

MODUS DORIAN: SEBUAH ALTERNATIF BAGI PENCIPTAAN HYMN

Daniel Sema

Sekolah Tinggi Theologia Abdiel
danny_sema@yahoo.com

Abstrak

Di gereja-gereja Indonesia masa kini berlaku dua jenis musik dalam ibadah, yaitu: nyanyian hymnal atau hymn (yang masih digunakan di gereja-gereja bercorak Protestan arus utama) dan nyanyian Kristen kontemporer (yang digunakan di gereja-gereja Pantekosta dan Kharismatik). Walaupun demikian, nyanyian Kristen kontemporer mulai diterima oleh sebagian umat Kristen Protestan dan keberadaannya makin mendominasi dan mendesak hymn. Agar hymn tidak mudah ditinggalkan dan terasa kontemporer, penulis menawarkan sebuah alternatif baru bagi penciptaan hymn yang telah mendasari dirinya pada modus mayor-minor selama berabad-abad. Alternatif itu ialah penggunaan modus gereja, yaitu modus Dorian sebagai dasar bagi penciptaan atau aransemennya sebuah hymn. Untuk itu penulis mencoba menyajikan sebuah aransemennya sebuah hymn lagu "Holy, Holy, Holy" karya Reginald Heber dengan format SATB dalam modus Dorian.

Kata kunci: akor; hymn; modalitas; mayor-minor; musik abad xx; modus gereja; tonalitas; trinada

Abstract

In today's Indonesian churches there are two types of music in worship, namely: hymnal songs or hymn (which are still used in mainstream Protestant churches) and contemporary Christian songs (used in Pentecostal and Charismatic churches). Nevertheless, contemporary Christian singing began to be accepted by some Protestant Christians and its existence increasingly dominated and urged the hymn. In order for the hymn to not be easily abandoned and felt contemporary, the author offers a new alternative to the creation of the hymn that has based itself on the major-minor mode for centuries. The alternative is the use of church mode, namely the Dorian mode as the basis for the creation or arrangement of a hymn. For this reason, the author tries to present a hymn arrangement for the song "Holy, Holy, Holy" by Reginald Heber in the SATB format in Dorian mode.

Keywords: chord; hymn; modality; major-minor; twentieth century music; church modes; tonality; triad

Pendahuluan

Tonalitas yang dipraktikkan pada era Barok (1600-1750), Klasik (1750-1820) dan Romantik (1820-1920) atau yang lebih dikenal sebagai *Common Practice era* merupakan suatu sistem yang memandu dan mengkoordinasikan harmoni dan melodi, serta mempengaruhi segala bentuk irama, meter, bentuk musik dan seluruh unsur sebuah komposisi. Sistem ini dianut oleh mayoritas komposer pada masa itu, hanya *style* masing-masing tampak berbeda (Simns, 1996, p. 4).

Unsur inti dari sebuah tonalitas ialah satu nada fundamental (yang mengidentifikasi suatu nada dasar tertentu). Dalam konteks tangga nada mayor atau minor, nada

fundamental tersebut dikenal sebagai tonika; trinada dan akor tujuh dibangun di atas tangga nada tersebut. Prinsip-prinsip harmoni dan kontrapung yang berlaku pada waktu itu menyebabkan akor-akor tersebut menjalani suatu progresi berputar-putar dari tonika menuju dominan via satu akor atau beberapa akor yang disebut pradominan, yang akhirnya berakhir pada tonika. Pola gerakan harmoni konvensional ini menciptakan suatu kalimat yang menunjukkan pola pikir sang komposer (Simns, 1996, p. 4).

Pada awal abad dua puluh, tonalitas yang sangat berpengaruh sejak abad tujuh belas itu mengalami krisis dan roboh. Hal ini menurut Meyer "... makin banyak dipakainya akor-akor ambigu, berkurangnya penerapan progresi harmoni, dan makin banyak diterapkannya melodi dan ritme yang tidak biasa" Kalimat-kalimat harmoni fungsional benar-benar lepas, yang paling bisa dirasakan, gayanya menjadi kabur, mendekati keseragaman baik itu bagi metode untuk membuat komposisi maupun mendengarkan (Meyer, 1994, p. 241).

Musik abad dua puluh membawa angin perubahan baru serta memberikan kebebasan seluas-luasnya untuk bereksperimen dalam bermusik dan penciptaan bentuk musik. Komposer abad dua puluh seringkali lebih mendasarkan bermacam-macam jenis struktur harmoni pada sejumlah formasi tangga nada yang bermacam-macam, antara lain: tujuh modus gereja diatonik, modus non-diatonik, modus campuran, dan sistem perputaran interval. Struktur-struktur harmoni baru ini cenderung melemahkan, bahkan melenyapkan fungsi tonal. Selain itu, melodi yang tersusun dari musik tonal yang terepresentasikan oleh progresi fungsional dari trinada dan akor (aspek vertikal) jelas berbeda dengan melodi yang tersusun berdasarkan pernyataan tematik linier (Susanni & Antokoletz, 2012, p. ix).

Pada akhir abad XIX dan awal abad XX, perubahan estetika musik mengarah kepada sejumlah perkembangan penting dalam pengolahan musik yang hampir mengubah seluruh aspek seni, maka sudah sepantasnya musisi yang sudah terbiasa dengan prinsip-prinsip analitik dari *Common Practice era* dapat memahami "bahasa musikal" dengan cara baru yang sedang berkembang.

1. Prinsip-prinsip Umum

Menurut Thomas Benjamin prinsip-prinsip umum dari musik abad dua puluh ialah sebagai berikut:

- a. Aturan penulisan pembagian suara (*part-writing*) yang secara tradisional diatur sangat ketat, pada musik abad dua puluh diterapkan dengan sangat longgar, tetapi prinsip-prinsip yang mendasarinya tetap sama:

- 1) Walaupun seluruh interval yang bergerak paralel—termasuk kwint sempurna—sangat lazim dijumpai, tetapi prinsip pergerakannya sama dengan pergerakan dalam musik tonal.
 - 2) Akor dapat tersusun lebih dari interval tertis, tetapi pengaturan jarak not tetap diutamakan agar bunyi kedengaran indah.
 - 3) Akor boleh saja kedengaran sangat disonan, tetapi konsistensi harmoni dan tekstur yang digunakan tetap harus diperhatikan. Konsep disonan dan konsonan tidak selalu sama dan konsisten dalam musik abad duapuluh. Tiap-tiap karya punya norma sendiri tentang konsep konsonan dan disonan.
- b. Karya-karya musik abad dua puluh menggunakan beberapa teknik dan materi, tetapi ada beberapa karya menggunakan satu teknik saja, bahkan misalnya dalam karya yang menggunakan modalitas dan serialisme teknik yang digunakan sangat eksklusif.
- c. Kebanyakan musik abad dua puluh tampak jelas terbangun di sekitar satu not pusat, tetapi fungsi harmoninya tidak seperti dalam musik tonal tradisional; dengan kata lain, harmoninya tidak fungsional. Musiknya mengacu kepada apa yang disebut sebagai “sentris” (“bertautan dengan pusat”).
- d. Teknik yang digunakan ialah *planing*. *Planing* adalah teknik yang melibatkan gerakan akor-akor paralel. Ada dua macam gerakan: gerakan kromatik (persis, riil), yaitu gerakan yang mempertahankan struktur akor atau interval harmoni secara konsisten, dan gerakan diatonik (tonal), gerakan yang mengikuti tangga nada tertentu sehingga akor atau interval yang muncul akan sedikit berbeda. Pola gerakan diatonik ini akan mengesankan suatu nada dasar atau tangga nada tertentu, sementara pola gerakan kromatik tidak demikian (Benjamin, Horvit, & Nelson, 1975, p. 139). Gambar 1 dan 2 menunjukkan dua pola gerakan tersebut.



Gambar 1. Pola Gerakan Kromatik



Gambar 2. Pola Gerakan Diatonik

Musik Barat yang ditulis sebelum tahun 1890 memang terutama bersifat tonal, didasarkan atas tritona harmoni fungsional dan diatonik. Kebanyakan musik yang ditulis setelah tahun 1890 tidak demikian. Akan tetapi ini tidak berarti bahwa musik—apakah itu tonal atau post-tonal—secara umum tidak memasukkan prinsip-prinsip inti dalam mengkomposisi musik. Sebaliknya, ada sejumlah ketentuan permanen dalam musik yaitu unsur motif, tekstur, instrumentasi, dan sebagainya yang menyerap musik dari berbagai periode (Pearsall, 2012, p. xviii).

Pada abad dua puluh, musik yang sudah tidak sejalan lagi dengan prinsip tonalitas pada *Common Practice* era bagaimanapun juga masih mempraktikkan fenomena musik—harmoni, formula kadensial, progresi harmoni, gerak-gerik melodi, dan prinsip-prinsip formal lainnya—yang disusun sedemikian rupa atau yang masih dipahami dalam kaitannya dengan tonika sebagai referensi (Hyer, 2001). Sebagai contoh, birama-birama penutup dari movement pertama *Music for Strings, Percussion, and Celesta* karya Béla Bartók tidak melibatkan susunan tritona, tetapi lebih merupakan gerakan lurus kromatik divergen-konvergen dari not unisono A ke oktaf E^b lalu kembali ke unisono A lagi. Walaupun “struktur bagian dalam” terbangun atas interval tritonus, namun ini tidak bisa dipersamakan dengan sumbu tonika-dominan, gerakan ini tetap berada dalam wilayah tonika sebagai satu-satunya yang fungsional, yaitu not A (Agawu, 2018) yang dapat dilihat pada gambar 3.



Gambar 3. *Musique pour instruments à cordes, percussion et célesta*

2. Modus

Telah disinggung di atas bahwa komposer musik abad dua puluh juga memanfaatkan modus sebagai materi untuk komposisinya. Modus yang digunakan pada musik abad dua puluh berkaitan erat dengan tangga nada mayor dan minor yang sudah dikenal saat ini, yang masing-masing memiliki kandungan dan ciri-ciri khas yang membedakan satu sama lain.

a. Pengertian Modus

Menurut *Harvard Dictionary of Music*, istilah modus (dalam bahasa Inggris disebut *mode*) menunjuk kepada dua konsep yang seluruhnya berakar kepada musik Abad Pertengahan, yaitu: (1) satu dari formasi tangga nada, dan (2) satu dari ritme (Apel 1969, 535). Modus dalam pengertian paling luas menunjuk kepada formasi serangkaian nada tertentu, yang tersusun dalam sebuah tangga nada, yang membentuk inti tonal dari suatu komposisi. Dalam sebuah nada dasar (yakni yang menunjuk kepada nada pusat atau tonika, misalnya nada E) sejumlah modus bisa dibentuk. Ilustrasi gambar 4 dapat menjelaskan: (1) modus Dorian dalam E (E Dorian) sebagai hasil pola modus Dorian yang dimulai dari tonika E, (2) modus Phrygian dalam E (E Phrygian) sebagai hasil pola modus Phrygian yang dimulai dari tonika E, (3) modus mayor (biasa disebut nada dasar mayor [*major key*]), (4) modus minor (biasa disebut nada dasar minor [*minor key*]), (5) modus pentatonik, dan (6) modus *whole-tone*.



Gambar 4. Modus E Dorian

Dalam pengertian sempit, istilah “modus” menunjuk kepada tangga nada dari modus gereja Abad Pertengahan (contohnya adalah gambar no.1 dan 2 di atas). Dari acuan kepada modus Abad Pertengahan lahirlah istilah “modal” dan “modalitas” yang sangat populer (Apel, 1969: 535).

Modus dalam pengertian ritme menunjuk kepada sistem ritme dari abad ketiga belas yang dicirikan oleh pengulangan secara tetap dari pola-pola ritme sederhana dalam meter terner seperti tampak pada ilustrasi pada gambar 5.



Gambar 5. Modus ritme pada Abad Pertengahan

Dalam sebuah komposisi musik pola-pola tersebut diulang-ulang bergantung pada panjang frase, dalam istilah terminologi Abad Pertengahan disebut “ordo” (Apel, 1969, p. 535). Dalam musik Barat modus yang paling akrab dikenal ialah tangga nada pentatonik dan modus gereja diatonik tujuh nada (Ionian, Dorian, Phrygian, Lydian, Mixolydian, Aeolian, dan Locrian). Selain itu, ada sejumlah besar modus yang berasal dari musik rakyat dan musik seni dari berbagai belahan dunia (Susanni & Antokoletz, 2012, p. 18). Menjelang abad 19, kata “modus” dipakai untuk membedakannya dari nada dasar mayor dan minor, khususnya istilah modus mayor dan minor. Pada waktu itu, komposer membayangkan “modalitas” sebagai sesuatu di luar sistem mayor-minor yang bisa digunakan untuk membangkitkan rasa religius atau untuk memberi kesan idiom-idiom musik rakyat.

b. Modalitas

Modalitas ialah suatu sistem musikal yang didasari oleh penggunaan modus sebagai pembeda dari tonalitas. Modalitas juga berarti kualitas suatu karya yang penggunaannya bisa dihubung-hubungkan dengan modus tertentu. Istilah “modalitas” sering diaplikasikan untuk karya-karya musik tonal yang ciri-cirinya dijelaskan dalam kaitannya dengan modus atau untuk musik diatonik pada tingkat tertentu tetapi jelas-jelas bukan karya musik tonal, misalnya *folk music* (‘musik rakyat’), begitu juga dengan musik seni yang didasari pada *folk music*, misalnya musik dari Chopin atau dari komposer-komposer akhir abad XIX yang menggunakan materi lagu rakyat. Ciri-ciri yang dimaksud antara lain: di dalam sebuah tangga nada terdapat *whole tone* di bawah tonika yang jelas bukan tangga nada mayor (yaitu modus Mixolydian); penggunaan interval seksth mayor yang jelas bukan minor (yaitu modus Dorian); penggunaan interval augmented 4 yang jelas bukan mayor (yaitu modus Lydian); penggunaan satu semitone di atas tonika yang juga bukan minor (yaitu modus Phrygian). Istilah ini juga diaplikasikan untuk segala aspek musik dari Debussy dan sejumlah komposer dari abad XX, yaitu Neoclassical dalam rangka menghindari penggunaan nada-nada kromatik yang ekstrim (Randel, 1986, p. 499).

Dalam komposisi musik abad dua puluh, modalitas menunjuk kepada satu set nada yang salah satu nadanya menjadi pusat atau “tonika”. Modalitas pada musik abad dua puluh adalah yang paling penting dibandingkan dengan tangga nada diatonik lain. Karena tujuh tangga nada diatonik terdiri atas tujuh nada, maka akan ada tujuh modus yang salah satu nadanya berperan sebagai tonika. Tujuh nada itu disebut “modus gereja” karena

kemiripannya dengan modus yang digunakan oleh musik era Abad Pertengahan dan Renaisans.

Nama yang paling lazim untuk mengidentifikasi tiap-tiap modus tersebut ialah: Dorian, Phrygian, Lydian, Mixolydian, Aeolian, Locrian dan Ionian. Masing-masing menunjuk kepada suatu tangga nada yang mengkombinasikan urutan interval satu dan setengah tone di atas nada pusatnya. Modus semacam ini bisa dijumpai pada karya-karya dari komposer seperti: Bela Bartok, Claude Debussy, Ralph Vaughan Williams, Jean Sibelius, dan Carl Nielsen yang mengimitasi musik kuno dan lagu rakyat. Dalam karya-karya mereka, modalitas merupakan suatu fenomena melodi (Simms, 1996, p. 54-56).

c. Modus Dorian dalam Teori Harmoni Abad XX

Modus Barat modern menggunakan not-not yang sama sebagaimana tangga nada mayor, dengan urutan yang sama pula, tetapi dimulai dari not yang bergantian sebagai “tonika”, sehingga urutan jarak interval satu tone dan satu semitone-nya masing-masing berbeda. Urutan interval dari tangga nada mayor adalah T-T-s-T-T-T-s. Huruf “s” berarti semitone (interval setengah) dan “T” berarti satu tone (interval satu). Dengan demikian dapatlah dihasilkan tangga nada seperti pada tabel 1.

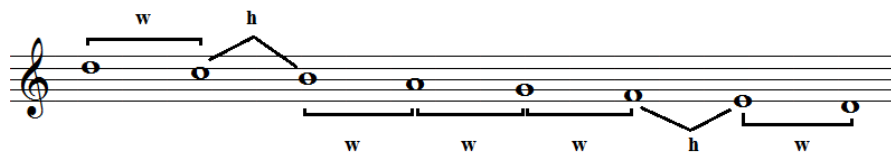
Tabel 1. Modus Gereja dan intervalnya

Modus	Tonika relatif terhadap mayor	Urutan Interval	Contoh
Ionian	I	T-T-s-T-T-T-s	C-D-E-F-G-A-B-C
Dorian	II	T-s-T-T-T-s-T	D-E-F-G-A-B-C-D
Phrygian	III	s-T-T-T-s-T-T	E-F-G-A-B-C-D-E
Lydian	IV	T-T-T-s-T-T-s	F-G-A-B-C-D-E-F
Mixolydian	V	T-T-s-T-T-s-T	G-A-B-C-D-E-F-G
Aeolian	VI	T-s-T-T-s-T-T	A-B-C-D-E-F-G-A
Locrian	VII	s-T-T-s-T-T-T	B-C-D-E-F-G-A-B

Modus Dorian

Modus Dorian atau disebut juga Modus Doris bisa menunjuk kepada subjek yang berbeda tetapi saling terkait, yaitu: modus Dorian dari Yunani Kuno yang disebut *harmoniai*, modus Dorian dari musik Abad Pertengahan dan modus Dorian dari tangga nada diatonik modal modern yang berkaitan dengan tuts-tuts putih pada piano dari D ke D atau transposisi darinya, misalnya tangga nada dari C ke C tetapi nada E dan B-nya diturunkan setengah tone. Pada tulisan ini hanya akan diuraikan modus Dorian Modern.

Modus Dorian modern, sebaliknya, benar-benar sebuah tangga nada diatonik yang berkaitan dengan tuts-tuts putih piano dari "D" ke "D. Modus ini—yang disebut *primus tonus* dalam teori musik Abad Pertengahan—dari atas ke bawah dan sebaliknya—memiliki interval satu (W) atau disimbolkan "T", setengah (h) atau disimbolkan "s", tiga interval satu, interval setengah, dan interval satu seperti tampak pada gambar 6.



Gambar 6. Modus Dorian

Modus Dorian merupakan sebuah tangga nada simetris, artinya pola whole tone (W) dan semitone (h) naik dan turun sama. Tidak ada satu modus pun yang memiliki pola yang persis sama dengan modus Dorian dan tidak ada modus lain yang memiliki bunyi yang sama. Contoh *folksong* yang ditulis dalam modus Dorian adalah "Scarborough Fair", terutama pada saat refrainnya "Parsley, sage, rosemary, and thyme" (Yudkin, 1999, p. 84). Modus ini akhir-akhir ini sangat populer digunakan dalam improvisasi musik jazz (Grodley, 2012, p. 492). Selain itu, modus ini bila dilihat dari *root* ke atas (naik) sejauh satu oktaf akan tersusun atas interval kwint sempurna (P5) yang berjajar (Slonimsky, 1998, p. 132).

Modus Dorian memiliki struktur yang khas ialah modus ini hanya terdiri atas interval kwint sempurna (*perfect fifth*) yang terlebur satu sama lain. Ambil contoh tangga nada C Dorian minor satu oktaf yang terdiri atas not C – D – E^b – F – G – A – B^b – C' yang masing-masing berjarak interval sejauh: 1 – ½ – 1 – 1 – 1 – ½ – 1 tone. Dalam sangkar nada akan terlihat seperti pada gambar 7.



Gambar 7. C Dorian minor

Bila modus ini disusun menjadi sebuah akor lengkap, maka akan terbentuk akor C Dorian minor 13 yang terdiri atas not-not: C – E^b – G – B^b – D – F – A – C seperti tampak pada gambar 8.



Gambar 8. Akor C Dorian minor

Apabila dari root C dan seterusnya masing-masing ditarik sebuah interval dengan jarak satu kwint ke atas, maka akan didapati interval kwint sempurna yang berjarak $3\frac{1}{2}$ tone seperti tampak pada tabel 2.

Tabel 2. Interval P5 dalam susunan akor C Dorian minor 13

Posisi Not	Jarak Not	Jarak Interval	Nama Interval	Simbol
1	C ke G	$3\frac{1}{2}$ tone	Kwint Sempurna	P5
3	E _b ke B _b	$3\frac{1}{2}$ tone	Kwint Sempurna	P5
5	G ke D	$3\frac{1}{2}$ tone	Kwint Sempurna	P5
7	B _b ke F	$3\frac{1}{2}$ tone	Kwint Sempurna	P5
9	D ke A	$3\frac{1}{2}$ tone	Kwint Sempurna	P5
11	F ke C	$3\frac{1}{2}$ tone	Kwint Sempurna	P5

Perpaduan pada interval-interval P5—tanpa satu pun interval tritonus—adalah yang menyebabkan modus Dorian mempunyai nuansa yang sangat khas, sangat konsonan karena tidak ada ketegangan (*tension*) di antaranya. Jejaring kwint sempurna ini akan tetap memberikan nuansa khas sekalipun dalam sebuah komposisi yang menggunakan modus Dorian sebagai dasarnya disisipi oleh nada-nada asing. Hal ini disebabkan akar atau dasar dari pembentukan modus Dorian memiliki komposisi yang sifatnya sederhana, jelas, lugas, dan teratur (Slonimsky, 1998, p. 132).

Dari segi bunyinya, modus Dorian memiliki nuansa melankolik yang mirip dengan minor natural tetapi sedikit lebih cerah (“berpengharapan”) karena hadirnya interval sekonda mayor (M2) di antara nada ke-5 dan ke-6 di dalamnya (Slonimsky, 1998, p. 132). Modus Dorian dapat digunakan secara bergantian, baik dengan modus mayor, minor maupun pentatonik. Kadang-kadang modus ini juga dipakai dalam musik-musik bergenre pop, rock, metal selain daripada jazz dan blues.

Teori Harmonisasi Modus

Harmoni fungsional telah menjadi ciri utama dari periode Klasik. Walaupun gaya musik Romantik ditandai oleh meningkatnya penggunaan tanda kromatik, namun progresi harmoni tetap menjadi unsur penting dari periode itu. Pada seperempat abad terakhir,

penggunaan progresi yang sudah terstandarisasi selama berabad-abad lamanya itu lambat-laun berkurang seiring komposer banyak melakukan eksperimen baru, yang puncaknya terjadi pada abad dua puluh. Pada paruh pertama abad ini komposer banyak melakukan eksperimen yang sangat ekstrim terhadap unsur-unsur musik yang sudah tidak mau lagi menyusun musik pada jalur tonal (Benward, 2009, p. 220).

1. Karakteristik Modus

Telah diuraikan di atas bahwa modus gereja yang digunakan oleh komposer abad dua puluh memiliki konstruksi dan nama yang sama dengan yang digunakan pada Abad Pertengahan, tetapi berbeda dalam cara penggunaannya. Modus Ionian sama dengan tangga nada mayor; modus Aeolian sama dengan tangga nada minor asli; modus Locrian jarang dipakai trinada karena tonikanya berkualitas diminis. Sedangkan untuk empat modus lainnya, dua modus yang satu mempunyai trinada tonika mayor; dua modus lainnya mempunyai trinada tonika minor.

Modus Lydian tersusun atas tangga nada mayor, tetapi nada keempatnya dinaikkan setengah tone; modus Mixolydian tersusun atas tangga nada mayor dengan nada *leading tone*-nya diturunkan setengah tone. Modus Dorian tersusun atas tangga nada minor asli, tetapi nada keenamnya dinaikkan setengah tone; modus Phrygian tersusun atas tangga nada minor asli dengan nada keduanya diturunkan setengah tone (Benjamin, Horvit, & Nelson, 2008, p. 196).

Citarasa khas dari keempat modus tersebut ditonjolkan dengan cara mengolah progresi harmoni sedemikian rupa, sehingga nada yang menjadi ciri khas dari suatu tangga nada sesering mungkin dimunculkan. Nada berciri khas tersebut menjaga agar modus tidak terjerumus ke dalam tangga nada mayor atau tangga nada minor asli; misalnya, suatu pasase (potongan melodi) musik dalam modus Lydian pada D (disebut D Lydian) harus sering memunculkan nada G[#] (nada keempat yang dinaikkan setengah tone) yang menjadi ciri khas akor-akornya, sehingga citarasa Lydian tidak hilang (Persichetti, 1961, p. 32).

Selain daripada itu, tanda aksidental sebaiknya jarang-jarang dipakai agar citarasa dari sebuah modus tidak kabur. Akor akhir dari sebuah karya musik dalam modus minor sering kali berkualitas mayor atau berupa trinada tanpa tert. Tonika harus diperjelas eksistensinya dengan cara mengulang-ulang, memberi tekanan pada suatu jalur suara dan pada kadens (Benjamin, Horvit & Nelson, 1975, p. 196). Gambar 9 adalah contoh dua buah melodi modal yang tersusun atas modus C Lydian dan C Dorian (Haerle, 1980: 50).



Gambar 9. Potongan melodi dalam C lydian dan C Dorian

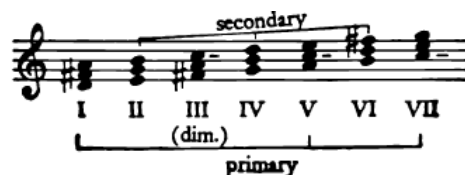
2. Progresi Harmoni Modal

Satu set akor bisa diperoleh di dalam batas-batas diatonik dari tiap-tiap modus. Sebagaimana dalam modus mayor dan minor, dalam modus terdapat hubungan yang jelas antara materi akor primer (utama) dan sekunder. Akor primer adalah tonika, ditambah dua buah dominan yang sepadan. Dominan ganda ini bisa berupa trinada mayor atau minor yang mengandung nada-berciri-khas yang memberi citarasa sebuah modus.

Dalam tiap-tiap modus tersembunyi trinada diminis adalah akor yang perlakuannya sulit karena interval kwint diminis di dalamnya cenderung mengisyaratkan akor dominan tujuh dari tangga nada mayor. Modus Lydian, misalnya, mempunyai urutan nada keempat yang khas (tangga nada mayor dengan nada keempatnya dinaikkan setengah tone), maka akor utama yang terbentuk ialah: I, II dan VII dan akor sekundernya ialah: III, V dan VI; trinada diminisnya ialah IV. Gambar 10 menunjukkan susunan trinada dari modus D Lydian.



Gambar 10. Trinada D Lydian



Gambar 11. Trinada D Mixolydian

Modus Mixolydian yang mempunyai nada ciri nada ketujuh, yaitu tangga nada mayor dengan nada ketujuhnya diturunkan setengah tone, mempunyai trinada primer: I, V dan VII; trinada sekundernya adalah: II, IV dan VI; trinada diminisnya ialah III. Gambar 11 menunjukkan susunan trinada dari modus D Mixolydian.

Modus Dorian yang mempunyai nada ciri nada keenam, yaitu tangga nada minor asli dengan nada keenamnya dinaikkan setengah tone, mempunyai trinada primer: I, II dan IV; trinada sekundernya adalah: III, V dan VII; trinada diminisnya ialah VI. Gambar 12 menunjukkan susunan trinada dari modus D Dorian.



Gambar 12. Trinada D Dorian



Gambar 13. Trinada D Phrygian

Modus Phrygian yang mempunyai nada ciri nada kedua, yaitu tangga nada minor asli dengan nada keduanya diturunkan setengah tone, mempunyai trinada primer: I, II dan VII; trinada sekundernya adalah: III, IV dan VI; trinada diminisnya ialah V. Gambar 13 menunjukkan susunan trinada dari modus D Phrygian.

Akor modal yang tersusun atas interval tertis (selain daripada trinada) membutuhkan perhatian khusus karena tritonus yang terselip di dalam akor tujuh dan sembilan secara tidak langsung akan mengisyaratkan akor dominan tujuh dari tangga nada mayor; akor akan dengan mudah kehilangan rasa tonalnya dan tergelincir masuk ke tangga nada mayor. Akor tujuh dan sembilan yang bermanfaat dalam sebuah modus ialah akor yang tanpa tritonus di dalamnya (kecuali dalam modus Ionian). Gambar 14 adalah contoh akor tujuh dan sembilan Phrygian.



Akor tujuh dari modus Phrygian



Akor sembilan dari modus phrygian

Gambar 14. Akor D Phrygian

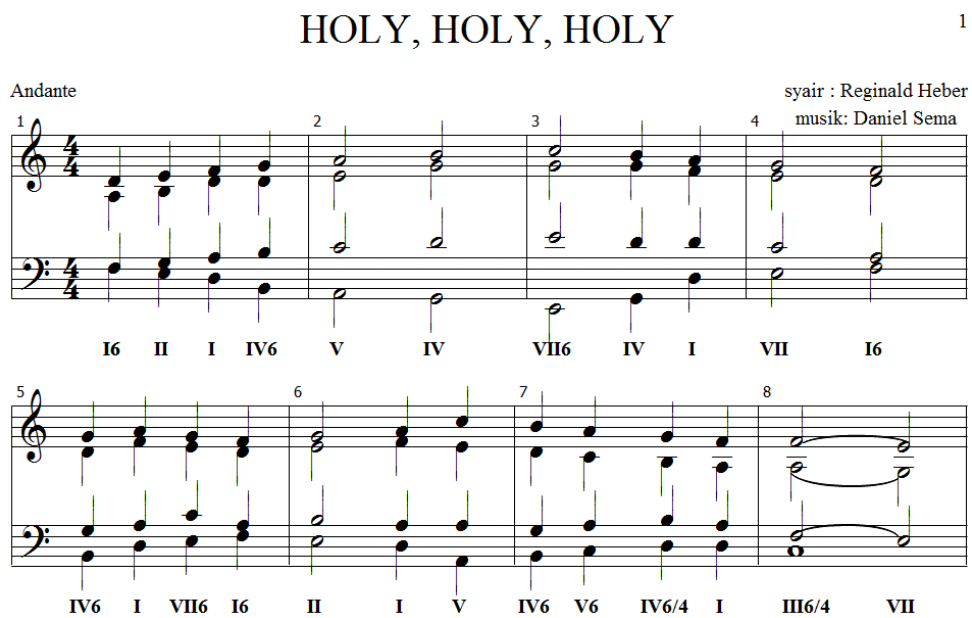
Dalam satu modus trinada, akor tujuh dan akor sembilan bisa bergerak dengan leluasa dari satu akor ke akor lainnya. Gambar 15 menunjukkan hal tersebut dalam C Phrygian.



Gambar 15. Gerakan dari akor C Phrygian

Rangkaian akor bukanlah hanya merupakan sederetan root yang letaknya terpisah, melainkan merupakan pergerakan akor yang memiliki hubungan harmonik. Pemilihan dan penempatan akor-akor primer dan sekunder di dalam suatu ruas musik dan cara ritme harmonik itu disusun memberikan andil bunyi khas bagi modus yang mendasarinya (Persichetti, 1961, p. 35).

Gambar 16 adalah hasil aransemen terhadap hymn “Holy, Holy, Holy” karangan Reginald Heber dalam modus D Dorian yang ditulis tanpa teks supaya partitur lebih tampak jelas.



Gambar 16. Aransemen SATB dengan menggunakan modus D Dorian

Tekstur dari aransemen pada gambar 16 ialah homofoni dengan *style block chord*. Akor-akor yang dipakai ialah trinada sederhana (*plain triad*) dan tidak menggunakan akor

superimposed ‘berlapis’ (mis. akor 7, 9, atau 13) untuk meminimalisasi bunyi-bunyi disonan. Karena hymn menekankan pada kejelasan teks atau syair, maka bunyi dari akor-akor disonan akan sangat mengganggu.

Seluruh nada bergerak secara diatonis dan menghindari penggunaan nada-nada asing karena aransemen ini sengaja tidak ingin bermodulasi atau ingin tetap berjalan pada modus Dorian hingga selesai. Trinada-trinada balikan dipakai sebagai variasi untuk sedikit menciptakan *tension* ‘ketegangan’ yang selanjutnya akan diresolusi (diselesaikan).

Progresi di atas tidak menunjukkan adanya hubungan fungsional di antara akor-akor. Boleh dikatakan bahwa seluruh akor sama derajatnya, sehingga pergerakan dari satu akor ke akor lain relatif tidak diatur. Pemilihan dan progresi akor berdasarkan cita rasa penulis terhadap bunyi yang dihasilkan.

Kesimpulan

Modus gereja adalah peninggalan Abad Pertengahan yang sangat agung dan penting bagi komposisi musik Barat, yang darinya lahir modus mayor dan minor (tonalitas) yang menjadi dasar bagi penciptaan musik selama berabad-abad. Tonalitas tidak hanya menjadi spirit bagi musik sekuler sejak zaman Renaisans, tetapi juga menjadi nyawa bagi musik sakral pada masa Romantik hingga abad XX. Hymn yang menjadi tonggak penting bagi revolusi musik gereja Protestan juga tersusun atas dua modus ini.

Pada awal abad XX komposer kontemporer menggali kembali modus gereja yang sudah dianggap usang dengan cara mengolahnya secara unik dan modern (tidak lagi mengikuti cara-cara pada Abad Pertengahan). Musisi jazz pun tidak ketinggalan memanfaatkan ‘modalitas’ ini sebagai modal dan teknik baru dalam berimprovisasi dan berinovasi dalam musik. Untuk itu, penulis mencoba berinovasi mengikuti jejak mereka dengan mengaransemen ulang nyanyian hymn dengan menggunakan modus gereja, khususnya D Dorian alih-alih mayor-minor. Aransemen yang kedengaran “janggal” bagi telinga awam dan yang sudah terbiasa dengan tonalitas ini diharapkan akan memberikan nuansa baru dan menawarkan inovasi baru dalam menikmati dan mencipta musik.

Kepustakaan

Agawu, Kofi. (2018). “Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music.” *Oxford Studies in Music Theory*. Oxford and New York: Oxford University Press.

- Apel, Willi. (1974). *Harvard Dictionary of Music: Second Edition, Revised and Enlarged*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, Thomas., Horvit, Michael., & Nelson, Robert. (2008). *Techniques and Materials of Music*. Belmont: Clark Baxter.
- Benward, Bruce. (2009). *Musicin Theory and Practice*. New York: McGraw-Hill.
- Grodley, Mark C. (2012). *Jazz Styles: History and Analysis* Eleventh Edition. New Jersey: Pearson Education.
- Haerle, Dan. (1980). *The Jazz Language*. Miami: Studio 224.
- Hyer, Brian. (2001). "Tonality." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition. Dalam Sadie, Stanley & Tyrrel, John (Ed.). London: Macmillan Publishers.
- Meyer, Leonard B. (1994). *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth Century Culture*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Pearsall, Edward. (2012). *Twentieth Century Music Theory and Practice*. New York and London: Routledge.
- Persichetti, Vincent. (1961). *Twentieth Century Harmony*. New York: W.W. Norton Company, Inc.
- Randel, Don (Ed.). (1986). *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Slonimsky, Nicolas. (1998). *Webster's New World Dictionary of Music*. New York: Schirmer Books.
- Simms, Bryan R. (1996). *Music of The Twentieth Century*. Belmont: Wadsworth Group.
- Susanni, Paolo & Antokoletz, Elliott. (2012). *Music and Twentieth – Century Tonality*. New York: Routledge.
- Yudkin, Jerremy. (1999). *Understanding Music: second edition*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.