



Aransemen Kawih Sunda "Beca" untuk Paduan Suara sebagai Praksis Pembelajaran Musik Kreatif berbasis Kearifan Lokal

Farhan Reza Paz¹, Reyhan Swarna Medica², Uni Tawangasasi³

^{1,2,3}Universitas Pendidikan Indonesia, Indonesia

*Correspondence E-mail: farhanrezapaz@upi.edu

ABSTRAK

Aransemen repertoar daerah untuk paduan suara kerap menyusutkan idiom lokal menjadi sekadar ornamen melodi yang dipindahkan, tetapi logika tonal yang menghidupkannya justru ditinggalkan. Artikel ini menafsir ulang persoalan tersebut dari sudut pendidikan musik, dengan bertanya bagaimana proses menggarap dan melatih sebuah aransemen dapat dipahami sebagai praksis pembelajaran musik kreatif yang berakar pada kearifan lokal Sunda. Bahan utamanya adalah "Beca", aransemen a cappella SATB atas kawih karya Koko Koswara (Mang Koko) yang disusun Farhan Reza Paz. Penelitian ini menggunakan metode practice-based artistic research berorientasi kualitatif dimana proses kreatif diperlakukan sebagai situs utama penelitian, dengan data berupa partitur lintas-revisi, rekaman latihan, dan jurnal reflektif yang dianalisis melalui pemaduan praktik reflektif dan analisis musik. Temuan penelitian pertama, reharmonisasi pelog tidak diwujudkan sebagai penalaan ulang, melainkan sebagai penyuaian ulang yang mengutamakan koleksi nada pentatonis, jangkar pedal dan ostinato, penekanan menyerupai gamelan, serta gerak suara non-fungsional. Kedua, idiom cengkok dipertahankan dengan menjaga melodi sebagai lapisan utuh sehingga heterofoni tradisi tertata menjadi polifoni, alih-alih melebur menjadi akor blok. Ketiga, pengalaman para penyanyi menjadi sumber keputusan komposisional sekaligus pembelajaran idiom. Atas dasar itu dirumuskan model pembelajaran reflektif yang menempatkan ruang latihan sebagai ruang belajar. Penelitian ini menawarkan kerangka pedagogis yang dapat dialihkan bagi pembelajaran aransemen dan musik tradisional di pendidikan tinggi musik.

ARTICLE INFO

Article History:

Received 25th Jun 2025

First Revised 25th Jul 2025

Accepted 5th Aug 2025

Publication Date 30th Aug 2025

Keyword:

aransemen paduan suara,
cengkok Sunda,
kearifan lokal,
pembelajaran musik kreatif,
reharmonisasi pelog.

1. PENDAHULUAN

Sirkulasi musik paduan suara lintas wilayah telah menjadikan repertoar daerah lebih mudah berpindah ruang, namun perpindahan itu menuntut harga. Ketika sebuah lagu yang berakar pada sistem musik lokal diaransemen untuk ansambel empat suara bertemperamen sama yang mendominasi praktik paduan suara internasional, substansi idiomatiknya kerap menyusut menjadi melodi dan teks belaka, sementara tata bahasa tonal yang memberi makna pada melodi itu diam-diam digantikan oleh harmoni fungsional Barat. Hasilnya adalah paradoks yang klise, yakni aransemen yang secara teknis meyakinkan dan siap panggung, tetapi mengembalikan tradisi sumber kepada pendengar sebagai ornamen, bukan sebagai cara mengorganisasi bunyi yang utuh. Bagi pendidikan musik, paradoks ini bukan sekadar persoalan selera, melainkan persoalan pembelajaran apa yang sesungguhnya dipelajari dan apa yang luput dipelajari ketika mahasiswa menggarap repertoar tradisi melalui medium yang bukan miliknya.

Repertoar Sunda di Jawa Barat memperlihatkan persoalan ini dengan tajam, sebab pada praktik vokal Sunda idiom hias dan sistem laras bukanlah dua lapisan yang dapat dipisahkan. Cengkok, figurasi melismatis yang menjadi ciri nyanyian Sunda, dikondisikan oleh dan hanya sepenuhnya terbaca di dalam laras, keduanya terikat melalui praktik vokal yang tersituasikan, bukan melalui notasi (Sasaki & Masunah, 2021; Saepudin, 2015). Aransemen yang mencabut sebuah melodi Sunda, mengkuantisasi infleksinya ke dalam dua belas nada bertemperamen sama, lalu menyelaraskannya dengan trinada berbasis akar fungsional, dengan demikian melakukan lebih daripada sekadar menyederhanakan, tetapi juga memutus melodi dari lingkungan interval yang membentuk identitasnya. Bahan utama kajian ini, "Beca", adalah aransemen a cappella untuk paduan suara SATB terbagi atas sebuah kawih karya Koko Koswara, dikenal sebagai Mang Koko yang merupakan salah satu pembaharu utama musik Sunda abad ke-20. Partitur menandai sumbernya sebagai "lagu daerah Sunda" sekaligus mencantumkan "gubahan Koko Koswara". Peneliti memilih deskripsi yang lebih akurat, yakni kawih gubahan Mang Koko, karena penyebutan itu menempatkan karya pada silsilah modernisasi musik Sunda dan bukan pada tradisi tak-bertanggal yang dibayangkan.

Penyusutan idiomatik semacam itu bukan kebetulan estetis, melainkan gejala dari cara sistem musik yang tak setara dipertemukan. Kajian transmisi musik lintas budaya menunjukkan bahwa apa yang didengar pendengar lebih ditentukan oleh kerangka kepercayaan yang mereka bawa daripada oleh bunyi itu sendiri, sehingga pendekatan monokultural cenderung mengasimilasi logika tonal yang asing ke dalam logika yang akrab alih-alih menjumpainya pada syaratnya sendiri (Schippers, 1996). Dalam konteks pendidikan, kecenderungan ini berlipat akibatnya ketika repertoar daerah masuk ke ruang belajar paduan suara melalui aransemen yang telah difungsionalkan, mahasiswa mewarisi bukan hanya melodi yang tersederhanakan, tetapi juga prasangka bahwa harmoni fungsional adalah tata bahasa universal yang kepadanya semua musik dapat ditundukkan. Gagasan tentang kemusikalan pun perlu ditinjau ulang secara interkultural, sebab tolok ukur yang tunggal akan menutup kemungkinan menilai praktik musikal pada kerangkanya sendiri (O'Flynn, 2005).

Bagi pendidikan musik yang menjadikan kearifan lokal sebagai sumber, taruhannya jelas, yakni aransemen bukan sekadar teknik, melainkan tindakan epistemik yang menentukan logika tonal mana yang diwariskan dan mana yang dihapus.

Dalam wacana pendidikan musik, menggarap dan mengaransemen termasuk aktivitas musikal kreatif yang dipandang esensial namun kerap terpinggirkan oleh budaya pertunjukan ansambel yang menekankan reproduksi (Menard, 2015; Tsugawa & Voght, 2023). Survei terhadap calon guru dan pendidik guru musik bahkan menunjukkan bahwa mahasiswa merasa paling siap mengajarkan aransemen dan paling tidak siap mengajarkan komposisi, sekaligus menghendaki lebih banyak kesempatan berlatih aktivitas kreatif tersebut (Piazza & Talbot, 2021). Kreativitas dalam menggarap, sebagaimana ditunjukkan kajian tentang “jalur menggubah” individual, bukanlah lompatan ilham yang misterius melainkan rangkaian keputusan yang dapat ditelusuri, direfleksikan, dan dibina (Burnard & Younker, 2002, 2004). Meskipun demikian, pertautan antara menggarap repertoar lokal dan proses belajar musikal, khususnya bagaimana aransemen musik tradisional berfungsi sebagai pembelajaran, bukan sekadar produk yang masih jarang diteorikan dalam konteks pendidikan tinggi musik di Indonesia. Celah inilah yang ditempati kajian ini.

Mengaransemen layak dibedakan dari menggubah sebagai situs belajar tersendiri. Jika menggubah berangkat dari halaman kosong, mengaransemen berangkat dari karya yang sudah ada dan menuntut mahasiswa membaca, menafsir, lalu menegosiasikan kembali logika musikal sumber dimana kegiatan ini sekaligus bersifat analitik dan kreatif. Justru karena bertolak dari bahan yang sudah bermakna, aransemen mengharuskan keputusan yang eksplisit tentang apa yang dipertahankan, apa yang ditanggalkan, dan dengan dasar apa persoalan yang ada pada aransemen repertoar lintas budaya menjadi menjadi permasalahan teknis dan etis. Penelitian tentang jalur menggubah memperlihatkan bahwa keputusan semacam itu paling subur ketika mahasiswa didorong merefleksikan prosesnya sendiri dan ketika tugas dirancang menumbuhkan ekspresi individual (Burnard & Younker, 2002, 2004). Namun tantangan implementatif tetap nyata dimana budaya pertunjukan yang menekankan reproduksi, keterbatasan waktu, dan kesiapan pengajar kerap menghambat masuknya aktivitas kreatif ke dalam kelas ansambel (Menard, 2015; Tsugawa & Voght, 2023). Kasus “Beca” menawarkan satu jalan keluar yang bumi, karena ia menyatukan reproduksi pertunjukan paduan suara dengan kerja kreatif menggarap, alih-alih mempertentangkan keduanya.

Memilih karya Mang Koko sebagai pijakan bukan kebetulan. Kreativitas Mang Koko sendiri lahir dari proses penggalian dan penciptaan yang menautkan idiom tradisi Sunda dengan unsur musik Barat, sebuah orientasi bimusikal yang melahirkan genre baru wanda anyar (Ruswandi, 2016; Satriana, Haryono, & Hastanto, 2014). Lebih jauh, sebagian besar karyanya disusun dengan kesadaran pedagogis: kawih anak yang ia gubah, misalnya, mempertimbangkan jangkauan suara, karakter laras, dan tahap perkembangan anak (Masunah, 2025). Dengan demikian, mengaransemen “Beca” untuk paduan suara bukan memindahkan “tradisi murni” ke dalam bingkai asing, melainkan melanjutkan logika kreatif-pedagogis yang sejak awal melekat pada sumbernya. Di sinilah kearifan lokal tidak

diperlakukan sebagai objek yang dilestarikan secara beku, tetapi sebagai sumber daya untuk pengembangan kreativitas musikal yang kontekstual dimana orientasi sejalan dengan misi pendidikan musik (Medica & Virgan, 2025).

Secara teoretis, kajian ini bersandar pada beberapa pijakan yang saling melengkapi. Pertama, perspektif pembelajaran musik kreatif yang memandang mengubah dan mengaransemen sebagai praktik yang plural, sosial, dan dapat dibelajarkan, bukan bakat segelintir orang (Burnard & Younker, 2002). Kedua, gagasan belajar melalui refleksi-dalam-tindakan, yakni percakapan korektif praktisi dengan bahan garapannya, yang menjelaskan apa yang terjadi ketika seorang penata mendengar draf dinyanyikan lalu merevisinya (Schön, 1983). Ketiga, pandangan tentang nyanyian sebagai aktivitas tertubuh, tempat gerak, gestur, dan sensasi vokal turut membentuk pemahaman musikal serta terbukti berkaitan dengan intonasi, pulsa internal, dan keterlibatan penyanyi (Kilpatrick, 2020). Keempat, pemahaman bahwa bermusik adalah tindakan relasional—*musicking*—yang maknanya berada pada relasi yang dijalin, bukan pada objek yang ditinggalkan (Small, 1998), sehingga paduan suara dapat dibaca sebagai komunitas belajar. Keempat pijakan ini dibingkai oleh tradisi *practice-based artistic research*, yang berpremis bahwa pembuatan karya itu sendiri dapat menghasilkan pengetahuan, bukan sekadar mengilustrasikannya (Smith & Dean, 2009; Skains, 2018).

Atas dasar itu, kajian ini mengajukan tiga pertanyaan. Pertama, bagaimana proses aransemen dan pelatihan "Beca" dapat dipahami sebagai praksis pembelajaran musik kreatif yang berakar pada kearifan lokal Sunda? Kedua, bagaimana strategi reharmonisasi pelog dan rekontekstualisasi cengkok membentuk pengalaman belajar musikal, baik bagi penata maupun penyanyi? Ketiga, implikasi pedagogis apa yang dapat ditarik bagi pembelajaran aransemen dan musik tradisional di pendidikan tinggi musik? Dalam menjawabnya, kajian ini mengusulkan sebuah model yang disebut pembelajaran reflektif-tertubuh, dimana iterasi garapan yang berporos pada pengalaman tubuh yang bernyanyi. Kontribusi yang ditawarkan bersifat ganda, secara teoretis, dengan memperkaya kajian pembelajaran musik kreatif melalui kasus aransemen musik tradisional Indonesia dan praktis, dengan menyodorkan prinsip kerja bagi dosen dan pelatih paduan suara yang menggarap repertoar lokal. Mengingat keterbatasan kasus tunggal, model ini ditawarkan sebagai kerangka yang dapat dialihkan dan diuji lebih lanjut, bukan sebagai regularitas yang telah terbukti.

2. METODE

Kajian ini menggunakan metode *practice-based artistic research* dengan orientasi kualitatif, yakni rancangan yang memperlakukan proses kreatif sebagai situs utama penelitian alih-alih sebagai persiapan menuju penelitian (Smith & Dean, 2009; Skains, 2018). Pilihan ini mengikuti karakter pertanyaan yang diajukan dimana ketiganya menanyakan bagaimana sesuatu dapat dilakukan—bagaimana pelog direharmonisasi, bagaimana cengkok direkontekstualisasi, bagaimana tubuh yang bernyanyi menginformasikan komposisi—dan pengetahuan semacam itu bersifat prosedural serta sebagian tacit, hanya dapat diakses melalui tindakan membuat dan membuat ulang. Rancangan yang mengamati proses

aransemen dari luar, atau yang menguji aransemen jadi terhadap rubrik tetap, justru akan kehilangan bukti yang paling penting.

2.1 Posisi Peneliti dan Refleksivitas

Penulis pertama bekerja sebagai penata-arranger sekaligus praktisi di dalam tradisi, sedangkan penulis lain berperan sebagai mitra analitis yang menginterogasi keterangan sang pembuat. Posisi ini sekaligus menjadi sumber daya utama dan risiko utama kajian, tidak hanya membuka akses pada pengetahuan kriya yang tacit dan pada “rasa” idiom yang tertubuh, tetapi juga mengundang penafsiran yang membenarkan diri sendiri. Refleksivitas karena itu diperlakukan sebagai metode kerja, bukan sekadar pernyataan pembuka, dimana klaim yang diajukan dari sudut pandang pembuat diperiksa silang terhadap rekaman dokumenter—partitur berurutan, rekaman latihan, dan jurnal—serta terhadap pembacaan independen para mitra penulis, sehingga tidak ada satu sumber pun, terlebih ingatan sang pembuat, yang dibiarkan menyelesaikan suatu persoalan secara individual.

2.2 Partisipan Penelitian

Bahan empiris kajian adalah “Beca”, aransemen untuk paduan suara SATB terbagi secara a cappella (dengan perkusi opsional) berdurasi sekitar tiga setengah menit atas kawih Sunda berjudul sama karya Mang Koko. Aransemen dikembangkan dan disempurnakan melalui eksperimentasi berbasis latihan bersama paduan suara mahasiswa di Universitas Pendidikan Indonesia; ansambel ini sekaligus menjadi medium perwujudan dan sumber umpan balik tertubuh yang dikaji.

2.3 Data dan Analisis

Pada penelitian ini terdapat tiga jenis data yang dihasilkan. Pertama, Partitur kerja yang disimpan lintas versi menjadi bukti lintasan keputusan komposisional dan menampakkan apa yang berubah di antara dua tahap. Rekaman latihan, dalam audio dan video, merekam perwujudan bunyi sekaligus momen ketika niat tertulis bertemu kendala dan temuan suara nyata. Jurnal reflektif mendokumentasikan penalaran penata—persoalan yang dijumpai, pilihan yang ditimbang, dan alasan setiap revisi—sehingga menjadi jaringan penghubung antara perubahan dalam partitur dan pengalaman di ruang latihan.

Analisis dilakukan dengan memadukan praktik reflektif dan analisis musik dekat. Komponen reflektif mengorganisasi bahan menurut empat fase siklus penggarapan—eksplorasi, implementasi, evaluasi, dan revisi—dengan revisi sebagai satuan analitik dasar, yakni perubahan terdokumentasi antarversi yang ditelusuri melalui jurnal dan rekaman hingga ke pengalaman latihan yang memicunya. Komponen analitik-musikal menelaah artefak sepanjang empat fokus yang ditetapkan pertanyaan penelitian: reharmonisasi pelog pada penanganan koleksi nada, sonoritas vertikal, dan penjangkaran harmonik; transformasi cengkok pada perlakuan idiom melodis dan ornamentasinya; gerak suara non-fungsional pada logika yang mengatur pergerakan bagian; serta teksturisasi pada konversi kecenderungan instrumental dan heterofonis menjadi polifoni paduan suara. Kedua komponen dibaca secara

bertimbal-balik, sehingga fitur musikal dijelaskan oleh proses dan klaim proses dilandasi bukti musikal.

Keterpercayaan temuan dijaga melalui beberapa langkah yang lazim dalam penelitian kualitatif berbasis praktik. Triangulasi sumber dilakukan dengan menyilangkan tiga jenis data—partitur, rekaman, dan jurnal—sehingga klaim tentang alasan suatu revisi tidak bersandar pada satu jejak saja. Triangulasi penyelidik ditempuh melalui pembacaan independen para mitra penulis atas bahan yang sama, yang kemudian dipertemukan untuk menguji tafsir penata. Pemeriksaan anggota berlangsung secara wajar di ruang latihan: tafsir penata tentang apa yang “dapat dinyanyikan” atau “beresonansi” diuji langsung pada respons penyanyi, bukan diandaikan. Jejak audit berupa partitur berurutan memungkinkan penelusuran balik dari fitur akhir ke keputusan yang melahirkannya. Langkah-langkah ini tidak menghapus posisi orang-dalam penata, tetapi menjadikannya dapat dipertanggungjawabkan.

2.4 Cakupan dan Keterbatasan

Tiga keterbatasan membingkai temuan dan dinyatakan di muka. Pertama, kajian ini berkasus tunggal, sehingga generalisasinya bersifat analitik, bukan statistik: ia menawarkan model yang keteralihannya merupakan proposisi untuk diuji, bukan keteraturan yang telah ditunjukkan. Kedua, medium paduan suara bertemperamen sama, sedangkan pelog tidak; aransemen karena itu tidak dapat mereproduksi pelog sebagai laras, dan uraian tentang reharmonisasi pelog di sini adalah uraian tentang penyuaan ulang, bukan penalaan ulang. Ketiga, klaim pada tataran nada bertumpu pada partitur ternotasi; verifikasi penuh pada tataran nada akan terbantu oleh reduksi harmonik teranotasi, dan hal ini ditandai pada bagian yang relevan. Penting pula dicatat bahwa kajian ini tidak mengukur capaian belajar mahasiswa secara kuantitatif; fokusnya adalah proses dan dimensi pembelajaran yang terbaca di dalamnya.

3. HASIL DAN PEMBAHASAN

3.1 “Beca”: Karya, Sumber, dan Arsitektur Bentuk

Keputusan paling awal aransemen ini justru menahan melodi. “Beca” dibuka (tanda A, M.M. 55) bukan dengan melodi, melainkan dengan ladang vokabel berlapis yang disebar ke seluruh suara terbagi—Ning–nang, Dung, Nung, dan, seiring tekstur menebal, trung, tum, ding–dang, serta ayunan terbuka huu dan aaa. Barulah pada birama kesembilan melodi pertama dinyanyikan oleh Solo Alto di atas ostinato tum staccato dan pad bersenandung, sebelum musik berakselerasi menuju refrein riang (M.M. 110) yang dibangun pada seruan berulang Tumpak beca... hey!, dengan birama yang sesekali menyusut melalui sisipan birama dua perempat. Bagian-bagian berikutnya menyilihkan bait dan refrein: suara atas membawa teks melodis sementara suara bawah menjaga gerak perkusi vokal, keduanya kerap ditata secara antifonal dan diwarnai glissando, sebelum seluruh ansambel menyatu pada penutup homoritmis beraksen di tanda F. Arsitektur ini bersifat ekspresif sekaligus struktural: akselerasi, sahut-menyahut, dan tanjakan dinamis dari piano ke forte mementaskan subjek

lagu itu sendiri—guyonan dan guncangan riang perjalanan becak. Peta seksi dan temporal “Beca” dirangkum pada Tabel 1.

**Tabel 1. Peta seksi dan temporal “Beca”
(diturunkan dari tanda latihan dan nomor birama pada partitur)**

Seksi	Birama	Tempo	Tekstur dan fungsi
A (intro)	1–8	M.M. 55	Entri renggang; vokabel berkelanjutan membangun dari p; menegakkan ladang gamelan vokal
A (melodi)	9–11	M.M. 55	Solo Alto menyatakan melodi di atas ostinato tum staccato dan pad senandung
Transisi	11–14	accel. → M.M. 110	Refrein “Tumpak beca... hey!” masuk; birama menyusut (sisipan birama duple)
B	15–23	M.M. 110	Antifoni: suara atas (melodi/teks) lawan suara bawah (perkusi vokal); glissando
C	24–38	M.M. 110	Bait (“suka-suka ria galumbira...”) pada suara atas di atas dasar perkusi padat
D	45–59	M.M. 110	Blok homoritmis tum/huu; bait kedua; pembangunan klimaks
E	60–72	M.M. 110	Ding–dang seluruh ansambel; intensifikasi
F	80–88	M.M. 110	Refrein SATB penuh; aksen dan glissando; penutup homoritmis pada “Tumpak beca!”

Penundaan melodi ini memiliki makna pedagogis. Ia memaksa pendengar—dan, lebih penting lagi, penyanyi—mengalami lebih dahulu ruang bunyi tempat melodi akan bersemayam, bukan langsung memetik melodinya. Dalam latihan, pembukaan semacam ini menuntut mahasiswa membangun kepekaan terhadap fungsi tekstural sebelum fungsi melodis, sebuah penggeseran perhatian yang tidak lazim dalam latihan paduan suara yang berpusat pada melodi.

3.2 Gamelan Vokal: Teksturisasi sebagai Materi Pembelajaran

Vokabel-vokabel pembuka itu tidak sembarang. Karakter fonetis dan penempatannya mengevokasi timbre dan pola tabuhan ansambel instrumental Sunda: resonansi rendah *Dung* dan *dum* menyerupai *gong* dan *kendang* yang ditahan di bawah tekstur; serangan cerah *ding–dang* dan *ning–nang* menyerupai bilah metalofon yang saling mengunci dalam ostinato; *tum staccato* menjaga pulsa; sementara *trung* dan *tu-ru-ru-rum* bergulir bagai figurasi *tremolo*. Dengan kata lain, ansambel difungsikan sebagai gamelan vokal yang merekonstruksi dunia bunyi instrumental ke dalam suara manusia. Korespondensi ini, yang bersifat interpretatif dan terbuka untuk dikoraborasi, dirangkum pada Tabel 2.

**Tabel 2. Korespondensi vokabel–timbre dalam tekstur gamelan vokal "Beca"
(bersifat interpretatif; terbuka untuk dikoraborasi)**

Vokabel (ternotasi)	Gestur instrumental yang dievokasi	Peran tekstural
Dung / dum	Resonansi gong dan kendang rendah	Jangkar rendah berkelanjutan (dengan pad senandung)
Ning–nang / ding–dang	Serangan cerah menyerupai metalofon	Ostinato yang saling mengunci
Tum (staccato)	Tabuhan kendang teredam	Lapisan perkusi penjaga pulsa
Trung / tu-ru-ru-rum	Figurasi tremolo atau gulungan	Isian bergulir dan krescendo
Huu / aaa	Ayunan vokal terbuka	Warna timbral dan ayunan dinamis

Sebagai materi pembelajaran, strategi gamelan vokal ini kaya. Ia melatih pendengaran timbral—kemampuan mendengar dan menirukan warna instrumen melalui suara—yang jarang dilatih secara eksplisit dalam paduan suara konvensional. Ia juga melatih keterampilan interlocking dan kemandirian suara: setiap penyanyi harus memegang lapisan ostinatonya sendiri sambil menyelaraskannya dengan lapisan lain, sebuah disiplin ansambel yang menumbuhkan kepekaan ritmis kolektif. Yang tidak kalah penting, pendekatan ini menerjemahkan kecenderungan heterofonis dan instrumental tradisi menjadi polifoni paduan suara yang terkoordinasi—konsep yang dapat diajarkan dan dialihkan ke repertoar lain (O’Flynn, 2005).

3.3 Reharmonisasi Pelog sebagai Penyuaran Ulang

Penanganan pelog sekaligus menjadi klaim sentral kajian dan titik yang menuntut kehati-hatian paling besar. Medium paduan suara bertemperamen sama, dan partitur ternotasi dalam bingkai diatonis dengan tanda mula tiga kres; pelog, sebaliknya, adalah sistem pentatonis berinterval tak-sama yang reproduksi harfiahnya menuntut spesifikasi mikrotonal yang tidak dibawa oleh partitur (Sasaki & Masunah, 2021; Saepudin, 2015). Dari sini mengikuti bahwa reharmonisasi pelog dalam aransemen ini tidak dapat berarti penalaan ulang. Yang dimaksud justru adalah strategi penyuaran ulang yang mengevokasi logika tonal pelog dengan sarana yang tersedia bagi suara bertemperamen. Empat sarana tampak dalam tekstur dan dirangkum pada Tabel 3: lapisan melodis mengutamakan koleksi turunan-pentatonis alih-alih palet diatonis penuh; harmoni dijangkar pada pedal dan ostinato—pad bersenandung dan Dung rendah—bukan pada bas fungsional yang digerakkan akar; penutupan kadensial diwujudkan melalui penekanan menyerupai gong dan sonoritas paralel-aditif alih-alih sintaksis dominan-ke-tonika yang digerakkan nada penuntun; serta gerak bagian mengikuti logika non-fungsional yang sensitif konteks, diatur oleh relasi linear dan rujukan-drone. Bersama-sama, keempatnya menggantikan tata bahasa harmoni fungsional dengan tata bahasa rujukan dan warna yang lebih bertanggung jawab pada pelog.

Tabel 3. Strategi penyuaran ulang yang mengevokasi logika tonal pelog pada suara bertemperamen sama

Aspek	Sintaksis harmoni fungsional (dihindari)	Strategi penyuaran ulang dalam "Beca"
Koleksi nada	Palet diatonis penuh	Mengutamakan koleksi turunan-pentatonis pada lapisan melodis
Penjangkaran harmonik	Bas fungsional digerakkan akar	Pedal dan ostinato (pad senandung, Dung rendah)
Penutupan kadensial	Sintaksis dominan→tonika dengan nada penuntun	Puntuasi menyerupai gong dan sonoritas paralel-aditif
Gerak suara	Gerak akor-ke-akor fungsional	Logika non-fungsional; relasi linear dan rujukan-drone

Keempat sarana itu dapat ditelusuri pada momen-momen spesifik partitur. Penjangkaran pedal paling jelas pada pembukaan, ketika Dung yang ditahan pada suara bawah dan pad bersenandung membentuk dasar nyaris tak bergerak selama melodi solo Alto melintas di atasnya; tidak ada bas yang melangkah dari akar ke akar untuk menyetir progresi, melainkan satu pusat bunyi yang menahan ruang. Puntuasi menyerupai gong tampak pada titik-titik penutup frasa dan pada penutup homoritmis di tanda F, ketika seluruh suara menyatu pada serangan beraksen yang menutup gerak—fungsi yang dalam karawitan diemban oleh tabuhan gong, bukan oleh kadens dominan-tonika. Sonoritas paralel-aditif, alih-alih resolusi nada penuntun, mewarnai peralihan antarbagian, sehingga rasa "selesai" lahir dari penebalan dan pemberhentian bersama, bukan dari tarikan harmonik. Dengan demikian, klaim reharmonisasi pelog di sini berpijak pada bukti tekstural yang dapat ditunjuk, sembari tetap diakui bertumpu pada partitur ternotasi sebagaimana dinyatakan pada keterbatasan.

Nilai pembelajaran dari strategi ini terletak pada cara ia memungkinkan mahasiswa mengalami logika pelog tanpa harus menguasai notasi mikrotonal. Alih-alih menjelaskan pelog sebagai daftar nada, aransemennya menempatkan mahasiswa di dalam fungsi-fungsi pelog—menjadi pedal, menjadi puntuasi gong, menjadi lapisan pentatonis—sehingga pemahaman tentang mengapa harmoni fungsional terasa keliru di sini tumbuh dari pengalaman bernyanyi, bukan dari ceramah. Pendekatan ini menubuhkan persoalan teoretis yang pada pembelajaran harmoni konvensional sering berhenti sebagai aturan di atas kertas (Medica & Virgan, 2025).

3.4 Cengkok dan Melodi sebagai Lapisan: Pembelajaran Idiom

Perlakuan terhadap melodi mempertahankan idiom alih-alih melarutkannya. Melodi secara konsisten disajikan sebagai lapisan melodis tersendiri—mula-mula pada Solo Alto, kemudian pada pasangan suara atas—sehingga kontur dan belokan hiasnya tetap terdengar sebagai garis, sementara ansambel menyediakan dasar tekstural di bawahnya. Inilah keputusan menentukan terkait cengkok. Aransemennya yang menyebarkan melodi ke dalam

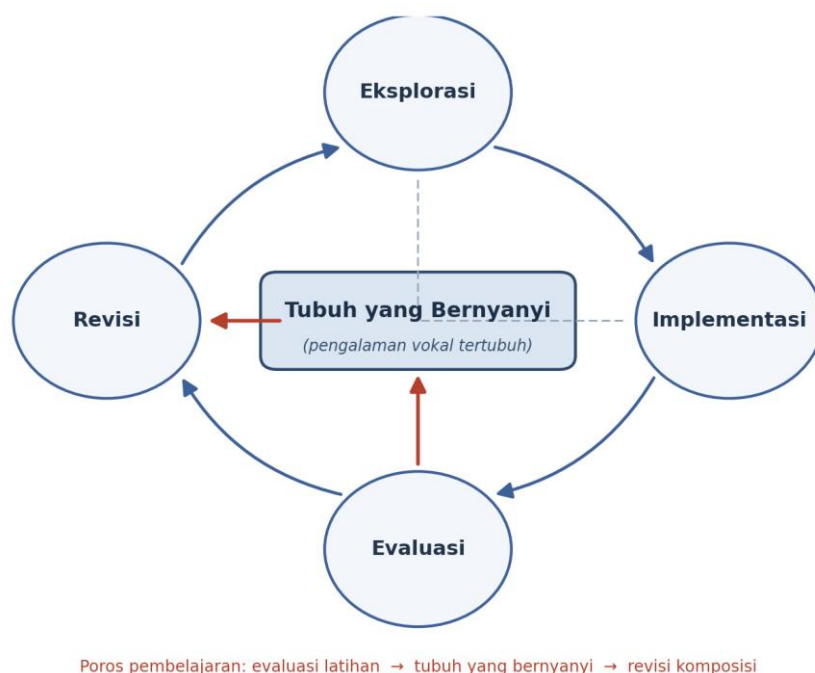
akor blok akan mengubah idiom garis tunggal yang berinflesi menjadi sonoritas vertikal dan kehilangannya; "Beca" sebaliknya menjaga garis tetap terbaca, menata ulang kecenderungan heterofonis sumber—beberapa varian satu melodi yang berbunyi serentak—menjadi polifoni, tempat lapisan-lapisan yang berbeda namun terkoordinasi menggantikan keberbedaan nyaris-seunison. Aransemen dengan demikian menghormati tataran gramatikal tempat cengkok beroperasi.

Bagi pembelajaran, pilihan ini mengandaikan sekaligus menumbuhkan kepekaan tertubuh terhadap idiom. Menyanyikan cengkok sebagai garis menuntut penyanyi merasakan infleksi, bukan sekadar membacanya; dan karena sebagian pengetahuan ini bersifat sensorimotor, ia hanya tersedia ketika draf benar-benar dinyanyikan (Kilpatrick, 2020). Di titik ini latihan berhenti menjadi persiapan dan mulai menjadi pembelajaran idiom: penyanyi belajar cara bergerak di dalam ruang tonal Sunda, sesuatu yang notasi standar hanya dapat mendekati.

Jejak idiom ini juga terbaca pada penggunaan glissando yang berulang di bagian B dan sesudahnya. Pada paduan suara Barat, glissando kerap berfungsi sebagai efek; di sini ia bekerja sebagai pendekatan notasional terhadap luncuran cengkok—cara menuliskan gerak antarnada yang tidak diskret yang menjadi ciri infleksi Sunda. Dengan mempertahankan glissando pada garis melodis dan pada sahutan suara bawah, aransemen menjaga agar peralihan nada tidak sepenuhnya terkuantisasi menjadi langkah-langkah tangga nada bertemperamen, melainkan menyisakan rasa lengkung yang khas. Bagi penyanyi, menyanyikan glissando ini menuntut kontrol dan, lebih penting, kepekaan terhadap arah serta kecepatan luncuran—keterampilan tertubuh yang tidak diperoleh dari membaca simbol semata, melainkan dari mencoba, mendengar, dan menyesuaikan dalam latihan.

3.5 Tubuh yang Bernyanyi dan Siklus Belajar Reflektif

Fitur-fitur di atas tidak hadir jadi; semuanya dicapai, dan berulang kali direvisi, melalui latihan. Inilah temuan proses kajian dan dasar model yang diusulkannya. Lintas versi, keputusan komposisional disesuaikan sebagai tanggapan atas apa yang disediakan tubuh yang bernyanyi—apakah pola vokabel tetap artikulatif pada tempo refrein, apakah penyuaran pad beresonansi dan menyatu, apakah sebuah bagian dapat ditopang sepanjang rentang tiga setengah menit, dan apakah penyanyi dapat merasakan, bukan sekadar membaca, infleksi Sunda. Pertimbangan semacam ini bukan rincian teknis di hilir komposisi; ia sumber pengetahuan komposisional yang mengemuka di ruang latihan dan mengalir balik ke partitur. Model yang menangkap proses ini disajikan pada Gambar 1: siklus empat fase—eksplorasi, implementasi, evaluasi, revisi—yang di pusatnya berdiri tubuh yang bernyanyi, menengahi peralihan dari evaluasi latihan ke revisi komposisi sekaligus menginformasikan tiap fase.



Gambar 1. Model pembelajaran reflektif-tertubuh: siklus empat fase (eksplorasi, implementasi, evaluasi, revisi) yang berporos pada tubuh yang bernyanyi sebagai penengah peralihan dari evaluasi latihan menuju revisi komposisi

Sumbangan model ini sebaiknya dinyatakan secara tepat dan bersahaja. Tradisi practice-based research telah lama mengenali watak iteratif penggarapan dan gagasan refleksi-dalam-tindakan (Schön, 1983; Smith & Dean, 2009), dan kajian tentang jalur mengubah telah menunjukkan bahwa kreativitas bertumbuh melalui keterlibatan dan refleksi berulang (Burnard & Younker, 2002, 2004). Yang ditambahkan kajian ini adalah penunjukan mediator spesifik di dalam siklus tersebut untuk konteks aransemen paduan suara: tubuh yang bernyanyi sebagai saluran tempat evaluasi menjadi revisi, dan tempat pengetahuan yang tak dapat dinotasikan di muka memasuki partitur. Model ini tidak menggeser pendahulunya; ia mengkhususkannya bagi medium yang para evaluatornya sekaligus adalah instrumennya. Bahwa seorang pendidik ansambel dapat belajar mengajar melalui siklus reflektif serupa telah ditunjukkan pula pada konteks lain (Tsugawa & Voght, 2023); “Beca” memperluas wawasan itu ke ranah aransemen lintas-sistem-tonal.

3.6 Implikasi Pedagogis

Dibaca sebagai praksis pembelajaran, “Beca” menyodorkan beberapa implikasi yang langsung. Pertama, ia mengukuhkan ruang latihan sebagai ruang belajar, bukan semata ruang persiapan: di sanalah pengetahuan idiomatik dan komposisional diproduksi, sehingga dokumentasi proses—partitur berurutan, rekaman, jurnal—layak diperlakukan sebagai bentuk pengetahuan disipliner. Kedua, ia menawarkan gamelan vokal dan strategi penyuaran ulang sebagai pendekatan yang dapat diajarkan untuk menggarap repertoar lokal tanpa menundukkannya pada harmoni fungsional. Ketiga, ia relevan bagi pendidikan calon guru musik, yang menurut temuan empiris justru paling siap pada aransemen namun kurang

berlatih aktivitas musikal kreatif (Piazza & Talbot, 2021); kasus ini menyediakan model konkret untuk mengisi kekurangan tersebut.

Pada tataran kurikulum, kasus ini menyarankan jembatan konkret antara mata kuliah harmoni dan praktik aransemen. Jika pembelajaran harmoni konvensional kerap berhenti pada penguasaan progresi di atas kertas, menggarap repertoar lokal seperti "Beca" menuntut mahasiswa menguji pengetahuan harmonik itu pada bahan yang menolak harmoni fungsional, sehingga mereka belajar memilih—kapan tata bahasa fungsional sesuai, kapan tata bahasa rujukan dan warna lebih bertanggung jawab pada sumber. Pengalaman serupa, yakni memadukan penguasaan teori dengan praktik bermusik melalui media yang relevan, telah ditunjukkan bermanfaat dalam pembelajaran harmoni berbasis musik digital (Medica & Virgan, 2025). Penting pula dicatat bahwa calon guru musik justru melaporkan kesiapan tertinggi pada aransemen di antara aktivitas musikal kreatif (Piazza & Talbot, 2021); menjadikan aransemen repertoar lokal sebagai wahana pembelajaran berarti membangun di atas kekuatan yang telah ada sembari mengarahkannya pada tujuan kultural yang lebih dalam. Dokumentasi proses selanjutnya dapat berfungsi ganda—sebagai alat belajar mahasiswa dan sebagai bukti asesmen yang menampakkan perkembangan, bukan sekadar hasil akhir.

Implikasi-implikasi itu bermuara pada persoalan identitas budaya dalam praktik paduan suara global. Ansambel empat suara bukanlah wadah netral, melainkan medium yang spesifik secara kultural; mengaransemen tradisi daerah ke dalamnya adalah tindakan representasi yang berkonsekuensi pada bagaimana tradisi itu didengar dan oleh siapa ia dirasa dimiliki (Schippers, 1996). Me-re-encode pelog alih-alih menyimpannya berarti menolak representasi yang menempatkan sumber Sunda sekadar sebagai bahan melodis bagi argumen harmonik Barat. Dalam kerangka demikian, keaslian pertunjukan tidak lagi dipahami sebagai kesetiaan pada penalaan asli yang mustahil dipenuhi medium bertemperamen, melainkan sebagai autentikasi yang diperankan dalam pelaksanaan—integritas ekspresi, relasi tertubuh penyanyi dengan idiom, dan perwujudan yang dapat diakui pendengar sebagai setia dalam semangat (Moore, 2002). Bagi pendidikan musik, pelajaran yang lebih luas jelas: menggarap repertoar lintas budaya adalah objek kajian yang sah, dan ruang latihan—tempat negosiasi tertubuh itu sungguh berlangsung—termasuk situsnya yang paling kaya namun paling jarang ditelaah.

4. KESIMPULAN

Kajian ini berangkat dari pertanyaan bagaimana logika tonal sebuah kawih Sunda dapat bertahan dalam perpindahannya ke medium paduan suara bertemperamen sama, dan menjawabnya dari dalam tindakan menggarap. Terhadap pertanyaan pertama, ditemukan bahwa pelog dapat direharmonisasi bagi suara bertemperamen bukan melalui penalaan ulang, melainkan melalui penyuaran ulang—koleksi turunan-pentatonis, penjangkaran pedal dan ostinato, penekanan menyempit gong dan aditif, serta gerak bagian non-fungsional yang merujuk drone. Terhadap pertanyaan kedua, cengkok dapat direkontekstualisasi bagi

ansambel polifonis dengan mempertahankan melodi sebagai lapisan terbaca dan menata ulang heterofoni menjadi polifoni terkoordinasi, sehingga idiom dihormati pada tataran gramatikal tempat ia bekerja. Terhadap pertanyaan ketiga, tubuh yang bernyanyi terbukti bukan sekadar pelaksana keputusan, melainkan sumbernya, dan proses yang mengikutinya—iterasi yang berporos pada pengalaman tertubuh—dinamai pembelajaran reflektif-tertubuh.

Sebagai sumbangan bagi pendidikan musik, model ini menggeser perhatian dari produk aransemennya ke proses belajar yang melahirkannya, dan menempatkan kearifan lokal sebagai sumber daya kreatif yang hidup, bukan warisan yang dibekukan. Bagi praktisi, implikasinya langsung: dosen dan pelatih paduan suara yang bekerja lintas sistem tonal sebaiknya menyertakan penyanyi pengemban tradisi ke dalam gelung penggarapan, memperlakukan latihan sebagai situs komposisi dan pembelajaran, serta mengutamakan penyuaian ulang ketimbang penyesuaian fungsional ketika tujuannya menjaga keutuhan sebuah logika tonal. Bagi program pendidikan calon guru musik, model ini menganjurkan dokumentasi proses sebagai bentuk pengetahuan. Dengan kesadaran penuh atas batas kasus tunggal, langkah lanjutan yang paling mendesak adalah menguji keteralihan model pada repertoar dan laras lain, serta menelaah melalui studi penerimaan bagaimana pendengar sesungguhnya mengautentikasi pertunjukan semacam ini. Yang dapat diklaim oleh kasus “Beca” bersifat bersahaja namun, kami harap, bertahan: bahwa tubuh yang menyanyikan sebuah tradisi, jika dilibatkan dengan tepat, sekaligus merupakan sarana untuk mempelajarinya.

5. CATATAN PENULIS

Penulis menyatakan tidak ada konflik kepentingan terkait publikasi artikel ini. Penulis mengonfirmasi bahwa naskah ini bebas dari plagiarisme dan merupakan karya asli yang dikembangkan dari proses aransemennya serta pelatihan yang dilakukan penulis. Sebagian bahan analisis pernah dipresentasikan dalam forum ilmiah sebelumnya; artikel ini merupakan pengembangan baru dengan rumusan masalah, kerangka teori, dan pembahasan yang berbeda.

6. REFERENSI

- Burnard, P., & Younker, B. A. (2002). Mapping pathways: Fostering creativity in composition. *Music Education Research*, 4(2), 245–261. <https://doi.org/10.1080/1461380022000011948>
- Burnard, P., & Younker, B. A. (2004). Problem-solving and creativity: Insights from students' individual composing pathways. *International Journal of Music Education*, 22(1), 59–76. <https://doi.org/10.1177/0255761404042375>
- Kilpatrick, C. E. (2020). Movement, gesture, and singing: A review of literature. *Update: Applications of Research in Music Education*, 38(3), 29–37. <https://doi.org/10.1177/8755123320908612>

- Masunah, J. (2025). Bincarung: Children's kawih compositions based on Sundanese local wisdom. *Malaysian Journal of Music*, 14(1), 82–97. <https://doi.org/10.37134/mjm.vol14.1.5.2025>
- Menard, E. A. (2015). Music composition in the high school curriculum: A multiple case study. *Journal of Research in Music Education*, 63(1), 114–136. <https://doi.org/10.1177/0022429415574310>
- Moore, A. F. (2002). Authenticity as authentication. *Popular Music*, 21(2), 209–223. <https://doi.org/10.1017/S0261143002002131>
- O'Flynn, J. (2005). Re-appraising ideas of musicality in intercultural contexts of music education. *International Journal of Music Education*, 23(3), 191–203.
- Medica, R. S., & Virgan, H. (2025). Desain pembelajaran mata kuliah harmoni berbasis musik digital dalam mengaransemen lagu. *SWARA: Jurnal Antologi Pendidikan Musik*, 5(2), 1–12.
- Piazza, E. S., & Talbot, B. C. (2021). Creative musical activities in undergraduate music education curricula. *Journal of Music Teacher Education*, 30(2), 37–50. <https://doi.org/10.1177/1057083720948463>
- Ruswandi, T. (2016). Kreativitas Mang Koko dalam karawitan Sunda. *Panggung*, 26(1), 92–107. <https://doi.org/10.26742/panggung.v26i1.165>
- Saepudin, A. (2015). Laras, surupan, dan patet dalam praktik menabuh gamelan salendro. *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan*, 16(1), 52–64. <https://doi.org/10.24821/resital.v16i1.1274>
- Sasaki, M., & Masunah, J. (2021). A review of the Sundanese scale theory. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 21(2), 318–329. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v21i2.32995>
- Satriana, R., Haryono, T., & Hastanto, S. (2014). Kanca Indihiang sebagai embrio kreativitas Mang Koko. *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan*, 15(1), 32–42.
- Schippers, H. (1996). Teaching world music in the Netherlands: Towards a model for cultural diversity in music education. *International Journal of Music Education*, 16(1), 16–23.
- Schön, D. A. (1983). *The reflective practitioner: How professionals think in action*. Basic Books.
- Skains, R. L. (2018). Creative practice as research: Discourse on methodology. *Media Practice and Education*, 19(1), 82–97. <https://doi.org/10.1080/14682753.2017.1362175>
- Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.
- Smith, H., & Dean, R. T. (Eds.). (2009). *Practice-led research, research-led practice in the creative arts*. Edinburgh University Press.
- Spiller, H. (2008). *Focus: Gamelan music of Indonesia* (2nd ed.). Routledge.
- Tsugawa, S., & Voght, M. (2023). Teaching composition in a middle school orchestra classroom: A narrative action research study. *Update: Applications of Research in Music Education*, 42(1), 61–71. <https://doi.org/10.1177/87551233221117258>