai untuk mengkonformasi suatu pola bentuk lagu – bentuk-bentuk tertutup didiskusikan pada bab-bab terdahulu. Namun demikian terdapat sejumlah besar komposisi yang tersusun dari dua hingga enam Part yang tidak dikonstruksi sesuai dengan prototipe dua, tiga, atau lima-bagian. Bentuk-bentuk ini masuk ke dalam kategori umum dari bentuk-bentuk terbuka atau bebas. Namun bukan berarti karya-karya ini tidak menggunakan bentuk; semata-mata unik daripada suatu bentuk yang mapan adalah sifat struktural sebuah komposisi.

Tiga kategori prinsipal dari bentuk-bentuk ireguler adalah:

1. Satu dari bagian-bagiannya diulang dalam suatu reproduksi yang ditransposisi. Chopin, *Prelude*. Op. 28, No. 24. Birama 21-28 adalah sebuah transposisi dari Part I.
2. Tiga bagian yang dijumpai, masing-masing independen dalam konten tematiknya. (*AMF*. No. 10a)
3. Dijumpai empat bagian atau lebih. Dalam banyak hal, bagian terakhir dapat merupakan sebuah *restatement* bagian pertama. (*AMF*. No. 10b; No. 11)



Beethoven, *Bagatelle*. Op. 119, No.3. Lima bagian yang masing-masingnya diulang, dan sebuah koda; Part V adalah sebuah restatement dari Part I.

Wagner, *Tristan und Isolde*. Solo English Horn. Act III. Enam bagian, menggunakan tiga motif dasar.

Chopin, *Nocturne No.5*. Op. 15, No.2. Empat bagian dengan Part IV sebagai *restatement* Part I, diikuti oleh sebuah koda.

## TUGAS

1. Lakukan analisis terhadap contoh-contoh dari bentuk tiga bagian yang diperluas sebagai berikut:

*Anthology of Musical Forms*. No.8; No. 15 (birama 103-167).

Brahms, *Intermezzo*. Op. 118. No.6.

Chopin, *Prelude*. Op. 28, No. 17. *Nocturne*, Op. 9, No.2.

Mendelssohn. *Songs Without Words*, Nos. 23 dan 45.

2. Lakukan analisis terhadap contoh-contoh dari bentuk lagu lima bagian dan tentukan masuk kategori yang mana:

*Anthology of Musical Forms*, No. 9a dan b.

Mendelssohn. *Songs Without Words*, No. 14.

Chopin, *Mazurkas*, No. 2, 5, dan 8.

Richard Strauss, *Reverie*, Op. 9, No.4.

Bartok, *Mikrokosmos*, Vol. IV, No. 100 (sangat ringkas).

3. Lakukan analisis bentuk-bentuk bagian bebas pada komposisi-komposisi dalam daftar berikut. Apakah terdapat hubungan tematik di antara bagian-bagian? What principles guide the composer when a pre-established form is not followed? Apa petunjuk prinsip-prinsip komposer ketika suatu bentuk yang mapan tidak diikuti?

*Anthology of Musical Forms*, No. 10a dan b; No. 11.

Chopin, *Mazurkas*, No. 3, 7, 14, dan 35 (tujuh parts).

Brahms, *Capriccio*, Op. 76, No.5.

Debussy, *Preludes*, Book I. No.8, "Maid with the Flaxen Hair."

Bartok, *Mikrokosmos*, Vol. III, No. 82.

## Bagian3

### *Bentuk-bentuk Gerakan Tunggal*

## **Bab XI**

### **BENTUK LAGU DAN TRIO**

Sebuah komposisi yang hanya terdiri dari satu pola dasar disebut bentuk tunggal atau bentuk sederhana; sebuah karya yang melibatkan dalam dirinya sendiri beberapa pola dasar, sebagai suatu komposisi terpisah atau sebagai gerakan dari karya yang lebih luas, disebut bentuk jamak (*compound form*). Sehubungan dengan itu, karya Mendelssohn, *Songs Without Words*, No.6, adalah sebuah bentuk tunggal, sementara sebuah gerakan sonata yang berisi beberapa bentuk lagu disebut sebagai *compound form*. Istilah *compound form* juga diterapkan pada desain karya-karya besar seperti opera atau oratorio.

Bentuk lagu lima bagian dan kelompok bagian (*parts*) dijumpai pada beberapa contoh ireguler yang merepresentasikan kemungkinan maksimal suatu perluasan bentuk tunggal dalam komposisi homofonik.

Bentuk homofonik yang lebih luas, seperti *song form with trio*, bentuk-bentuk, dan bentuk sonata-allegro form, mengkombinasikan dua pola dasar atau lebih dan oleh karenanya merupakan struktur-struktur komposit. Dari bentuk-bentuk tersebut, *songform with trio* adalah salah satu yang paling stereotip dari semua pola yang terdapat dalam musik. Bentuk ini mengkombinasikan dua bentuk lagu, yang pertama disebut bentuk lagu prinsipal, dan yang kedua disebut bentuk lagu subordinat. Garis besar bentuk ini adalah sebagai berikut:

Song Form I – Song Form II (Trio) – Song Form I

Penggunaan yang paling familier dari pola ini ialah dalam gerakan-gerakan Minuet dan Scherzo pada sonata-sonata dan simfoni-simfon Klasik serta Romantik awal.

Penggunaan dua bentuk lagu yang berurutan pada gerakan minuet ialah suatu perkembangan dari pasangan dua tarian konvensional selama periode Renaissance dan Baroque. Sebuah tarian lambat dalam irama *duple* diikuti oleh sebuah tarian cepat dalam irama *triple*, tarian kedua disebut *nach Tanz*, *proportz*, atau *tripla*. Pasangan tarian-tarian ini ialah *pavane-galliard* (1500-1600), *passamezzo-saltarello* (1550-1620) dan *allemande-courante* (1600-1650). Pada minuet, bentuk tersebut adalah lebih berfungsi sebagai media bentuk bagi tarian-tarian yang berurutan, daripada hubungan-hubungan tempo tertentu atau hubungan irama, yang telah lama lazim dalam tarian berpasangan. *Da capo*, atau kembali ke tarian pertama, adalah merupakan perkembangan jaman Baroque.

Praktik yang diikuti oleh Lully memiliki tiga instrumen (biasanya dua oboe dan satu bassoon) memainkan tarian kedua yang menggiring ke rancangannya sebagai trio. Skoring ini digunakan untuk tarian kedua pada Minuet dalam karya Bach, *Brandenburg Concerto No. 1*. Perlu dicatat bahwa kecuali suatu tekstur tiga bagian yang aktual digunakan, Bach tidak pernah menggunakan istilah trio untuk bentuk kedua, namun menamakannya sebagai Minuet II atau Bourree II, tergantung dari tarian tertentu. Hal ini terilustrasikan dalam *Suite in B minor* untuk flute dan strings. Walaupun tradisi penggunaan harmoni tiga-bagian untuk tarian kedua kemudian cepat menghilang, istilah trio bertahan sebagai

suatu idebntifikasi bentuk lagu subordinat dalam minuet, scherzo, tarian-tarian, dan mars.

Simfoni pre-Klasik tiga-bagian seringkali diakhiri oleh sebuah Minuet. Stamitz dan komposer Mannheim yang lain adalah di antara tokoh-tokoh pionir yang memperluas symphony hingga empat gerakan dengan menambahkan gerakan finale yang hidup setelah minuet. Pada karya-karya Beethoven, scherzo seringkali menggantikan minuet. Perbedaan di antara gerakan-gerakan ini melibatkan tempo dan karakter. Keduanya dalam irama triple tapi sementara minuet dalam tempo moderate, dengan tiga ketukan per birama, scherzo sangat cepat, tapi dengan satu hitungan per birama. Minuet pada karya-karya Haydn seringkali merupakan sebuah tarian rakyat (*folk-like dance*) dan sementara itu pada karya Mozart elegan dan lancar. Karakter Scherzo pada karya Beethoven adalah gerakan yang dinamis, humor, kontras yang tajam, dan kadang-kadang suatu gerakan yang aktif.

Sementara Beethoven adalah inovator dari gaya scherzo untuk gerakan ketiga pada sonata sonata, yang pertama digunakan pada karya Haydn, *String Quartets Nos. 3 to 6 of Op. 33*. Namun demikian, tempo yang sedang dengan tiga ketuk per birama, yang sebenarnya adalah minuet. Walaupun gerakan ketiga pada karya Beethoven, *First Symphony*, disebut minuet, namun dalam kenyataannya ialah sebuah scherzo. Keberadaan yang lebih awal dari scherzo dapat diobservasi pada karya Bach, *Partita in A minor*.

Sebagaimana terdapat dalam minuet dan scherzo, garis besar yang lazim untuk bentuk *song form with trio* adalah sebagai berikut::

**Song Form I — Song Form II (Trio) — Song Form I**  
**||: A :||: B A :||      ||: C :||: D C :||      A B A**

Introduksi adalah eksepsional. Perlu dicatat bahwa setiap bentuk lagu ini ialah sebuah perluasan pola tiga-bagian. Satu karakteristik contoh-contoh Barok dan Klasik adalah permulaan bagian kedua ialah sebuah transposisi dari setidaknya permulaan bagian pertama. Oleh karena itu, pada diagram di atas, B dari Song Form I berasal dari A, dan D dari Song Form II berasal dari C. Sebuah transisi di antara bentuk-bentuk lagu pertama dan kedua secara komparatif adalah jarang.

Trio memiliki karakter yang kontras dan seringkali dalam kunci relatif atau modus. Di samping istilah trio, seperti *musette* atau *alternativo* juga digunakan sebagai bentuk lagu subordinat. Dalam contoh-contoh Baroque dari bentuk ini, banyak dijumpai dalam bentuk-bentuk suites (yang seluruh gerakannya berada dalam kunci yang sama), dua tarian yang merangkai bentuk ini adalah juga dalam kunci yang sama. Naumn demikian, dalam *Sonata No.4* untuk flute dan klavir, Bach mengantisipasi kontras-kontras Classikismedengan memiliki Minuet I dalam C mayor, Minuet II dalam A minor. Secara umum, karakter rtio adalah lebih sunyi, sebagai bagian dari bentuk lagu pertama. Namun demikian terdapat lebih dari sekedar bebrapa perkecualian (Scherzo dari karuya Beethoven, *Sonata*, Op. 2, No.3). Lebih sering, khususnya pada gerakan-gerakantari, irama Song Form II adalah sama dengan Song Form I.

Perkecualian terdapat pada:

1. Beethoven, *Symphony No. 6*, Song Form 1 – irama 3/4; Song Form II – irama 2/4
2. Chopin, *Nocturne*, No. 14, Op. 48. No.2. Song Form – irama 4/4, Song Form 11-irama 3/4 (molto Piu lento)

Trio dapat berakhir dengan:

1. Kadens autentik.  
Mozart, *Symphony in G minor* (K.550), Menuetto, birama 84
2. Kadens setengah  
Beethoven. *Symphony No.5*. Scherzo, birama 235
3. Retransisi mengantar ke bagian akhir yaitu *return* dari Song Form I  
Beethoven, *Sonata*, Op. 2, No. 3, Scherzo. birama 101-104

Song Form I dapat kembali tanpa penambahan, dalam kasus ini indikasi *Minuet D.C.*, atau *D.C. al Fine* ditulis di akhir bagian trio. Telah menjadi konvensi bahwa kembalinya bagian pertama setelah trio tidak dimainkan dengan ulangan-ulangan. Jika restatement melibatkan perubahan-perubahan, biasanya ditulis lengkap (Beethoven, *Sonata*, Op. 10, No.1, Allegretto). Koda adalah opsional. Contoh-contoh dapat dijumpai pada karya Beethoven, *Sonata*, Op. 2, No.3, birama 106-128 dan karya Mendelssohn, *Italian Symphony*, birama 203-223.

Penggunaan struktur dua-bagian pada setiap bentuk lagu tertentu tidak terlalu sering daripada yang terjadi pada bentuk-bentuk tiga-bagian. Jika bentuk lagu dua bagian digunakan maka polanya adalah sebagai berikut:



**Song Form I — Song Form II (Trio) — Song Form I**  
 ||: A :||: B :||        ||: C :||: D :||        A B

Sebuah contoh yang menggunakan struktur dua-bagian ialah *Gavotte* karya Gossec.

Secara umumpola tipe yang sama digunakan dalam Song Form I dan Song Form II; yaitu jika minuet dalam bentuk three-part song form, trio akan juga dalam bentuk lagu three-part. Misalnya, bentuk-bentuk prinsipal dan subordinat pada karya Beethoven, *Minuet in G*, keduanya adalah *incipient three-part*. Suatu eksepsidari ini ialah dapat ditemukan dalam Rigaudondari suite *Aus Holbergs Zeit* karya Grieg. Pada karya ini bentuk lagu pertama adalah dalam dua bagian, sementara trionya dalam bentuk tiga-bagian.

Sebagian untuk kompensasi tempo yang lebih cepat, dan sebagian sebagai pertumbuhan ekspansi bentuk tersebut, kita temukan perluasan berikut ini pada song form with trio yang digunakan dalam scherzo:

1. Repetisi tambahan pada trio dan Song Form I yang terjadi pada scherzo dalam karya Beethoven's *Symphony No.4* dan *Symphony No.7*.
2. Sebuah song form with two trio, yang trio keduanya secara keseluruhan merupakan seksi baru dan dalam kunci yang berbeda dari Song Form I atau Trio I, dapat dijumpai pada scherzo dari karya Schuman, *Symphonies No. 1* dan *No.2*, dan Dvorak's *Symphony No.5*; Mendelssohn's "Wedding March" dari *Midsummer Night's Dream* dan Brahms' *Symphony No.2*, gerakan ketiga.

Mungkin perluasan yang ekstrim dari bentuk ini dapat ditemukan pada karya Bach, *Concerto in F for solo violin, two horns, three oboes, bassoon, and strings*, yang berisi sebuah minuet dengan tiga trio. Sementara song form with trio adalah yang paling familiar sebagai bentuk yang digunakan untuk minuet atau scherzo bentuk ini juga ditemukan dalam berbagai macam kategori komposisi individual, termasuk:

Schumann, *Sicilienne*, Op. 68, No. 11

Chopin, *Polonaise Militaire in A major, Mazurka*, No. 23, *Nocturnes*, Nos. 1, 10, dan 11

Brahms, *Intermezzos*, Op. 116, No.6 dan Op. 118, No.4

## TUGAS

1. Lakukan analisis terhadap beberapa contoh *song form with trio* berikut ini:

*Anthology of Musical Forms*, No. 12a dan b.

Beethoven, *Sonata*, Op. 2, No.2, Scherzo.

Schumann, *Sicilienne*, Op. 68, No. 11.

Chopin, *Nocturnes* No. 1 dan No. 10.

Beethoven, *Symphony No.5*, Scherzo.

Schumann, *Symphony No.1*, Scherzo.

Prokofiev, *Sonata No.6*, Op. 82, gerakan ketiga.

## BabXII

### RONDO FORMS

Kata rondo berasal dari istilah Perancis, *rondeau*, kedua istilah tersebut terkait dengan bentuk-bentuk yang mempunyai suatu *refrain* yang selalu kembali (*recurrent*). *Rondeau* aslinya ialah suatu bentuk puitis yang telah ada sejak abad keduabelas yang kemudian diterapkan pada musik. Walaupun esensi rondo ialah bentuk instrumental, namun terdapat juga beberapa contoh musik vokal.

Rondo sebagai sebuah bentuk seharusnya tidak dibingungkan dengan rondo sebagai tipe karakter. Sebagai bentuk, istilah rondo diterapkan pada pola yang menampilkan sebuah tema yang senantiasa hadir bergantian setelah satu, dua, tiga atau (perkecualian) lebih digresi, dan bisa dalam tempo yang lambat atau cepat. Walaupun demikian sebagai suatu gerakan yang berjudul rondo, atau sebagaimana digambarkan rondo sebagai sebuah karakter maupun bentuk, biasanya memiliki suasana yang hidup dan lincah, indikasi tempo biasanya *allegro* atau yang sejenis. Dari berbagai macampola rondo, tiga variasi utama yang sering digunakan, ialah:

Bentuk Rondo Pertama - A B A

Bentuk Rondo Kedua - A B A C A

Bentuk Rondo Ketiga - A B A C A B A

Huruf A, B, dan C merepresentasikan tema. Pada bentuk-bentuk homofoni yang lebih besar, kita tidak mengacu pada divisi-divisi utama seperti Part I atau Part II, sebagaimana dalam bentuk-bentuk lagu, namun lebih mengacu pada tema-

tema pokok dan subordinat. Tema tersebut dapat tersusun dari bentuk dua-bagian atau tiga-bagian dan berisi sejumlah bagian-bagian. Panjang tema maupun bagian tersebut setidaknya adalah satu periode. Sebagai pengecualian dapat sependek-pendeknya satu frase; jika demikian biasanya diulang.

Karakter melodis, harmonis, dan ritmis dari tema tidak hanya mendirikan individualitasnya masing-masing tapi juga sebuah rambu-rambu terhadap karakter suatu gerakan atau komposisi. Karakter tersebut dipilih atau dikonstruksi tidak semata-mata untuk kemandirian karakternya tapi juga atas dasar potensinya untuk penggunaan dan pengembangan lebih lanjut.

Perlu dicatat bahwa pada bentuk-bentuk rondo yang lebih besar terdapat lebih banyak penggunaan *auxiliary members* daripada bentuk-bentuk rondo yang lebih kecil. Suatu karakteristik koda dalam rondo yaitu menampilkan kembali pernyataan akhir tema utama pada seksi pertama koda. Hal tersebut terilustrasikan pada karya-karya sebagai berikut:

*Anthology of Musical Forms*, No. 15 (birama 259-268)

Mendelssohn, *Midsummer Night's Dream*, Nocturne. Koda terdiri dari dua seksi. Section I – empatpuluh birama dari akhir hingga delapanbelas birama dari akhir – adalah kembalinya tema utama. Seksi II – berlangsung delapanbelas birama.

#### ***A. Bentuk rondo pertama***

Tema prinsipal (A) panjangnya bisa dari satu periode hingga satu bentuk lagu. Satu perbedaan di antara bentuk rondo pertama dengan bentuk lagu tiga-bagian ialah setidaknya-tidaknya salah satu dari temanya ialah sebuah bentuk lagu –

biasanya adalah tema prinsipal. Sebuah transisi atau episode dapat terjadi di antara tema prinsipal (A) dan tema subordinat (B), atau tema subordinat dapat segera mengikuti setelah kadens menghentikan tema prinsipal.

Tema subordinat (B), dengan sedikit perkecualian, dalam suatu kunci relatif atau modus. Dalam musik tonal, sementara suatu varietas kunci relatif dijumpai, subdominan adalah yang paling jarang. Di samping menjadi pada kunci yang berbeda, tema subordinat juga memiliki karakter yang sangat berbeda dari tema utama. Perbedaan yang jelas terlihat pada ritme, baik pada melodi dan pengiring tema.

Struktur tema subordinat dapat tersusun dari sebuah frase hingga sebuah bentuk lagu. Tema tersebut dapat diikuti oleh sebuah kodeta, retransisi, atau sebuah dissolusi. *Auxiliary member* terjadi lebih sering setelah tema subordinat daripada setelah pemunculan pertama tema pokok.

Kembalinya tema prinsipal dapat dengan cara atau keadaan:

1. Eksak dan secara relatif tanpa penambahan.

Beethoven, *Sonata*, Op. 2, No.3, Adagio

2. Penghiasan (*embellished*), apakah dalam melodi atau melodi, maupun keduanya. Dapat juga bervariasi (Kembalinya tema dengan elaborasi dan penambahan lebih sering daripada kembali secara eksak).

*Anthology of Musical Forms*, No. 13

Beethoven, *Sonata*. Op. 2. No.2. Largo

Brahms, *Symphony No. I*, Andante sostenuto

Ravel, *Sonatine for piano*, gerakan kedua

Karena pola A B A pada bentuk rondo pertama adalah pola yang mirip dengan bentuk lagu tiga-bagian dan *song form with trio*, adalah penting untuk mencermati perbedaan dari bentuk-bentuk tersebut:

Terdapat tiga pencirian penting yang membedakan bentuk rondo pertama dari bentuk lagu tiga-bagian:

1. Pada bentuk rondo pertama, setidaknya-tidaknya salah satu tema menggunakan sebuah bentuk lagu secara mandiri. Hal ini adalah perbedaan yang paling penting dan signifikan.
2. Perbedaan di antara konten melodis dan ritmis dari tema prinsipal dan subordinat dalam bentuk rondo adalah lebih besar daripada perbedaan di antara bagian-bagian dalam bentuk lagu.
3. Sementara pola iringan atau tekstur dapat, atau seringkali, digunakan secara menyeluruh pada bentuk lagu tiga bagian, hal tersebut adalah sangat bersifat perkecualian dalam bentuk rondo.

Suatu permasalahan yang lebih sulit ialah dalam hal mengenali di antara sebuah bentuk rondo dan bentuk *songform with trio*. Tidak terdapat dilema ketika beberapa komposisi adalah secara ambigu satu atau yang lain, sebagaimana, misalnya, gerakan lambat dari karya sonata pertama Beethoven, *Sonata*, Op. 2, No. 1 (rondo pertama) dan gerakan minuet movement dalam karya yang sama (*song form with trio*). Dalam komposisi-komposisi yang suatu pertanyaan dapat muncul bentuk spesifik apa yang digunakan, masalahnya ialah untuk menentukan apakah bagian tengahnya adalah benar sebagai tema subordinat atau suatu yang kurang lebih bentuk lagu yang berdiri sendiri. Misalnya, karya Chopin, *Nocturne*,

Op. 9, No. 1, yang menyajikan semacam pertanyaan tersebut; Walaupun demikian, kita akhirnya mengklasifikasikan karya ini sebagai rondo pertama. Pada sisi lain, gerakan kedua karya Beethoven, *Sonata*, Op. 14, No.1, dan karya Chopin, *Nocturne*, Op. 9, No.3, dalam beberapa hal juga dapat diperdebatkan dalam hal identitas polanya, dapatkah pada akhirnya diklasifikasikan sebagai *song form with trio*.

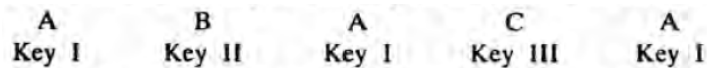
Sebagaimana dalam setiap kategori, terdapat juga karya-karya hibrida. Karya-karya ini memiliki karakteristik tertentu pada suatu bentuk dan karakteristik kuat yang seimbang pada bentuk yang lain, menghindari suatu klasifikasi yang ketat. Gerakan *Andante* pada karya Beethoven, *Sonata*, Op. 28, adalah salah satu contoh karya tersebut. Bagian tengah adalah tak dapat disangkal merupakan sebuah trio, tapi varietas/ keberagaman yang jelas pada *da capo* dan Koda (measure 82 to the end of the movement) mensugestikan suatu prosedur yang lebih menunjukkan ciri bentuk rondo pertama. Dalam satu edisi sonata-sonata Beethoven seksi D mayor yang ambigu diidentifikasi sebagai kedua-duanya, yaitu tema subordinat dan trio.

Pada akhir bab ini diberikan soal-soal khusus yang perlu dipecahkan dalam masalah bentuk rondo pertama.

### ***B. Bentuk Rondo Kedua***

Secara umum, panjang setiap tema setidaknya ialah satu periode; setidaknya salah satu dari tema-tema menggunakan bentuk lagu secara mandiri. Salah satu perkecualian dalam hal ini ialah pada gerakan *Adagio* dari karya Beethoven,

*Sonata*. Op. 13 ("Pathetique"). Walaupun tidak satupun dari lima divisi utama menggunakan bentuk lagu, kita mengklasifikasikan ini sebagai bentuk rondo kedua dan tidak bentuk lagu lima-bagian karena individualitas bagian-bagiannya dapat secara legitimasi dipertimbangkan sebagai tema-tema. Dalam musik tonal, hubungan kunci antar bagian adalah sebagai berikut:



Dalam rangka menghindari kesan monoton atau kelemahan varietas yang implisit dalam suatu pengembalian yang eksak, penampilan yang kedua sebagai A biasanya lebih pendek daripada statemen yang pertama dan ketiga. Pada gerakan Finale dari karya Beethoven, *Sonata*. Op.10, No.3, tema prinsipal adalah dalam presentasinya yang pertama ialah dalam bentuk dua-bagian, pada penampilannya yang kedua dalam bentuk satu-bagian, dan dalam statmen finalnya dalam bentuk tiga-bagian. Penyingkatan A yang kedua terdapat dalam karya Mozart, gerakan Romanza dari *Eine Kleine Nachtmusik* dan karya Beethoven, gerakan Adagio dari *Sonata*. Op. 13.

Tema subordinat yang kedua (C) umumnya lebih panjang dari B. Dalam hubungannya dengan A, juga dilepaskan lebih jauh dari kunci dan karakternya lebih kontras daripada B.

*Auxiliary members* yang mungkin terjadi meliputi sebuah introduksi, sebuah kodeta dengan disolusi atau transisi setelah A, sebuah disolusi atau retrasnsisi setelah B, atau setelah C, dan koda setelah A yang terakhir. Contoh musik vokal dari bentuk ini dapat dijumpai pada bagian solo bass, *Schlumert Ein*



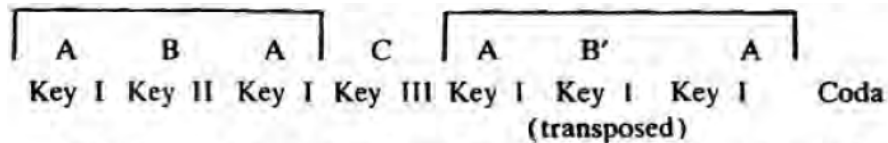
dari karya kantata Bach, *Ich Habe Genug*, dan dalam karya Mozart, *Don Giovanni*, No.21c (dari edisi Schirmer) – karya aria Elvira "Mi tradi quell'alma ingrata."

Dalam gerakan lambat karya Beethoven, *Symphony No.9*, tema subordinat yang kedua secara simpel adalah sebuah versi transposisi dari tema subordinat yang pertama. Gerakan lambat dari karya Mahler, *Symphony No.4*, tersusun dari suatu pola yang dalam beberap hal mirip dengan karya Beethoven.

Pada akhir bab ini diberikan soal-soal khusus yang perlu dipecahkan dalam masalah bentuk rondo kedua.

### ***C. Bentuk Rondo Ketiga***

Dari aspek jumlah dan pemunculan tema-tema yang terlibat, bentuk rondo kletiga adalah pola ternary yang terbesar. Distribusi dan hubungan kunci dari tema-temanya adalah sebagai berikut:



Sebagaimana pada bentuk-bentuk rondo pertama dan kedua, masing-masing tema dapat tersusun mulai dari satu periode hingga sebuah bentuk lagu. Tema subordinat kedua (C), yang hanya muncul satu kali, biasanya lebih panjang daripada apakah A atau B; seringkali tersusun dari bentuk lagu tiga bagian.

Contoh dari pengolahan elaborasi C yang lebih banyak dapat dicatat pada *AMF*, No. 15 (birama 103-164) dan karya Beethoven, *Sonata*, Op. 28, gerakan terakhir (birama 68-101).

Jika tema-tema dikelompokkan dalam pola A B A - C - A B' A, terdapat pengembalian suatu kelompok tema yaitu, ABA. Pernyataan kolektif ini disebut rekapitulasi. Disarankan untuk menggunakan istilah ini untuk pemunculan kembali sebuah *kelompok*tema-tema, menggunakan istilah *return, recurrence*, atau *restatement* untuk pemunculan sebuah tema *tunggal*. Hal ini karena rekapitulasi ini dengan transposisi B' kepada kunci dari gerakan yang bentuk rondo ketiga juga dikenal dengan istilah sonata-rondo. Karakter sonata adalah ditekankan lebih jauh pada contoh-contoh yang suatu developmen menggantikan C, sebagaimana dalam gerakan terakhir karya Beethoven, *Sonata* in E minor, Op. 90, gerakan Scherzo pada karya Mendelssohn, *Midsummer Night's Dream*, atau gerakan ketiga karya Prokofiev, *Sonata No.5*, Op. 38.

Sejak tema-tema dalam suatu rekapitulasi adalah semuanya dalam kunci yang sama, adalah mungkin untuk menghilangkan transisi di antara A dan B' dan retransisi di antara B' dan A. Sebagai contoh dari yang pertama terdapat dalam karya Beethoven, *Rondo*, Op. 51" No.2; yang kedua dalam Beethoven, *Sonata*, Op.2, No.2, gerakan terakhir. Namun demikian, penghilangan *auxiliary members* dalam hal ini sangat merupakan perkecualian, sejak prosedur yang umum adalah untuk memperluas dan mengembangkan seksi-seksi di antara A, B' since the usual procedure is to extend and develop the sections between A, B' dan pengembalian terakhir (*final return*) dari Adalam satu rekapitulasi. Sebuah modulasi dikembangkan dari tonika, kemudian diikuti oleh pengembalian pada dominan yang langsung didahului oleh kehadiran B'. Keadaan seperti ini diilustrasikan dalam birama 130-144, gerakan terakhir karya Beethoven, *Sonata*,

Op. 26(transisi dari A ke B'), dan birama 167-170, gerakan terakhir karya Beethoven,*Sonata*, Op. 13(retransitiondari B' keA).

Pengembalian final dari tema pokok (A) dapat terjadi dalam keadaan:

1. Diringkas.

Beethoven, *Sonata*, Op. 14, No.1, gerakan terakhir, birama 84-98

2. Dinyatakan sebagai seksi pertama koda.

*Anthology of Musical Forms*, No. 15, birama 259-268.

3. Identik atau mendekati identik dengan pernyataan pertama (*first announcement*).

Beethoven, *Sonata*, Op. 13, gerakan terakhir, birama 171-182.

4. Semacamupaya yang lebih merupakan elaborasi atau perluasan daripada pernyataan pertama.

*Anthology of MusicalForms*, No. IS, birama 181-217

5. Seluruuhnya dihindari (dihilangkan).

Beethoven, *Sonata*, Op. 26, gerakan terakhir- dalam hal ini ialah koda (birama 162-177) segera mengikuti pengembalian tema subordinatyang pertama, B'.

Dari kemungkinan-kemungkinan di atas dua kemungkinan yang pertama lebih sering dijumpai daripada yang lainnya.

Alusi-alusi tematik atau transposisi bagian-bagian dari tema seharusnya tidak dipersalahkan untuk pengembalian aktual suatu tema. Contoh-contoh alusi tersebut dijumpai dalam karya Beethoven, *Sonata*, Op. 10, No.3, gerakan terakhir (birama 46-48) dan*Rondo*, Op. 51, No.1 (birama 76-83).

Sebagai perkecualian, sebuah transposisi kepada suatu kunci yang tidak biasa dapat memberikan ciri pada sebuah pernyataan tema jika tema secara keseluruhan bermodulasi kembali ke kunci yang “benar” secara konvensional.

Bentuk Barok, *rondeau with couplets*, menambahkan sebuah *refrain* delapan birama dengan digresi-digresi yang diistilahkan sebagai bait (*couplets*); Setiap bait ialah sebuah melodi dalam area kunci yang berbeda. Sebuah contoh dari bentuk ini ialah *gavotte and rond* dari karya Bach, *Partita in E mayor* untuk biola solo, yang memiliki bentuk A B A CAD A E A. Sebuah modifikasi abad kesembilanbelas yang mengacu kepada bentuk ini ialah gerakan pertama karya Schumann, *Faschingsschwank*, Op. 26, yang menggunakan bentuk A B A CAD AEAFGA.

Mungkin contoh tertulis yang paling tua mengenai pola rondo dalam musik Barat ialah karya Gregorian, *Responsorium prolixum*, "Liberate Me." Bentuknya adalah A B A' C A" D A (halaman 1126-1128 kitab *Liber Usualis*).<sup>1</sup>

Contoh kuno lain ialah rondo dari *chanson* Perancis, *Allon, Gay, Gay*, karya Guillaume Costeley (J 531-1606), yang memiliki pola A B A CAD A E A. *Refrain*-nya, tau tema, adalah periode enam-birama (3 + 3) plus sebuah tiga birama konsekuen yang diulang. (*HAM*, No. 147)

Dalam sonata tiga atau empat gerakan, yang meliputi sonata-sonata solo, karya-karya ansambel, konserto-konserto, dan simfoni-simfoni, bentuk-bentuk rondo digunakan gerakan-gerakan sebagai berikut:

Bentuk rondo pertama—Gerakan lambat.

---

<sup>1</sup>Semua referensi *Liber Usualis* adalah kepada Edisi #780c tahun 1947, dengan notasi menggunakan modern dan bukannya notasi *neume*.

Bentuk Rondo kedua – gerakan lambat atau gerakan terakhir.

Bentuk Rondo ketiga – gerakan terakhir.

Sebagai perkecualian pada kebiasaan rancangan ini ialah penggunaan dalam bentuk rondo ketiga untuk sebuah gerakan lambat pada karya Beethoven, *Symphony No.4*.

## TUGAS

1. Lakukan analisis terhadap satu atau beberapa dari contoh-contoh bentuk rondo pertama berikut ini:

*Anthology of Musical Forms*, No. 13.

Beethoven, *Sonata*, Op. 2, No.2. Largo.

Ravel, *Sonatine* for piano, gerakan kedua.

Schumann, *Symphony No. 1*, dalam B-ftat, Larghetto.

Stravinsky, *Sonata* piano ( 1924), gerakan kedua.

Chopin, *Sonata* in B minor. Op. 58. Largo.

Brahms, *Symphony No.1*, Andante sostenuto.

Prokofiev, *Sonata No.4*, Op. 29, gerakan kedua.

2. Lakukan analisis terhadap satu atau beberapa dari contoh bentuk rondo kedua berikut ini:

*Anthology of Musical Forms*, No. 14.

Beethoven, *Sonata*, Op. 10, No.3, Finale.

Beethoven, *Rondo* in C, Op. 51, No.1.

Schubert, *Sonata* in 0 major, Op. 53. Finale.

Chopin, *Mazurka* in B-Hat major, Op. 7, No.1.

Moskowski, *Spanish Dance*, Op. 12, No. 1.

Wieniawski, *Polonaise* in A major, for violin and piano.

3. Lakukan analisis terhadap satu atau beberapa dari contoh bentuk rondo ketiga berikut ini:

*Allthology of Musical Forms*, No. 15.

Beethoven, *Sonata*, Op. 2, No.2, gerakan terakhir.

Beethoven. *Sonata*, Op. 13, gerakan terakhir.

Beethoven, *Sonata*, Op. 14. No.1, gerakan terakhir.

Beethoven. *Sonata*, Op. 51, No.2, gerakan terakhir.

Beethoven, *Symphony No.6* ("Pastoral"), gerakan terakhir.

Schumann, *Aufschwung*, Op. 12, No.2.

Brahms. *Violin Sonata No.3*, Op. 108, gerakan terakhir.

Prokofiev, *Sonata No.8*, Op. 84, gerakan terakhir.

4. Identifikasi penggunaan bentuk-bentuk rondo secara umum pada karya yang baru-baru ini sedang dipelajari.