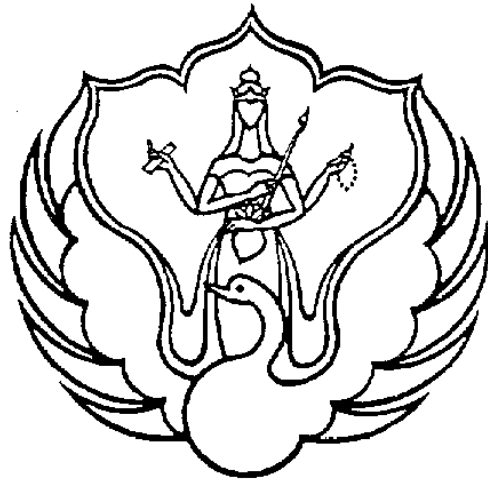


# **PENDEKATAN SINKRETISME SEBAGAI SALAH SATU PENGEMBANGAN IDIOM MUSIK KONTEMPORER**

**Sebuah Studi Musikologis Pada Komposisi  
*The Spirit Takes Wings and Soars*  
Untuk Kwartet Seksofon dan Gamelan  
karya Vincent McDermott**



**Oleh:**

**Gatot Dinar Sulistiyanto  
NIM. 0210814013/ Musikologi**

**Tugas Akhir Program Studi S-1 Seni Musik  
Jurusan Musik, Fakultas Seni Pertunjukan  
Institut Seni Indonesia Yogyakarta**

**2008**

Tugas Akhir ini telah diterima oleh Tim Penguji  
Jurusan Musik, Fakultas Seni Pertunjukan  
Institut Seni Indonesia Yogyakarta  
Pada tanggal: 24 Januari 2008

Drs. Hari Martopo, M.Sn.  
Ketua

Drs. I G.N. Wiryawan Budhiana, M.Hum.  
Pembimbing/ Anggota

Drs. Royke B. Koapaha, M.Sn.  
Penguji Ahli/ Anggota

Drs. Andre Indrawan, M.Hum., M.Mus.  
Penguji/ Anggota

Mengetahui,  
Dekan Fakultas Seni Pertunjukan  
Institut Seni Indonesia Yogyakarta

Prof. Drs. Triyono Bramantyo PS, M.Ed., Ph.D.  
NIP. 130 909 903

***Ya, Alloh***

***Kau tahu yang ku mau,  
Tapi ku tak tahu yang Kau mau***

***Berikanlah kepadaku ilmu yang bermanfaat...***

***Amin.***

***Untuk orang-orang yang  
menjadi bagian dalam hidupku..!!***

## INTISARI

Tulisan ini membedah persoalan sinkretik sebagai pendekatan dalam proses kreatif penciptaan, khususnya di wilayah musik kontemporer. Pada bagian awal pokok bahasan dimulai dari latar belakang munculnya gejala-gejala pergeseran budaya, munculnya indikasi sinkretik pada karya-karya komponis abad ke-20 dan abad ke-21 sampai pada perkembangan konsep karya-karya mutakhir.

Pembahasan pada karya tulis ini juga mencakup persoalan yang terjadi pada medium musikal yang mengandung indikasi sinkretik dan indikasi peleburan idiom dalam komposisi musik termasuk perkembangan dan keterlibatan gamelan sebagai medium musikal yang menjadi bagian dalam perkembangan musik kontemporer dunia.

Pada bagian akhir secara khusus akan dibahas karya Vincent McDermott *The Spirits Takes Wings and Soars* untuk gamelan kromatik dan kuartet saksofon, sebagai bahan kajian analisis musikologis yang memuat indikasi sinkretik dan peleburan idiom musik. Selain juga dibahas mengenai sikap apa yang menjadi latar belakang kecenderungan komponis dalam melakukan peleburan, adaptasi dan transplantasi aspek-aspek musikal.

Kata Kunci: sinkretik, idiom, musik, kontemporer

## KATA PENGANTAR

Puja ku untuk Alloh SWT, Tuhan Maha Keindahan. Atas rahmat-Nya penulis dapat menyelesaikan Tugas Akhir ini sebagai syarat menyelesaikan Program Studi S-1 Seni Musik di Jurusan Musik, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Yogyakarta.

Tugas akhir ini boleh dikatakan sebagai buah dari pergaulan selama penulis akrab dengan persoalan proses penciptaan musik baik secara kolektif maupun secara personal. Dalam proses tersebut, penulis banyak bertemu dengan seniman dan pemusik yang gemar mencoba-coba menggabungkan musik-musik dari berbagai daerah, yang pada saat itu (tahun 2000-an) sedang trend. Lantas terpikirkan faktor apa saja yang menjadi penyebab para pemusik mencampur elemen-elemen bunyi yang berbeda fungsi dan karakternya. Sampai hampir 4 tahun, masih menjadi tanda tanya besar untuk penulis.

Suatu ketika di awal tahun 2003 penulis bertemu dengan seorang komponis yang mempresentasikan karyanya dengan formasi duet *vibraphone* dan *sinden*. Lantas pada sesi selanjutnya dengan komposisi yang sama *vibraphone* digantikan *gender* untuk berduet dengan *sinden*. Penulis terkesan dengan karya tersebut karena pertanyaan yang selama ini menghantui mulai ada titik jelasnya. Akan tetapi muncul pertanyaan bagaimana cara untuk membuat karya tersebut?.

Selang 3 tahun penulis terlibat dalam proyek seni multimedia *Musica Teatrica Nova*, yang menggabungkan unsur-unsur tari, musik, teater dan multimedia. Disitulah penulis mulai memahami proses dalam mencampur idiom musik yang berbeda-beda latar budayanya. Sekaligus dalam proyek tersebut penulis

berkesempatan bertemu langsung dengan Vincent McDermott, si-pembuat karya duet *vibraphone/ gender* dan *sinden* tersebut.

Berbagai pengalaman pribadi tersebut yang mengilhami penulis untuk memaparkan lebih jauh mengenai seluk beluk proses percampuran aspek-aspek musikal yang memiliki perbedaan latar budaya, menjadi karya tulis guna menyelesaikan masa studi musikologi di ISI Yogyakarta.

Selanjutnya penulis menyampaikan penghargaan yang tiada bandingnya kepada pihak-pihak yang membantu terwujudnya karya tulis ini. Oleh sebab itu, penulis mengucapkan terimakasih secara khusus kepada;

1. Drs. Hari Martopo, M.Sn, selaku Ketua Jurusan Musik.
2. Drs. Andre Indrawan, M.Hum, selaku Ketua Program Studi.
3. Bapak Kustaf Yusup, M.Sn, selaku Sekertaris Jurusan Musik
4. Mas Royke B. Koapaha yang telah mempertemukan penulis dengan Vincent McDermott, tanpa pertemuan itu karya tulis ini tidak akan terwujud.
5. Prof. Vincent McDermott yang bersedia memberikan dedikasinya untuk mewujudkan tulisan ini.
6. Drs. I G.N. Wiryawan Budhiana, M.Hum, selaku pembimbing tugas akhir yang selalu setia menemani proses penulisan dari mulai ide sampai hasil.
7. Drs. R.M. Singgih Sanjaya, M.Hum, selaku dosen wali yang memberikan dedikasi sepenuhnya kepada penulis selama kuliah.

8. David “spilman” Martin untuk diskusi dan arsip-dokumentasi mengenai perkembangan gamelan Polandia dan musik kontemporer di Eropa Timur.
9. Para *proofreader*, Erie “Pastoer” Setiawan, Maslikhatun Nisa, Heryandi dan kawan-kawan Forum Studi Musik Turanggalilla.
10. Untuk semua teman teman dan seluruh kolega yang pernah menemani proses berkesenian; Tony Maryana, *Tepellere and the gang*-(Ganesh, Bimo, Angga, Denny, Rantos, David “Pitik”, Moko, Pramono), Achmad Mu’afiq dan *cantrik-mentrik-nya*, komunitas HIMA Musik, Reza Amaludin & *Let Me See team*, dan seluruh civitas akademika ISI Yogyakarta.
11. Michael Asmara, teman berbincang yang sudi meminjamkan koleksi-koleksinya sebagai bahan studi literatur auditif, serta untuk semangat dan dedikasinya pada generasi 2000-an musik kontemporer.
12. Untuk semua pembaca karya tulis ini.

Penulis sadar bahwa karya tulis ini masih perlu banyak penyempurnaan, oleh karena itu, kritik dan masukan sangat diharapkan agar dapat mencapai kesempurnaan.

Yogyakarta, Januari 2008

## DAFTAR FOTO

|                                                                                                                             |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Foto. 1. Aktifitas Gamelan di Universitas Warsawa, Polandia.....                                                            | 35 |
| Foto. 2. Sinta Wullur bersama kelompok gamelan Widosari.....                                                                | 41 |
| Foto. 3. Gamelan kromatik yang dimainkan oleh Ensemble Multifoon.....                                                       | 43 |
| Foto. 4. <i>Saron demung</i> ; c1 – c2.terlihat seperti posisi papan piano tuts hitam (kanan)<br>dan tuts putih (kiri)..... | 46 |
| Foto. 5. <i>Rancangan bonang panembung</i> ; c# - b.....                                                                    | 46 |
| Foto. 6. <i>Two extended saron</i> .....                                                                                    | 47 |

## DAFTAR GAMBAR

|                                                                                                                        |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Gambar. 1. Skema perbandingan interval laras <i>slèndro</i> dan <i>pèlog</i><br><i>The Mills College Gamelan</i> ..... | 39 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

## DAFTAR TABEL

|                                                                                                                                                                                                                 |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Tabel 1. Pemetaan strategi komposisi musik mengenai keterlibatan idiom Musik<br>Asia dan Musik Barat. (sumber; <i>Locating East Asia in Western ArtMusic</i> .<br>Wesleyan University Press. 2004. hal 16)..... | 28 |
| Tabel. 2. Daftar perangkat gamelan kromatik dan register.....                                                                                                                                                   | 42 |
| Tabel. 3. Tabel gamelan tradisional menggunakan sistem laras <i>slèndro</i> dan <i>pèlog</i><br>yang disertai dengan persamaan <i>pitch</i> .....                                                               | 44 |
| Tabel. 4. Kemungkinan karakter.....                                                                                                                                                                             | 60 |

## DAFTAR BAGAN

|                                                                                                    |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Bagan. 1. Dinamika Interkultural dan transkultural (Revista Transcultural de Música #8, 2004)..... | 19 |
| Bagan. 2. Bagan instrumentasi <i>The Spirit Stakes Wings and Soars</i> .....                       | 60 |

## DAFTAR GRAFIK

|                                                    |    |
|----------------------------------------------------|----|
| Grafik perubahan tensi dari bagian per bagian..... | 54 |
|----------------------------------------------------|----|

## DAFTAR NOTASI

|                                                                                                         |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Notasi. 1. Sistem tuning <i>The Mills College Gamelan</i> dalam notasi balok.....                       | 39 |
| Notasi. 2. Modus pokok sebagai material harmoni.....                                                    | 55 |
| Notasi. 3. Pendekatan karakter laras <i>slèndro</i> dan <i>pèlog</i> yang diambil dari modus pokok..... | 56 |
| Notasi. 4. Nada tambahan dalam modus 5 nada pada <i>gendér</i> . (bir. 74-77).....                      | 57 |
| Notasi. 5. Nada pada instrumen <i>kempul</i> dan <i>gong</i> .....                                      | 57 |
| Notasi. 6. Modus 7 nada yang digunakan seksi seksofon (bir.6).....                                      | 58 |
| Notasi. 7. <i>Opening</i> dan bagian A, perpaduan pola <i>gangsaran</i> dengan idiom <i>bebop</i> ..... | 61 |
| Notasi. 8. Pola <i>imbal saron</i> pada bagian D.....                                                   | 63 |
| Notasi. 9. <i>Interlocking</i> seksi seksofon di akhir bagian D.....                                    | 63 |
| Notasi. 10. tekstur kuartet seksofon yang dipadukan dengan <i>gendér</i> pada bagian E.....             | 64 |

## **DAFTAR LAMPIRAN**

Lampiran 1. Notasi lengkap komposisi *The Spirits Takes Wings and Soars* karya

Vincent McDermott.

Lampiran 2. Contoh karya dalam format Audio CD

Lampiran 3. Interview bersama Vincent McDermott

## DAFTAR ISI

|                                     |      |
|-------------------------------------|------|
| HALAMAN JUDUL.....                  | i    |
| HALAMAN PENGESAHAN.....             | ii   |
| MOTTO.....                          | iii  |
| INTISARI.....                       | iv   |
| KATA PENGANTAR.....                 | v    |
| DAFTAR FOTO.....                    | viii |
| DAFTAR GAMBAR.....                  | viii |
| DAFTAR TABEL.....                   | viii |
| DAFTAR BAGAN.....                   | ix   |
| DAFTAR GRAFIK.....                  | ix   |
| DAFTAR NOTASI.....                  | ix   |
| DAFTAR LAMPIRAN.....                | x    |
| DAFTAR ISI.....                     | xi   |
| BAB I. PENDAHULUAN                  |      |
| A. Latar Belakang.....              | 1    |
| 1. Perkembangan Awal.....           | 3    |
| 2. Barat – Timur & Sinkretisme..... | 4    |
| B. Rumusan Masalah.....             | 7    |
| C. Tujuan Penelitian.....           | 7    |
| D. Manfaat Penelitian.....          | 7    |
| E. Tinjauan Pustaka.....            | 8    |
| F. Metode Penelitian.....           | 10   |

|                                                                     |    |
|---------------------------------------------------------------------|----|
| G. Sistematika Penulisan.....                                       | 10 |
| <br>BAB II. SINKRETIK DAN PROSES BUDAYA                             |    |
| A. Sinkretik, Silang Budaya, Transkultural dan Interkultural.....   | 12 |
| 1. Pemaknaan Sinkretik.....                                         | 16 |
| 2. Epistemologi Sinkretik.....                                      | 18 |
| 3. Sinkretik dalam Musik.....                                       | 21 |
| B. Pencampuran, dan Pemetaan Strategi Komposisi.....                | 25 |
| <br>BAB III. SINKRETISME DAN GAMELAN SEBAGAI MEDIUM MUSIKAL         |    |
| KOMPOSISI MUSIK KONTEMPORER                                         |    |
| A. Gamelan Sebagai Medium Musikal Komposisi Musik Barat.....        | 33 |
| 1. Gamelan Tradisional (klasik) di Barat.....                       | 34 |
| 2. Komposisi Dengan Medium Gamelan.....                             | 35 |
| 3. Instrumen Gamelan Baru dan Penalaan Baru.....                    | 37 |
| B. Gamelan Kromatik dan Ensemble Multifoon.....                     | 40 |
| 1. Konsep Gamelan Kromatik.....                                     | 43 |
| 2. Pertemuan Dua Tradisi.....                                       | 48 |
| 3. Pertemuan Gamelan dan Seksofon... ..                             | 48 |
| <br>BAB IV. ANALISIS ASPEK-ASPEK KOMPOSISI <i>THE SPIRITS TAKES</i> |    |
| <i>WINGS AND SOARS</i> KARYA VINCENT MCDERMOTT                      |    |
| A. Konsep Penciptaan <i>The Spirits Takes Wings and Soars</i> ..... | 53 |
| B. Pengolahan Material komposisi.....                               | 54 |
| 1. Aplikasi Modus Sintetik .....                                    | 54 |
| a. Pengolahan Harmoni Pada Seksi Gamelan.....                       | 55 |

|                                                 |    |
|-------------------------------------------------|----|
| b. Pengolahan Harmoni Pada Seksi Saxophone..... | 58 |
| 2. Instrumentasi, Timbre dan Tekstur.....       | 60 |
| a. Kombinasi Karakteristik dan Sonoritas.....   | 60 |
| b. Adaptasi Teknik <i>Imbal</i> .....           | 62 |
| c. Ornamentasi .....                            | 64 |
| 3. Bentuk Mozaik.....                           | 65 |
| BAB V. PENUTUP                                  |    |
| A. Kesimpulan.....                              | 67 |
| B. Saran.....                                   | 68 |
| DAFTAR PUSTAKA .....                            | 69 |
| LAMPIRAN.....                                   | 71 |

## BAB I PENDAHULUAN

### A. Latar belakang

Periode awal abad-20, perkembangan musik seni barat (Eropa, Amerika) mengarah pada keterbukaan untuk menjelajahi berbagai aspek-aspek musik yaitu; nada, durasi, timbre, harmoni, volume, idiom, dan medium yang ditafsiran kembali (termasuk keterlibatan teknologi dan penemuan-penemuan instrumen baru). Hal ini merupakan sebuah konsekwensi dari sebuah perubahan tatanan sosio-kultural termasuk politik, yang disebabkan oleh situasi kolonialisme, ekonomi, perang dunia, ilmu pengetahuan, teknologi dll., sehingga mengakibatkan bergesernya nilai-nilai kemanusiaan termasuk juga berpengaruh pada estetika musik, khususnya mengenai persepsi baru tentang bunyi. Seperti yang di utarakan Copland berikut:

*“Musik Kontemporer merupakan sebuah tanda keterbukaan antara banyak kemungkinan, termasuk penemuan para ilmuan-ilmuan tentang teknologi dan instrument musik. Sehingga saat ini komponis dapat merasakan keleluasaan, dia dapat menulis beberapa jenis musik dalam berbagai gaya yang hadir di kepalanya. Dan sekarang tak terbatas lagi”.<sup>1</sup>*

Pendapat Copland tersebut dapat disimpulkan memuat dua hal yaitu;- *pertama*, mencerminkan demokratisasi wilayah kreatifitas. -*Kedua*, mengandung akibat hilangnya batas-batas kultural yang disebabkan karena proses keterbukaan dan kebebasan tersebut, meskipun baru dirasakan pada tahun-tahun setelah perang dunia ke-II sampai akhir abad ke-20.

---

<sup>1</sup> Aaron Copland, “*The Sounds of Thing to Come*” International Music Council, Paris, 1968, hal 27.

Selanjutnya setelah tahun 1950, wacana bergerak menuju ke timur. Hal ini salah satunya didorong oleh wacana eksotisme, pasca-kolonial, dan penjelajahan lebih lanjut mengenai ekspresi musikal, estetika i-rasional, magis, dan idiom-idiom diluar tradisi kebudayaan barat<sup>2</sup>. Mengenai pergeseran paradigma dan pencarian kemungkinan cara-cara baru dalam proses kreatif ditegaskan oleh Kwabena Nketia, seorang etnomusikolog Afrika;

*“Mencari idiom baru dan cara baru dalam proses komposisi menjadi perhatian utama para komponis dan musisi saat ini (tahun 50-an) ( Asia, Afrika, Eropa, Latin-Amerika )....Dalam hal ini, musik haruslah memuat refleksi pengalaman sejarah...”<sup>3</sup>*

Memahami sejarah dalam proses pencarian idiom musik menjadi salah satu pilihan untuk menentukan fondasi awal. Sehingga pengalaman sejarah dapat direfleksikan kedalam karyanya. Refleksi pengalaman sejarah menjadi sebuah beban tersendiri bagi sebagian komponis. Terutama komponis yang tidak mempunyai latar belakang tradisi tertentu, atau dengan kata lain lahir dari komunitas urban, imigran. Atau sebaliknya seorang komponis yang mempunyai lebih dari satu latar belakang budaya oleh karena faktor-faktor tertentu. Sering kali mereka seolah-olah mencari legitimasi kultural guna menempatkan posisi kekaryaan mereka kedalam jalur mata rantai sejarah yang lebih bersifat politis.

Sebenarnya persoalan tersebut, merupakan gejala yang bermuara pada dua hal utama yaitu;

---

<sup>2</sup> Lihat juga tulisan Sumarsam “*Gamelan dan Barat*”, *Interaksi musik dan budaya*. Jurnal MSPI th. IX 1998/ 1999. hal 91-97.

<sup>3</sup> J.H. Kwabena Nketia, “*Ethnomusicology and African Music*”, modes of inquiry and interpretation,. Afram Publications (Ghana) Ltd. 2005, hal 337.

1. Pencarian gaya individu komponis dan perluasan teknik komposisi.
2. Pencarian identitas lokal atau nasionalisme yang menjadi strategi kebudayaan minor untuk menepis dominasi kebudayaan tertentu (aspek politis).

Namun Nketia menegaskan kembali bahwa dalam proses komposisi, pencarian idiom dan cara baru merupakan penekanan khusus bagi proses kreatif.

Selanjutnya, pada awal abad-21 di beberapa kalangan komponis, musikolog dan para pemikir kebudayaan masih berkembang gagasan-gagasan mengenai peleburan, transplantasi, silang-budaya, serta transformasi idiom musik yang berbeda latar belakang budayanya. Hal ini nampaknya menjadi upaya pencapaian strategi pendekatan dan penemuan cara-cara baru dalam proses kreatif. Persoalan tersebut menawarkan lahan yang menarik pada wilayah ekspresi musikal dan estetika (kecenderungan untuk menjelajah baik secara konsep, teknik maupun filosofinya). Dari persoalan itu, muncul berbagai formulasi teknik pengolahan materi komposisi lengkap dengan klasifikasi idiom sebagai konsep dasar penciptaan.

### **1. Perkembangan Awal**

Terkait dengan pencarian idiom baru melalui proses kreatif seorang komponis memiliki kecenderungan tidak mengulangi sesuatu hal yang telah baku. Misalnya Bela Bartók dan Kodály. Mereka mengawali dengan kembali pada musik tradisional Hongaria, Rumania, Transylvania, Balkan, yang pada akhirnya menjadi sumber ide karya-karyanya terutama dalam mengolah struktur ritme dan melodi

yang sangat menonjol<sup>4</sup>. Hal tersebut memicu para komponis lain untuk kembali mengkaji musik tradisional mereka yang didukung oleh situasi saat itu yaitu mencoba melepaskan diri dari hegemoni musik Jerman<sup>5</sup>. Disinilah titik awal munculnya gagasan dalam musik yang mengutamakan identitas kebangsaan tertentu<sup>6</sup>.

Selain itu adalah munculnya babak baru yang dimulai dengan eksplorasi, eksperimentasi aspek-aspek musikal serta perkembangan medium musikal yang paralel dengan penemuan dibidang teknologi<sup>7</sup>. Hal ini dilakukan dengan memperluas materi komposisi, misalnya; emansipasi kromatik dan disonan dalam musik serial, *chance music*, aleatorik, musik elektronik, penggunaan notasi baru untuk instrumen temuan maupun tradisional.dll<sup>8</sup>.

## 2. Barat –Timur & Sinkretisme

Setelah tahun 1950 visi para komponis, (terutama di Barat) bergerak menuju musik-musik diluar tradisi barat. Mereka mulai mempertimbangkan tradisi besar yaitu; Timur-tengah, Afrika, Cina, India, Asia timur dan Asia tenggara. Pertama kali mereka terpicat pada filosofi, eksotika timur yang menurut kacamata barat

---

<sup>4</sup> Bartók dan Kodály juga merekam musik rakyat, membuat analisa struktur melodi, kategorisasi, membuat transkripsi kedalam notasi modern, membuat catalog dan klasifikasi mengenai hubungan struktur melodi dari masing-masing wilayah di Eropa Timur. (H.H. Stuckenschmidt, *Twentieth Century Music*, World Library University-McGraw-Hill Book Company, New York, 1970. hal.150-158.)

<sup>5</sup> Wagner mendominasi musik Eropa yang menjadi estetika tunggal bagi gaya musik yang berkembang saat itu.

<sup>6</sup> Dieter Mack, *Sejarah Musik Jilid III*, PML Liturgi, 1994.

<sup>7</sup> Perkembangan dan penyempurnaan perangkat musik elektronik dari tahun 1945-1960 sangat berpengaruh bagi komponis sebagai dorongan untuk bereksplorasi. Selain itu mulai muncul karya-karya elektroakustik yang menawarkan interaksi antara mesin dan manusia. (Peter Manning, *Electronic & Computer Music*, Clarendon Press – Oxford. 1993. hal 1-17.

<sup>8</sup> Alvin Eurich, Music in Dynamic Society. *Music and Communication*. Paris International Music Council. 1968. hal 21-24.

menawarkan atmosfir misterius, religius, i-rasional dimana di barat sudah tidak diperhitungkan lagi setelah berakhirnya periode romatik<sup>9</sup>.

Mereka mulai bersentuhan dengan teknik, teori dan estetika musik timur yang bagi komponis barat berfungsi sebagai ide dasar yang kemudian dikembangkan menjadi proses pencarian gaya individual. Gejala ini mendorong untuk berekperimen mencari segala kemungkinan dari obyek musikal diluar tradisi musik barat. Misalnya John Cage yang mempelajari *Zen* dan menggunakan *I-Ching* dalam proses kreatifnya, Henry Cowell mengeksplorasi *theory of sliding tones* dari musik Cina (Peking Opera & Cantoan Opera) yang ia gunakan dalam karya-karya orkestralnya tahun 1953-1965<sup>10</sup>. Eksperimentasi semacam ini juga dilakukan oleh beberapa komponis Indonesia seperti Sinta Wullur, I Wayan Yudane, Vincent McDermott, Paul Gautama Sugijo, Rahayu Supanggah dll. yang mengembangkan gamelan dengan sistem penalaan baru yang dipadukan dengan ansambel musik barat. Dan masih banyak lagi komponis yang melakukan eksperimentasi musik menggunakan aspek musik non-barat terutama komponis yang tertarik dengan tradisi musik non-barat.

Berawal dari gejala yang muncul dalam karya tersebut, dapat ditarik kesimpulan bahwa para komponis diatas mempunyai kecenderungan melakukan tindakan eksperimen melalui transplantasi aspek-aspek musik (timbre, artikulasi, titi laras) kedalam instrumentasi musik barat misalnya pada karya Henry Cowell Simfoni No. 14. Atau juga mengkombinasikan antara intrumentasi/ sistem penalaan

---

<sup>9</sup> Stefan Kostka, "*Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*", Prentice Hall, New Jersey. 1994. hal 177

<sup>10</sup> Yayoi Uno Everett & Frederick Lau, "*Locating East Asia in Western Art Music*", Wesleyan University Press. 2004.hal.119

musik non-barat ke dalam ansambel musik barat seperti yang dilakukan Sinta Wullur dengan merubah sistem penalaan gamelan.

Kecenderungan para komponis diatas menurut pendapat Yayoi Uno Everret seorang profesor dari Universitas Wesleyan dapat dikategorikan dalam pemetaan strategi komposisi sinkretisme/ *syncretism*. Hal ini didasarkan pada indikasi yang muncul dari keterlibatan aspek-aspek musikal dalam karya-karya mereka yang mengalami peleburan idiom menjadi bentuk baru. Disini sinkretik<sup>11</sup> dalam musik mulai terlihat terutama sebagai sebuah pendekatan proses penciptaan. Proses ini bertujuan untuk melebur budaya musik dan mentransformasikan ke dalam bentuk baru.

Mencermati gejala diatas, penulis tertarik untuk menguak persoalan pendekatan sinkretik sebagai pengembangan idiom musik kontemporer menjadi karya tulis. Khususnya dalam wilayah penciptaan karya musik sehingga mengetahui latar belakang, alasan/ pertimbangan serta cara apa saja yang dilakukan guna mencapai peleburan idiom musik menjadi sebuah karya.

Guna mendekati persoalan sinkretik khususnya pada proses kreatif maka penulis mengambil contoh komposisi *The Spirits Takes Wings and Soars* untuk seksofon kuartet dan gamelan kromatik karya Vincent McDermott sebagai bahan kajian analisis musikologis. Hal ini dilakukan untuk dapat melihat secara mendasar sikap, estetika dan aspek musikal pada karya tersebut yang mengandung indikasi sinkretik serta hubungannya dengan pemilihan idiom musikal.

---

<sup>11</sup> Sinkretik = Transplantasi atribut musik non-barat ( timbre, artikulasi, scale) kedalam instrumentasi musik barat atau mengkombinasikan instrumentasi/ sistem tuning musik non-barat kedalam bentuk ansambel musik barat. Sintesis = transformasi idiom, bentuk, struktur kedua kebudayaan musik menjadi entitas bentuk hibrida. Ibid hal. 4-6

## **B. Rumusan Masalah**

Pembahasan masalah akan difokuskan pada;

1. Apa saja yang menjadi landasan utama dan pertimbangan-pertimbangan untuk melakukan proses kreatif penciptaan, berkenaan dengan peleburan penggabungan idiom-idiom musik.
2. Pengolahan materi seperti apa yang diterapkan dalam proses tersebut.
3. Analisis musikologis karya Vincent McDermott *The Spirits Takes Wings and Soars* untuk kuartet seksofon dan gamelan kromatik, yang menjadi contoh kasus peleburan idiom musik serta perubahan sistem penalaan gamelan yang digunakan dalam karya ini.

## **C. Tujuan penelitian**

1. Menyusun diskripsi mengenai penggunaan idiom-idiom komposisi yang mengalami peleburan idiom sebagai proses penciptaan.
2. Pengelompokan idiom-idiom tersebut dalam perspektif musikologis sehingga menjadi suatu strategi penggabungan musik yang dapat digunakan untuk kepentingan penciptaan, analisis, dan pengkajian musik dalam konteks interaksi budaya global.

## **D. Manfaat penelitian**

1. Dapat dijadikan salah satu bahan acuan untuk cara-cara pengolahan komposisi musik baik yang berakar dari tradisi barat maupun non-barat, khususnya masalah penggabungan, peleburan, trasplantasi, silang-

budaya, serta transformasi idiom musik yang berbeda latar belakang budayanya.

2. Dapat dijadikan sebagai sumber inspirasi terutama bagi komponis, musikolog, dan masyarakat seni yang mempunyai perhatian terhadap masalah-masalah interaksi budaya global.
3. Menjadi monumen proses pencapaian diwilayah komposisi musik yang berguna untuk penulisan sejarah musik periode selanjutnya.

#### **E. Tinjauan Pustaka**

Yayoi Uno Everett & Frederick Lau, *Locating East Asia in Western Art Music*, Wesleyan University Press. 2004. Buku ini mengulas permasalahan mengenai interkultural, transkulturasi dan pandangan global yang terjadi dalam musik seni khususnya di wilayah Asia. Hal ini merupakan salah satu imbas dari kolonialisme yang menjadi salah satu faktor utama terjadinya kontak budaya, sehingga pada periode selanjutnya mempengaruhi perkembangan musik kontemporer Asia. Selain itu, buku ini memetakan posisi musik Asia dan pengaruh-pengaruhnya pada wilayah musik seni barat.

J.H. Kwabena Nketia, *Ethnomusicology and African Music, modes of inquiry and interpretation*, Afram Publications (Ghana) Ltd. 2005. Buku ini dibagi menjadi dua pokok pembicaraan yaitu; *Pertama*; - seputar teori dan kajian musikologi dan etnomusikologi, estetika serta interpretasi mengenai musik tradisi dalam wilayah definisi dan fenomena budaya. *Kedua*;- persoalan sejarah dan proses kreatif yang mencoba menghadirkan siasat untuk menjembatani perbedaan bahasa musik barat dan non-barat. Pada pembicaraan kedua ini, fokus masalah bertumpu pada cara-cara

yang digunakan dalam penciptaan komposisi khususnya peleburan idiom-idiom musikal.

Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. PRENTICE HALL, Englewood Cliffs, New Jersey 07632. Buku ini merupakan sumber utama bagi perkembangan teknik komposisi secara kronologis yang mengulas gaya individual komponis, medium musikal, perspektif teori dan harmoni, serta aspek-aspek komposisi musik abad 20 secara terperinci.

Balungan, *A publication of the American Gamelan Institute, Volumes 9-10, 2004*. Merupakan terbitan berkala AGI –American Gamelan Institute yang memuat beberapa informasi yang berhubungan dengan dunia gamelan, new music dan temuan-temuan medium musikal baru.

EAR magazine, *Gamelan Indonesian Arts in America. Volume 8, Number 4, Sept/ Oct/ Nov. 1983. New York*. Pada edisi ini berisi tentang perkembangan gamelan dan seni pertunjukan Indonesia di Amerika dari periode awal sampai tahun 80-an. Termasuk perkembangan pembuatan instrumen gamelan yang di rancang oleh Lou Harrison, William Colvig dan Dennis Murphy. Selain itu, juga mengulas komposisi-komposisi musik yang menggunakan instrumen dan idiom gamelan yang disebut dengan *New American Gamelan Music*.

Sumarsam, *Gamelan, Interaksi Budaya dan Perkembangan Musikal di Jawa, Pustaka Pelajar, Yogyakarta. 2003*. Buku ini menjadi bahan rujukan untuk melacak interaksi awal perkembangan dunia gamelan dengan budaya musik barat.

## **F. Metode Penelitian**

Pengumpulan data penelitian dilakukan dengan beberapa langkah;

1. Wawancara dengan nara sumber terkait.
2. Mengkaji teks dan konteks karya-karya yang terdapat indikasi peleburan idiom, untuk mendapatkan data yang diperlukan secara detail sesuai dengan kronologinya hingga dapat disimpulkan menjadi bahan kajian selanjutnya.
3. Studi literatur, untuk mengkaji dan membandingkan secara teori termasuk mempelajari dokumen-dokumen (CD, foto, booklet, poster, majalah. dll) yang berhubungan dengan pembahasan.
4. Menyusun hasil penelitian kedalam bentuk skripsi sebagai karya tulis tugas akhir.

## **G. Sistematika Penulisan**

### **Bab I. PENDAHULUAN**

Memaparkan latar belakang persoalan, rumusan masalah, tujuan penelitian, manfaat penelitian.

### **Bab II SINKRETIK DAN PROSES BUDAYA**

Memuat tentang landasan teori sinkretik, epistemologi sinkretik, perkembangan awal, kategorisasi sinkretik dalam wilayah musik sebagai proses budaya.

### **Bab III SINKRETIK DALAM MEDIUM MUSIKAL**

Memaparkan gejala-gejala sinkretik yang menyebabkan adanya perubahan serta penafsiran baru terhadap medium musikal dalam wilayah musik kontemporer.

**Bab IV. ANALISIS ASPEK-ASPEK KOMPOSISI *THE SPIRITS TAKES WINGS AND SOARS* KARYA VINCENT MCDERMOTT**

Memaparkan konsep dan latar belakang penciptaan dan teknik pengolahan komposisi meliputi; -pengolahan material harmoni, -timbre, tekstur dan instrumentasi.

**Bab V PENUTUP**

Merupakan kesimpulan dari tulisan ini dan saran untuk pembaca.

## **BAB II**

### **SINKRETIK DAN PROSES BUDAYA**

Sudah dijelaskan pada bab terdahulu mengenai fenomena global yang menjadi latar belakang persoalan sinkretik pada obyek secara umum. Selanjutnya di sini akan membicarakan pemahaman istilah sinkretik serta hal-hal yang berhubungan dengan obyek seni umum dan wilayah musik, termasuk epistemologi, penjabaran istilah dan klasifikasi aspek-aspek apa saja yang menjadi penanda dari gejala sinkretik tersebut. Namun demikian perlu diungkapkan sebelumnya bahwa dalam tulisan ini penulis mengambil sikap netral, meskipun dalam pembahasan sinkretik akan dijumpai persoalan-persoalan budaya yang terkadang ambigu di sekelilingnya.

#### **A. Sinkretik, Silang Budaya, Transkultural dan Interkultural**

Perlu dijelaskan terlebih dahulu alasan-alasan apa saja yang menjadi latar belakang yang mendukung terjadinya silang budaya/ *cross-culture*, transkultural, dan interkultural sehingga hal ini menjadi faktor utama munculnya sinkretik sebagai fenomena dan model yang sekaligus dijadikan strategi budaya. Disini akan dipetakan menjadi tiga faktor utama yaitu;

1) Kondisi kolonialisme dan pasca-kolonialisme<sup>1</sup>.

Pada titik inilah periode awal kontak budaya terjadi, negeri yang terjajah (sebagai contohnya di Indonesia) diterapkan hukum dan tata masyarakat kolonial secara total (meskipun ada batas-batas tertentu yang tidak bisa kita bahas ditulisan ini). Maka muncul beberapa golongan dengan membawa strata dan kelas-kelas tertentu dengan gaya yang khas<sup>2</sup>. Di sini termasuk pengaruh pemikiran barat pada cendekiawan Jawa; Ki Hajar Dewantara, RM. Kusumadinata, Raden Saleh, yang tercermin dalam karya-karya mereka baik berwujud karya seni maupun buah pikiran termasuk penggunaan notasi dalam gamelan Jawa yang mengalami proses Eropanisasi.<sup>3</sup>

Para cendekiawan ini pada umumnya pernah mengenyam pendidikan formal gaya barat baik di dalam negeri maupun belajar di luar negeri. Dalam kasusnya di Indonesia, di sinilah muncul embrio pemikiran nasionalisme yang pada intinya adalah hadirnya dorongan untuk lepas dari keterikatan dan keharusan mengabdikan pada bangsa lain/ penjajah<sup>4</sup>. Di samping itu, pendidikan barat ini merupakan transformasi cara berfikir barat kepada pribumi yang hal ini menjadi hak istimewa bagi pribumi yang mempunyai status bangsawan.

Cara berfikir Barat/ Eropanisasi yang dimiliki oleh pribumi ini berpengaruh pada cara pandang mereka terhadap budaya bangsa sendiri.

---

<sup>1</sup> Hampir seluruh negara Eropa memiliki tanah jajahan misalnya; Belanda di Indonesia, Prancis di benua Afrika, kekuasaan Spanyol di Amerika tengah, kerajaan Inggris di kawasan Asia tenggara dan India, yang pada umumnya negeri timurlah yang menjadi negeri jajahannya. (*Abad Besar Manusia*, World University Press. hal 1-4)

<sup>2</sup> Hal ini terlihat jelas pada golongan bangsawan dan sekitarnya yang memiliki akses khusus pada pemerintah kolonial lebih banyak di banding golongan lain. Mereka banyak terpengaruh dengan kebiasaan kolonial.

<sup>3</sup> Sumarsam, *Gamelan dan Barat*, Jurnal MSPI TH. IX – 1998-1999. hal. 98

<sup>4</sup> Sumarsam, *Gamelan*, Interaksi budaya dan Perkembangan Musikal di Jawa. Pustaka Pelajar. 2003. hal. 164-165.

Tentu saja sebagai pembandingnya adalah bangsa lain termasuk bangsa penjajah yang lebih mapan. Cara pandang tersebut dapat dikatakan sebagai titik tolak dari proses perubahan budaya atas pengaruh dan hegemoni budaya lain yang dipicu oleh kondisi kolonialisme. Bahkan sampai dengan era kemerdekaan sekarang ini, hal tersebut masih melekat pada masyarakat pribumi secara umum. Apalagi didukung oleh adopsi sistem barat dalam segala aspek kehidupan berbangsa. Sehingga situasi silang budaya, transkulturalisasi dan interkultural sebagai salah satu akibat dari kolonialisme tidak dapat dihindari lagi.

## 2) Eksotisme dunia Timur pada Barat

Pada tahap awal istilah ini digunakan di barat secara langsung mendapat respon negatif di kalangan tertentu, karena dikaitkan dengan hal-hal yang; primitif, bar-bar, oriental, “surga yang hilang“, turisme dan tentu saja memiliki pemaknaan sangat dangkal.<sup>5</sup>

Kondisi di barat (baca. Eropa) pada tahun 1800-an terjadi pergeseran paradigma pengetahuan khususnya mengenai dunia timur. Sebuah peristiwa penting adalah kontak pertama bangsa Eropa dengan budaya non-Eropa dalam hal ini negeri jajahan adalah Pameran Paris/ *Paris Expo*. Dimana pada peristiwa tersebut dipertontonkan aktifitas seni dan budaya dari berbagai penjuru dunia, termasuk disini pertunjukan gamelan dan tari sunda. Begitu pula yang terjadi di Pameran Chicago Kolombia/ *The Chicago Columbian Exhibition* tahun 1893. Pada pameran ini kebudayaan Jawa termasuk Gamelan dikenalkan pada masyarakat Amerika untuk pertama kalinya.

---

<sup>5</sup> Sumarsam, *loc. cit.*, 1998-1999, hal. 95

Namun sebenarnya maksud dari kedua kegiatan ini adalah untuk mengukuhkan hegemoni politik terhadap bangsa-bangsa non-Eropa terutama pengaruhnya di wilayah Asia-Pasifik. Sedangkan bagi para antropolog, peristiwa ini merupakan lahan penelitian perbandingan ras manusia<sup>6</sup>.

- 3) Berkembangnya teknologi informasi global di akhir abad ke-20 yang memicu percepatan pertukaran budaya/ *cultural-exchange*. Semakin canggihnya teknologi yang berkembang sampai saat ini telah memberi kesempatan bagi siapa saja yang ingin mengetahui peristiwa tanpa terbatas ruang dan waktu lagi. Fasilitas internet, teknologi komunikasi, satelit, komputerisasi dan lain sebagainya merupakan sarana yang menawarkan kemudahan untuk mengontrol dan menguasai informasi secara detail.

*“...globalisasi itu berlangsung sekarang saja, dengan adanya teknologi informasi dalam memperoleh informasi pada waktu yang sama di seluruh belahan dunia seperti siaran televisi dan akses informasi yang lain. Dalam perdaganganpun demikian juga orang tidak lagi memikirkan batas sebuah negara.”* (Slamet A. Sjukur)<sup>7</sup>

Teknologi inilah yang mendorong percepatan informasi global, sebagai akibatnya aksi-reaksi dapat disaksikan hanya dalam hitungan detik. Sehingga, suatu peristiwa tertentu dapat langsung direspon dan diwacanakan kembali melalui media jaringan global dengan sangat cepat. Dalam hal ini cara berfikir masyarakat tidak hanya di lingkungan kecilnya, namun sudah harus berfikir secara global.

---

<sup>6</sup> *Ibid.* hal 96

<sup>7</sup> Wawancara Widi. A dengan Slamet Abdul Sjukur di majalah budaya *Kidung*. Dewan Kesenian Jawa Timur 2005.hal 73

Globalisasi merupakan proses perbesaran skala persoalan pada tataran dunia. Artinya siapapun yang berada di belahan manapun menjadi bagian dari perubahan-perubahan situasi dan kondisi dunia. Disinilah terjadinya tukar menukar informasi, gaya hidup, pandangan hidup, peluang ekonomi, dan sebagainya yang menjadi keuntungan sekaligus ancaman bagi masyarakat dunia saat ini.

### **1. Pemaknaan Sinkretik**

Istilah sinkretik akan dengan mudah kita jumpai hampir di setiap disiplin ilmu dan sendi kehidupan. Mulai dari agama/ kepercayaan, sosial, politik, musik, seni rupa, arsitektur, filsafat, sastra, media baru. dll. Selain itu, hampir di setiap periode perjalanan sejarah bangsa-bangsa di dunia, memiliki gejala sinkretik dalam menentukan arah mata rantai budayanya. Oleh karena itu, sinkretik dirasa penting untuk dikaji lebih dalam, terutama berkaitan dengan perkembangan budaya musik di era globalisasi budaya.

Kemunculan istilah sinkretik memiliki hubungan yang sangat erat dengan dunia Yunani kuno. Yaitu, istilah ini berasal dari bahasa Yunani *synkrētismos* yang diartikan sebagai “penggabungan dari beberapa wilayah Kreta”. Sedangkan akar katanya adalah *Syn* – bersatu dengan, dan *Kret* – Kreta (nama pulau/ wilayah). Istilah ini diketahui pertama kalinya terdapat pada sebuah manuskrip kuno yang berangka tahun 2940 SM. Tulisan ini menceritakan tentang beberapa alasan bersatunya wilayah-wilayah Kreta yang dulunya terpisah secara politis. Salah satunya adalah faktor gangguan keamanan yang melanda wilayah – wilayah kecil di

sekitar Kreta. Oleh karena itu, mereka memutuskan untuk bergabung menggabungkan kekuatan guna mengatasi gangguan keamanan secara bersama-sama<sup>8</sup>.

Istilah sinkretik juga digunakan oleh bangsa Yunani kuno untuk menyebut Hellenistik sebagai hasil dari peleburan beberapa aliran kepercayaan yang dianut oleh bangsa Yunani pada masa Alexander Agung. Yang pada dasarnya Hellenistik merupakan gabungan dari unsur – unsur kepercayaan bangsa Persia, Anatolia dan Mesir termasuk juga bangsa Etruska-Roma. Kepercayaan tersebut menjadi jalan tengah untuk menjembatani perbedaan yang ada di masyarakat saat itu. Tentu saja hal ini tidak dapat dilepaskan dari mekanisme kekuasaan dan sistem hirarki politis yang mencoba menghegemoni melalui penyatuan paham kepercayaan<sup>9</sup>.

Selanjutnya pemaknaan sinkretik adalah peleburan dua atau lebih aliran-aliran tertentu. Makna ini terjadi di wilayah kultural, dimana biasanya hal tersebut merupakan hasil kompromi dari budaya-budaya yang dipersatukan untuk tujuan tertentu. Coba simak kutipan berikut yang menegaskan adanya pengaruh – pengaruh serta gejala – gejala yang menyatakan munculnya bentuk sinkretik di beberapa bidang;

*Sinkretisme merupakan usaha untuk mendudukan bersama hal yang berbeda dan kontradiktif dengan cara menyatukan beberapa aliran pemikiran. Istilah ini juga sering digunakan untuk penyatuan tradisi-tradisi yang berbeda, khususnya pada wilayah kepercayaan, teologi dan mitologi yang dipersatukan<sup>10</sup>.*

Pernyataan di atas sangatlah jelas mengacu pada penyatuan dari hal yang berbeda dan dimaksudkan untuk tujuan tertentu yaitu kesatuan/ *unity*. Pemaknaan

---

<sup>8</sup> Sumber dari [www.m-w.com/dictionary/syncretism](http://www.m-w.com/dictionary/syncretism)

<sup>9</sup> Sumber dari <http://en.wikipedia.org/wiki/Syncretic>

<sup>10</sup> Sumber Wikipedia, the free encyclopedia/ <http://en.wikipedia.org/wiki/Syncretism>"

lebih lanjut mengenai sinkretik lebih spesifik, yaitu membicarakan penyatuan-penyatuan “gagasan“ dalam kontek-konteks tertentu. Dalam hal ini persoalan pengaruh atas beberapa gaya yang disatukan menjadi faktor penting dari pemahaman sinkretik itu sendiri.

*Sinkretik berbicara tentang penyatuan gagasan yang muncul dalam konteks religi, masyarakat sinkretik, atau juga musik sinkretik, semua itu memperlihatkan kenyataan mengenai pengaruh pemikiran atas dua atau lebih gaya/ tradisi...*<sup>11</sup>

## 2. Epistemologi Sinkretik

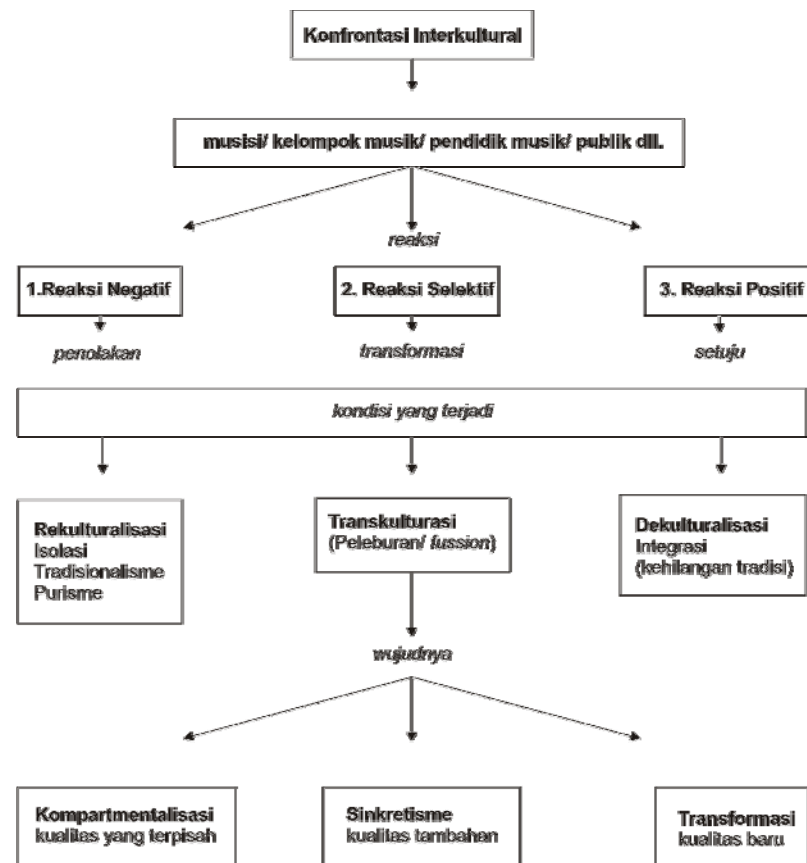
Di dalam situasi dunia global saat ini, sinkretik tidak dapat dilepaskan dengan proses trans-kultural atau pun interkultural, dimana didalamnya terjadi juga tahap-tahap akulturasi dan asimilasi. Hal ini disebabkan karena adanya dinamika dan reaksi masyarakat yang dipicu oleh terjadinya kontak langsung dua budaya atau lebih. Biasanya pada saat-saat awal terjadinya kontak budaya akan terjadi beberapa aksi dan reaksi dari masyarakat baik langsung maupun tak langsung. Aksi tersebut dapat dipetakan menjadi dua golongan yaitu pro dan kontra. Selanjutnya dari dua golongan tersebut akan saling mencari celah guna mencari posisi yang ideal bagi keduanya.

Jika hal ini tidak terjadi, maka penolakan – penolakan maka akan menjadi konflik horizontal. Apabila proses ini tidak menemukan jalan keluar jelas akan terjadi *chaos* yang biasanya berakibat buruk bagi proses dinamika perkembangan kebudayaan. Untuk dapat memahami proses tersebut dapat kita rujuk pendapat Max

---

<sup>11</sup> Sumber dari <http://en.wikipedia.org/wiki/Syncretic>

Peter Baumann<sup>12</sup> dari universitas Bamberg yang diterjemahkan kedalam sebuah bagan berikut ini;



Bagan. 1. Dinamika Interkultural dan transkultural (sumber; Revista Transcultural de Música #8, 2004)

Pada bagan Baumann tersebut terlihat proses interaksi yang kemudian menghasilkan kemungkinan-kemungkinan reaksi yang di kategorikan menjadi tiga golongan yaitu;- 1). Reaksi negatif. 2). Reaksi memilah secara selektif. 3). Reaksi positif terbuka. Ketiga hal tersebut dapat di jelaskan sebagai berikut;

<sup>12</sup> Max Peter Baumann lahir Altdorf/ Uri 1944. Ia seorang profesor etnomusikologi dari Universitas Bamberg, Jerman yang mendalami musik dunia terutama masalah perubahan dalam budaya musik rakyat, kontak budaya musik serta evolusi bentuk instrumen musik rakyat, khususnya musik rakyat yang ada di Argentina, Etiopia, Bayern, Bolivia, Brasil, Portugal, Jepang, dan Afro-Amerika. Selain itu, ia juga mendalami filologi Jerman. Sumber dari <http://www.uni-bamberg.de/fakultaeten/ppp/faecher/musik/ethnomusikologie/>

-\**Pertama* adalah reaksi negatif. Merupakan penolakan-penolakan yang muncul di tengah proses interkultural. Reaksi ini jika berlanjut maka akan terjadi proses re-kulturalisasi yang berorientasi terhadap hal yang bersifat mapan sehingga akan melahirkan sikap-sikap yang menafikan proses negosiasi seperti isolasi diri, tradisionalisme, purisme (memegang teguh kemurnian tradisi).

-\**Kedua* adalah Selektif, yang memilah secara selektif hal-hal yang dianggap perlu dalam proses kebudayaan. Tahap ini dilakukan dengan cara mentransformasi unsur-unsur dan aspek-aspek yang nantinya dinilai berguna bagi proses budaya baik bentuk, konsep maupun aspek fungsinya. Pada tahapan transformasi ini akan mengalami peristiwa transkulturasi (adopsi, adaptasi) yang akan menghasilkan bentuk baru melalui proses peleburan (*fusion*) elemen – elemen kebudayaan. Ujungnya akan dicapai bentuk-bentuk dari Kompartementalisasi<sup>13</sup>, Sinkretisme<sup>14</sup>, dan Transformasi<sup>15</sup>. Ketiganya bisa saja menjadi pola atau model dari pengolahan budaya yang dapat terjadi secara bersamaan dalam satu waktu maupun dalam satu individu.

Maka sampai di sini dapat kita tarik kesimpulan mengenai posisi sinkretik dalam sebuah proses budaya yaitu; sinkretik merupakan salah satu jalan tengah di dalam proses negosiasi budaya yang terlahir dari tahapan transkulturasi dengan cara

---

<sup>13</sup> Kemungkinan jalan keluar, dimana budaya asli tidak mengalami perubahan dan berjalan beriringan dengan budaya lain sesuai cara masing-masing.

<sup>14</sup> Merupakan sintesa dari dua atau lebih elemen kultural yang berbeda asalnya. Karakteristik ini mempunyai cara dan penilaian khusus. Diambil dari masing-masing budaya yang mengalami proses peleburan, sehingga hasilnya merupakan perpaduan yang ideal. Selebihnya sinkretisme merupakan keberlanjutan dari pencapaian hasil proses asimilasi dan akulturasi budaya.

<sup>15</sup> Transformasi, meliputi aturan/ kaidah-kaidah baru dari hasil re-interpretasi atas elemen-elemen budaya yang terlibat di dalamnya. Termasuk penciptaan bentuk baru yang berasal dari percampuran gaya-gaya yang berbeda dan diaplikasikan pada bentuk kreasi baru.

melebur elemen-elemen budaya tersebut. Atau dengan kata lain sinkretik merupakan model hasil negosiasi budaya yang ideal, jika dikaji dengan sikap yang netral.

-\**Ketiga* adalah reaksi positif terbuka, yaitu sebuah kondisi di mana muncul pernyataan “setuju“ dengan adanya budaya baru tanpa pertimbangan. Apa bila hal ini berlangsung cepat, maka di sini memiliki kecenderungan terjadinya dekulturalisasi yang akan memberikan peluang disintegrasi tradisi lama. Jika dilanjutkan maka tradisi suatu bangsa yang sudah berakar secara turun temurun akan lenyap. Ini merupakan resiko terburuk yang harus dialami.

### **3. Sinkretik dalam musik**

Dalam pencapaian bentuk ataupun model yang sesuai dengan kondisi dalam konteks silang budaya, diperlukan cara-cara yang tepat dan akurat dalam melaksanakan peleburan dua budaya musik menjadi formula baru. Sekali lagi, pada wilayah musik penggunaan istilah sinkretik masih tetap mengacu pada pengertian mendasar yaitu sebagai fenomena budaya dan tetap dalam kontek trans-kulturalisasi sebagai akibat dari era global yang membuat situasi budaya musik untuk mengadakan tukar-menukar dan saling mempengaruhi dalam arti yang positif. Hanya saja wilayah kompromi ini menjadi hal yang paling krusial, karena biasanya pada tahap kompromi awal akan terjadi situasi hentakan/ *shock* sebagai akibat dari kontak langsung antara dua atau lebih gaya musik dari budaya yang berbeda.

Persoalan perbedaan ini sering dianggap kurang menguntungkan bagi kondisi masyarakat tertentu. Khususnya terjadi pada golongan yang bereaksi menolak hadirnya budaya musik baru. Begitu pula anggapan dari golongan yang mengambil sikap reaksi positif terbuka, dimana telah dijelaskan di atas mengenai

resiko-resiko yang akan diperoleh karena sikap tersebut. Oleh karena itu, posisi sinkretik sebagai model atau formula dalam proses kompromi antar budaya musik menjadi pilihan jalan tengah sebagaimana yang terjadi di wilayah yang lain.

Vincent McDermott berpendapat mengenai sinkretik di wilayah musik, dimana aplikasinya berada pada karakteristik wilayah artistik dari genre-genre musik;

*Sinkretisme merupakan sebuah nama yang sering digunakan berkaitan dengan genre musik atau hal-hal lain terutama pada wilayah artistik, politik. Musik sinkretik berarti mencampur musik (mixing) dari kategori-kategori yang berbeda.”<sup>16</sup>*

Hal yang menarik dari pendapat tersebut adalah pemaknaan sinkretik yang diartikan dengan tindakan menyatukan /memadukan musik yang memiliki perbedaan kategori. Pendapat tersebut dapat dikatakan sebagai pemahaman dasar sinkretik dalam wilayah musik.

Namun pada gejala awal sinkretik digunakan di wilayah musik, faktanya belumlah kompleks seperti saat ini. Pada akhir periode romantik sampai awal modern komponis barat hanya terpengaruh dan melakukan adopsi melodi-melodi dari budaya musik timur (timur tengah dan asia timur, asia tenggara) seperti yang terdapat pada karya-karya Puccini, Saint-Saëns, Sullivan, Holst dan sebagainya. Dan periode selanjutnya yaitu tahun 1889-1900 Debussy mulai terpengaruh lebih dalam pada wilayah ekspresi musikal musik timur, terutama gamelan Jawa dan Bali yang diusung pada pameran dunia di Paris. Demikian juga *Schéhérazade* (1903)

---

<sup>16</sup> Wawancara penulis bersama Vincent McDermott tanggal 2 Mei 2007 di Yogyakarta.

karya Ravel yang mempresentasikan fantasi-fantasi berkesan Oriental dengan menghubungkan ekspresi Persia dan Cina.<sup>17</sup>

Dari fakta-fakta di atas nampak jelas bahwa sinkretik belum menjadi formula, namun budaya musik timur hanya ditempatkan sebagai sumber inspirasi bagi komponis barat untuk menghadirkan kesan-kesan dan tema-tema magis, mitologis, primitif dan irasional.

Dalam wacana Etnomusikologi, pemahaman sinkretik merupakan bagian dari siasat atau strategi guna mengatasi tantangan-tantangan musik tradisi dalam wilayah proses kreatif penciptaan musik yang bertolak dari tradisi tertentu<sup>18</sup>. Di sini didefinisikan lebih lanjut menjadi tiga hal penting mengenai perspektif yang menjadi landasan utama yaitu;

- a) Perspektif originalitas dari suatu bentuk baru yang muncul.
- b) Autentisitas atau keaslian dan stabilitas dari aspek normatif (kaidah) yang ada dari suatu budaya musik,
- c) Semangat pencarian identitas ataupun karakteristik yang membangun suatu budaya musik.

Ketiga hal di atas hanya dapat dipahami dalam konteks hadirnya karya-karya baru pada sebuah kondisi budaya yang berpijak pada musik tradisi budaya tertentu. Tentu saja hal ini berkaitan dengan proses dinamika budaya musik ditengah ancaman, dominasi dan hegemoni teori/ praktik musik barat terutama di negara-negara berkembang yang mempunyai dampak langsung dari pasca-kolonialisme.

---

<sup>17</sup> Everett, *Op. Cit.*, 2004. hal 2

<sup>18</sup> J.H. Kwabena Nketia, "*Ethnomusicology and African Music*", modes of inquiry and interpretation, Afram Publications (Ghana) Ltd. 2005. Hal: 341-342

Dari ketiga landasan perspektif di atas muncul beberapa model strategi kreatif yang digolongkan Nketia menjadi tiga pendekatan;

### **1) Logika Terbalik (*Reversal Techniques*)**

Kembali pada kaidah musik tradisional dengan menerapkan logika pembalikan-pembalikan sebagai landasan untuk mengolah kombinasi materi-materi komposisi. Misalnya bagaimana caranya dengan kontrapung tradisional dapat digunakan sebagai konsep dasar untuk menulis disonan, tentu saja hanya bisa dilakukan dengan merubah persepsi negatif menjadi positif, atau dengan kata lain tidak melibatkan rasa/ *taste* secara utuh, namun seluruhnya untuk mencari kemungkinan-kemungkinan teknik komposisi.

### **2) Teknik Sinkretik (*Syncretic Techniques*)**

Mencampur beberapa idiom (corak), gaya, *genre* yang diposisikan sebagai materi musikal ke dalam bentuknya yang baru. Persoalan mendasar disini adalah mengenai penggunaan dan penerapan atribut budaya musik tradisional (timbre, ekspresi musikal, pola budaya musik tertentu) pada konteksnya saat ini. Disini hanya dapat dicermati dari perspektif kreatifitas berkarya.

### **3) Teknik Penafsiran Kembali (*Techniques of Re – Interpretation*)**

Prinsipnya adalah menelaah kembali elemen-elemen musik masa lalu untuk dijadikan bahan sebagai konsep dasar kreasi karya-karya baru. Teknik ini memungkinkan bagi para komponis agar tetap dalam cakupan kulturalnya serta membubuhkan relevansi musik kontemporer pada tradisi musikalnya.

Pencapaian ini bekerja dengan integrasi antar elemen-elemen musik yang segar.

Sekali lagi pemahaman sinkretik pada wilayah etnomusikologi ini cukup jelas memberikan gambaran secara umum mengenai fenomena sinkretik sebagai salah satu cara pendekatan yang diterapkan pada wilayah ekspresi musikal dalam konteks proses kreatif. Namun yang perlu digaris bawahi di sini adalah; perspektif yang melatar belakangi merupakan gejala budaya yang terjadi di ranah musik tradisi, dimana mengalami proses kontak budaya dengan adanya kuatnya hegemoni musik barat baik secara teori maupun praktik.

## **B. Pencampuran, dan Pemetaan Strategi Komposisi**

Pencampuran *genre* merupakan perkembangan awal terbentuknya formula (model) sinkretik yang mapan. Pencampuran itu sendiri dapat diartikan sebagai percampuran idiom, aspek-aspek musikal yang berasal dari kategori *genre* musik yang berlainan. Akan tetapi tendensi yang muncul biasanya adalah eksperimentasi bahasa musik bagi sebagian komponis yang ingin mendapat pengalaman baru dalam bidang komposisi. Gejala ini cukup beralasan, mengingat tahun 1930-an komponis Amerika Henry Cowell, Harry Partch, Lou Harrison, dan John Cage mulai bereksperimentasi dengan obyek-obyek lain di luar kebudayaan barat termasuk konsep, teknik dan estetika musik timur<sup>19</sup>.

Pencampuran dapat dicermati melalui seberapa besar faktor-faktor itu lebur di dalam sebuah karya musik. Pada kasus tertentu pencampuran didefinisikan

---

<sup>19</sup> Stefan Kostka. *“Materials and Techniques of Twentieth-Century Music”*. PRENTICE HALL, Englewood Cliffs, New Jersey 07632 1990. Hal 177

dengan keberadaan idiom suatu budaya musik ke dalam sebuah bentuk musik yang otonom. Tentu saja hal ini dapat dilihat melalui sudut pandang proses kreatif musik baru yang dituangkan menjadi pengembangan teknik komposisi itu sendiri. Hal ini dapat dipetakan menjadi komposisi yang dihasilkan melalui cara-cara mengutip idiom musik (misalnya teknik *Imbal* dalam gamelan atau juga sistem *interlocking & crossing rhythm* musik perkusi Afrika), kombinasi aspek musikal termasuk instrumen musik (penggunaan instrumen barat dan non-barat dalam satu komposisi yang diperlakukan setara), pencangkokan atau transplantasi unsur musikal (misalnya bentuk garapan gending iringan wayang yang diterapkan dalam orkestra barat yang berfungsi untuk mencapai dan merencanakan ketegangan/ *tension*).

Dari sudut pandang teknik komposisi, cara-cara tersebut di atas merupakan teknik yang dihasilkan melalui proses negosiasi serta penafsiran yang cukup rumit. Karena sampai saat ini belum ada kaidah baku untuk melakukannya (mungkin memang tidak ada?). Oleh karena itu kategorisasi ini berdasarkan pada hasil pencapaian dan penjelajahan seorang komponis sebelumnya melalui eksperimentasi, kolaborasi, interpretasi terhadap gaya-gaya maupun teknik komposisi barat dan non-barat. Hal ini termasuk juga mencipta dengan cara barat dengan menggunakan medium musik non-barat (misalnya karya-karya Slamet Abdul Sjukur *GAME-Land 1 dan 2*, David Demnizt *Pendulum*, Andy Chaning *Pig in the Kraton* dll.) atau sebaliknya misalnya dalam karya-karya musik kamar dan orkestra Vincent McDermott yang banyak mendapat pengaruh dari teknik komposisi musik

tradisional non-barat seperti *tala*, *imbal*, *garap cengkok genderan*<sup>20</sup> pada gamelan Jawa.

Disinilah proses negosiasi berlangsung secara lebih dalam. Tujuannya bukan saja menggabungkan gaya musik, namun juga mencari gaya individual komponis itu sendiri. Hal ini memang lazim dalam dunia komposisi musik kontemporer. Mereka sering mempermainkan bahasa musik dan aspek-aspek musikal sesuai dengan konsep karya yang akan ditulis.

Selanjutnya hasil penelitian Everett yang menjelaskan tentang adanya integrasi bahasa musik antara Barat dan Asia dalam konteks komposisi musik “*crossover*”<sup>21</sup>, yang terdapat dalam karya-karya musik baru di dunia komposisi Barat dan Asia antara tahun 1945 sampai 1998. Penelitian ini menyatakan tiga kategori utama yang di susun berdasarkan atas perbedaan strategi komposisi (*compositional strategy*) yaitu; transferen, sinkretisme dan sintesis<sup>22</sup>. Untuk lebih jelasnya lihat tabel berikut ini;

---

<sup>20</sup> Cengkok diartikan sebagai pola permainan secara individual dari sebuah instrumen gamelan. Istilah ini biasanya berlaku pada instrumen gamelan *tabuh loro* yaitu; *rebab*, *gambang*, *gender*, termasuk juga *sinden*. Arti lainnya adalah cengkok sebagai “garap” dalam sebuah “gending”. Hal ini menjadi semacam penafsiran *gaya garap gending*. (lihat Martopangrawit, *Pengetahuan Karawitan I*, hal. 4)

<sup>21</sup> Crossover disini mohon diartikan sebagai lintas batas bahasa musik, gaya, *genre* (termasuk teknik dan konsep komposisi) yang terjadi pada wilayah proses kreatif komposisi musik baru.

<sup>22</sup> Everett, *Op. Cit.*, 2004, hal. 15-17.

| Strategi                                                                                                                      | Contoh Karya                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b><i>Transference/ Pemindahan</i></b>                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| 1. Terlukis dalam prinsip-prinsip estetika atau sistem bentuk tanpa melibatkan ikon secara langsung musik asia.               | Messiaen, <i>Turanggalila</i> Symphony (1949)<br>John Cage, <i>Music of Changes</i> (1951)<br>Messiaen, <i>Sept Haikai</i> (1962)                                                                                                                                                                                  |
| 2. Memunculkan nuansa asia tanpa melibatkan aspek musiknya secara eksplisit.                                                  | K. Stockhausen, <i>Inori</i> (1973-74)<br>Isang Yun, <i>Concerto for flute and Orch.</i> (1977);<br><i>Gong Hu for hrp &amp; str.</i> (1984)<br>Jôji Yuasa, <i>Scenes from Bashô</i> (1980)<br>Kaija Saariaho, <i>Six Japanese Gardens</i> (1998)                                                                  |
| 3. Mengutip hasil budaya (masa lalu) melalui sastra atau makna-makna ekstra musikal.                                          | Benjamin Britten, <i>Curlew River</i> (1964)<br>Joseph Schwantner, <i>Sparrow</i> (1979)<br>John Zorn, <i>Forbidden Fruit</i> (1987)                                                                                                                                                                               |
| 4. Mengutip materi-materi musikal kedalam bentuk kolase.                                                                      | Tan Dun, <i>Symphony 1997: Heaven, Earth, Man</i> (1997)                                                                                                                                                                                                                                                           |
| <b><i>Sinkretisme</i></b>                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| 5. Transplantasi timbre, artikulasi, atau titilaras ( asia ) kedalam instrumen musik barat.                                   | C. Wen-chung, <i>Willow are New</i> (1957)<br>T. Mayuzumi, <i>Bunraku</i> for cello (1961)<br>Y. Matsudaira, <i>Potrait</i> (1968)<br>Isang Yun, <i>Piri</i> for oboe (1971)<br>Chinary Ung, <i>Mohori</i> (1975)<br>T. Takemitsu, <i>Itenerant</i> for flute (1989)<br>Qigang Chen, <i>Poème Lyrique</i> (1990)   |
| 6. Mengkombinasikan instrumentasi dan titilaras (Asia dan Barat).                                                             | A. Hovhaness, <i>Symphony No. 6</i> (1963)<br>T. Takemitsu, <i>November Steps</i> (1967)<br>L. Harrison, <i>Pacifika Rondo</i> (1963);<br><i>P'ip'a Concerto</i> ( 1991)<br>Zhou Long, <i>Shi Jing</i> Cantata (1989)<br>Makoto Shinohara, <i>Cooperation</i> (1998);<br><i>Yumeji</i> (1992), etc.                |
| <b><i>Sintesis</i></b>                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| 7. Transformasi bentuk, timbre dan sistem musik tradisional menjadi perpaduan khusus antara idiom musik barat dan musik asia. | T. Mayuzumi, <i>Nirvana</i> Symphony (1958)<br>C. Wen-chung, <i>Metaphors</i> (1960); <i>Pien</i> (1966)<br>Y. Matsudaira, <i>Bugaku</i> (1961); <i>Rôei</i> (1966)<br>Isang Yun, <i>Loyang</i> (1962), <i>Réak</i> (1966)<br>John Cage, <i>Ryôanji</i> (1983-84);<br>T. Takemitsu, <i>Fantasma/ Cantos</i> (1991) |

Tabel. 1. Pemetaan strategi komposisi musik mengenai keterlibatan idiom musik Asia dan musik Barat. (sumber; *Locating east asia in Western Art Music*. Wesleyan University Press. 2004. hal 16)

Ketiga kategori tersebut di susun berdasarkan adanya sensibilitas, penggunaan idiom, konsep budaya Asia yang terdapat pada komposisi musik kontemporer barat atau sebaliknya. Adapun penjelasannya adalah sebagai berikut;

### **1. Transferen**

Meminjam atau mengutip produk-produk budaya misalnya; sastra, musik, filsafat Asia dan hal-hal extra-musikal., yang diimplementasikan tidak secara wadag (bisa juga sebagai sumber inspirasi dalam arti yang luas) pada konteks musik barat. Termasuk juga transformasi aspek estetikanya yang selanjutnya menjadi sebuah bentuk tertentu dalam konteks musik kontemporer barat.

### **2. Sinkretisme**

Bergabungnya sumber-sumber/ unsur-unsur musik barat dan asia ke dalam sebuah komposisi, antara lain; timbre & instrumen, sistem laras/ tuning, artikulasi, melalui cara-cara kombinasi dan trasplantasi unsur-unsur tersebut.

### **3. Sintesis**

Transformasi sistem, bentuk, dan juga timbre ke dalam idiom khusus musik barat dan idiom musik Asia. Hal ini dekat dengan apa yang di sebut peranakan/ *hybrid*. Hasil transformasi tersebut menjadi suatu yang mempunyai bentuk dan corak tersendiri.

Kriteria Everett tersebut tidak jauh berbeda dengan pandangan Baumann dan Nketia yang juga memetakan persoalan transkultural dan interkultural ini menjadi

tiga golongan pendekatan. Hanya saja, maksud dan tujuan Nketia agak sedikit berbeda yaitu mencari kemungkinan-kemungkinan pengembangan teknik guna mengolah musik tradisional agar setara dengan musik-musik yang lain (baca barat). Tujuan ini mengadung tendensi lain untuk mencoba memunculkan siasat terutama pada tataran praksis agar terlepas dari hegemoni budaya musik barat yang banyak dirasakan oleh negara-negara bekas jajahan.

Jadi, sampai tahap ini perlu disimpulkan kembali mengenai posisi dan pemetaan sinkretik, yang juga merupakan hasil dari proses interaksi budaya di wilayah teoritis dan praksis. Meskipun demikian beberapa pandangan yang telah dipaparkan pada pembicaraan sebelumnya menyatakan hal yang berlainan, terutama pada tingkatan tujuan atau fungsi sinkretik itu sendiri. Hal ini sangat tergantung dari persoalan yang menjadi latar belakang munculnya fenomena sinkretik sebagai salah satu bentuk formula atau model dari proses budaya di suatu wilayah kultural tertentu.

### C. Penolakan-penolakan dan sistem nilai

*“...banyak komponis menyatakan tidak suka. Sinkretisme menjadi pikiran yang mengerikan. Mengapa demikian ?, karena mungkin sama seperti di Jawa, para pengrawit kurang begitu menyukai karya baru gamelan. Kenapa?. Karena hal yang baru tidak sekuat dan sebagus yang lebih dulu tertanam dalam hati sejak lahir. Hal ini terjadi juga di Barat, mereka percaya sepenuhnya tradisi mereka. Beberapa komponis merasa buruk jika membuat peleburan (musik Barat) dengan musik lain dalam karyanya. Hal Itu dianggap suatu kesalahan, karena musik mereka memiliki kompleksitas, kaya, dan ketika hal itu dilakukan maka dia akan kehilangan kualitas tersebut.... (Vincent McDermott)<sup>23</sup>.*

---

<sup>23</sup> Wawancara tanggal 2 Mei 2007

Pendapat di atas memberikan gambaran jelas bagi kita mengapa pemikiran-pemikiran mengenai sinkretik mendapat penolakan dari beberapa komponis. Hal ini telah dijelaskan juga oleh Baumann mengenai kemungkinan-kemungkinan yang terjadi ketika terjadi proses interaksi budaya (lihat tabel Baumann). Namun alasan yang menarik adalah sikap negatif yang muncul disebabkan oleh perbandingan yang dilakukan pada hal yang bentukan (melalui pendekatan sinkretik) dengan budaya asli atau asal<sup>24</sup>. Perbandingan kualitas pada budaya musik yang sudah berakar akar sejak lama merupakan sikap yang alamiah dan seringkali terjadi ketika hal tersebut dialami oleh seseorang sebagai pemilik budaya.

Namun jika kita lanjutkan pernyataan Vincent di atas maka persoalan perbandingan kualitas budaya bentukan dengan budaya lama menjadi tidak obyektif. Karena parameter yang dijadikan tolok ukur kualitas adalah kesamaan bobot seperti budaya lama yaitu kedalaman. Jika kedalaman budaya lama dijadikan tolok ukur, maka budaya bentukan melalui pendekatan sinkretik menjadi kualitas nomer dua atau dengan kata lain, apapun yang dilakukan melalui proses kreatif semacam ini tidak akan bernilai.

Jika kita kembali pada persoalan awal ketika munculnya sinkretik maka jelas terlihat bahwa tujuannya sangat berlainan. Karena sinkretik muncul sebagai cara untuk meletakkan posisi dua budaya yang berbeda latar belakang budayanya. Maka sudut pandang kualitas yang diungkapkan Vincent tidak dapat digunakan di sini. Persoalan kualitas dapat dilihat dari kaidah-kaidah budaya-budaya yang dilebur,

---

<sup>24</sup> Budaya asli/ asal digunakan sebagai istilah untuk menyebut budaya akar yang ada di wilayah setempat, dimana terjadinya interaksi budaya musik.

sehingga kedua unsur atau elemen-elemennya menjadi setara, senyawa sesuai dengan tujuan dari proses tersebut.

Pendapat lain dari Tony Prabowo, komponis Indonesia angkatan 70-an menafikan persoalan “Barat-Timur” dalam proses kreatifnya. Ia menganggap bahwa tradisi telah menyatu dengan dirinya (proses kreatifnya), sehingga ia merasa tidak perlu mempersoalkan lagi “Barat-Timur” seperti yang di ungkapkan oleh Laksmi Pamuncak.

*“...Tony Prabowo- seorang komponis “Barat” di Indonesia dan komponis “Indonesia” di luar negeri- tercetak dalam ruang imajiner ini. Ia tidak lagi bebas menciptakan makna bagi dirinya sendiri. Dalam pergulatan semacam inilah Tony setia pada seninya: kebebasan adalah kekuatannya. Kebebasan untuk membangun makna bagi dirinya sendiri sesuai dengan alir(an) musik ke dalam kepalanya, dan untuk mempertahankan tradisi sebagaimana ia hidup dalam dirinya, berdampingan dengan semua ilham dan pengaruh yang membangun semua gudang ingatannya”. (Laksmi Pamuncak, 2006)<sup>25</sup>.*

Sikap Tony tersebut mencerminkan pandangan dirinya terhadap persoalan barat-timur yang dia anggap selesai tidak perlu dibicarakan lagi. Ia lebih memilih berbicara secara bebas tanpa terbelenggu pada persepsi-persepsi interkultural. Barangkali sikapnya ini juga dapat mewakili sikap penolakan-penolakan para komponis lainnya terhadap persoalan tersebut, yang pada umumnya mereka memilih untuk mencari identitas individual dalam proses kreatif semata.

---

<sup>25</sup> Di kutip dari buku program *THE KING’S WITCH, Tony Prabowo’s Contemporary Music Concert*. Jakarta, 2006. hal. 68-70

### **BAB III**

#### **SINKRETISME DAN GAMELAN SEBAGAI MEDIUM MUSIKAL**

#### **KOMPOSISI MUSIK KONTEMPORER**

Pada bab ini akan dibahas mengenai beberapa macam medium komposisi khususnya mengenai fakta-fakta keterlibatan gamelan sebagai medium komposisi musik kontemporer yang mengarah pada sikap sinkretisme<sup>1</sup>. Tentu saja hal ini tidak dapat dilepaskan dengan sikap individual komponis abad-20<sup>2</sup>, yang mencari kemungkinan-kemungkinan ekspresi musikal secara personal dan juga masalah identitas global/ lokal yang menjadi pembicaraan penting sampai awal abad-21. Kondisi tersebut dapat ditengarai menjadi salah satu landasan penciptaan komposisi musik oleh para komponis yang tertarik pada permasalahan silang budaya. Fenomena inilah yang menjadi latar belakang munculnya siasat atau metode untuk melebur aspek-aspek kebudayaan musik termasuk penggunaan medium musikal. Selain itu, muncul sikap untuk mengembangkan nilai-nilai estetika musik tradisional yang mengacu pada posisi kesetaraan dalam pandangan kebudayaan global.

#### **A. Gamelan Sebagai Medium Musikal Komposisi Musik Barat**

Sebelum kita telusuri lebih jauh, ada baiknya jika kita mendekati persoalan medium musikal ini dengan menyimak sekilas mengenai klasifikasi dalam wilayah keterlibatan gamelan pada komposisi musik (barat). Klasifikasi ini bertujuan untuk memberikan sedikit gambaran sejauh mana posisi gamelan dalam perkembangan dunia komposisi pada wilayah musik seni. Keterlibatan seperangkat maupun

---

<sup>1</sup> Lihat tabel Everett, pemetaan strategi komposisi musik mengenai keterlibatan idiom musik Asia dan musik Barat pada BAB II hal 30

<sup>2</sup> Dieter Mack, *Sejarah Musik 4*, PML. 1995, Yogyakarta, hal 354

sebagian instrumen gamelan sebagai medium musikal ini, harus dipahami dari munculnya aktifitas gamelan baik di dalam negeri<sup>3</sup> maupun mancanegara. Bertolak dari kenyataan tersebut, penulis mencoba melakukan pemetaan terbatas mengenai keterlibatan gamelan di wilayah komposisi musik<sup>4</sup> (mohon dipahami dalam kerangka musik seni barat) yang bersumber dari beberapa katalog pementasan, wawancara dengan nara sumber terkait, dokumen-dokumen aktifitas gamelan dan beberapa rekaman karya koleksi penulis:

### 1. Gamelan tradisional (klasik) di barat

Meliputi aktifitas gamelan yang membawakan repertoar gamelan klasik, tari dan wayang, termasuk yang pertamakali munculnya masyarakat gamelan kulit putih/ *white gamelan society*, “Babar Layar“ tahun 1946 yang berpusat di Tropical Museum Amsterdam<sup>5</sup> kelompok ini diprakarsai oleh Bernard Ijzendraat yang saat itu menjadi asisten Jaap Kunst. Selain itu di beberapa negara Eropa juga mulai bermunculan kelompok-kelompok gamelan yang pada umumnya di bawah naungan universitas khususnya jurusan musikologi dan etnomusikologi. Di Amerika aktifitas gamelan ini sangatlah pesat, terutama setelah munculnya *American Gamelan Institute-AGI* yang di asuh oleh Jody Diamond. Selain itu juga berkembang kelompok-kelompok gamelan profesional seperti: *Gamelan Son of Lion* (Barbara Benary), *Gamelan Pasifica*, *Berkeley Gamelan* (Daniel Schmidt),

---

<sup>3</sup> Persoalan gamelan di Indonesia mohon dipahami dalam wilayah musik kontemporer atau karya-karya baru untuk gamelan, bukan pada aktifitas gamelan tradisional.

<sup>4</sup> Lihat juga kategorisasi Dieter Mack mengenai aktifitas gamelan di Amerika di Sejarah musik jilid 4, hal. 355

<sup>5</sup> Mengenai jejak dan perkembangan aktifitas gamelan di Belanda lihat tulisan Otto Mensink, *The White Gamelan in the Netherland*. Ear Magazine, Sep./Oct./Nov. 1983 hal 20

Bay Area New Gamelan (Jody Diamond) dll. Selain itu juga berkembang di banyak universitas di Amerika dan Kanada. Termasuk juga UCLA dan Wesleyan University, yang merupakan universitas cukup penting bagi perkembangan gamelan di Amerika, baik secara teori maupun aktifitas pertunjukan gamelan klasik.<sup>6</sup>



Foto. 1. Aktifitas Gamelan di Universitas Warsawa, Polandia  
(sumber; Dokumentasi *Warsaw Gamelan Group*, Polandia)

## 2. Komposisi dengan medium gamelan

Berikut ini merupakan contoh-contoh komposisi yang diambil sebagai bahan acuan auditif yang berkaitan dengan penggunaan medium gamelan pada proses kreatif komposisi musik.

### a. Musik baru untuk ansambel gamelan tradisional

Berangkat dari estetika gamelan tradisional:

---

<sup>6</sup> Baca Sumarsam, *Gamelan dan Barat*. 1999: hal 103

**Lou Harrison;** -*Lancaran Daniel, Gending-Gending California, Gending Pak Tjokro, Gending Moon.* **Molly Davis;** -musik untuk film “*Beyond the far Blue Mountains*“. Jody Diamond; - *In that Bright Word.* **Vincent Mc Dermott;** - *Kagok Laras.* **Rahayu Supanggah;** *Belambang;* untuk balungan gender dan gender penerus, siter, rebab, gong dan vokal.

Estetika baru gamelan<sup>7</sup>:

**Slamet A. Sjukur;** *GameLAND no. 1 & 2.* **Ton de Leeuw;** - *Gending,* **Dody Satya Ekagustdiman;** -*Bala Katunda* for Gamelan. **Dedy Hernawan;** -*Boyong* for Gamelan sléndro. **Jonás Bisquert;** - *Nina bobok bagi pengantin* for gamelan and voice (recitando) **Michael Asmara;** -*Pelangi,* **Rahayu Supanggah;** -*Keli* (1991) dll.

- b. **Musik untuk gamelan dan instrumen musik barat** (termasuk ansambel campuran)

**Sapto Raharjo;** -*Gamelan and Vibraphone* (collaboration with Alex Grillo), **Vincent McDermott;** - *Opera Raja Bali* for gamelan and Orchestra. -*Sweet Breathed Minstrel* for gamelan, 2 solo voice, chorus and viola. -*The Spirit Takes Wings and Soars* for saxophone quartet and (chromatic) gamelan. **Yuono Arifin;** -*Suita untuk cello & gendèr sléndro.* **Rahayu Supanggah;** -*Duet* untuk viola, gendèr,

---

<sup>7</sup> Istilah estetika baru gamelan ini dirujuk dari pendapat Dieter Mack mengenai pembicaraan pada wilayah kategori-kategori dalam buku Sejarah IV. Hal 514.

gambang, suling dan gong, -*Kloning* untuk saron, demung, slenthem bonang barung kempul dan biola sopran dll.

**c. Musik untuk gamelan dan tape/ elektronik/ *live electronic***

**Roderik de Man**;- Dhawa Cendak (1994), *Antara Benua dan Benua* (2005). **Philemon Mukarno**; -*Malaikat* for gamelan ensemble and Electronic (2006). **Andy Chanting**; *Blue Volcano* voice, gamelan ensemble and computer. **Michael Asmara**; -*Music for pre-recorded rebab and rebab solo* (2005). **Malcolm Milner**; *Ice Cream from Mars*, gamelan and drum loop dll.

**3. Instrumen Gamelan Baru dan Penalaan Baru**

Pada dasarnya munculnya perangkat gamelan baru ini mempunyai latar belakang sikap ekperimentasi mengenai organologi, ilmu bahan dan sistem penalaan pada gamelan. Selain itu juga mereka merancang resonator/ medan kotak suara dengan mengutamakan efisiensi. Dengan kata lain perangkatnya lebih ringkas terutama pada instrumen bonang, kempul, kethuk, kenong.

**a. Gamelan Berkeley**

Perangkat gamelan ini dirancang oleh Daniel Schmidt, terdiri dari ***tube saron***; terbuat dari bahan tabung silinder alumunium yang bentuk instrumennya menyerupai instrumen *calung* dari daerah Banyumas. ***Bonang***;- berbentuk lempengan seperti piringan dengan tonjolan ditengahnya (*pencu/ pencon*) dengan diameter yang

bervariasi, masing-masing piringan diletakkan menggunakan dudukan diatas medan resonator. **key-kenongs**, bentuknya menyerupai bilah vibraphone yang terbuat dari batang alumunium, namun dipasangkan seperti *géndér* yang bilahnya digantung dengan tali yang dikaitkan pada dua buah tuas.

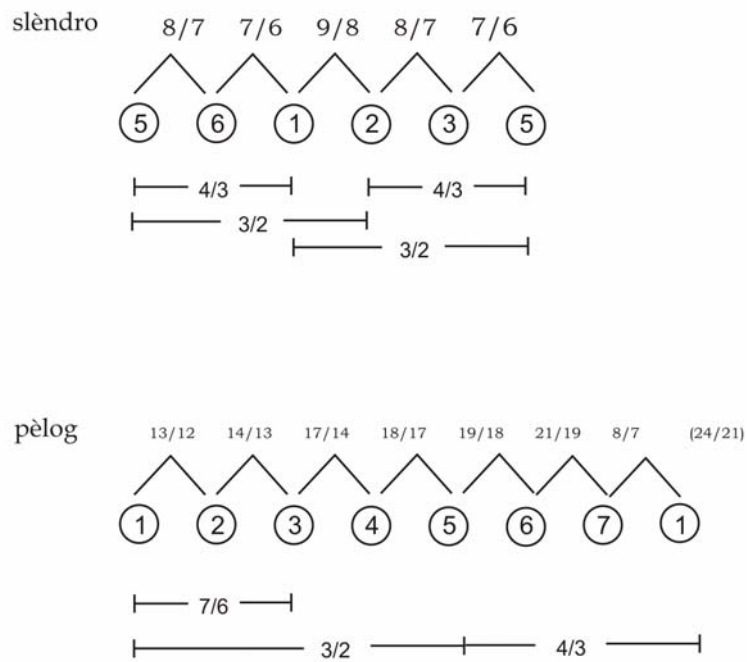
b. **Gamelan Mills College, Si-Darius (*slèndro*) dan Si-Madeleine (*pèlog*).**

Perangkat gamelan ini didesain oleh Lou Harrison, William Colvig dan mahasiswa Mills College tahun 1981 yang terdiri dari perangkat gamelan *pèlog* dan *slèndro* yaitu; *gong suwukan*, *kempul*, *kenong*, *kethuk*, *demung*, *saron*, *peking*, *slenthem*, *bonang*, *kendang*, *géndér*, *suling*, *rebab*, *gong ageng*, *gambang*, *siter* dan *yancheng* sebagai tambahan. Rata-rata instrumen ini terbuat dari bahan lempengan alumunium (kecuali *suling*, *rebab*, *gambang*, *siter*, *yancheng*) didesain secara praktis dan efisien (*bonang*, *kethuk*, *kenong*, *gong suwukan* hanya berbentuk lempengan yang mempunyai *pencu* di tengahnya, produksi suaranya tergantung pada kotak resonatornya).

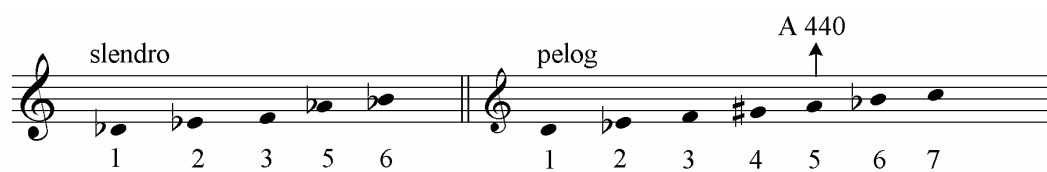
### **Sistem Penalaan**

Gamelan ini ditala dalam *just intonation* dengan 5 (mo) = A 440. namun dengan kemungkinan perbandingan interval yang disesuaikan dengan pencapaian laras *slèndro* dan *pèlog*. Gamelan ini *tumbuk 6*

(nem), dimana laras 6 pada gamelan *slèndro* sama dengan laras 6 pada gamelan *pèlog* ( lihat notasi. 1).



Gambar. 1. Skema perbandingan interval laras slèndro dan pèlog The Mills College Gamelan. (sumber; majalah Balungan, AGI Volumes 9-10, 2004)



Notasi. 1. Sistem penalaan gamelan Mills College dalam notasi balok.

c. **Gamelan Kromatik/ *Chromatic Gamelan***

Mengenai gamelan kromatik akan dibahas secara khusus pada bagian selanjutnya.

d. **Gamelan Genta** ( AL. Suwardi, Solo)

e. **Gamelan Keramik** (Sunaryo, Yogyakarta)

**B. Gamelan Kromatik dan *Ensemble Multifoon***

Pada dasarnya secara bentuk dan ukurannya, instrumen gamelan ini tidak mengalami perubahan yang mendasar. Perangkat gamelan ini dibuat oleh pak Suhirjan di Yogyakarta atas pesanan komponis Indonesia yang menetap di Belanda Sinta Wullur<sup>8</sup>.

Sinta Wullur lahir di Bandung 16 November 1958, lalu emigrasi ke Belanda tahun 1968. Selesainya belajar piano dengan Willem Brons di konservatori Sweelinck, dia aktif sebagai komponis dan juga musisi gamelan. Tahun 1984 ia studi komposisi dengan Ton de Leeuw di konservatori yang sama. Pada tahun 1988, Sinta pergi ke konservatori Royal di kota Hague untuk memperdalam komposisi dengan Theo Loevendie dan Louis Andriessen. Selain itu selama di Hague, Sinta juga bekerja studio musik elektronik dengan Gilius van Bergeijk dan Jan Boerman. Tahun 1991 ia menyelesaikan studi komposisinya.

Pada perjalanan karir sebagai komponis, Sinta Wullur mulai tertarik untuk memperluas teknik komposisi dan eksplorasi menggunakan medium gamelan. Selanjutnya ia mulai menekuni gamelan tradisional baik Jawa, Sunda dan Bali

---

<sup>8</sup> Sumber dari <http://www.sintawullur.nl>

termasuk juga pengalamannya bermain *gendèr wayang* dan *gong kebyar*. Selanjutnya ia mulai membentuk kelompok gamelan Gamelan Group Irama dan Widosari untuk lebih jauh menggeluti dunia gamelan klasik termasuk iringan wayang bersama seniman-seniman penggiat gamelan di Belanda.



Foto. 2. Sinta Wullur (*sindén*) bersama kelompok gamelan Widosari  
(sumber; [www.sintawullur.com](http://www.sintawullur.com))

Pada tahun 1993 Sinta Wullur bersama Jan Rokus van Roosendaal<sup>9</sup> membentuk Ensembel Multifoon. Ansambel ini mempunyai konsentrasi untuk memberikan stimulus interaksi antara musik non-barat dan musik kontemporer. Atau dengan kata lain ansambel ini menjadi ruang riset bagi komponis yang mempunyai ketertarikan pada masalah interaksi antara musik non-barat (gamelan) dan musik kontemporer. Dalam Ensemble Multifoon, penggunaan gamelan kromatik menjadi salah satu bentuk stimulasi untuk mendudukan dua persoalan mendasar (barat dan non-barat) khususnya berkaitan dengan materi komposisi itu sendiri. Namun

---

<sup>9</sup> Jan Rokus van Roosendaal adalah suami Sinta Wullur yang telah meninggal tahun 2005 dengan cara yang tragis karena menderita gangguan psikologis. (Penulis sempat berdiskusi dengan Roderik de Man-komponis Belanda, ketika workshop untuk komponis muda, Jogja Nasional Museum, 15-17 Desember 2007).

sebenarnya pengolahan materi komposisi pada perangkat gamelan tersebut seringkali porsinya lebih banyak menggunakan cara-cara dan bahasa musik barat termasuk cara menuliskan notasi dan ekspresi musiknya secara umum (sebagai contoh, simak karya Sinta Wullur yang menggunakan gamelan kromatik seperti; - *Mata Angin-1998 untuk gamelan kromatik dan string quartet*<sup>10</sup>).

Hal yang sangat prinsip adalah gamelan kromatik tersebut bukan ditala dengan sistem titi laras *sléndro* atau *pélog* namun ditala kromatis seperti halnya yang terjadi pada piano. Dengan sistem penalaan seperti ini sangat memungkinkan untuk memainkan 12 nada tanpa mengalami persoalan perbedaan laras seperti yang sering dialami oleh para komponis ketika melakukan eksperimen instrumentasi barat dengan gamelan.

**Koleksi instrumen gamelan kromatik dari Multifoon Fondation:**

| <i>Instrumen</i>                                       | <i>Register</i>                |
|--------------------------------------------------------|--------------------------------|
| 2 extended saron with a range of 2 and a half octaves: | c" - f111                      |
| 1 gendèr panerus                                       | -                              |
| 1 gendèr barung                                        | -                              |
| 1 slenthem:                                            | c – c1                         |
| 1 peking:                                              | c"1 – c""                      |
| 1 bonang panembung:                                    | c# - b                         |
| 1 bonang barung divided in 2 rancangan:                | c1 until c" + c#" until c"1    |
| 1 bonang panerus divided in 2 rancangan:               | c" until c"1 + c1111 until c"" |
| 1 set of kempuls:                                      | c – c1                         |
| 1 set of kenongs:                                      | c1 – b1                        |

Tabel. 2. Daftar perangkat gamelan kromatik dan register

<sup>10</sup> Sebuah karya yang berkesan politis. Mata Angin menjadi manifestasi gagasan Sinta Wullur mengenai gamelan yang menuju ke barat. Dengan kata lain perubahan penalaan gamelan dianggap suatu perubahan arah menjadi barat. (katalog *CD Gong & Strings*, BVHAAST 0100. Prinseneiland 99, 1013 LN Amsterdam).



Foto. 3. Gamelan kromatik yang dimainkan oleh Ensemble Multifoon  
(sumber; majalah Balungan, AGI Volumes 9-10, 2004)

## 1. Konsep Gamelan Kromatik

Munculnya gagasan tentang rancangan gamelan kromatik tidak terlepas dari ekspresi musikal Sinta Wullur untuk mencari identitas kekaryaan secara individual. Konsep dan latar belakang gamelan kromatik ini ditegaskan melalui ungkapan sikapnya yang mengacu pada persoalan pencarian identitas dan penjelajahan/ perluasan teknik komposisinya dengan tema *“A Meeting of Two Traditions”*<sup>11</sup> sebagai gagasan awal.

*“Dalam mencari teknik komposisi baru yang berdasarkan pada karakteristik Indonesia, satu yang penting dikenal yaitu tradisi gamelan Jawa dan Bali.”*<sup>12</sup>

*“Ketika menulis komposisi saya selalu membawa identitas Indonesia sebagaimana saya mengalami kebudayaan Barat. Namun, ketika saya menulis untuk gamelan, saya merasa kehilangan kemungkinan dari ke-12 nada kromatis, dan seringkali menghadapi perbedaan sistem tuning ketika saya mencoba mengkombinasi instrumen barat dengan gamelan. Ketika saya kembali menulis untuk ansambel musik barat, saya merasa*

---

<sup>11</sup> tema ini selanjutnya dijadikan nama proyeknya dengan gamelan kromatik yang dicampur bentuk anseble musik barat.

<sup>12</sup> <http://www.sintawullur.nl>

*kehilangan kualitas bunyi gamelan. Kira-kira instrumen apa yang dapat menggantikan saron, slènthèm atau bonang?, Tentu saja bukan tubularbell atau vibrafone!*<sup>13</sup>

Ungkapan Sinta mengenai identitas diatas mencerminkan identitas individu yang dibangun diatas pencantuman identitas kultural (perlu diingat bahwa bagaimanapun Sinta Wullur adalah orang Indonesia yang barangkali mengalami secara langsung bi-kultural<sup>14</sup>). Identitas ke-Indonesiaan tersebut menurut Sinta dipersepsikan dengan timbre gamelan yang tidak dapat tergantikan oleh instrumen apapun<sup>15</sup>. Kualitas timbre inilah yang dijadikan sebagai materi utama untuk pengembangan teknik komposisi dan ekspresi individual proses kreatifnya.

Namun pada tahap selanjutnya muncul persoalan perbedaan sistem tuning, dimana masalah tersebut hadir ketika Sinta mengkombinasikan instrumen musik barat dengan gamelan.

| <i>Sléndro</i> |               |                     | <i>Pélog</i>     |               |                     |
|----------------|---------------|---------------------|------------------|---------------|---------------------|
| <i>Nama</i>    | <i>Notasi</i> | <i>Persamaan</i>    | <i>Nama</i>      | <i>Notasi</i> | <i>Persamaan</i>    |
| <i>Notasi</i>  | <i>Angka</i>  | <i>dengan</i>       | <i>Notasi</i>    | <i>Angka</i>  | <i>dengan</i>       |
|                |               | <i>Notasi Barat</i> |                  |               | <i>Notasi Barat</i> |
| <i>barang</i>  | 1             | <i>c-</i>           | <i>panunggul</i> | 1             | <i>c#</i>           |
| <i>gulu</i>    | 2             | <i>d</i>            | <i>gulu</i>      | 2             | <i>d</i>            |
| <i>dhadha</i>  | 3             | <i>e+</i>           | <i>dhadha</i>    | 3             | <i>e</i>            |
|                |               |                     | <i>pélog</i>     | 4             | <i>f*</i>           |
| <i>lima</i>    | 5             | <i>g</i>            | <i>lima</i>      | 5             | <i>g#</i>           |
| <i>nem</i>     | 6             | <i>A</i>            | <i>nem</i>       | 6             | <i>a</i>            |
|                |               |                     | <i>barang</i>    | 7             | <i>b</i>            |

Tabel. 3. Tabel gamelan tradisional menggunakan sistem laras *sléndro* dan *pélog* yang disertai dengan persamaan *pitch*

<sup>13</sup> Majalah BALUNGAN Vol 9-10, 2004. hal 31

<sup>14</sup> Mengenai komponis bi-kultural/ tri-kultural dapat dibaca tulisan Dieter Mack, Sejarah Musik IV hal. 354

<sup>15</sup> Perlu diingat bahwa timbre hanyalah salah satu dari aspek yang membentuk karakteristik musik dari budaya tertentu.

Permasalahan sistem tuning ini sebenarnya hadir ketika proses kreatif dilakukan jika menerapkan teknik komposisi barat (misalnya *tone row*, serial. dll.) yang jelas-jelas menggunakan sistem 12 nada kromatik. Hal ini merupakan masalah yang cukup krusial terutama berkaitan dengan persepsi musik non-barat dalam kaca mata budaya Eropa. Di benua Eropa, memiliki kecenderungan bersikap kritis (tidak semua orang Eropa) terhadap masalah intonasi (tuning dalam budaya musik barat), begitu pula hal ini terjadi di Belanda<sup>16</sup>.

Dari kenyataan diatas, persoalan perbedaan tuning antara sistem laras gamelan dengan sistem musik barat pada proses kreatif komposisi, disikapi dengan memisahkan karakteristik gamelan yaitu “memisahkan timbre gamelan dengan sistem laras yang telah dimilikinya sejak awal gamelan terbentuk“. Sikap ini dapat disimpulkan sebagai siasat (dalam kacamata penggagas konsep gamelan kromatik) agar dapat mengembangkan teknik komposisi yang menggunakan karakteristik budaya musik Indonesia (alasan identitas) dengan cara barat (aplikasi teknik komposisinya). Siasat ini juga bertujuan agar keduanya lebur menjadi sebuah bentuk karya musik hasil dari proses interaksi budaya dengan proses yang dipermudah secara pemahaman bahasa musik dan persoalan idiom<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Penulis berdiskusi dengan Vincent McDermott mengenai sikap orang barat terhadap masuknya budaya musik non-barat di Amerika dan Eropa, yang pada intinya mereka memiliki kecenderungan bersikap memjunjung tinggi kemurnian budaya (*purist*). Termasuk sikapnya mengenai perbedaan tuning/ intonasi dalam kategori komposisi musik *mixed/ syncretic*. (Yogyakarta, 13 Juni 2007).

<sup>17</sup> Tidak diperlukan lagi pelajaran karawitan/ teknik komposisi karawitan yang cukup untuk menulis karya menggunakan medium gamelan kromatik, karena sama halnya dengan menulis untuk ansambel perkusi (*defined pitch*) yang menggunakan kaidah dan estetika musik barat.



Foto. 4. Saron demung; c1 – c2.  
terlihat seperti posisi papan piano tuts hitam (kanan) dan tuts putih (kiri)



Foto. 5. Rancangan bonang panembung ; c# - b

Menurut pendapat beberapa komponis termasuk Vincent McDermott, masalah perubahan tuning pada gamelan mengandung resiko kultural yang cukup signifikan. Vincent berpendapat;

*“ ..., sebagian dari mereka di Barat menyatakan kurang begitu senang dengan bunyi gamelan. Namun tidak selalu begitu, beberapa dari mereka juga sangat menyukai gamelan, begitupula saya pribadi yang menyukai laras sléndro dan pélog. Tetapi apakah itu merupakan instrumen gamelan baru? Mungkin bukan. Itu sistem penalaan baru untuk gamelan !!!.”*

Pendapat Vincent tersebut dapat juga menjadi sangat subyektif, karena ungkapan tersebut berkaitan dengan selera atau kebiasaan yang terbawa dari tradisi gamelan tradisional. Hal ini terutama berhubungan dengan kedalaman ekspresi musikal (aspek estetika) yang mau tidak mau kembali lagi menjadi parameter (acuan) untuk menilai estetika musik baru dalam konteks sistem laras baru pada gamelan (bukan lagi *slèndro* atau *pèlog*).



Foto. 6. *Two extended saron* dengan wilayah nada  $2\frac{1}{2}$  oktaf dari  $c''$ -  $f111$  (kiri), *rancangan bonang penerus* :  $c''$  -  $c''1$  +  $c1111$  -  $c''$  (kanan).

Namun selanjutnya Vincent mengakui bahwa perangkat gamelan kromatik dapat disebut sebagai gamelan dengan sistem penalaan baru. Dengan sistem penalaan baru ini selanjutnya dapat menjadi pilihan media ekspresi bagi para komponis yang dituangkan dalam *genre* baru gamelan kromatik tanpa harus terbebani masalah perbedaan sistem tuning.

Pada perspektif gamelan dengan sistem tuning baru, tentu saja akan mengandung resiko kultural yang dapat dibedakan menjadi aspek positif dan negatif. Aspek *positif*-nya adalah; -dapat memperkaya pilihan penggunaan gamelan sebagai medium musikal dalam perspektif komposisi musik barat secara total termasuk juga

target estetikanya. Sedangkan aspek *negatif*-nya; -karakteristik gamelan tidak lagi utuh menjadi bagian dari perkembangan kultural secara alamiah, karena kedua aspek (timbre dan sistem laras) yang menjadi dasar dari karakteristik gamelan telah dipisahkan dan diambil timbrenya saja sebagai materi komposisi yang dikutip untuk mewakili identitas budaya musik Indonesia.

## **2. Pertemuan Dua Tradisi/ *A Meeting of Two Traditions***

Apa bila kita kembali melihat pemetaan Everett dalam hal strategi komposisi di BAB II, maka siasat ini sudah dapat dikatakan menjadi model langkah-langkah sinkretisme, khususnya mengenai transformasi karakteristik timbre kedalam bentuk dan fungsinya yang baru pada wilayah musik kontemporer. Oleh karena itu siasat ini merupakan hasil dari proses interaksi, eksperimentasi dua budaya musik yang mencoba untuk dipersatukan. Selain itu juga tidak dapat dilupakan bahwa proses interaksi ini mengandung unsur kesengajaan yang bertujuan untuk mempertemukan dua tradisi yang berbeda satu sama lain. Hal ini dapat dikatakan sebagai misi utama dari Ensemble Multifoon dan gamelan kromatik untuk memberikan kontribusi gagasan baru mengenai medium musikal dalam konteks musik kontemporer.

## **3. Pertemuan Gamelan dan Seksofon/ *Gamelan Meets Saxophone***

Sebuah bentuk eksperimentasi lebih lanjut mengenai gamelan kromatik adalah program konser Ensemble Multifoon yang melibatkan Aurelia Saxophone

Quartet<sup>18</sup> dengan mengambil tema “*Gamelan Meets Saxophone*“. Program ini merupakan sebuah bentuk nyata dari perwujudan orientasi utama Ensemble Multifoon yaitu pertemuan dua tradisi sebagai manifestasi dari proses interaksi antara musik non-barat dan musik kontemporer. Pada program tersebut Ensemble Multifoon memberikan komisi bagi para komponis agar menulis karya untuk saxophone quartet<sup>19</sup> dan gamelan kromatik yang dipentaskan di beberapa kota antara lain; Utrecht, Den Haag, Amsterdam, dan Eindhoven. Karya-karya yang ditampilkan dalam konser tersebut antara lain dari; Emma Carlé, Vincent McDermott, Philemon Mukarno, Michael Norris, Andries van Rossem, Joey Roukens, Jacob ter Veldhuis, dan Sinta Wullur.

Orientasi pertemuan antara gamelan dan saxophone ini terfokus pada persoalan aspek timbre yang sengaja dicari berbagai kemungkinan-kemungkinan yang terjadi terutama dalam perspektif eksperimen dan perluasan teknik-teknik komposisi. Pada wilayah inilah para komponis mengolah idiom melalui media gamelan dan saxophone. Gaya dan teknik komposisi masing-masing komponis dalam kasus ini mewakili pokok pembahasan eksperimen aspek-aspek musikal yang diaplikasikan pada perangkat gamelan, yang hanya diambil warna suaranya saja. Pada prosesnya, hal ini dapat dimaknai sebagai pembebasan medium komposisi yang telah mengalami penyesuaian fungsi serta kesadaran untuk menyusun

---

<sup>18</sup> **Aurelia Saxofoon Kwartet** terbentuk tahun 1982 yang merupakan salah satu grup quartet seksofon Belanda terkemuka saat ini. Kelompok ini sangat piawai memainkan repertoar original untuk kwartet seksofon dan juga karya-karya tradisional baik transkripsi maupun aransemen. Selain itu mereka juga memainkan musik kontemporer untuk seksofon.

<sup>19</sup> Untuk lebih lanjut mengetahui tentang sejarah dan perkembangan instrumen seksofon dan juga kelompok-kelompok seksofon quartet dapat disimak di buku “*The Cambridge Companion of the Saxophone*”, Cambridge University Press. 1998.

pemaknaan (estetika) baru di atas sebuah bentuk instrumentasi. Makna baru yang muncul disini dapat dipahami pada wilayah proses kreatif komposisi musik, dan tentu saja pemaknaannya akan mengikuti pola parameter bentuk ekspresinya yang baru.

## BAB IV

### ANALISIS ASPEK-ASPEK KOMPOSISI *THE SPIRITS TAKES WINGS AND SOARS* KARYA VINCENT MCDERMOTT

Pada bab ini akan membahas karya Vincent McDermott *The Spirits Takes Wings and Soars* sebagai contoh kasus peleburan idiom dan aspek-aspek musikal. Pembahasan akan difokuskan pada aspek yang berkaitan dengan sikap sinkretik dan peleburan idiom, yaitu;

1. Konsep dan latar belakang filosofi
2. Teknik pengolahan komposisi meliputi;
  - Pengolahan harmoni,
  - Timbre, tekstur dan instrumentasi
  - Bentuk

Sebelum menuju pembahasan lebih lanjut, perlu dikemukakan beberapa alasan pemilihan karya ini sebagai contoh kasus peleburan idiom yaitu;

1. Karya ini ditulis untuk gamelan kromatik dan kuartet seksofon.  
 Berdasarkan dari pemetaan strategi komposisi Everett (bab II. Hal 28) karya ini memiliki indikasi dalam mengkombinasikan aspek-aspek musikal dan terdapat perubahan sistem penalaan yang cukup signifikan.
2. Vincent McDermott sebagai komponis banyak menggunakan medium gamelan. Ia tergolong sebagai komponis Amerika yang sekaligus memiliki pengalaman langsung dalam musik diluar kebudayaan barat, khususnya kedekatannya dengan gamelan, musik tradisional India (*Raga*) dan sufisme.

Karya *The Spirits Takes Wings and Soars* dibuat atas komisi dari Ensemble Multifoon untuk gamelan kromatik yang mempunyai orientasi terhadap proses interaksi antara musik non-barat dan musik kontemporer. McDermott menyelesaikan karya ini selama bulan Maret-Juni tahun 2002 ketika ia mengadakan perjalanan pribadinya ke Williamsburg, Virginia, Nort Bergen, New Jersey dan Denmark. Dalam kariernya sebagai komponis, ia tergolong komponis yang berkarya di berbagai gaya/ *poly-stylistic* dan medium seperti; musik elektronik, musik kamar, opera, musik teater, multimedia, media baru/ *new media*. Dan yang paling penting adalah kedekatannya pada musik-musik tradisional non-barat termasuk gamelan dan *Raga-India* dan juga filosofi timur khususnya sufisme, dimana memberikan kontribusi penting bagi fase kekaryaanya.

Perjumpaannya dengan gamelan diawali ketika ia berkunjung ke Amsterdam untuk melakukan penelitian pada tahun 1965. Di sana ia bertemu dengan beberapa musikolog dan komponis yang memintanya bergabung untuk bermain gamelan. Selanjutnya ia mulai mendengarkan rekaman-rekaman gamelan Jawa yang ada di salah satu perpustakaan universitas di Amsterdam. Sepulang dari Belanda, McDermott bertemu dengan Lou Harrison yang memberikan motivasi untuk menulis komposisi untuk gamelan. Tahun 1971 ia pergi selama dua bulan ke Solo, Jawa Tengah untuk belajar gamelan tradisional pada Sumarsam/ Pak Marsam. Tujuh tahun kemudian ia kembali lagi ke Solo untuk belajar gamelan dan membuat suatu proyek dengan Rahayu Supanggah. Selanjutnya Vincent mulai menulis untuk gamelan sekitar tahun 80-an dimana ia mendapat kehormatan untuk menulis karya gamelan untuk mahasiswa ASKI Surakarta atas prakarsa dari Rahayu Supanggah.

### A. Konsep Penciptaan *The Spirits Takes Wings and Soars*

“to takes wings untuk burung itu berarti bersiap untuk terbang, atau dapat dikatakan juga terbang. Lalu the Soars merupakan sesuatu yang dapat terbang sangat tinggi. Terkadang ruh manusia juga dapat terbang sangat tinggi lalu bergerak kemana-mana. Saya berbicara tentang semesta ruh manusia. Namun judul yang ke-dua adalah *Dragon in the Grachten*. Ini jelas sangat berbeda artinya (dengan judul pertama), *Dragon* kamu tahu itu adalah Naga, *Grachten* adalah sebutan kanal air atau gorong-gorong yang ada di Amsterdam. Saya sengaja mendekatkan Naga dengan gorong-gorong. Kenapa demikian?, gagasan ini muncul karena saya menulis karya ini untuk musisi Belanda. Saya memberikan karakter dengan mengambil apa yang khas, temuan saya adalah gorong-gorong. Dan juga mungkin juga berbicara tentang ruh yang dapat terbang tinggi dan terkadang ia turun jika membutuhkan air,...<sup>1</sup>

Ungkapan diatas merupakan gagasan filosofis dari karya tersebut yang mencerminkan pesan-pesan sufistik<sup>2</sup> yang banyak mempengaruhi karya-karyanya terutama di tahun 90-an sampai saat ini. Pesan sufistik ini diambil sebagai judul pertama dari karya ini. Selanjutnya ia menambahkan judulnya sebagai judul kedua yaitu *Dragons in the Grachten* (Naga di dalam Gorong-Gorong) yang sebenarnya tidak ada hubungan khusus dengan judul yang pertama. Judul kedua ini diambil dengan alasan normatif, yaitu sebagai penghargaan McDermott pada masyarakat Amsterdam dimana karya ini dipentaskan untuk pertamakalinya<sup>3</sup>.

Karya ini merupakan karya yang cukup pendek dengan durasi 5 menit, yang dibagi menjadi delapan gerakan. Dengan durasi pendek ini McDermott melakukan pemadatan ide musikal pada setiap gerakan. Masing-masing gerakan memiliki

---

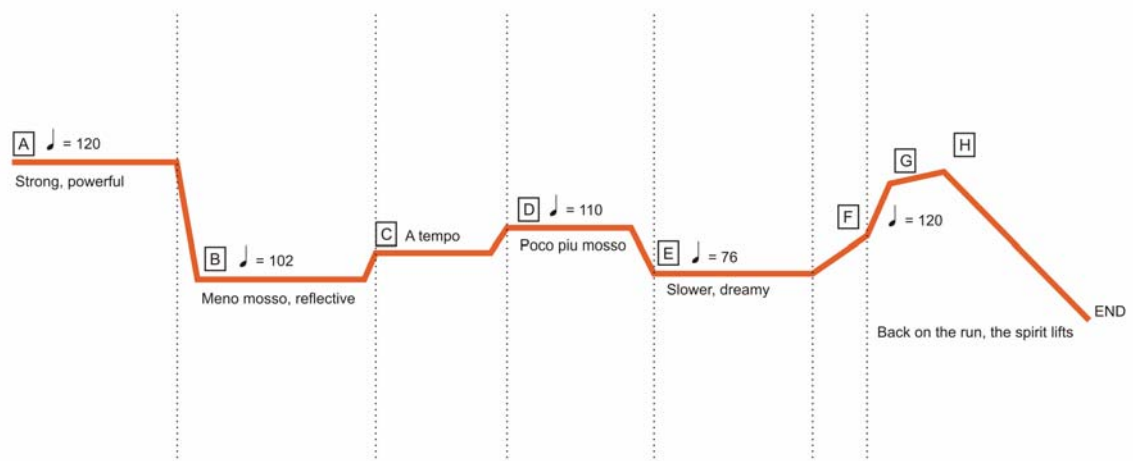
<sup>1</sup> Wawancara II dengan Vincent McDermott tanggal 12 Juni 2007 pukul 16.00 di kediamannya.

<sup>2</sup> Ia banyak mengutip dari karya-karya Rumi untuk teks dalam karya-karyanya.

<sup>3</sup> Selanjutnya Vincent mengembangkan imajinasi naratif yang dibangun dari dua judul yang tidak ada hubungannya secara khusus. Imajinasi ini dimunculkan pada beberapa gerakan dalam karya ini.

karakteristik dan *mood* berbeda-beda yang diaktualisasikan kedalam perbedaan tempo, struktur, materi harmoni dan pengolahan idiom tertentu.

Sebagai karya pesanan, Ia tidak terlalu mengutamakan kompleksitas komposisi, karena dibatasi oleh medium yang telah ditentukan yaitu kuartet seksofon dan gamelan kromatik. Oleh karena itu ia lebih menekankan pada pengolahan timbre, ekspresi, tekstur dan tensi yang diinginkan dari masing-masing seksi (*section*) sebagai materi penting pada karya ini.



Grafik perubahan tensi dari bagian per bagian

Alasan pengolahan timbre tersebut sesuai dengan konsep yang telah dipaparkan Sinta Wulur mengenai ide dasar penciptaan instrumentasi gamelan kromatik pada bab sebelumnya<sup>4</sup>.

## B. Pengolahan Material Komposisi

### 1. Aplikasi Modus Sintetik

<sup>4</sup> Lihat Bab III hal, 43-44

Pada karya ini nyaris tidak ada persoalan harmoni yang krusial, karena kesepakatan sistem harmoninya telah disesuaikan dengan ansambel musik barat, jadi sekali lagi bahwa pertentangan harmonisasi gamelan dengan instrumentasi ansambel musik barat diabaikan.

Namun, hal yang menarik adalah proses menentukan material harmoni komposisi tersebut. McDermott mempertimbangkan faktor efisiensi, yaitu dengan membatasi jumlah bilah gamelan termasuk *kempul* dan *gong*. Sehingga keutuhan karya tersebut dapat terlihat meskipun hanya dengan durasi pendek. Secara teknis sistem harmoninya menggunakan aplikasi modus sintetis/ *synthetic modes*<sup>5</sup> yang secara keseluruhan akan menimbulkan kesan yang utuh/ menyatu (*unity*) dalam konteks harmoni. Modus tersebut memiliki deretan nada sebagai berikut:



Notasi. 2. Modus pokok sebagai material harmoni

Dari susunan material harmoni diatas dapat diperoleh deretan nada dengan kesan *slèndro* dan *pèlog*<sup>6</sup>. Struktur harmoni diterapkan secara horisontal oleh karena itu nada pusat / *center tone* menjadi penting karena menjadi pijakan arah pergerakan melodi pokok / *harmonic direction*.

#### a). Pengolahan harmoni pada seksi gamelan

<sup>5</sup> Vincent Persichetti, *Twentieth Century Harmony*, Faber and Faber, London. 1961.

<sup>6</sup> Di sini terlihat hanya kesan yang diambil, karena Vincent nampaknya masih menyakini bahwa dalam konteks gamelan hanya ada laras *slèndro* atau *pèlog* saja. Jadi persoalan laras dalam karya ini dapat dipahami sebagai pendekatan karakteristik dari laras *slèndro* atau *pèlog* dalam kerangka sistem tangga nada diatonis untuk menghasilkan nuansa laras *slèndro* atau *pèlog* gamelan asli.



Modus 5 nada



Modus 7 nada

Notasi. 3. Pendekatan karakter laras *slèndro* dan *pèlog* yang diambil dari modus pokok

Dalam penerapannya, kedua modus diatas tidak diaplikasikan apa adanya. Melainkan mengalami penambahan diluar modus 5 nada maupun modus 7 nada<sup>7</sup>, namun masih dalam susunan modus pokok (lihat notasi. 2), kasus ini terutama sering terjadi pada seksi gamelan. Jika kita perhatikan pada modus 7 nada, nada Db dan E dihilangkan maka yang akan muncul adalah karakter laras *pèlog*, namun pada kenyataannya nada Db dan E tersebut terkadang dimunculkan. Maka, hal ini mengakibatkan efek kabur pada modus tersebut, namun kesan yang ditimbulkan menjadi memperkaya rajutan harmonisasinya.

---

<sup>7</sup> Penulis menggunakan istilah **modus nada** untuk menerangkan titilaras dalam konteks material harmoni yang digunakan dalam komposisi ini.



prinsip yang digunakan lebih menyerupai prinsip-prinsip tonalitas, dimana nada bass/ *low section* biasanya menjadi penanda akor pokok.

Jika kita bandingkan dengan fungsi *kempul* dan *gong* pada ansambel gamelan tradisional nampak adanya perbedaan fungsi, yaitu sebagai penanda perjalanan frase melodi dan nada pusat, dimana berhubungan langsung dengan frase melodi yang dibawakan oleh *balungan gending*.

### b). Pengolahan harmoni pada seksi seksofon

#### Sistem deret angka

The image shows a musical score for a saxophone section. It includes four staves for Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Baritone Saxophone, and Bassoon. Each staff has a melodic line and a corresponding fingerings (deret angka) below it. The Alto Saxophone part is marked 'sharp, bristly'. Below the staves is a 'seven-tone scale' in G major (one sharp) with fingerings 0 1 2 3 4 5 6. The fingerings for each instrument are as follows:

- Alto Saxophone: 1 2 3 4 5 6 (2 1 0) 6 5 4 3 2 1
- Tenor Saxophone: 6 0 1 2 3 4 (0 6 5) 4 3 2 1 0 6
- Baritone Saxophone: 4 5 6 0 1 2 (5 4 3) 2 1 0 6 5 4
- Bassoon: 6 0 1 2 3 4 (0 6 5) 4 3 2 1 0 6

Notasi. 6. modus 7 nada yang digunakan seksi seksofon (bir.6)

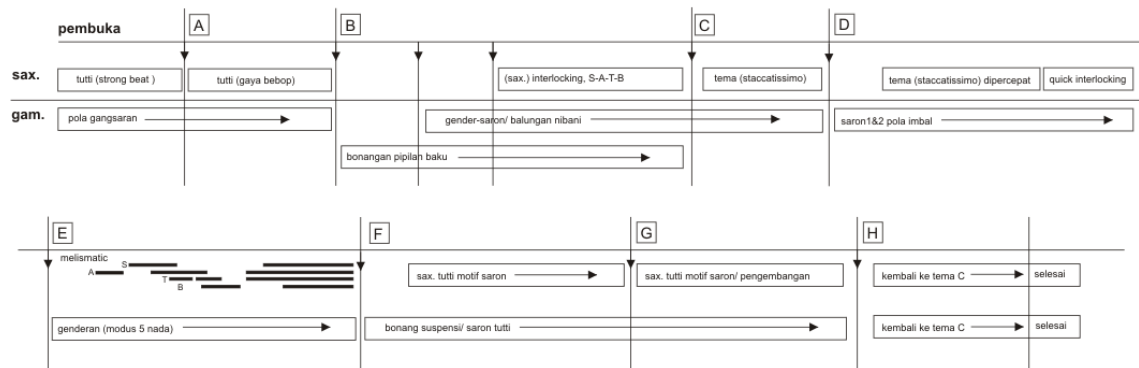
Pada seksi seksofon, menggunakan modus 7 nada yang kutip dari modus pokok. Selanjutnya materi tersebut disusun menjadi figur melodi utama yang dimunculkan oleh seksofon sopran. Untuk seksofon alto dan tenor, masih menggunakan modus yang sama, namun susunan figur melodinya mengambil turunan paralel dari seksofon sopran dengan jarak interval nada pertama (sopran-

alto-tenor) yaitu; D-Bb-G# (lihat notasi. 6, nada pertama). Sedangkan seksofon baritone mengambil figur melodi seksofon alto untuk mendapatkan sonoritasnya.

Selanjutnya, secara horizontal figur melodi pada seksi seksofon dapat dijelaskan sebagai berikut. Di sini akan digunakan sistem deret angka dari 0-6 untuk menjelaskan urutan nada berdasarkan atas modus 7 nada (notasi.6. *seven-tone scale*). Figure melodi seksofon sopran dengan arah horisontal adalah [1-2-3-4-5-6-(2-1-0)-6-5-4-3-2-1]. Untuk alto dimulai dari nada Bb dengan urutan [6-0-1-2-3-4-(0-6-5)4-3-2-1-0-6], sedangkan tenor mempunyai urutan nada dimulai oleh nada G# [4-5-6-0-1-2-(5-4-3)-2-1-0-6-5-4].

Pola hubungan dari ketiga deret angka yang sama berarti mempunyai nada yang sama pula, meskipun terkadang muncul dalam register yang berbeda (terkadang muncul 1 oktaf atas/ bawah). Namun jika kita cermati enam deret nada pertama dan terakhir dari seluruh figur melodi (seksofon sopran, alto dan tenor) tersebut adalah simetris (arah gerak naik-turun). Sedangkan deret nada yang berada di dalam kurung merupakan akumulasi puncak dari perjalanan figur melodi tersebut. Maka apabila dilihat secara horizontal hasilnya adalah gerak figur melodi yang paralel. Akan tetapi rajutan harmoni secara vertikal, akan mengandung resiko terhadap kombinasi interval yang memiliki perbedaan jarak sesuai urutan masing-masing. Hal inilah yang memberikan kesan saling bertabrakan namun keutuhan kesan modus 7 nada-nya tetap terjaga.

## 2. Instrumentasi, Timbre dan Tekstur



Bagan. 2. Bagan instrumentasi *The Spirit Stakes Wings and Soars*

### a). Kombinasi Karakteristik dan Sonoritas

Timbre menjadi elemen penting pada komposisi ini, dimana kombinasi dan tumbukan sonoritas gamelan dan kuartet seksofon sangat diperhatikan. Perpaduan sonoritasnya diambil dari kemungkinan karakter yang dapat dihasilkan oleh kedua seksi tersebut. Masing-masing seksi ditentukan dua kemungkinan karakter dasar yaitu; Kuat/ *strong* dan Manis/ *sweet*. Dari kemungkinan tersebut masing-masing seksi mengalami substitusi karakter seperti dalam bagan berikut;

| Seksi saxophone | Seksi gamelan |
|-----------------|---------------|
| Manis           | Manis         |
| Kuat            | Manis         |
| Kuat            | Kuat          |
| Manis           | Kuat          |

Tabel. 4. Kemungkinan karakter

Dari kemungkinan karakter tersebut, ditentukan proporsi sonoritas dan suasana yang akan dicapai ke dalam bentuk instrumentasi dan tekstur (lihat tabel. 4). Pengolahan pada seksi gamelan secara umum mengambil idiom karawitan tradisional seperti yang terjadi pada bagian pembuka yang mengolah pola *gangsaran* (karakter Kuat), dipadukan dengan timbre kuartet seksofon (karakter Kuat) yang memainkan pulsa ketukan berat dan idiom *bebop* (bir. 1-23). Pada bagian pertama sampai bagian A, pola *gangsaran* disini memiliki karakter “mampu menghantarkan ketegangan menuju puncak”, dengan pukulan konstan secara terus menerus dan berkembang, memiliki kandungan *stressing* cukup efektif dalam mencapai kesan untuk mengumpulkan akumulasi energi seolah-olah siap diledakkan. Sedangkan karakter seksi seksofon yang dibagian ini adalah tajam, kuat dan waspada (*sharp, bristly*) mengambil peran utama dalam membawakan figur melodi yang memainkan idiom *bebop*. Perpaduan pola *gangsaran* dan idiom *bebop* ini terkesan kontras dan ambigu. Sedangkan ramuan instrumentasinya tergolong cukup sederhana, tetapi memiliki keunikan percampuran warna bunyi dalam konteks bentuk ansambelnya.

The image displays a musical score for an ensemble. The top system features a complex, fast-paced melodic line in the upper staves, marked with 'sharp, bristly' and 'normal hear'. Below this, the lower staves show a more rhythmic and harmonic accompaniment, with a 'low D gong 1st' marking. The notation is a fusion of traditional Indonesian gamelan elements (gangsaran) and bebop jazz idioms, characterized by sharp, bristly sounds and a normal hear quality.

Notasi. 7. Opening dan bagian A, perpaduan pola *gangsaran* dengan idiom *bebop*.

**b). Adaptasi teknik *Imbal***

Pada bagian D pengolahan instrumentasi dititik beratkan pada pola *imbal* antara saron 1 dan 2 yang dipadukan dengan seksi seksofon yang memainkan *interlocking* tema melodi dengan artikulasi *staccatisimo*. Pola *imbal* dan *interlocking* memiliki persamaan yaitu; keduanya merupakan sistem permainan pola ritme/ melodi secara silih berganti dari dua buah instrument atau lebih. *Imbal* saron 1 dan 2, sebenarnya masih mengacu pada pola *imbal* tradisional. Namun pada karya ini mengalami modifikasi yaitu;

1. menggunakan dua *tabuh*/ pemukul untuk setiap saron. (cara ini tidak lazim untuk cara tradisional )
2. pulsa pukulan masing-masing saron ditentukan periodenya, sehingga keduanya memiliki aksentuasi silih berganti. Setiap awal periode (pulsa pertama) dimainkan tanpa di-*pathet*<sup>8</sup>, sehingga aksen dihasilkan dari bunyi terbuka/ *open* (simbol O). (lihat notasi.8).

---

<sup>8</sup> Menghentikan sisa bunyi menggunakan tangan kiri/ disentuh menggunakan ibu jari setelah dipukul supaya tidak terjadi tumbukan nada.

55

saron 1

7

saron 2

5

3

57

3

2

7

4

5

**Pulsa periode saron 1 dan 2:**

$$\text{saron1} = 7+5+7+5+7+[3+2]+7+[3+2]+7+[3+2]$$

*sinkopasi*

$$\text{saron2} = 5+[3+4]+5+[3+4]+5+[3+4]+5+[3+4]+5+4+4$$

Notasi. 8. Pola imbal saron pada bagian D

67

wake up

Sx.

*f*

*mf*

*mp*

*p*

Sx.

*f*

*mf*

*mp*

Sx.

*f*

*mf*

*mp*

Sx.

*f*

*mf*

*mp*

Notasi. 9. Interlocking seksi saxophone di akhir bagian D

Pada contoh diatas terlihat jalur *interlocking* yang dimainkan oleh seksofon sopran, alto, tenor dan bariton. Pola *interlocking* tersebut diolah dengan membuat imitasi figur melodi yang dimainkan oleh masing-masing seksofon. Bagian ini sekaligus menjadi akhir dari bagian D menuju ke bagian selanjutnya.

### c). Ornamentasi



Notasi. 10. tekstur saxophone quartet yang dipadukan dengan *gendér* pada bagian E

Pada bagian ini, *gendér* berfungsi sebagai pengiring dari perjalanan figur melodi seksi seksofon. *Gendér* memainkan pola permainan yang kurang lebih sama dengan permainan *gendér* pada ansembel gamelan tradisional yaitu memberikan *céngkok* warna permainan dan menjaga stabilitas nada sentral. Namun dalam karya ini, pola permainan tidak memainkan *céngkok* sebagaimana permainan gender pada umumnya, tetapi memainkan ornamen dan melodi dengan tekstur polifoni dari modus 5 nada. Warna bunyi *gender* disini berfungsi sebagai *drone* dengan kombinasi perubahan nada dan register yang bervariasi. Selanjutnya, seksi seksofon memainkan ornamen-ornamen melodi melismatis dengan imitasi motif yang dimainkan berdasarkan nada central yaitu Db, Ab, Eb, F. Suasana yang muncul pada bagian ini adalah reflektif dan mengalir.

Masing-masing seksi memainkan ornamentasi sesuai dengan kaidahnya masing-masing, namun yang perlu dicermati disini adalah struktur dari perubahan tekstur yang berkesan “bergerak secara perlahan-lahan“, sehingga menimbulkan imajinasi auditif yang cukup kompleks.

### 3. Bentuk Mozaik

Dalam segi bentuk, karya ini terdiri dari beberapa ide musikal yang berbeda. Pada setiap bagiannya mengalami pengolahan baik tekstur dan pola instrumentasi. Secara umum bagian per-bagian dikaitkan oleh rajutan harmoni yang menggunakan modus tujuh nada dan lima nada, sehingga tidak nampak kontras yang berlebihan.

Untuk menghubungkan bagian satu dengan yang lain, dipakai penghantar berupa motif penutup yang disesuaikan dengan tensi dan *mood* bagian selanjutnya, sehingga tidak begitu nampak patahannya. Bentuk inilah yang disebut sebagai mozaik, dimana ide-ide musikal menjadi bagian yang terpisah dan merupakan sebuah ungkapan yang sebenarnya sudah ada maksudnya. Akan tetapi dapat juga disusun secara terus menerus sehingga makna-makna dari bagian per-bagian mampu menghasilkan kontruksi besar yang memiliki makna baru yang utuh.

Dalam tradisi karawitan jawa, bentuk ini sebenarnya sangat populer. Sering ditemui pada bentuk sajian komposisi tradisional biasanya terdiri dari beberapa gending yang berbeda dan memiliki suasana yang berbeda pula. Bentuk sajian gending, sering dimainkan secara bersambung misalnya; *pangkur lombo-maskumabang wilet rangkep-dolanan kuwi apa kuwi-palaran sinom suwuk gropak*. Keempat gending ini sebenarnya berdiri sendiri, namun terkadang dapat disatukan dalam satu sajian gending. Hal ini biasanya bersasarkan atau; kebutuhan/ situasi,

derajat suasana yang diinginkan, pola *garap*, *laras/ pathet* dan durasi. Untuk menyambunganya, biasanya diperlukan tanda atau garap pada instrumen atau ansambel tertentu. Tanda ini bisa berujud *singget/ ater-ater* pada kendang, sisipan garap sebagian ansambel gending, atau perubahan irama menuju gending berikutnya. Dengan demikian suasana akan ikut berubah dengan halus, karena biasanya tanda tersebut disesuaikan dengan suasana gending setelahnya, atau juga dapat berwujud kontras supaya perpindahan benar-benar terasa.

Dengan demikian dapat dilihat bahwa karya *The Spirits Takes Wings and Soars* ini ada kemiripan dengan pola garap gending dalam sajian karawitan jawa yaitu dalam hal bentuk dan transisi dari bagian per-bagian, meskipun konteks permasalahannya berlainan.

## BAB V

### PENUTUP

#### A. Kesimpulan

Sinkretik sebagai pendekatan dalam pengembangan idiom musik kontemporer memuat dua hal penting yaitu; *pertama*, munculnya kecenderungan komponis untuk melakukan peleburan idiom musik, mengkombinasikan instrumentasi musik barat dan non-barat, termasuk adaptasi sistem penalaan dalam bentuk ansambel yang baru. *Kedua*, melakukan adaptasi aspek-aspek musikal sebagai dasar pengolahan proses penciptaan.

Kedua hal diatas mempunyai latar belakang sikap untuk mengeksplorasi, memperluas teknik-teknik komposisi, pencarian estetika baru dan pengalaman baru terhadap persentuhan dengan budaya musik lain. Selain itu juga merupakan satu tahapan proses pencarian gaya individual, dan identitas budaya.

Dalam hal teknis, peleburan idiom dan aspek-aspek musikal dapat disimpulkan menjadi lima hal pokok, yaitu;

1. Mengenali karakteristik dan sistem musikal gamelan dan kuartet seksofon.
2. melakukan klasifikasi karakteristik dari masing-masing seksi, menjadi perhatian utama dalam proses menentukan struktur musikalnya. Khususnya mengenai klasifikasi karakteristik yang dipilih sebagai materi komposisi.
3. Mempertemukan dua karakter bawaan yang mempunyai persamaan karakter dan *mood*. Misalnya perpaduan antara *irama gangsaran* dengan *gaya bebop* yang memiliki persamaan dalam membangun tensi.

4. Melakukan adaptasi pola permainan pada gamelan dan seksi seksofon. Misalnya pengolahan teknik imbal *saron* dengan pola *interlocking* pada seksi seksofon.
5. Mencari kesepakatan untuk mencapai keutuhan/ *unity*, yaitu dengan menerapkan modus sebagai pendekatan dalam mengolah harmoni.

## **B. Saran**

1. Diperlukan suatu kajian penelitian musikologis dan interdisipliner yang mengambil obyek perkembangan budaya musik seni kontemporer Indonesia abad ini, khususnya mengenai gaya individu komponis. Sehingga dari pengkajian tersebut akan muncul catatan-catatan pencapaian proses kreatif yang nantinya akan berguna bagi penulisan sejarah musik Indonesia mutakhir.
2. Lebih menghargai karya musik yang ada di lingkungan kita (Indonesia), terutama yang berasal dari karya komponis Indonesia dengan segala macam bentuknya. Karena dengan jalan inilah kita dapat merancang fondasi yang kukuh bagi arah baru perkembangan musik seni di negara kita.
3. Mengsinergikan musik tradisi dengan musik non-tradisi, sehingga tidak terjadi perdebatan/ pembedaan secara kultural yang tidak perlu. Hal ini terutama terfokus pada para pelakunya, yang hendaknya saling melengkapi satu dengan yang lain. Dari sini dibutuhkan sikap perilaku keterbukaan, bukan hanya pada tataran pemahaman saja.
4. “Keberhasilan budaya suatu bangsa berawal dari kemauan untuk mempelajari kegagalan sejarah....”

## DAFTAR PUSTAKA

- Copland. Aaron, *"The Sounds of Thing to Come"* International Music Council, Paris, 1968
- Eurich. Alvin, Music in Dynamic Society. *Music and Communication*. Paris International Music Council. 1968
- Abad Besar Manusia*, World University Press
- Mack. Dieter, *Sejarah Musik 4*, PML, Yogyakarta. 1995
- Stuckenschmidt. H.H, *Twentieth Century Music*, World Library University-McGraw-Hill Book Company, New York, 1970
- Nketia. J.H. Kwabena, *"Ethnomusicology and African Music"*, modes of inquiry and interpretation,. Afram Publications (Ghana) Ltd. 2005
- Martopangrawit, *Pengetahuan Karawitan I*, Diktat Kuliah ASKI Surakarta.
- Manning. Peter, *Electronic & Computer Music*, Clarendon Press – Oxford. 1993
- Sumarsam *"Gamelan dan Barat"*, *Interaksi musik dan budaya*. Jurnal MSPI th. IX 1998/ 1999
- , *"Gamelan"*, *Interaksi Budaya dan Perkembangan Musikal di Jawa*, Pustaka Pelajar, Yogyakarta. 2003
- Kostka. Stefan, *"Materials and Techniques of Twentieth-Century Music"*, Prentice Hall, New Jersey. 1994
- Transcultural Music Review/ Revista Transcultural de Música #8, (2004)  
ISSN:1697-0101
- Everett. Yayoi Uno, *"Locating East Asia in Western Art Music"*, Wesleyan University Press. 2004
- Persichetti. Vincent, *Twentieth Century Harmony*, Faber and Faber, London. 1961.

## **Majalah**

*Balungan*, A publication of the American Gamelan Institute, Volumes 9-10, 2004

*EAR magazine*, Gamelan Indonesian Arts in America. Volume 8, Number 4, Sept/Oct/ Nov. 1983. New York

Majalah Budaya *Kidung*. Dewan Kesenian Jawa Timur 2005

## **Booklet, Katalog & Leaflet**

Katalog *CD Gong & Strings*, BVHAAST 0100. Prinseneiland 99, 1013 LN Amsterdam

*Tribute to Ton de Leeuw*,  
booklet konser Ensemble Gending dan Kyai Fatahilah. Juli 2006.

*The King's Witch*  
Buku program konser musik kontemporer karya Tony Prabowo, Graha Bakti Budaya, TIM, Jakarta. Desember 2006.

*Gamelan Padhang Moncar*,  
Leaflet konser untuk Festival Gamelan Yogyakarta, Taman Budaya Yogyakarta, Juli 2007.

## **Situs Internet;**

<http://www.sintawullur.nl>

[www.m-w.com/dictionary/syncretism](http://www.m-w.com/dictionary/syncretism)

<http://en.wikipedia.org/wiki/Syncretic>

[www.m-w.com/dictionary/syncretism](http://www.m-w.com/dictionary/syncretism)

**LAMPIRAN**

# Wawancara bersama Vincent McDermott (bagian pertama)

oleh Gatot D. Sulistiyanto  
Yogyakarta, 2 Mei 2007

Vincent McDermott lahir tahun 1933 di Atlantic City, New Jersey, Amerika Serikat. Ia studi komposisi dengan Constant Vaclain, Darius Milhaud, George Rochberg, dan Stockhausen. Mendalami gamelan Jawa dengan Pak Tjokro, Sumarsam, Rahayu Supanggah and Midiyanto. Tahun 1977 Ia meraih gelar profesor musik di Lewis and Clark College, Portland Oregon, Amerika Serikat. Ia juga mempelajari musik India secara khusus dengan Ira Das Gupta and Zakir Husain. Karya-karyanya telah dipentaskan di Amerika, Canada, Switzerland, Jerman, Perancis, Inggris Raya, Kroasia, Polandia, Selandia Baru, Korea, Jepang, dan Indonesia. Saat mulai tahun 2002 ia menetap di Yogyakarta.

Gatot: Bisa anda ceritakan mengenai pengalaman awal di bidang musik atau juga pendidikan musik ?  
McDermott: yha pertama saya belajar komposisi musik, lantas saya mendalami sejarah dan musikologi, dan yang terakhir saya belajar komposisi, estetika musik dan musikologi sampai doktoral. Ini gelar doktor yang tidak biasa. Tepatnya tahun 19959 itu bachelor, 1961 gelar master, dan doktoral tahun 1966.

G: Kapan anda mengenal Gamelan untuk pertamakalinya?

V: Ah, pertanyaan yang bagus. Ini terjadi pada tahun 1965 ketika saya berkunjung ke Belanda. Saat itu saya sedang menulis disertasi saya untuk Amerika namun sama sekali bukan bersinggungan dengan gamelan. Di Belanda saya bertemu dengan seseorang yang bertanya kepada saya "kenapa anda tidak bergabung dan bermain gamelan?" dan saya bertanya kembali, "Apa itu?". Disitulah saya bertemu gamelan. Karena para tahun 1965, di negara barat dapat dibilang tidak terdapat gamelan, ada namun tidak banyak. Gamelan pertamakali di Negara barat itu ada di Belanda. Mereka memiliki banyak informasi mengenai gamelan. Lalu disana terdapat pakar ilmu Etnomusikologi yang meminta saya untuk bermain gamelan. (tiba-tiba) hai McDonald-nya datang....berapa ini semuanya..?

G: Kenapa anda tertarik pada gamelan?

V: Ketika mendengarkan gamelan di Belanda, pertama tama saya jatuh cinta dengan sisi ekspresi orang barat, itu sangat indah bagi saya. Saat itu saya tidak bermain gamelan, mereka disana merupakan pemain gamelan amatir. Di perpustakaan universitas, saya mendengar banyak rekaman gamelan Jawa dengan teknologi pita rell, tahun 1960-an belum ada teknologi kaset pita, apalagi teknologi digital. Di tempat tersebut mereka megumpulkan arsip dokumentasi musik dari Jawa. Saya dengarkan indah sekali.

G: Setahu saya, anda banyak menulis karya yang berangkat dari gamelan atau menggunakan instrumen gamelan. Apa alasan anda?

V: Di Amerika, komponis yang terkenal menggunakan gamelan di karya-karyanya adalah Lou Harrison. Ketika saya tua, dia menjadi teman saya. Dan dia bertanya kepada saya, "Vincent, kenapa kamu tidak menulis untuk gamelan?", saya katakan "Ok". Itu alasan yang sederhana, namun alasan yang lebih kompleks adalah saat itu saya sudah bermain gamelan dan menulis komposisi, musik klasik, musik elektronik dan banyak lagi. Dan mungkin saya merasa siap menulis karya untuk

gamelan. namun ketika Lou Harrison bertanya pada saat itu, saya dengan ringan menjawab "ya, saya akan tulis...". Ini kira-kira tahun 1980-an.

G: Anda pernah belajar gamelan ke Solo. Siapa guru anda pertama kali?

V: Ketika saya pertamakali ke Solo tahun 1971, saya belajar pada pak Marsam (Sumarsam) yang terkenal sebagai etnomusikolog dan dosen di Amerika. Dia merupakan guru utama saya dan juga organisir. Namun itu hanya dua bulan. Lalu saya kembali lagi ke Solo tahun 1978 dan bekerja dengan Rahayu Supanggah, kembali lagi tahun 1984 ketika itu saya diminta untuk menulis karya untuk sebuah sekolah.

G: Menurut anda, bagaimana tentang perkembangan gamelan di barat termasuk sebagai medium musikal di barat?.

V: Ketika saya memulai menulis untuk gamelan, tidak banyak komponis barat yang menulis untuk gamelan. Saya temukan beberapa di Eropa dan Amerika tidak lebih dari 5 komponis baru sekitar tahun 80-an. Saat ini sudah banyak komponis yang menggunakan gamelan pada karya mereka. Ada yang hanya sedikit, ada pula yang banyak. Sahabat saya menulis tentang keberadaan gamelan di universitas Harvard yang sekarang mempunyai 8 set gamelan untuk program studi komposisi, tidak hanya di departemen etnomusikologi saja yang melibatkan gamelan namun juga untuk komponis. Dulunya Harvard merupakan universitas yang sangat konservatif dan lambat dalam menanggapi perubahan. Namun tidak lagi untuk saat ini. Selanjutnya jika saya mengatakan Harvard, berarti anda harus mengetahui sejarah di Amerika. Sekarang Harvard memiliki gamelan yang digunakan di dunia komposisi musik Amerika.

G: Anda mengerti tentang sinkretisme?

V: Sinkretisme merupakan sebuah istilah yang dapat digunakan pada genre musik atau pada wilayah artistik atau juga wilayah politik, yang menjadi pemahaman sekarang ini, musik sinkretik berarti mencampur musik dari kategori yang berbeda secara bersamaan. Beberapa banyak komponis menyatakan tidak suka. Sinkretisme menjadi pikiran yang mengerikan. mengapa demikian ?, karena mungkin sama seperti di Jawa, para pengrawit kurang begitu menyukai karya baru gamelan. kenapa?. karena hal itu tidak sekuat dan sebagus yang lebih dulu tertanam dalam hati sejak lahir. Hal ini terjadi juga di Barat, mereka percaya sepenuhnya tradisi mereka. Beberapa komponis merasa buruk jika membuat peleburan (musik Barat) dengan musik lain dalam karyanya. Hal Itu dianggap suatu kesalahan, karena musik mereka memiliki kompleksitas, kaya, dan ketika hal itu dilakukan maka dia akan kehilangan kualitas tersebut.

## **KARYA VINCENT**

G: Bisakah anda paparkan mengenai konsep dan latar belakang penciptaan karya anda "The Spirits Takes Wing and Soars" ?.

V: Banyak komponis telah berkarya bertahun-tahun. Terkadang inspirasi apa yang mampu mendorong komponis untuk melahirkan karya baru?. Terkadang inspirasi datang dari dalam, tetapi juga terkadang seseorang datang untuk memberikan komisi untuk menulis karya baru. Selanjutnya dalam kasus ini, "The Spirits Takes Wing and Soars" seorang komponis Belanda meminta kepada saya untuk menulis karya tersebut, itulah inspirasinya. Lalu, saya bertanya kepadanya mengenai bagaimana situasinya, instrumen apa yang akan digunakan, siapa yang akan memainkannya, apa program, setelah semuanya siap, saya mulai memetakan. Mereka melibatkan 6 musisi gamelan yang secara khusus ditata menjadi 12 nada kromatis. Namun mereka hanya meminta karya dengan durasi 5 menit saja. Durasi 5 menit terlalu pendek bagi komponis klasik-kontemporer. Semua itu menjadi ide saya, saya tahu mereka melibatkan kwartet seksofon jadi saya tidak berfikir mengenai instrumentasi, saya hanya berfikir tentang gamelan yang dimainkan oleh 6 orang. Jadi itulah mengapa saya menggunakan gamelan. Selesai dengan kwartet seksofon, semua selesai dengan durasi 5 menit.

Banyak pertimbangan dalam membuat karya tersebut dan sekarang sudah ditentukan. Ketentuan tersebut bukan dari saya, tapi dari Belanda yang meminta karya kepada saya. Sebagai contoh lain karya saya "Sweet Breathed Ministrel" pada CD Fugitive Moon bukan karya komisi dari seseorang. Karena saya ingin menulis karya. Ketika saya mulai menulis karya itu, saya tidak tahu seberapa panjang durasinya, berapa banyak seksionalnya, saya hanya terpanggil untuk menulisnya. Namun bagian seksional pada karya "The Spirits Takes Wing and Soars" ini mungkin sangat sederhana. Dan saya hanya mencari bagaimana menggabungkan ide-ide konsep karya tersebut, saya kira itu mudah.

G: Setelah saya menyimak karya anda tersebut saya melihat adanya ekspresi bebop pada kwartet seksofon. Apa anda merasa mendapat pengaruh Bebop dan Jazz?.

V: Ah, menarik sekali. Saya tidak yakin, mungkin ada. Saya bukan pemain Jazz, namun saat saya remaja saya sangat menyukai musik Jazz. Saya sering pergi ke kedai Jazz untuk sekedar mendengarkan permainan Jazz. Dan saat itu, Bebop menjadi gaya yang cukup penting. Sehingga saya banyak mendengarkan Bebop secara langsung beberapa tahun dalam hidup saya. Saya selalu tertarik, namun saya tidak pernah bermain (Jazz). saya tidak berpikiran tentang itu ketika saya menulis karya tersebut. Tetapi kalau anda menulis untuk seksofon, terkadang anda dapat melihat kedekatan seksofon dengan Jazz yang sangat kuat. Banyak juga yang pernah saya buat dengan seksofon namun tidak mirip dengan bebop.

G: Untuk saya timbre gamelan dan kwartet seksofon terdengar sangat menarik. Apakah anda mempunyai alasan khusus mengenai timbre pada karya ini?

V: O, ya. itu merupakan elemen penting. Ketika saya menulis untuk gamelan dan kwartet seksofon, bagaimana saya menggarap gamelan dalam satu bagian?. Karya ini hanya terdiri dari 4 sampai 5 bagian. Namun dalam bagian ini saya menginginkan seksofon yang lebih dominan, dan juga untuk gamelan. Bagaimana persoalan timbre disini? ini menjadi mudah ketika gamelan ditala sama seperti seksofon, hal ini menjauhkan dari persoalan penulisan. Saya tidak berfikir tentang nada apa yang dimainkan, karena saya tahu bahwa gamelan dapat memainkan nada yang sama dengan yang dimainkan seksofon. Namun saya tahu bahwa seksofon dapat berkarakter kuat "PREP...PREP...PREP...!!!", tapi juga dapat bermain sangat manis, dan demikian juga pada gamelan. Terkadang saya ingin manis bertemu manis, kadang kuat dengan manis, kadang juga kuat dengan kuat. Hal ini yang menjadi bagian dari gagasan saya ketika saya menusik bagian satu dengan yang lain, dan timbre menjadi konsep menjadi bagian yang sangat penting disini.

G: Pada seksi gamelan apakah anda juga menggunakan atau menerapkan teknik komposisi gamelan tradisional di karya anda?

V: Secara umum ya. Saya mengikuti ide-ide tradisional. Namun dalam pengertian seperti ini; ketika saya menulis gender, saya ingin menggunakan cengkok tradisional. Namun tidak terlalu penting mengenai cengkok. Saya membuat cengkok sendiri pada gender. Tapi yang harus diperhatikan adalah apakah gender ini mungkin untuk memainkannya?. saya harus tahu tentang instrumen itu, dan bagaimana instrumen itu dimainkan. Untuk instrumen yang lain tidak memiliki kerumitan, karena secara umum dapat dimainkan dengan cara tradisional. Teman saya, Lou Harrison ketika dia menulis untuk gamelan dia gemar menggunakan bentuk ladrang, lancaran. Namun ketika kita dengarkan tidak nampak sama sekali kesan Jawa-nya. Tapi beberapa teman saya berkomentar tentang karya gamelan saya: oh..., ini tentu saja bukan Jawa, tapi ini lebih berkesan Jawa dari pada karya Lou". Kenapa?, saya tidak tahu. Karena saya menyukai dan tertarik terhadap tradisi bagaimana memainkan instrumen itu.

G: Secara khusus apakah anda menggunakan teknik komposisi tertentu?

V: Biasanya saya menulis secara intuitif. Di sini saya tidak memastikan sebelum saya memulai. Bagaimana saya menulis, awalnya saya ingin berfikir tentang ide-ide musikal yang berbeda, dan lalu saya berfikir tentang bagaimana selanjutnya. Saya punya ide sekarang dan menulis selama 10 detik untuk memainkan ide-nya. Saya tidak ingin hanya 10 detik, mungkin lebih panjang mungkin 5 menit. Lantas apa yang harus saya lakukan untuk mengembangkan ide tadi?. Ketika saya mulai pengantar,

ini ide menjadi kedua. Karena saya berfikir tentang seberapa panjang satu ide ini selesai. Jika terlalu panjang akan sangat membosankan, jika terlalu pendek akan menjadi gila karena orang tidak mengerti apa yang dimaksud karena terlalu singkat. Lalu saya selalu coba-mencoba seberapa panjang sebuah ide sebelum ide baru akan muncul.

Dengan pemikiran saya yang sekarang ini, ide tersebut bisa menjadi lebih sempurna. Saya bisa kembangkan menjadi lebih panjang. Jika saya menulis karya ini lagi saat ini, saya akan buat menjadi 5 bagian. Saya akan tulis lebih dari 3 atau 4 seksi.

Jika setiap bagian menjadi lebih panjang, saya dapat akan melihat apa yang tidak saya lakukan. Para komponis sering melakukan hal itu, belajar dari apa yang ditulisnya sekarang dipengaruhi oleh karya-karyanya sebelumnya. Namun hal ini mungkin juga akan mendatangkan pengaruh dimasa datang.

G: Sekarang kita berbincang mengenai Multifoon Ensemble dan Gamelan Kromatik, menurut anda apakah gamelan kromatik dapat dikatakan instrumen baru?

V: Multifoon adalah nama grup. di Belanda mereka menyebutnya Ensemble Multifoon. Foon artinya hakekat nada atau bunyi. Di dalam gamelan terdapat beberapa nada-nada. jika kita gabung laras slendro dan pelog, maka kita akan mendapatkan 11/12 nada. Ini menjadi sekedar alasan mengapa di gamelan tidak menggunakan instrumen baru. Seseorang Indonesia yang menjadi pemrakarsa dari ansambel ini adalah Sinta Wullur, yang hidup di Belanda, belajar musik lalu menjadi komponis, dan dia mencintai gamelan. Ketika dia memutuskan untuk membawa gamelan, dia punya uang untuk membuatnya, dia pergi ke Jawa untuk pesan gamelan dengan penalaan 12 nada kromatik musik barat. Untuk Ensemble Multifoon tentu saja gamelan tersebut menjadi instrumen baru. Tapi ada beberapa orang barat yang tidak suka [sistem penalaan gamelan] tersebut. Sebenarnya mereka suka gamelan seperti pada umumnya gamelan dengan laras slendro dan pelog, seperti saya juga. Tapi apakah gamelan kromatik merupakan instrumen baru?, ya, itu instrumen baru, atau mungkin tidak. Itu sistem penalaan baru...!!!.

## **Wawancara bersama Vincent McDermott (bagian ke-dua)**

**12 Juni 2007 pukul 4 sore**

**reporter: Gatot D. Sulistiyanto**

Bisa anda jelaskan maksud dari judul karya anda "The Spirits Takes Wings and Soars"?

To takes wings untuk burung adalah siap untuk terbang atau dapat juga diartikan terbang. Lalu the Soars, merupakan sesuatu yang dapat terbang sangat tinggi. Jiwa manusia terkadang juga bisa terbang dan pergi kemana saja. Intinya saya bicara tentang semesta ruh manusia.

Namun disini ada judul kedua "Dragons in the Grachten", ini sangat berbeda dengan judul yang pertama. Dragon itu Naga, grachten adalah sebutan untuk kanal di Amsterdam. Di Amsterdam terdapat banyak sekali kanal, lalu saya ambil istilah tersebut sebagai judul kedua. Mengapa demikian?, karena saya menulis karya ini untuk musisi Belanda. terlintas di benak saya sesuatu yang berhubungan dengan Belanda, atau juga ruh juga dapat terbang tinggi lalu turun untuk minum. Itu hanya imajinasi mengenai naga.

Saya menemukan beberapa perbedaan tempo dan ekspresi yang berubah-ubah dengan tanda A, B, C, D dst. Adakah hubungannya secara khusus dengan judul?

A,B,C itu hanya tanda untuk memudahkan saat latihan saja. Biasanya dalam musik klasik huruf tersebut merupakan tanda penting yang memiliki hubungan dengan struktur dalam komposisi tersebut. Tanda tersebut menunjukkan pada kita sebuah permulaan dan berakhirnya sebuah bagian. Pertama kali saya tidak membubuhkan tanda tersebut sebelum karya ini selesai. Setelah selesai semua, o..disini di bagian tempo 120 dan seterusnya. Ini menjadi tanda penting dimana untuk memberi tanda terjadinya perubahan ide komposisi pada bagian tertentu. Berbeda jika kita menulis bagian yang berkesinambungan (continuous movement) seperti dalam karya simfoni, kita harus mempertimbangkan ide tentang bentuk, untuk karya ini tidak demikian karena ini hanya 5 menit.

## **BENTUK**

Dalam karya ini saya tidak begitu mempertimbangkan bentuk. Mungkin saya hanya membuat satu karya dengan 5 bagian, mungkin juga karya ini nampak seperti 5 karya yang berbeda yang dipersatukan dengan membuat jembatan dari satu ke yang lain. Ini hanya sebuah jalan untuk mengidentifikasi bagian-bagian dari karya ini.

Lantas adakah hubungan dari satu bagian dengan bagian lainnya?. Terkadang tidak dan terkadang ya. Terkadang saya menggunakan motif harmoni yang sama pada beberapa bagian. Namun ketika saya berfikir tentang hal yang berbeda saya terfokus pada seksofon. Kadang seksofon menjadi lembut dan manis, kadang juga cepat dan kuat. Selanjutnya saya menentukan perbedaan karakter yang antara kuat dan lembut dalam satu seksi. Demikian juga pada seksi gamelan, kadang gamelan menjadi pengiring, kadang muncul menjadi karakter penting. Hal ini menunjukkan bagaimana seksofon menemukan gaya yang berbeda dan gamelan juga demikian. Inilah gagasan karya ini secara umum.

Menurut anda mungkin atau tidak kalau karya ini disebut dengan bentuk mozaik atau kolase?

Ya, mungkin sekali.

Kolase dalam wilayah seni diartikan sebagai sesuatu yang memiliki sedikit perbedaan. Jika karya ini dianggap kolase, misalnya bagian pertama adalah seksofon, lalu di bagian kedua menggunakan alat dapur. Kolase dalam sejarah seni merupakan sebuah bentuk dimana kita hanya mengambil sesuatu yang berbeda atau tidak berhubungan sama sekali. Misalnya di sisi ini adalah diler mobil dan di sisi yang lain adalah taman. Inilah kolase, sesuatu yang tidak berhubungan. Tapi jika anda mengatakan Mozaik, biasanya di sana ada sesuatu yang mirip.

## **MATERI HARMONI**

Ketika saya melihat bahwa gamelan sebagai mediumnya menggunakan sistem tuning 12 nada kromatis, saya berfikir tidak ada masalah lagi. Tapi jika saya gunakan semua maka kurang efisien, karena instrumen akan menjadi sangat berat dan sulit untuk di pindahkan. Lebih baik saya putuskan untuk menggunakan modus tertentu, sehingga tidak semua bilah digunakan. Secara keseluruhan saya mencoba menggunakan modus yang mendekati slendro dan pelog. Mungkin lebih tepat dikatakan modus tujuh nada dan modus lima nada. Misalnya pada bagian seksofon saya menggunakan modus tersebut menjadi yang utama. Tapi saya juga membubuhkan beberapa nada disini, sehingga sekarang ada lima nada di gamelan dan seksofon serta beberapa nada tambahan.

Menurut anda apa yang menarik dari gamelan kromatik?

Saya kira ini mempermudah para komponis untuk mencampur. Alasan Sinta Wullur kenapa ia membuat gamelan ini karena ia ingin membuat musik baru di Belanda. Ia ingin membuat musik baru dengan melibatkan instrumen diluar tradisi barat, dimana mereka tidak mengenal tradisi gamelan. Sehingga ia ingin membuat jembatan antara apa yang mereka ingin mainkan dan apa yang bisa dilakukan di gamelan. Masyarakat Eropa sangat berbeda dengan masyarakat Amerika yang lebih terbuka. Jika ada musik yang memiliki perbedaan tuning menurut pendapat banyak kalangan di

Amerika "wah,...ini menarik". Namun sikap komponis Eropa akan berkata "...apa itu..?, kenapa mereka tidak memainkan dengan tuning yang sama..?, saya tidak mengerti itu..!". Ini adalah sikap ala Eropa. Dan di Belanda sikap semacam ini sangat kuat yang melihat dengan sudut benar atau salah. Sinta melakukan dengan komponis Belanda, dan jika kita bertanya pada mereka ketika menulis dengan slendro atau pelog ini mendatangkan persoalan, mereka tidak tahu apa yang harus dilakukan dengan materi tersebut. Namun dalam pikiran saya, sebenarnya sangat menyukai kontras. Saya terkadang suka dengan intonasi yang berbeda. Saya mencoba memahami bagaimana caranya untuk menggunakannya. Namun sekarang komponis Eropa sudah lebih bisa memahami perbedaan tersebut. Mungkin Sinta hanya menawarkan cara agar lebih mudah untuk menghubungkannya. Saat ini di Amerika juga memiliki gamelan dengan sistem tuning diatonis. beberapa diantaranya juga dibuat di Indonesia. Hal ini seperti yang terjadi di Indonesia juga khususnya untuk gamelan populer (campursari), apakah gamelan ini di tala slendro atau pelog?. tidak... ini ditala dengan do-re-mi. Tentu saja hanya sedikit mirip. Amerika memiliki gamelan aluminium, karena di sana tidak memiliki teknologi perunggu. Namun gamelan tersebut ditala seperti gamelan aslinya (slendro/ pelog) dan kami menggunakannya sampai sekarang. Komponis Amerika tidak ada masalah dengan itu. Tapi lain halnya di Eropa agak sedikit sulit. Lalu Sinta melakukan gagasan yang cemerlang untuk membantu mengembangkan musik dari tradisi yang berbeda secara utuh. Kadang ketika saya mencari komentar dari karya ini pada pemirsa di Eropa, mereka bertanya "...mengapa bunyinya aneh, tidak seperti gamelan yang sesungguhnya?". "...Oh itu di tala diatonis...". lalu mereka bilang: "ah...(mereka tidak suka). Kenapa mereka demikian, karena mereka memiliki kecenderungan mencari hal yang murni (purist), mereka berfikir semua gamelan harus di tala sebagaimana mestinya kaidah tradisinya dari Indonesia.

Namun, tentu saja di Indonesia memiliki perbedaan tuning yang lebih tinggi/ rendah yang berbeda dari tempat satu ketempat yang lain. di Jawa dan Bali juga demikian.

Untuk saya pribadi mungkin lebih suka mendengar gamelan secara utuh sesuai kaidahnya, Oh...saya kurang suka dengan sistem tala lainnya pada gamelan. Namun juga menarik jika kita cermati sistem tuning lainnya.

# Interview with Vincent McDermott

By Gatot D. Sulistiyanto

Yogyakarta, May 2, 2007

**Vincent Mc Dermott** was born 1933 in Atlantic City, New Jersey, USA. Compositional studies with Constant Vauclain, Darius Milhaud, George Rochberg, and Stockhausen. Studied Javanese Gamelan with Pak Tjokro, Sumarsam, Rahayu Supanggah and Midiyanto. He became a professor of music—longest at Lewis and Clark College, Portland, Oregon, USA in 1997. He also study Indian Music with Ira Das Gupta and Zakir Husain. His work have been played widely across the U.S. but also in Canada, Switzerland, Germany, France, UK. Croatia, Poland, and New Zealand, Korea, Japan, and Indonesia. Now he live in Yogyakarta.

G: Can you tell me about your early musical background or academic background?

V: Oh yes, first in composition, second in music history & musicology, third a mixture of composition, music aesthetics and musicology, there is very unusual Ph. D combination.

G: When you have first meeting with Gamelan

V: Ah, very good, that was in 1965 I was in Amsterdam Holland. Why was I there? I was writing my dissertation for America. At that time, working on my dissertation noting about gamelan no gamelan in my thinking my dissertation. But in Amsterdam, I meet a man who said why don't you come and play in the Gamelan? And I said what? What's that? And that when I meet. Because in western world in 1965 there were no Gamelan in the west or not very many. First Gamelan in the western world in Holland. So they have more knowledge about that. So, already there was an ethnomusicology there who ask me to play in the Gamelan *"hey, the Mc Donald is here..... so, how much is it?"*

V: First I was said the first the date of graduation the bachelor degree 1959, master degree 1961, and Ph. D 1966.

G: Why you interest with Gamelan

V: When I heard Gamelan in Amsterdam, the first time it was love at first side that in English expressions, I was just so beautiful. Not the Gamelan I played there, they were beginners Gamelan players and Dutch people and my self, but the university had library that had tapes, that's long time at 1960s, not yet CDs, not yet cassette tapes, but there were some open real tapes they had in library music from Java. That's beautiful I want to learn more about.

G: I know you have a lot of works based on Gamelan or use Gamelan instrument. What your reason why?

V: In America, the composer who was most famous for using gamelan is a man named Lou Harrison. When I was older, he became friend of mine. And Lou said to me, *"Vincent why don't you write for gamelan?"*. *"I said OK"*. That's why. But that the simple reason more complex one is at that time already I have been playing gamelan traditional gamelan, and writing music; classical music, electronic music, many kinds. And maybe now I begin to feel ready to write for gamelan. But then he said that, I was easy to say *"yes I will do it"*. That was in 1980.

G: You have gamelan learning at Solo. Who is your gamelan teacher first?

V: When I first went to Solo at 1971, I learn with Sumarsam/ pak Marsam, who is know famous ethnomusicologist in the world and teacher in America. He was my main teacher and organizer with me. But I was there only for two months, not much time. But I begin to work with him at 1971. And then, I come back to Solo in 1978, I work with Rahayu Supanggah. And I back again in 1984 then school there in Solo asks me to write new composition for them.

G: What do you thing about gamelan as a musical medium in western world now?

V: When I first start to write for gamelan, I thing I could name all the western composers who wrote at one piece for Gamelan. Probably I could use 5 fingers and that will be everybody in Europe and America who wrote for gamelan that was 1980s. Today, its very-very comet many-many composers some will use it a lot, some just a little. It has be come so comet there, in fact a friend of mind wrote to say in America probably the famous university is Harvard university. Harvard University has now got an 8 gamelan for the composition department of there, not for the ethnomusicology department but for the composers. Harvard usually slow to chance more conservative place many other school have gamelans. So when I say Harvard you mast understand history in America. Even now Harvard finally gets gamelan that's means gamelan is now excepted completely in the world compositions in America.

G: Did you know about syncretism?

V: Syncretism is one of the name that can be applied to musical genre or other kinds of artistic efforts or many political efforts everything the word can be used, it well use now syncretic music meaning mixing music from deferent categories together. Many composers do not like that. That thing syncretism is a terribly things. Why is terribly, because maybe the same reason that in Java many gamelan players do not like new gamelan music. Why? Because is not as strong, in not as good they thing as the old thing that is in their heart, in their body since their children. So it's in western too, there are people who believe very strongly in their tradition the western traditions. Some of those composers things, that I a bad to syncretise with other music. That's false because your own music is deep complicated, rich, as soon as you begin to mix thing you don't have the same deep quality of music. But I of course had answer for that.

### **Vincent work**

G: What your concept and background for the creation of your piece the Spirit takes wing and soars. Can you explain to me about that?

V: Well, were composers is working in many years. Some times what is an inspiration make a new pieces. Some time inspiration comes from inside. But sometime somebody asks the commission a new piece. And so in this case, *The Spirit takes wing and soars* a composer in Holland ask me to write that piece, that was the inspiration. Now, when I ask me to do it? I asks what is the situation, who which playing what are they instruments, what is the program, and already I begin to learn they want to use 6 gamelan players on there gamelan which is special made tune in twelve-tone scale. But they wanted to use just the 5 minute piece. So five minute is too small piece for classical composer. So now already that give me ideas, I know they have saxophone quartet, so I don't thing about the instrumentations I just thing about gamelan, they want to used 6 players, now why I use the gamelan. I already saxophone quartet, I already now is five minute. That's many decision about composition already now the fixed there. Not from me, but from Holland when an ask me to write it. So, that another piece for instance on that CD [FUGITIVE MOONS, , were piece call *Sweet Breathed Minstrel*, that piece no one ask me to write it. Because I wanted to write a piece. When I start to write it I do not know how longer would be, I do not know how many section would be not, I just had be desired to write for it. But in *The Spirit takes wing and soars* that part, that is easy. And then I just have to find how to mix my ideas with there concept for the piece, not difficult at all.

G: after I learn your piece, I fell it bebop expression on saxophone quartet part. Have you bebop or jazz influence on saxophone quartet part?

V: very interesting. I don't thing so. Maybe it's there. I m not a jazz player, but when I was younger I loved jazz. And I went to many jazz Bars when I was in America even when I was younger just to hear some of the players. And that time, bebop was the mean kind of style. So I heard a lot of bebop live for a view years of my live. I always respected it. But I never did it my self. Nor, did I thing that I was writing it. But when you write for saxophone, sometime you have to say; saxophone has associated with jazz so strongly. Many things I make want to do for the saxophone was unlike bebop. But that's not my intention at all.

G: For me the timbre is interesting between gamelan and saxophone quartet. What do you thing about that.

V: O yha that is very important element. When I writing for gamelan and saxophone quartet, how do I write for the gamelan in one section. That piece has 4 or 5 sections to it. But in one section I want saxophone to be very strong, and than I must write strongly for the gamelan. How does this timbre work? Its mach easier when the gamelan is tuned in the way with tune in that the saxophone, so that take away some of the difficulties of writing. I don't have to thing about what pitch are they playing, because I know the gamelan can played same pitch the saxophone players play. But yet I know saxophone can play strong "*PREP, PREP, PREP..!!!*", but I know they can play sweet too, and I thing to write gamelan sweet too at that time. Sometime I want sweet with sweet. Sometime I want strong with sweet. Some time strong with strong. And that be comes part of my thinking as I write one section and another in a piece, and timbre is very important as a part concept of the piece.

G: In Gamelan section, are you use traditional gamelan composition techniques?

V: Generally speaking yes. I follow traditional ideas. However does it mean if I write for *gender*, will I use traditional *cengkok*. Not necessary now I don't even know enough traditional *cengkok*. I make my own *cengkok* for it. But I must think about can gender played. Now, I must know the instrument, how they will do it. For the other instrument there is less of problem I write for them generally speaking in a more traditional way. My friend Lou Harrison when he wrote for gamelan, he like to write with forms *ladrang*, *lancaran*, he like to uses those form. But when you listen to his music it doesn't sound Javanese at all. But some of my Javanese friend say my music for gamelan "oh..., it's of course it's not Java music but its more Javanese than Lou's music". Why I don't know. Because, I like, I respect the tradition of how to use the instrument.

G: Have you special techniques for creation this piece?

V: Usually I work intuitively. There is I don't decide before I start. How I write I want to think about begin about deferent musical ideas, and than I think how will I make this continue, I have an idea now and write now in 10 second for me to play this idea. Well I don't want my section to be 10 second; I want to be much longer, maybe 5 minutes. What must I do to develop and carry that first idea?. When my start introduce, it's a second idea. Because, I'm thinking how long can one idea lest, if the composer let's it lest to long, the music becomes boring. If it to short a time, the music becomes crazy the person does not know what talking about. So, I'm always trying to guest how long can this ideas go before a new one comes in. In that piece in general, I thought now. I think the ideas I could have done more with them, I could take them much longer. I think if I fall the belt that piece today I said I think there are 5 section on that piece. I think I would write it more on 3 section or 4 section, I would need 5, because I would make Each of the section longer I can see what, I did not do. A composers always doing that. You learn from the piece at writing now, is affected by work write before. But this one will also influences something in the future.

G: Now we talk about Multifoon Ensemble and the Chromatic Gamelan, is that new gamelan instrument or not?

V: That's the names of that group. They call them the ensemble **Multifone** in Dutch. Just it's means fone in essence mean pitch. So it has many more pitches than the usual gamelan, if you put *slendro* and *pelog* together, it has 11/12 differences pitches. That's the only reason, is now they don't use any new instrument. That ensemble is built in Java. The person who started the ensemble is Indonesian woman Sinta Wullur, who went to Holland to study music, became a composer of western music and then she still loved gamelan. When she decided bring the gamelan, got money to have it did, it will be built in bronze in Java, but built according to twelve-tone equal tempered half step. And at the Multifone ensemble, those are new instruments of course some people when I play that piece, some westerners have said they don't like the sound of that gamelan. It doesn't some write to them. They like the gamelan, I actually prefer gamelan that have *slendro* and *pelog* concept to them. But are the new instruments? Yes the new instrument, or not new instrument. It's new tuning !!!.

## Interview with Vincent Mc Dermott part II

12 June 2007 at 4 PM

reporter: Gatot. D. Sulistiyanto

**Can you explain to me about the title means on your work *The Spirit takes wing and soars* ?**

To take wings for a bird its to begin to fly, so "to take wings" mean to fly. And then "*the soars*", it's a kind of flying very high. So the spirit of the person some time begin to fly and then he goes more, he goes up higher and higher. So I speak about the human spirit.

But then it has the second title *Dragons in the Grachten*. That's completely different meaning the Dragons in the *Grachten* you know *Naga* (Indonesia), and the *Grachten* canals in Amsterdam, boom water and control. So in Amsterdam, Holland many canals and they are call *Grachten*. So I put Dragons in the *Grachten*, in the canals. Why I do that? I think because I wrote that piece for players in Holland. I give some think for Holland the *Grachten*. And maybe I also say the spirits can fly very high but always down here and they need the water, there are dangerous think of the dragons.

**I found at this piece a differentiations tempo marking and expression in each sections (a, b, c etc.). It has connection with the title?**

A,B,C it is only rehearsal mark. Usually even in traditional classical music the letter go in at important places in the structure of the composition. So they show you a place some think the ending and some think else the beginning. So, first of all, I do not put the letter until after end of the pieces finished. So, already I say right here at measure strong quarter note = 120, etc. So there are important place when I change the idea of composition. So it is section of the piece. I decided is easier to write a piece in section. If you write continuous movement like the first movement of symphony, you must think more the idea about the form at the piece. For this piece five minute piece.

### Form

I didn't think about form at this piece. Maybe I just make one piece and I have five section maybe its like five different pieces than I put together and I bridge from one to another. So it was just away to identify the sections of the piece.

Is there any connection between the section of the piece, sometime No, but sometime Yes. Sometime I use motive for harmony similar to another section. But when I thinking when I make in reference section I think about the saxophone. Some time the saxophone to be going "*lalalalalala*.(sweet) and

another time it will be going “*yatatatatatat* (strongly, faster). So I make the different section for a sweet sound and one section for strong sound. Than also with the gamelan, some times the gamelan become accompaniment sometimes the gamelan to be number one. So I write differently for the gamelan there.

So its make a show what can the saxophone do deferent styles, and can the gamelan do for deferent styles. That’s the general idea of the piece. That can say like a show case.

Is it possible or not if I call this piece in a **mosaic form** or **colase form**?

Yes, it’s possible to use it.

Colas it can be that. But colas in arts usually mean something a little deferent. If a wish a real colas hear maybe at the first section saxophones and at the second section I use kitchen thinks, some think we hit from the kitchen, the colas gives the arts history; colas it just that you put very deferent thinks here some think here, here some think here and here some think here. For example here is an auto mobile and here the garden. You know, what is the deferent connection. Colas usually means that. But, when you say a mosaic, usually means that a kind of similarity.

### **Harmonic material and scale material.**

Since I had the gamelan and the gamelan was twelve-tone gamelan. They can play twelve pitches for the active. The instruments can very big and very heavy, so its very difficult to move the completely instruments. Better for them, they use I decide what modes, what scales to use, and then I make a limit so then they take only those keys that they need. At the general, I try to use something that is a little bit like *slèndro*, and some think that is little bit like *pèlog*. Not exactly, but some idea so maybe one of my modes is seven-tone modes, and another is a five-tone modes. When the saxophones play, I make that modes important notes in the scales of the saxophones, but I put many other pitches here. So maybe I have five-tones go in the gamelan, but the saxophones will use the same tones, but also for other tones.

### **What is the interesting mind in the case of chromatic gamelan for you?**

I supposed in mixed easier for the composer. The person who created that gamelan the Indonesian composer Sinta Wullur. And she sees that she made that kind of the gamelan, because she wanted to do new music, she weanted to do music in Holland, she wanted to do new music with other western instruments, were the western player didn’t know anything about the gamelan. So, she wanted to make a bridge between what they to play and what the gamelan could play. Now also in Europe. Europeans are deferent than Americans. Americans are little more open. It we here a music there is in the different kind of intonation, American musician (not all but many) can say “oh that’s interesting”. But typically the European composer, they say “what is that...?, why don’t they play in tune....?, I don’t understand that...!” its that an attitude. And Holland is very strong with a kind of mentality; this is right way or this is not right way. So Sinta wants to work with the Dutch composers. And if you ask them to begin to right music for *slendro* or *pelog*, its make problem for them. They didn’t understand what were doing. Why cant I do that. If I do that for a piano at the same time. But I want to use piano but I cant play the piano with this. Now for me an American composer, maybe some time I will use a piano with gamelan. But I like the contras, I like the deferent intonations at its coming at the same time. I like to try to understand that and how to use that. Now, probably, many European composers they can do that. But Sinta just want to make it easier to make connection. Now in America there are some gamelan, there tuned in diatonic way. Some gamelan there are made in Indonesia. Just like if you today if you make a popular music gamelan. How you tuned, you tune it in *slendro/pelog* ? No, you tune in do-re-mi. So we do have some do-re-mi’s even important to Indonesia and we have some *slendro/ pelog* but were the *slendro/ pelog* like more a piano. The intonation is not really *slendro/ pelog*. And in America has aluminum gamelan, because in America doesn’t have the technology for bronze. But most of the time, most of the gamelan in America are the traditional tunings from Indonesia and we just using all the time now. And American composers its ok for them. But in Europe, more difficult problem for them. So Sinta did it a good think to help the

development music of different culture trying to come together. Some time when I recording of this piece, and I played in western audience and I say how it is gamelan sound to you, and some of the people westerners they know gamelan they say; Why that sound strange that doesn't sound like a right gamelan...?. And then I tell them; O, its tune, twelve-tone..!, they said; ah...(they don't like). Because westerners who is it purist they think that all gamelan should be only the way Indonesian spec that.

But, of course Indonesian have different tuning up/ down you go from one and the Java to the other and into Bali. Many different of kind of tuning, its ok.

For me, if maybe I heard the gamelan played by it self that gamelan, o...I don't like it as much as the other tuning. So the other tuning are interesting to me.