

PROFIL “KONTEMPORER” MUSIK KELAHIRAN MINANG

Mahdi Bahar

Jurusan Pedalangan, Fakultas Seni Pertunjukan,
Institut Seni Indonesia Denpasar, Indonesia

Abstract: one of musical entities in West Sumatera is the Minangkabau cultural music. The existence of the music has changed significantly since the second half of twentieth century, as an intergral change of Indonesian music in general. Following the situation I see the emergence of academic discussions on the music in a member of forums in this republic. In the discussion, many terms are adopted from foreign languages, especially English, such as “contemporary”. Various meanings given to “contemporary” are used to define the phenomena of changes in music in the countri. One of a newly-created music as a phenomenon of change in the Minangkabau cultural context is “Kawin Silang” composition. The composition in this article is discussed in the contemporary perspective.

Keywords: Kontemporer, musik Minang, and perubahan.

Minangkabau (Minang) adalah salah satu wilayah kebudayaan atau masyarakat sub-bagian dari masyarakat-masyarakat Melayu di Nusantara. Secara administratif wilayah terbesar kebudayaan Minang berada dalam Propinsi Sumatera Barat, kecuali Kabupaten Mentawai. Salah satu bagian penting dari sistem budaya orang Minang adalah eksistensi seni pertunjukan. Dalam rangka pembicaraan ini ialah musik yang secara tradisional mereka sebut atau kategorikan pada “*bunyi-bunyian*”. Secara tradisional musik tersebut bersifat kontekstual, baik berkaitan dengan adat maupun hal-hal yang bersifat tradisi saja. Sesuai dengan ciri ketradisionalannya ia tidak mengalami perubahan yang dinamis, tetapi lebih tampak bersifat statis.

Sejalan dengan perkembangan musik di negeri ini yang cukup dinamis sejak paroh kedua abad XX, ditandai dengan berdirinya lembaga pendidikan formal terutama Perguruan Tinggi Seni dan Sekolah Menengah Seni yang diiringi oleh berbagai forum kreativitas musik khususnya, bahkan sampai sekarang, memberi dampak yang cukup mendasar dan luas terhadap perkembangan musik budaya bangsa. Dalam kerangka itu tidak ketinggalan disentuhnya seni musik budaya Minangkabau. Tambahan pula di Sumatera

Barat ada perguruan tinggi seni (STSI dan SMKI, sekarang SMK) yang cukup memberi andil terhadap perkembangan musik orang Minang tersebut.

Dalam kaitan dengan pembicaraan “perkembangan” (lebih tepat diartikan perubahan) musik dalam bingkai suatu disiplin seni, baik berskala nasional maupun lokal, telah memunculkan beragam konsepsi, sehingga mengandung pengertian yang beragam pula. Tentang keragaman pengertian sekitar perubahan itu terlihat dari epistemologi istilah-istilah yang dimunculkan antara lain, tradisi, modern, klasik, dan kontemporer. Istilah-istilah ini diadopsi dari bahasa asing (terutama Inggris) yang tidak serta merta bisa dipindahkan maksud atau pengertiannya pada lingkungan budaya masyarakat di Indonesia. Dalam kaitan dengan peristilahan yang dimunculkan untuk membingkai fenomena perubahan musik budaya bangsa yang dimaksud akan dibicarakan pula dalam tulisan ini khususnya pandangan terhadap pengertian “kontemporer”. Adapun yang dijadikan contoh pembicaraan adalah pertunjukan musik karya Nedi Winuza berjudul “Kawin Silang” pada awal tahun 2005.

Musik berjudul “Kawin Silang” tersebut dapat dipandang sebagai sebuah produk yang tidak lagi berada dalam bingkai dan konsep musik budaya Minangkabau. Oleh karenanya ia dapat dikategorikan pada sebuah (*a piece*) musik “baru”. Kategori baru di sini diartikan karena tidak ada atau lazim musik tersebut sebelumnya dalam kehidupan budaya orang Minang. Namun demikian bangunan musik tersebut didirikan atas nilai-nilai tradisi musikal Minangkabau, di samping tradisi musik lain yang disertai dengan interpretasi atau ekspresi sang komponis berbasis pada keterampilan salah satu *genre* musik Minangkabau sendiri. Musik yang seperti demikian menjadi landasan pembicaraan dalam tulisan ini untuk mengemukakan pemikiran sekitar istilah kontemporer dalam kaitannya dengan amatan terhadap fenomena perubahan musik di Indonesia, khususnya perubahan atau perkembangan musik di lingkungan atau budaya Minangkabau.

SEKITAR “KONTEMPORER”

Suatu hal yang tidak bisa dipungkiri dan perlu diakui ialah, bahwa kemunculan istilah (*terminology*) “kontemporer” di Indonesia tidak terlepas dari “ulah” kaum akademis anak negeri ini. Istilah yang bukan merupakan produk budaya masyarakat di Indonesia itu mereka adopsi berdasarkan pemahaman yang beragam.

Ternyata istilah “kontemporer” adalah istilah yang mempunyai arti terlalu luas. Dalam diskusi sekitar masalah-masalah kebudayaan di Taman Ismail Marzuki sebagai acara Pesta Seni Jakarta pada [tanggal] 13 Desember 1970 yang lalu, oleh para peserta secara diam-diam rupanya telah disetujui pilihan yang diajukan oleh Dr. Fuad Hasan, yaitu bahwa *seni kontemporer adalah seni yang menggambarkan “Zeitgeist” atau jiwa waktu masa kini*

(...). [Sedyawati sendiri berpandangan, bahwa] yang lebih mendekati maksud yang dituju, yaitu: seni kontemporer adalah seni yang menunjukkan daya cipta yang hidup, atau menurut istilah Dr. Umar Kayam: yang menunjukkan kondisi kreatif dari masa terakhir (Sedyawati, 1981:122).

Polemik dengan penilaian yang lebih menukik lagi tentang istilah kontemporer dan penerapannya dalam dunia musik “Indo-nesia” pada akhir-akhir ini (1994), tergambar dari pemikiran (konsepsi) yang dilancarkan atas pandangan Franki Raden dalam artikelnya berjudul “Dinamika Pertemuan Dua Tradisi: Musik Kontemporer Indonesia, di Abad XX”. Tulisan ini disigi Slamet Abdul Sjukur melalui esainya, “Mak Comblang dan Pionir Asongan: Musik Kontemporer itu Apa?”. Selanjutnya, Dieter Mack meng-”klarifikasi”-lagi tulisan tersebut melalui artikel berjudul, “Sejarah, Tradisi, dan Penilaian Musik: Mempertimbangkan “Musik Kontemporer” dari Kacamata Budaya Barat”. Kemudian, Yapi Tambayong menyorot pula artikel Franki itu melalui dialog antara “Pradangga” dan “Waditra” melalui tulisan berjudul, “Niat Kembali Sonder Pergi: Pelbagai Pergulatan Musik (di) Indonesia”. Bentuk dialog ini mirip dengan dialog Socrates bersama Glaucon, Adeimantus, Polemarchus, Cephalus, Thrasymachus, dan Cleitophon di Piraeus dalam *The Republic* (Buchanan, 1977:5) membicarakan beberapa hal secara mendasar dan kritis. Namun yang jelas, bahwa pemahaman istilah *contemporary* (1631) sebagaimana dalam *Webster's Ninth New Collegiate Dictionary* yang berarti kejadian, keberadaan, kehidupan, yang ditandai oleh karakteristik periode sekarang (Mish, 1985:283) tersebut, tidak serta merta saja bisa diterapkan dalam membingkai suatu pembicaraan (disiplin).

Dalam kaitan itu pula tampaknya Mack dalam pengantar bukunya *Musik Kontemporer dan Persoalan Interkultural* mendasari pembicaraan antara lain dengan berpandangan, bahwa sejak tahun 1991 terasa diskusi berputar-putar terus tanpa ada penyelesaian yang memadai, sebab diterapkannya salah satu istilah dari lain budaya, tetapi arti pada budaya asal tersebut tidak disinggung, tidak diterapkan, bahkan barangkali kurang diketahui. (Mach, 2001:1). Namun dalam kaitan itu Mack mengakui pula, bahwa di Barat sendiri pun sering terjadi perbedaan persepsi antara jenis-jenis seni kontemporer (*Ibid.*, p. 7).

Meskipun demikian Mack mengemukakan, bahwa yang dimaksud dengan musik kontemporer di Barat adalah per-kembangan karya seni otonom, yang dalam hal ini adalah musik seni (*art music*) Barat sejak awal abad XX, khususnya di Eropa dan Amerika, sebagai suatu sikap menggarap di ujung perkembang-an seni yang digeluti, yang merupakan reaksi atas dipandangnyanya musik seni sebelumnya tidak lagi sesuai dengan tuntutan zaman. (*Ibid.*, p. 2, 35,36).

Apabila padangan tersebut merupakan pembenaran atas pengertian “musik kontemporer” dalam kebudayaan Barat, maka harus pulalah diterima kenyataan bahwa pada ujung perkembangan atau awal pertumbuhan fase-

fase (zaman) yang disebut dengan Barok, Klasik, dan Romantik, sebagai model-model musik kontemporer yang mewakili zamannya. Terjadinya zaman-zaman seni secara linear dalam rentang kurun waktu masing-masing, merupakan reaksi atas seni yang ada sebelumnya, sehingga ia merupakan gaya musik yang baru dari pada gaya seni yang ada sebelumnya. Dari persepsi ini patut dihormati pandangan Sjukur yang mengatakan, bahwa memang tiap musik itu “kontemporer” pada zamannya, maka tidak mengherankan kalau Bach ditinggalkan jemaah gereja St. Thomas, karena musiknya dikecam sebagai terlalu norak buat waktu itu (Sjukur, 1994:15).

Penulis sependapat dengan cara berpikir seperti demikian dan oleh karenanya kajian dalam dimensi diakronis atau sejarah (*history*) seperti yang dimaksud Gilbert J. Carraghan, sj., yaitu kajian mengenai peristiwa-peristiwa manusia masa lampau atau kenyataan-kenyataan karya manusia masa lalu (Carraghan dan Delanglez, 1957:3) akan dapat memberikan periodisasi tentang perjalanan peradaban manusia. Sebutan Barok, Klasik, atau Roman-tik dalam perjalanan kebudayaan Eropa atau zaman Batu Tua, Batu Muda, Perunggu, Besi, dan seterusnya, dalam sejarah kebudayaan Indonesia, tidaklah bernama pada saat pertama kali kejadian itu berlangsung. Ia diberi nama oleh “sejarawan” setelah kejadian dengan segala kemapanan yang mencari padanya berlangsung dalam kurun waktu tertentu.

Oleh karena itu, amat tepatlah pemakaian istilah kontemporer hanya melekat pada pengertian, yaitu terjadinya suatu tindakan yang dipandang tidak seperti sebelumnya. Pada tindakan ini ada sesuatu yang berubah sebagai manifestasi dari adanya tuntutan akan perubahan dari yang dipandang mapan sebelumnya. Pada waktu perubahan itu terjadi, maka peristiwa tersebut merupakan sesuatu yang kontemporer (“mengkini”). Dalam hal ini, padangan tidak diberi arah pada apa atau ontologi dari aspek yang berubah; ontologi dari objek yang berubah tidak serta merta melekat padanya sebutan istilah kontemporer. Memang ontologi (apa) dari yang berubah merupakan produk dari suatu tindakan mengubah, tetapi setelah produk terbentuk sebagai suatu entitas, maka padanya tidak melekat lagi perubahan. Ia telah menetap sebagai sesuatu, bisa produk itu berupa karya seni, dan sebagainya. Sebagai contoh, sebuah karya musik yang diciptakan dengan segala kebaruan dalam kaitannya dengan fenomena kontemporer, tidak akan berubah lagi sebagaimana misalnya terlihat pada rekaman audio visualnya tatkala pertama kali karya tersebut dipertunjukkan. Sementara itu, perubahan sebagai suatu fenomena, bisa terjadi kapan saja setelah karya tersebut menjadi, seiring dengan perjalanan waktu secara linear; karya tinggal, waktu berjalan.

Cara pandang begini didasari oleh pemikiran konsistensi pemakaian arti berubah dengan dampak kebaruan dari yang sebelum berubah, yang niscaya padanya mencerminkan jiwa atau pemikiran masa itu. Oleh karenanya, kalau pengertian kontemporer dilekatkan pada materi atau

ontologi yang berubah, maka logikanya akan tumbuh secara linear periodisasi kontemporer-kontemporer, bisa I, II, III, dst. Demikian pula apabila objeknya adalah “musik”, akan ada seharusnya musik kontemporer I, II, III, dan seterusnya.

Dalam tulisan ini, kontemporer diartikan seperti demikian, yaitu terjadinya peristiwa perubahan yang mencerminkan jiwa waktu masa kini atas bentuk-bentuk yang dipadangi mapan sebelumnya. Dalam konteks ini, ontologi dari sesuatu yang berubah dimaksud adalah apa yang disebut musik oleh orang Indonesia pada umumnya dan secara khusus adalah musik kebudayaan Minang-kabau.

MUSIK KEBUDAYAAN MINANG

Musik kebudayaan Minang yang dimaksud adalah sesuatu yang dipandang musik atau “bunyi-bunyian” menurut istilah Minangkabau, merupakan bagian dari kebudayaan masyarakat Minang. Musik tersebut adalah musik fungsional, eksistensinya melekat atau lazim berhubungan dengan peristiwa budaya Minangkabau, baik khusus maupun bersifat umum dalam kehidupan mereka. Kehidupan musik tersebut, sekaligus sebagai “dokumen” dalam kebudayaan orang Minang atas warisan masa lampau yang diturunkan secara oral. Pada dasarnya “catatan” musikal berada pada manusia yang menguasai keterampilan memainkan musik tersebut. Adapun dokumen itu sendiri merupakan sesuatu yang imanen, dan oleh karenanya realita bentuk catatan atau dokumen yang dimaksud terakomodasi pada keterampilan memainkan musik yang bersangkutan oleh pemusiknya dan berlangsung secara turun-temurun (tradisional) (*Ibid.*, p. 11-12).

Dalam kerangka pengertian yang seperti itu musik fungsional yang seperti demikian dipandang sebagai musik tradisional (Shils,1983:12) Minang yang sekaligus sebagai batasan dari musik Minang yang bukan tradisional. Ada dua bagian musik tradisional yang dimaksud, pertama, musik tradisional yang merupakan bagian dari adat; kedua, musik tradisional yang betul-betul hanya sebagai musik tradisi saja dikarenakan ia telah mentradisi dalam masyarakatnya (Bahar, 2003:243). Sepandangan dengan Mack, bahwa pengertian tradisi di sini lebih dianggap seperti sesuatu yang tidak mengubah (sirkuler bahkan “bulat” dan tanpa dimensi per-jalanan waktu), sesuatu yang lebih statis dengan nilai-nilai mutlak. (*Ibid.*, p. 34).

Kemutlakan yang dimaksud dapat dilihat dari tuntutan masyarakat pendukung kesenian yang bersangkutan, dalam kaitan terutama dengan perannya dalam suatu sistem upacara atau acara dalam bingkai kebudayaan Minangkabau, terutama dalam konteks adat. Seandainya terjadi perubahan yang “mencolok” daripada yang biasanya, maka “pergunjingan” akan muncul di kalangan masyarakat yang bersangkutan. Fenomenanya

menggambarkan seperti yang dimaksud Daniel Lerner, mereka (manusia tradisional) cenderung menolak pembaharuan dengan berkata “belum pernah begini” (Lerner, 1978:33). Apabila misalnya ansambel musik *gandang tambua* yang dimainkan untuk mengiringi tari *galombang* penyambutan tamu dalam rangka upacara *batagak pangulu* di Ampalu, Pariaman (Sumatera Barat) diganti dengan ansambel musik *talempong pacik* atau ansambel musik lainnya yang dimainkan untuk itu, secara otomatis masyarakat yang bersangkutan akan “menolaknya” (Hartati, 1997:93-96); banyak contoh lain musik fungsional yang demikian dalam kebudayaan orang Minang. Dalam bingkai pengertian beginilah apa yang dimaksud dengan musik kebudayaan Minangkabau. Musik tersebut merupakan musik tradisi mereka dan musik yang tidak lazim di lingkungan tradisi setempat mereka anggap “bukan” musik mereka. Akan tetapi, mereka akan mengatakan bahwa itu adalah musik orang lain atau “kelompok kamu” (*out-group*) sebagai lawan dari pandangan “kelompok kita” (*in-group*).

ZAMAN “BARU” TIBA

Baru yang dimaksud adalah terjadi kebaruan dalam perjalanan kehidupan musik (di) Minangkabau sebagai manifestasi kontemporer atas kehendak untuk mengolah musik ke “bentuk” lain, yang dalam hal ini musik tradisi Minang dijadikan sebagai referensi utama. Beberapa karakteristik yang melekat pada fenomena kebaruan yang dimaksud adalah seperti demikian: pertama, ditandai oleh tindakan bersifat (manifestasi) individual sebagai lawan dari kelahiran musik tradisi Minang yang merupakan prakarsa kolektivitas masyarakat setempat, atau disebut Umar Kayam, tercipta secara anonim (Kayam, 1981:60); kedua, tidak bersifat fungsional dalam konteks budaya masyarakat Minang; ketiga, musik yang dilahirkan bersifat destruktif atas bentuk-bentuk struktur musik tradisi Minang; keempat, bentuk entitas musik bersifat fragmentaris; kelima, waktu musikal bersifat linear sebagai lawan dari waktu musikal bersifat siklus yang merupakan karakteristik musik tradisi Minang pada umumnya; keenam, instrumen musik, adakalanya benda yang difungsikan sebagai alat musik, dipandang semata sebagai media musik; dan ketujuh, orientasi pengolahan adalah pada “kesempurnaan” seni musik “seni demi seni” itu sendiri, sebagaimana yang dimaksud dengan seni otonom di Barat oleh Mack (Mack, *op. cit.* p. 2), termasuk dalam hal ini untuk kepentingan cabang seni yang lain,

Perjalanan kehidupan atau kontinuitas dan perubahan yang terjadi dengan karakteristik yang seperti demikian, di luar dan berkaitan dengan tradisi musik Minang, pada dasarnya dapat dipilah menjadi dua orientasi dasar “penciptaan” (komposisi) musikal. Pertama, ialah mengadopsi sistem nada diatonis dan penggunaan sistem harmoni musik seni Barat (musik

tonal) dalam penggarapan musikalnya; kedua, mengutamakan ekspresi musikal.

Kedua orientasi dasar penciptaan itu diartikan sebagai perkembangan dan merupakan produk dari keinginan untuk mengubah dengan pandangan, bahwa yang tradisional tidak lagi mampu memenuhi selera “zaman kini”. Perubahan bentuk pertama, ialah penciptaan komposisi musik melalui (pada awalnya) permainan ansambel musik perunggu sebagai ciri utamanya, menggunakan sistem nada musik seni Barat (musik tonal), dan secara kompositoris direkat oleh hukum-hukum harmoni dengan prinsip-prinsip konsonan (Monsieur, 1971:5-8, 17-20). Perubahan bentuk kedua ialah, penciptaan komposisi musik tidak lagi, dan bahkan menghindari dari dominasi prinsip-prinsip harmoni musik tonal, dan menggunakan musik tradisi Minang secara fragmentaris sebagai bahan dasar komposisi musik yang diciptakan, di samping menggunakan bentuk-bentuk ekspresi musikal lainnya.

Arah perubahan pada pembentukan ansambel musik perunggu yang ditala berdasarkan sistem nada diatonis, dan penggarapan komposisi musikalnya berdasarkan sistem harmoni itu, merupakan arah perkembangan yang pertama di luar musik tradisi Minang-kabau. Ansambel musik perunggu yang disebut orkes *talempong* “kreasi baru” sebagaimana ditulis Margaret Kartomi (Kartomi, 1979:24), diciptakan pada masa awal berdirinya Kokar (Konser-vatori Karawitan)-ASKI (Akademi Seni Karawitan Indonesia) pada tahun 1965 yang sekarang berubah menjadi STSI (Sekolah Tinggi Seni Indonesia) Padangpanjang. Untuk pertama kalinya ansambel tersebut dipertunjukkan pada bulan Agustus tahun 1968 (Bahar, *op. cit.* p. 249).

Alat musik yang digunakan dalam ansambel tersebut adalah *talempong*, *ca(ce)nang*, *aguāng* (gong), *gandang* (gandang), *sarunai* (serunai), *saluāng*, *bansi* (semacam rekorder terbuat dari bambu), *giriang-giriang* (tambourine), dan *talempong jawo*. Bentuk ansambel seperti ini merupakan puncak perkembangan pada tahun 1970. Pada perkembangan selanjutnya, dan bahkan hingga sekarang, ansambel tersebut ditambah dengan gitar listrik (*electric guitar*), gitar bass listrik (*electric bass guitar*), organ listrik (*electric organ*), dan adakalanya pakai akordion. Adapun gong yang pada perkembangan awal, terutama di Kokar-ASKI Padangpanjang, terdiri atas dua gong masing-masing bernada G (sol), dan 1¹ (do), tidak ada lagi digunakan sekarang pada ansambel tersebut. Pada masa yang beriringan dengan tumbuhnya ansambel musik *talempong* sebagaimana yang dimaksud di Kokar-ASKI Padangpanjang, juga diciptakan ansambel dengan prinsip penalaan dan penerapan sistem harmoni sebagai pengikat komposisi musiknya oleh Yusyaf Rahman, seorang musisi dan komponis “musik Minang”.

Sistem nada diatonis yang ditala pada ansambel *talempong* di ASKI Padangpanjang, pada awalnya adalah seperti demikian, yaitu $b^1, c^2, d^2, e^2, f^2, g^2, a^2, b^2, c^3$, dengan nada dasar $do = d$ (Wawancara dengan Irsyad Adam, salah seorang tokoh pemrakarsa pembentukan ansambel *talempong* “kreasi baru”). Nada-nada tersebut ditala pada masing-masing instrumentasi yang disebut, yaitu “*talempong jawo*”, “*talempong melodi*”, *talempong* pengiring yang terdiri atas “*talempong rendah*” dan “*talempong tinggi*”, *canang* pengiring yang terdiri atas “*canang rendah*” dan “*canang tinggi*”. Pada ansambel yang besar, masing-masing instrumentasi-nya (Jawa=*ricikan*) adalah dua, sedangkan pada ansambel yang kecil adalah satu. Talaan pada *talempong jawo* sama dengan *talaan* pada *talempong melodi*, yaitu $b^1, c^2, d^2, e^2, f^2, g^2, a^2, b^2, c^3$, sedangkan pada *talempong rendah* ialah c^2, d^2, e^2, f^2 , dan pada *talempong tinggi* adalah g^2, a^2, b^2, c^3 . Kemudian, *talaan* pada *canang rendah* ialah c^1, d^1, e^1, f^1 , sedangkan pada *canang tinggi* adalah g^1, a^1, b^1, c^2 .

Talempong jawo:

*Gendang, saluāng, bansi,
giriang-giriang:*

*Talempong
melodi:*

*Talempong
pengiring:*

(rendah)

(tinggi)

*Canang
pengiring:*

Aguang:

Gambar 1. Ansambel (kecil) *talempong* “kreasi baru”
(versi ASKI Padangpanjang)

Catatan:

- *Talempong* diletakkan di atas dua tali yang direntang di atas para-para (kotak).
- Gong digantung di kayu penyangga, dua kaki.

Talaan pada ansambel *talempong* yang seperti demikian tidak menggunakan nada-nada kromatik, namun dalam perkembangan selanjutnya, yaitu kira-kira satu dekade belakangan ini, yakni sejak awal tahun 1990-an, hampir tidak ada lagi *talaan* yang seperti itu. *Talaan* yang umum dipakai sekarang adalah, di samping menggunakan tangga nada natural, juga digunakan nada-nada kromatik.

Adapun ansambel *talempong* yang disusun oleh Yusyaf Rahman terdiri atas instrumentasi yang disebutnya, yaitu *gareteh*, *tingkah*, dan *saua*. Masing-masing instrumentasi ini menggunakan *talempong* yakni: *gareteh* 15 buah, *tingkah* 8 buah, dan *saua* sebanyak 8 buah. *Talaan* masing-masing instrumentasi tersebut adalah seperti demikian, yaitu *talempong gareteh* baris pertama (atas) adalah: e^1 , f^1 , g^1 , a^1 , b^{b1} , b^1 , b^2 , dan *talempong gareteh* baris kedua (bawah) ialah: c^2 , d^2 , e^2 , f^2 , g^2 , a^2 , b^2 , c^2 . Selanjutnya, *talempong tingkah* dan *talempong saua* ditala dengan nada yaitu: e^1 , f^1 , g^1 , a^1 , b^{b1} , b^1 , c^1 , c^2 , d^2 .

Gambar 2. Ansambel *talempong* “kreasi baru”
(versi Yusaf Rahman) (Anis Md Nor, 1986:47-49).

Kedua bentuk ansambel *talempong*, yaitu gaya ASKI Padangpanjang dan Yusyaf Rahman sebagaimana dijelaskan di atas, masih eksis sampai saat ini dan bahkan secara umum orang mengenal musik Minang adalah musik yang dimainkan dengan ansambel *talempong* tersebut. Sebutan *talempong* “kreasi baru” yang diberikan oleh akademisi setempat pada masa awal penciptaannya melekat hingga beberapa dekade setelah itu. Akan tetapi, satu dekade belakangan ini, sebutan tersebut tidak lagi begitu kedengaran, terutama di lingkungan STSI Padangpanjang. Bentuk ansambel dengan lagu-lagu yang dimainkan pada ansambel tersebut telah menjadi khazanah musik

Minang hingga sekarang, dan tampaknya ia berpotensi menjadi tradisi masa yang akan datang dalam kebudayaan orang Minang.

Bentuk lain dengan orientasi berbeda penciptaan musik tumbuh pula pada awal tahun 1980-an. Sebagaimana telah di-singgung di atas, bahwa orientasi penciptaan musiknya adalah pada kepuasan bentuk ekspresi musikal, dan menghindari penggunaan prinsip-prinsip pembentukan ansambel *talempong* dengan azas-azas penciptaan komposisi musiknya, sebagaimana telah dijelaskan terdahulu.

Adalah pada tahun 1981 muncul “musik baru” meminjam istilah Mack (Mack, *op. cit.* p. 505) sebagai perkembangan musik Minangkabau selanjutnya. Musik ini adalah hasil garapan bersama Hanefi, Hajizar, Mahdi Bahar, dan beberapa saran dari Muslim Muram, yang pada waktu itu semuanya adalah mahasiswa ASKI Padangpanjang. Karya musik berupa iringan tari “Pertemuan Dua Warna” karya Gusmiati Suid dan sebuah komposisi musik “Batanyo Kabau Kapadati” sebagai ciptaan musik pada waktu itu, dipertunjukkan pertama kalinya pada Forum Festival Institut Kesenian Indonesia (IKI) Bandung pada tahun 1981. Penggarapan musik mereka yang bersifat *atonal* (tidak dalam kunci manapun) mengambil materi dan mengolah dari berbagai (fragmentaris) tradisi musik Minangkabau sebelumnya, meskipun ada tambahan unsur (garap) lain (Hardjana, 1986:265-273). Penggarapan dengan metode seperti demikian, yang dalam hal kualitas dan kuantitasnya berkembang terus, masih berlanjut hingga saat ini.

Ada beberapa komponis yang pada umumnya alumni ASKI (STSI) Padangpanjang telah melahirkan beberapa karya musik sebagaimana yang dimaksud, seperti misalnya: Hajizar, Hanefi, Mahdi Bahar, Elizar, M. Halim, Nedi Winuza, Rafiloza, Epi Martison, Anusirwan, Alfalah, dan Junaidi. Komposisi musik yang mereka ciptakan pada dasarnya merupakan pencerminan dari ekspresi kontemporer pribadi komponisnya. Kehadiran musik tersebut mencerminkan apa yang dimaksud Richard Kostelanetz, yaitu lahir dari seni yang hanya dipunyai pada saat itu. Fenomena ini dapat dilihat sebagai pencerminan dari pandangan, bahwa seni itu selalu berubah, selalu diperbaharui, dan selalu kebaruan (Kostelanetz,1978:35), sehingga menempatkan karya musik tersebut pada ujung perkembangan evolusioner musik Minang-kabau.

Bahkan, pengekspresian diri sang komponis yang bersifat kontemporer merupakan sarana utama untuk mencapai tujuan penciptaan komposisi musik, seiring dengan pencapaian “individu-asi”(Jung, 1987:27-29). Hanya saja, dikarenakan sebagian besar pengolahan musik tersebut menggunakan atau mengacu pada sumber-sumber tradisi musik Minangkabau maka, musik yang seperti demikian masih “berwarna” Minangkabau.

“KAWIN SILANG” AWAL 2005

“Kawin Silang” adalah judul komposisi musik karya Nedi Winuza. Karya ini pertama kali dipertunjukkan secara “resmi” pada tanggal 15 Januari 2005 di Sungai Batang, daerah tepi Danau Maninjau, Kabupaten Agam, Sumatera Barat, dengan durasi kurang-lebih 40 menit. Pada saat tulisan ini dibuat karya tersebut merupakan karya musik yang paling ujung dari perjalanan evolusioner musik (di atau kelahiran) Minangkabau. Pada tulisan ini karya itu dijadikan sebagai contoh pembicaraan.

Sebagaimana pengertian kontemporer yang dijelaskan pada bagian awal, maka karya musik “Kawin Silang” bersifat kontem-porer. Sementara pada sisi lain karya tersebut menjelaskan ketujuh karakteristik yang merupakan fenomena kebaruan dalam kaitan dengan kontinuitas dan perubahan musik Minang, terutama sesudah orientasi pembaruan pada sistem musik tonal. Secara kualitatif ekspresi musikal merupakan orientasi utama dan untuk menikmati perlu ke-”serius”-an, namun kita dapat di”hibur”nya. Karakteristik yang dimaksud adalah seperti demikian.

Pertama: manifestasi individual

Pada karya ini Nedi Winuza adalah orang yang paling “depan” dalam kelahiran karya musik yang berjudul “Kawin Silang”. Paling depan yang dimaksud mengandung arti yaitu terbentuknya person yang tidak mutlak berdiri sendiri mewakili dirinya sendiri. Dengan kata lain ialah, secara faktual person itu tidak bersifat individual sebagai sesuatu yang mutlak dalam kaitannya dengan sosok paling depan dalam mewujudkan karya musik. Kenyataannya adalah seperti demikian, bahwa paling depan tersebut ada disebabkan oleh adanya “sumbangan” pihak lain dalam rangka mewujudkan yang paling depan itu, dan oleh karenanya substansi paling depan ini mempunyai hubungan dengan sumbangan kekuatan yang menjunjunya atau membentuknya. Namun dalam kerangka itu ialah, kehendak atau kemauan sang “komponis” sebagai orang paling depan dalam mewujudkan karya musik, mutlak adanya.

Sebagai orang yang paling depan, sebut saja komponis karya semacam ini, lazimnya memberikan ide dasar secara langsung kepada pemusik yang mendukung karya itu, tatkala latihan dalam rangka mewujudkan karya musik yang diinginkan. Ide dasar yang dimaksud bisa saja berupa gagasan-gagasan atau telah dilahirkan dalam bentuk sepotong melodi atau ritme, bisa berbentuk frasa, kalimat, atau hanya sejumlah motif (frasa member) yang diragakannya sendiri, bisa juga berupa bunyi-bunyian tertentu. Ada-kalanya melodi atau ritme tersebut telah ditulis atau melalui hafalan yang disenandungkan sang komponis bersangkutan.

Ide semacam itu diterjemahkan oleh pemusik berdasarkan ekspresi musikal pemusik sendiri sesuai dengan peran atau alat yang dimainkannya.

Apabila hasil yang dimainkan (usul) pemusik tersebut dipadang cocok dengan kemauan sang komponis, maka itu ditetapkan sebagai bagian dari karya yang akan diwujudkan. Demikian sebaliknya, jika ada yang perlu ditambah atau dikurangi, dan bahkan tidak disetujui sang komponis, pemusik yang bersangkutan menerima sepenuhnya. Cara kerja yang seperti demikian menyuratkan adanya aktivitas kompromi antara komponis dengan pemusik sebagai pengusul, yang tidak terlepas dari kemungkinan pertimbangan atau usul dari semua pemain musik yang bersangkutan, dan bahkan saran dari pihak lain mana saja.

Berdasarkan fenomena kreativitas penciptaan musik yang seperti demikian dapat dijelaskan, bahwa pada tingkatan ide dasar musikal itulah paling tidak di satu sisi eksistensi sang komponis melekat dalam sebuah karya musik ciptaannya. Pada satu sisi lagi ada hak mutlak menentukan yang dipunyai dan diterapkan sang komponis dalam pengambilan keputusan akhir bagaimana wujud karya yang diinginkan. Dalam pengertian yang seperti itulah bersifat individual yang dimaksud, sebagai salah satu karakteristik atas lahirnya fenomena kontemporer di ujung perjalanan evolusioner musik orang Minangkabau. Berdasarkan pengalaman di lapangan, cara kerja penciptaan musik secara kompromi ini, juga merupakan cara kerja seniman musik tradisi dalam menciptakan musik di lingkungan mereka. Akan tetapi mereka tidak satupun yang secara eksplisit mengklaim atau dikukuhkan sebagai komponis karya tersebut. Oleh karenanya, ia bersifat anonim.

Kedua: tidak fungsional

Secara teoretis perlu dijelaskan apa yang dimaksud dengan fungsional dalam pembicaraan ini. Pemikiran fungsional yang dimaksud didasari pada pandangan organisme, bahwa suatu bentuk dibangun oleh organ-organ yang membentuknya. Setiap organ atau bagian pada bentuk itu saling memberikan sumbangan (*contribution*) untuk mencapai tujuan bentuk itu sendiri. Oleh karenanya apabila satu saja dari bagian tidak memberikan sumbangan, bisa terjadi gangguan pada keutuhan bentuk, ia tidak lagi seimbang (*equilibrium*) (Turner, 1978:20-22). Dalam bingkai pemikiran ini dipandang, bahwa eksistensi bagian dalam suatu bentuk adalah fungsional.

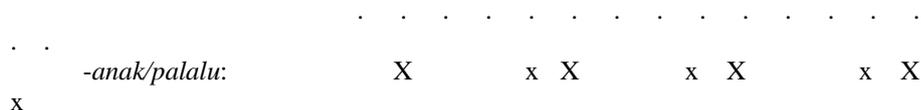
Apabila eksistensi musik tradisional Minangkabau memberikan sumbangan pada keutuhan suatu penyelenggaraan acara atau upacara tradisional masyarakatnya, tidak demikian halnya dengan musik yang merupakan produk kontemporer. Musik produk kontemporer tidak fungsional sebagaimana fungsionalnya musik tradisional dalam kaitannya dengan kebudayaan orang Minangkabau. Dengan perkataan lain ialah, apabila kehadiran musik tradisional adalah kontekstual dalam kehidupan tradisi orang Minang, sedangkan musik produk kontemporer tidak bernilai kontekstual dalam kaitannya dengan kebudayaan masyarakat tersebut. Kehadiran substansinya yang disebut dengan musik betul-betul hanya

dipandang sebagai musik saja. Namun kenyataannya ialah, jika pada musik produk kontemporer tersebut masih memperlihatkan nuansa tradisi musik Minangkabau yang dapat dikenali oleh penonton ataupun pendengarnya, maka mereka akan mengatakan bahwa itu musik “kita” (Minang). Yang jelas ialah, kehadiran musik tersebut memberi arti pada perjalanan kehidupan musik (di atau kelahiran) Indonesia–Minangkabau.

Ketiga: destruktif

Ada terdapat beberapa jumlah genre musik tradisional orang Minang sampai saat ini. Sebagai sebuah entitas musik warisan masa lampau, ia telah lahir dalam suatu bentuk (*organisme*) sebagaimana bentuknya masing-masing. Sebagai suatu entitas yang berbentuk, ia dibangun oleh bagian-bagian yang merupakan struktur dari bangunan bentuk itu. Bentuk dengan struktur masing-masingnya tersebut telah “membeku”, sehingga ia menempati derajat tradisi, baik secara tekstual (musik itu sendiri) maupun kontekstual (keterkaitannya) dengan aspek lain budaya orang Minang. Salah satu contoh bagaimana struktur dasar bangunan musik tradisional yang disebut musik *gandang oguang* orang Minangkabau dapat dilihat seperti demikian.

(tempo, aksent, dan ostinato)



(garis melodi)



frasa: pokok
(variabel)

penutup

pembuka

(dan seterusnya)

Gambar 4. Struktur lagu (komposisi musik)
pada ansambel *gandang oguang*

Salah satu bagian dari bangunan musik *gandang oguang* adalah bagian yang diperankan oleh instrumentasi yang disebut *anak/palalu*. Alat musik yang digunakan pada bagian ini adalah *talempong* sebanyak dua buah. Pada dasarnya bagian tersebut memainkan ritme bersifat ostinato dalam bentuk sebuah frasa, dan adakalanya hanya satu motif ritme saja. Secara linear, bagian ini berperan sebagai pembentuk tempo musikal, di samping perannya membentuk birama melalui aksent-aksent, baik aksent kuat (X) maupun aksent lemah (x). Selain dari itu, ritme yang dimainkan bagian ini merupakan “alas” bagi berperannya instrumentasi yang disebut *pambaoan*, terdiri atas 5-6 *talempong* yang dimainkan secara horizontal di atas *para-para* (Jawa=*rancangan*). Kedua instrumentasi perkusi melodi ini (terutama *pambaoan*) merupakan bagian yang membangun apa yang disebut dengan musik *gandang oguang*. Sementara gendang dan gong memainkan peran pada jalurnya masing-masing, “memperkokoh” bentuk musikal (aspek melodi) yang terbangun dari kedua instrumentasi tadi.

Sebagai sebuah bentuk bangunan musik yang dilahirkan dari permainan instrumentasi, terutama *pambaoan*, pada kenyataannya ia terdiri atas beberapa bagian (sub) musikal. Bagian yang dimaksud adalah berupa frasa-frasa (penggalan) yang berkekuatan *antecedent* (tanya) dan *consequent* (jawab), yang jumlahnya tidak beraturan antara lagu yang satu dengan lagu yang lain. Di samping itu, ada satu frasa pembuka dan satu frasa penutup. Jumlah frasa tersebut adakalanya 4 bentuk frasa *antecedent* dan 3 bentuk frasa *consequent* dalam sebuah lagu, dan pada lagu lain jumlahnya mungkin saja berbeda. Namun pada setiap lagu, ada frasa pembuka dan frasa penutup. Frasa *antecedent* dan frasa *consequent* yang merupakan pokok bangunan lagu pada musik *gandang oguang* yang seperti demikian, dimainkan secara tidak beraturan; tidak ada susunan bakunya, dan berapa kali setiap frasa itu dimainkan, sangat tergantung pada suasana hati (*mood*) pemain sendiri.

Contoh: Pada lagu *sikadidi*

frasa *antecedent*

frasa *consequent*

()

= naik

= turun

Melalui frasa-frasa pokok seperti itulah pemusik mengekspresikan dirinya secara dinamis, sebagaimana dinamika yang sangat situasional tumbuh di

waktu pemain memainkan musik tersebut. Kedinamisan ini terlihat pada kebebasan pemain memainkan setiap frasa secara tidak beraturan (variabel); sebagai contoh ialah, adakalanya frasa *antecedent* yang sama ataupun berbeda dimainkan tiga kali, sedangkan frasa *consequent* dimainkan satu kali. Pada permainan selanjutnya, bisa saja tidak seperti demikian susunan frasanya. Namun begitu, lingkup mereka “bermain”, tetap hanya sebatas jumlah frasa yang merupakan bagian (organ) dari komposisi musik yang bersangkutan.

Pada struktur musik *gandang oguang* yang seperti itu, terlihat adanya bagian atau organ yang bersifat statis, sedangkan pemunculan setiap organ tersebut, sangat dinamis. Kedinamisan melalui pengulangan-pengulangan frasa yang modular dan selalu berubah tersebut, membentuk waktu musikalnya bersifat siklus, sehingga musik ini bisa saja dimainkan dalam durasi tidak “terbatas”. Demikian salah satu bentuk konsep struktur yang modular genre musik tradisional orang Minangkabau, yang disebut musik *gandang oguang* (Bahar., passim).

Pada komposisi musik “Kawin Silang” yang merupakan produk kontemporer, konsep-konsep struktural yang konstruktif dan mengkerangka sebagai organ yang membangun musikalnya seperti demikian, tidak ada. Adapun bentuk bangunan musik yang terlahir adalah berupa himpunan dari sejumlah “fragmen” musik yang dikomposisikan menjadi sebuah bangunan musik. Dalam pengertian inilah destruktif yang dimaksud, ia tidak berstruktur sebagaimana berkonstruksinya genre-genre musik tradisional Minangkabau pada umumnya. Demikian pula kemungkinan berkonstruksinya musik tradisi yang lain, seperti misalnya konsep struktur pada tradisi musik *gamelan* Jawa (mis. *gamelan ageng*); dalam musik ini meliputi bagaimana bentuk struktur *gending*, *lagu*, *irama*, dsb. (Becker, passim), *gamelan* Bali (McPhee, passim), *taganing* Batak-Toba (Pasaribu, 1992:1-17), dan lain-lain.

Keempat: bentuk entitas, fragmentaris

Adapun yang terlihat pada bentuk musik produk kontemporer yang dimaksud ialah berupa sebuah mosaik yang dibangun oleh serangkaian susunan potongan musikal berdasarkan pengolahan yang bersifat fragmentaris. Fragmen-fragmen musikal inilah yang dikomposisikan menjadi sebuah entitas musik, seperti misalnya musik yang diberi judul “Kawin Silang”; demikian juga dengan musik serupa lainnya. Di samping itu, pendekatan untuk meng-komposisikan tetap saja ada pertimbangan-pertimbangan yang bermuara pada terbangunnya kondisi keindahan (*beauty*), yaitu kesempurnaan atau tanpa cacat (*perfection or unipairedness*), ke-seimbangan atau harmoni (*proportion or harmony*), dan kecemerlangan atau kejelasan (*brightness or clarity*), seperti yang dimaksud Thomas Aquinas (Dickie, 1979:7-8). Hanya saja, penerapan pertimbangan dalam

pembentukan kondisi keindahan yang dimaksud, tentu saja kualitasnya tidak sama antara karya yang satu dengan karya yang lain, dan itu merupakan manifestasi pribadi sang komponis yang bersangkutan. Pembentukan sebuah musik atas fragmen-fragmen ini melekat pada karya musik “Kawin Silang”. Demikian pula hal serupa pada karya musik “Kuda Sembrani” oleh Asril Mukhtar, musik “Perjalanan Spritual” oleh Elizar, dan banyak karya musik lainnya yang semacam itu, kelahiran Indonesia-Minangkabau.

Akan halnya entitas musik “Kawin Silang” yang berdurasi sekitar 40 menit, pada dasarnya dibangun berdasarkan bagian-bagian atau fragmen-fragmen musik. Secara teknis, pengwujudan berupa fragmen musik itu, dilakukan sekaligus sebagai langkah (metode) dalam membentuk atau membangun sebuah entitas, yaitu komposisi musik sebagaimana yang diinginkan. Berdasarkan itu dapat ditegaskan, bahwa secara metodis pembentukan fragmen-fragmen musik merupakan azas dalam pembangunan komposisi musik yang dimaksud. Dalam kaitan ini, wajarlah dikenal adanya istilah “teknik sambung” dengan bermacam modelnya sebagai pengetahuan dalam komposisi musik begini. Demikian pula halnya secara sastra, bahwa ungkapan “Kawin Silang” sebagai judul karya musik itu sendiri mengandung suatu makna, yaitu per-campuran berbagai unsur (musik). Semakin jelaslah, bahwa azas fragmentaris merupakan fondasi dari entitas musik yang diwujudkan.

Dalam karya musik “Kawin Silang” terdapat sekitar dua puluh lima bagian (fragmen) musik yang dikomposisikan menjadi sebuah bangunan musik. Bagian-bagian dasar itu ada yang berbasiskan pada tradisi musikal *gandang tambua* dari daerah Bayua-Maninjau; lagu *aia bangih*; bagian lagu musik *serampang dua belas*; ritme gendang joget musik Melayu; lagu anak-anak (*dolan*); musik *kompang*; motif-motif ritme dan melodi tertentu; gerakan pemusik dengan dialog tertentu, dan beberapa bagian lainnya. Bagian-bagian ini dirangkai dengan berbagai siasat, sehingga antara bagian yang satu dengan bagian selanjutnya dikemas secerdas mungkin agar tidak mengganggu alur musikal. Persilangan bagian-bagian (bukan tumpukan) yang menyatu inilah bentuk rupa musik yang dijuduli “Kawin Silang”. Ia telah menjadi sebuah entitas musik dengan wajahnya sendiri.

Kelima: waktu musikal bersifat linear

Dengan dibangunnya musik berdasarkan bagian-bagian yang secara pengwaktuan (*timing*) dibatasi durasinya, maka sehabis waktu musikal itu, habis pulalah musik tersebut. Waktu musikalnya berjalan secara linear sesuai dengan lama waktu yang dihabiskan untuk menghadirkan substansi musik atau pertunjukan musik yang bersangkutan, berdasarkan rancangan sebelumnya. Apabila pertunjukan sebuah musik itu selesai, maka selesai pulalah sebuah musik tersebut dipertunjukkan. Jika ia diulangi kembali memainkan dari awal sampai akhir, maka berarti musik yang bersangkutan

dipertunjukkan untuk kedua kalinya. Fenomena waktu musikal yang bersifat linear ini, merupakan hal yang tidak ditemui dalam tradisi musik Minangkabau.

Keenam: instrumen musik, semata sebagai media musik

Apabila dalam tradisi musikal orang-orang Minangkabau ada batasan dari sebuah pengertian apa yang dimaksud dengan sebuah musik (*bunyi-bunyian*), termasuk konsep tentang ansambel, sementara pada karya musik “Kawin Silang”, batasan itu tidak ada lagi. Pada karya ini alat musik semata-mata dipandang sebagai media musikal. Eksistensi alat musik pada hakikatnya tidak dipandang lagi sebagai manifestasi budaya yang secara normatif mempunyai keterikatan dengan tradisi atau budaya tertentu.

Wajarlah pada karya “Kawin Silang” menggunakan berbagai alat musik yang secara kultural tidak saja merupakan bagian dari kebudayaan orang Minang, akan tetapi menjangkau alat-alat musik berbagai (silang) budaya. Paling tidak ada dua puluh macam alat musik yang digunakan untuk mewujudkan karya musik tersebut, antara lain ialah: *tambua*, *tasa*, akordeon, *djembe (jem bay)*, *didjeridu*, gendang (Sunda), saksophon, terompet, gitar bass listrik, rebana, kecapi, *santur*, violin, *simbal*, *marimba*, genta (*cow bell*), *timbales*, dan dram modern. Alat-alat ini diberdayakan dalam konteks musik sebagaimana yang diinginkan komponis melalui pemain. Bahkan di antara alat tersebut ada yang dimainkan secara tidak lazim sebagaimana biasanya cara alat itu dimainkan. Dalam hal ini benar-benar alat musik berperan sebagai instrumen yang dikendalikan oleh sang komponis untuk mewujudkan sebuah musik.

Ketujuh: orientasi pengolahan adalah pada “kesempurnaan” seni

Tidak lain dari semua kreativitas ataupun aktivitas dalam kerangka bermusik itu mempunyai tujuan utama ialah untuk mewujudkan seni musik itu sendiri; kelahiran ataupun keberadaannya tidak dikaitkan dengan konteks-konteks tertentu di luar dirinya sendiri sebagai seni. Kesempurnaan seni yang berupa musik adalah tujuan akhir dari segala daya dan upaya yang diekspresikan melalui bunyi. Fenomenanya setara dengan pandangan J. Van Ackere dalam konteks musik seni Barat, bahwa

... memang jarang sekali musik itu hanya bunyi semata-mata. Acap kali ia merupakan pengakuan manusia, sejarah kemanusiaan. Acap kali ia menceritakan suka dan duka manusia, semangatnya dan kebutuhan hidupnya. Tapi bagaimanapun wujudnya bunyi, penggambaran, perasaan, prinsipnya yang tertinggi adalah: keindahan (Ackere, tt:7).

Dalam kaitannya dengan karya musik yang selaras dengan musik “Kawin Silang”, pada dasarnya diciptakan bertujuan utama untuk

melahirkan keindahan seni musik itu sendiri. Sementara akibat lain yang dapat diberikan (*contribution*) oleh terlahirnya wujud seni yang berupa musik itu, bukanlah merupakan tujuan utamanya.

SIMPULAN

Suatu kenyataan ialah, bahwa perubahan merupakan fenomena yang senantiasa terjadi. Terjadinya perubahan yang mendasar dari suatu perjalanan linear peradaban manusia dapat dilihat sebagai fenomena kontemporer pada saat (proses) kejadian itu berlangsung. Perubahan dalam konteks ini adalah perubahan atas sesuatu bagian mana saja dari peradaban manusia yang bernilai sejarah. Peristiwa kontemporer atas kehidupan budaya musik orang Minangkabau telah terjadi, sementara produk peristiwa kontemporer yang berupa musik telah menjadi sesuatu yang disebut dengan musik. Setelah ia lahir, sebagaimana terlihat pada rekamannya, ia tidak baru lagi pada saat ini. Namun selanjutnya, fenomena kontemporer bisa saja menimpanya di masa-masa yang akan datang.

Dalam bingkai perubahan itu, ada sisi yang berkelanjutan dan ada pula sisi yang berubah. Sisi yang berkelanjutan terlihat dari masih hadirnya aspek nilai-nilai instrumental ataupun nilai-nilai musik yang bersifat lokal, dan sebagian lagi hadir aspek instru-mental ataupun musikal yang diilhami oleh produk budaya atau tradisi tertentu dari pihak mana saja di luar yang bersifat lokal. Kemudian, aspek yang bersifat personal sang komponis memberi wajah atas kelahiran musik itu, di samping peranan kreativitasnya sendiri mencipta musik. Tujuh karakteristik yang menonjol dan lekat pada musik (di atau kelahiran) Minang produk kontemporer yang seperti demikian, dapat dilihat sebagai kejadian atas prinsip-prinsip dasar budaya atau tradisi musik Minangkabau yang tidak ada sebelumnya.

DAFTAR RUJUKAN

- Ackere, J. Van. *tt. Musik Abadi*, Terj. J.A. Dunga. Djakarta: Gunung Agung,
- Bahar, Mahdi. 2003 “Perkembangan Budaya Musik Perunggu Minangkabau di Sumatera Barat”. Disertasi untuk memperoleh derajat Doktor dalam Ilmu Budaya pada Universitas Gadjah Mada.
- Becker, Judith. 1980. *Traditional Music in Modern Java, Gamelan in Changing Society*. Honolulu: The University Press of Hawaii.
- Buchanan, Scott., ed., 1977. *The Portable Plato*. New York: Penguin Books.
- Dickie, George. 1979. *Aesthetics*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, inc.
- Garraghan, Gilbert J. dan Jean Delanglez, sj., 1957. *A Guide to Historical Method*. New York: Fordham University Press.

- Hardjana, Suka ed. 1986. *Enam Tahun Pekan Komponis Muda, 1979-1985*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.
- Hartati, M., 1997. "Galombang: Seni Pertunjukan Penyambutan Tamu Di Ampalu, Pariaman, Minangkabau". Tesis untuk mencapai derajat Sarjana S-2 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan Universitas Gadjah Mada,.
- Jung, Carl Gustav. 1987. *Menjadi Diri Sendiri, Pendekatan Psikologi Analitis*. Terj. Agus Cremers. Jakarta: PT. Gramedia.
- Kayam, Umar. 1981. *Seni, Tradisi, Masyarakat*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Kartomi, Margaret. 1979. "Minangkabau Musical Culture: The Contemporary Scene and Recent Attempts at Its Modernization", dalam David Gloria, ed., *What is Modern Indonesian Culture?* Ohio: Ohio University Press.
- Kostelanetz, Richard. 1978. "Contemporary American Esthetics", dalam Ricard Kostelanetz, ed., *Esthetics Contemporary*. Buffalo, New York: Prometheus Books.
- Lerner, Daniel. 1978. *Memudarnya Masyarakat Tradisional*, terj. Muljarto Tjokrowinoto. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Mack, Dieter. 1995. *Sejarah Musik Jilid 4*. Yogyakarta: Pusat Musik Liturgi.
- _____. 2001. *Musik Kontemporer & Persoalan Interkultural*. Bandung: Artiline.
- Mish, Fredrick C., et al., ed. 1985. *Webster's Ninth New Collegiate Dictionary*. Springfield, Massachusetts.
- Monsieur, Rameau. 1971. *Treatise on Harmony*. Trans. by Philippe Gossett. New York: Dover Publications.
- Nor, Mohd. Anis Md. 1986. *Randai dance of Minangkabau Sumatera with Labanotation Score*. Malaysia: Department of Publication University of Malaya.
- Pasaribu, Ben M. 1992. "Taganing Batak-Toba: Suatu Analisis Struktural dan Stratifikasi Sosial", dalam *Seni Pertunjukan Indonesia*. Surakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia. .
- Raden, Franki. 1994. "Dinamika Pertemuan Dua Tradisi: Musik Kontemporer Indonesia, di Abad ke-20", dalam *Kalam, Jurnal Kebudayaan*. Edisi 2.
- Sedyawati, Edi. 1981. *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Shils, Edward. 1983. *Tradition*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Sjukur, Slamet Abdul. 1994. "Mak Comblang dan Pionir Asongan: Musik Kontemporer Itu Apa?", dalam *Kalam, Jurnal Kebudayaan* (edisi 2 – 1994).
- Turner, Jonathan H. 1978. *The Structure of Sociological Theory*. Illinois: The Dorsey Press.