

## MINIMAX SEBAGAI KONSEP BERKARYA SLAMET ABDUL SJUKUR DALAM PENCIPTAAN MUSIK KONTEMPORER

Oleh  
**Hery Supiarza**  
Hery\_udo@yahoo.com

Departemen Pendidikan Seni Musik - FPSD  
Universitas Pendidikan Indonesia

### ABSTRAK

Konsep Minimax merupakan istilah yang digunakan oleh Slamet Abdul Sjukur dalam membuat karya musik kontemporer. Minimax dibangun dari dua kata, mini artinya kecil, dan max artinya maksimal (paling besar). Kata tersebut bermakna sesuatu yang kecil kemudian dijadikan menjadi paling besar, bukan saja hanya besar tapi dipalingbesarkan. Melalui konsep Minimax ini, keterbatasan itu bukan hambatan, tapi justru merupakan tantangan bagi komponis untuk menggunakan akal menjadi kreatif. Pada artikel ini, konsep kekaryaannya Minimax Slamet Abdul Sjukur dalam penciptaan musik kontemporer akan dibahas mengenai terminologinya sampai menjadi gagasan dekomposisi, rekompresiasi, sosio kultural dan edukatif. Berdasarkan konsep tersebut kekaryannya dapat dibagi menjadi empat bagian, yaitu: musik multimedia, musik instrumen, musik vokal, dan musik dengan tari, lalu karya gelandangan menjadi karya untuk melihat konsep minimax.

Kata kunci: kontemporer, Minimax, Gelandangan, Slamet Abdul Sjukur, rekompresiasi, dekomposisi

### PENDAHULUAN

Dari beberapa tokoh musik kontemporer Indonesia terkemuka, seperti: Paul Gautama Soegijo, Suka Hardjana, Ben Pasaribu, Harry Rusli, Supto Raharjo, Otto Sidartha, Toni Prabowo, Franki Raden, Haryo Jose suyoto, Marusya Nainggolan Abdullah, Jaya Suprana, Sinta Wullur dan Tri Suci Kamal, ada satu tokoh lagi yang sangat penting, yaitu Slamet Abdul Sjukur. Slamet adalah seorang komponis, kritikus, penulis dan seorang guru yang luar biasa. Sebagai seorang guru, Slamet dapat memberikan perubahan paradigma berpikir murid-muridnya. Banyak dari murid-muridnya kemudian menjadi komponis yang dapat berbicara di dunia internasional. Sebagai seorang tokoh musik kontemporer, Slamet telah begitu besar memberikan kontribusi terhadap bangsa dan negara Indonesia, baik dalam bentuk pikiran-pikirannya dalam bidang pendidikan musik, juga dengan hasil karya-karyanya yang dapat memberikan pencerahan terhadap bangsa lain tentang keberadaan musik di Indonesia. Selain itu, dalam membuat karya musik, Slamet sering mengaitkan kepercayaannya terhadap

prinsip-prinsip kosmologis dengan suatu proses dekomposisi dan rekompresiasi. Artinya, Slamet sering bertolak dari karya-karya musik yang sudah ada, misalnya lagu Jali-jali (musik daerah Betawi) dalam karyanya yang berjudul 'Ji-lala-Ji' atau 'Trois

Gymnopedies' karya Erick Satie untuk karyanya 'Spiral'.

Pandangan tentang proses dekomposisi dan rekompresiasi Slamet Abdul Syukur, dapat disimak dari pernyataan Mack (2001:49) yang mengatakan bahwa, materi karya asli dipecahkan ke dalam elemen-elemennya (Slamet seolah-olah merombak musik asli itu). Ini namanya proses dekomposisi. Kemudian masing-masing elemen disusun baru dan diubah dalam berbagai unsur parametrisnya (durasi, tingginya). Dengan demikian materi aslinya memperoleh suatu identitas baru. Inilah yang disebut proses rekompresiasi. Dua proses itulah yang menjadi semangat Slamet dalam membuat karya musik.

Sebagai seorang komponis musik kontemporer, Slamet selalu memberikan konsep kebaruan dalam karyanya. Kebaruan ini salah satunya adalah ia tidak tergantung pada alat musik. Jarang sekali seorang komponis Indonesia yang tidak menggunakan alat musik dalam bentuk benda seperti yang dilakukan Slamet. Misalnya dalam karya 'Uwek-Uwek', dimana karya tersebut menggunakan alat kertas bertanda *naumen klautara*, alat tepuk 'jembe', dua tangan dan satu mulut teman mainnya, dan dua tangan serta mulutnya sendiri yang juga satu. Dengan tangan dan mulut itu, Slamet mengingatkan kita semua bahwa ketika manusia purba belum mengenal peradaban fasilitas, maka anggota tubuh manusialah yang menjadi satu-satunya kemungkinan alternatif alat produksi untuk menunjang dan

mempertahankan hidup. Dengan struktur dua suara yang sangat sederhana, tetapi padat dan subtil dalam tekstur kontrapungturnya, Slamet meletakkan konsep permainan ritme, ketinggian, intensitas bunyi *pitch* dan *timbre*, maupun pengetatan dinamika serta peluang improvisasi yang begitu terjaga. Hal ini dikemukakan oleh Hardjana (2004:327) yang mengatakan bahwa, Slamet telah menunjukkan betapa ia sangat konsekuen dengan konsep dasar premis musik kontemporer abad ke 20. Konsep tersebut yaitu *demitosisasi* tiran budaya musik abad ke 19 yang memberi legitimasi berlebihan terhadap *takhayulisasi* tentang bagaimana musik yang “baik” dan musik yang “benar” itu. Pemikiran dan peranannya pada masyarakat seni pun begitu besar, dia menginginkan kehidupan berkesenian berdasarkan konsep pemikiran lokal.

## KAJIAN TEORETIK

### Terminologi Musik Kontemporer

Terminologi dalam musik kontemporer memberikan pemahaman dan kesan beragam pada setiap orang. Kesan yang timbul merupakan sebuah tanda, bahwa istilah ini mendapat perhatian khusus. Terminologi musik kontemporer berhubungan dengan sejarah, karya komposisi dan komponisnya. Bentuk karya musik aneh dan tidak lazim yang bernama musik kontemporer inilah, menjadi salah satu latar belakang dari timbulnya perdebatan mengenai terminologi tersebut.

Seorang mantan murid Slamet menulis tentang “musik kontemporer abad ke-20”. Dia merupakan komponis muda, penulis, kritikus musik yang bernama Franki Raden. Ia memaparkan terminologi musik kontemporer berdasarkan kajian sejarah, dimana musik kontemporer Indonesia adalah sebuah fenomena yang lahir sebagai produk budaya masyarakat Indonesia yang hidup di abad ke-20. Gejala ini muncul sebagai akibat dari pertemuan antara dua tradisi, yaitu tradisi budaya Indonesia dengan subkulturnya dan budaya Eropa. Pertemuan tersebut merangsang masyarakat Indonesia untuk menggunakan musik sebagai ekspresi yang personal. Musik tidak merupakan cermin dari pandangan hidup sebuah komunitas, akan tetapi pandangan hidup seorang individu dengan segala uniknya (Raden, 1994: 6).

Kemudian Raden mencoba dengan segala upaya sesuai dengan kapasitas pengetahuannya membeberkan, bagaimana akibat dinamika pertemuan dua tradisi tersebut saling mempengaruhi, menumbuhkan, menciptakan komponis dan komposisi musik kontemporer Indonesia. Lalu, terminologi ala Franki Raden ini mendapat sambutan dalam bentuk tanggapan dari

beberapa kalangan komponis dan musikolog. Tanggapan itu berupa kritik pedas namun membangun. Slamet menanggapi tulisan dari sang murid ini dengan membuat tulisan berjudul “Mak Comblang dan Pionir Asongan”, dengan satu pertanyaan sederhana sebagai sub-judulnya “Musik Kontemporer itu Apa?”. Dari artikel itu Sjukur (1994: 15), mengatakan bahwa, ada musik pentatonik, yang katanya ciri musik dunia Timur. Ada musik diatonik, yang katanya milik orang Barat. Ada musik perjuangan yang disebut demikian hanya karena katanya, padahal musiknya bisa apa saja. Ada musik pop-kreatif orang-orang yang kurang pekerjaan. Lalu, musik *new-wave*, musik *next-wave*, dan 1001 *tetek bengek* lainnya.

Perdebatan itu semakin semarak dengan tanggapan dari seorang Barat yang sangat cinta terhadap musik Indonesia, orang itu bernama Dieter Mack, dengan judul artikelnya adalah “Sejarah, Tradisi dan Penilaian Musik”. Sebagai musikolog yang berlatar budaya Barat dan lahir di Barat, ia menegaskan istilah musik kontemporer dari kacamata budaya Barat. Mack (1994: 20) mengatakan bahwa, perbedaan persepsi mengenai seni kontemporer tidak terjadi di Indonesia belaka, di Barat pun demikian. Dalam soal musik, masalah ini lebih terasa. Misalnya, pada suatu pembukaan lukisan kontemporer, sering musik disajikan, tapi musik semacam ini tidak bermakna, hanya berfungsi sebagai tempelan atau latar belakang, sama halnya dengan musik bar di hotel-hotel. Dalam pagelaran musik pun jarang kita dapat mengalami jenis musik yang juga bersifat kontemporer. Di sisi lain, rata-rata para seniman visual (terutama di Eropa) menghibur diri dengan musik populer, baik jazz *mainstream* atau *fusion*, maupun gaya pop-*pseudo-avantgarde* yang *ngetrend*. Memang ada juga perkecualian, tapi tak banyak.

Perdebatan di atas merupakan kelaziman dalam dunia musik kontemporer. Saling beradu pendapat sesuai dengan kapasitas pengetahuan masing-masing menjadi suatu hal yang biasa, karena perdebatan ini sifatnya ilmiah dan membangun. Pertemuan dalam bentuk diskusi, seminar, dan sebagainya, sering kali diselenggarakan untuk membahas istilah kontemporer dengan tujuan agar dapat mencari metode, sehingga bisa memberikan pemahaman yang paling tepat kepada masyarakat musik Indonesia. Perdebatan masalah musik kontemporer secara berputar-putar dan tidak juga mendapat titik temu, hanya terjadi di Indonesia. Di Barat sendiri, sebagai asal istilah kontemporer ini, perdebatannya sudah tidak seramai seperti di Indonesia.

Istilah kontemporer merupakan produk interkultural di mana suatu istilah yang datang dari

Barat masuk ke dalam kebudayaan Indonesia. Hal ini dapat kita simak pernyataan tentang perpaduan budaya kontemporer yang dikemukakan Suka Hardjana dalam Mack (2001:26), yang mengatakan, secara spesifik musik kontemporer hanya dapat dipahami dalam hubungannya dengan perkembangan sejarah musik Barat di Eropa dan Amerika. Namun walaupun dapat mengacu pada sebuah pemahaman yang spesifik, sesungguhnya label kontemporer yang dibubuhkan pada kata seni maupun musik sama sekali tidak merujuk pada sebuah pengertian yang definisinya bersifat normatif. Itulah sebabnya, terutama bagi mereka yang awam, Seni atau Musik Kontemporer banyak menimbulkan kesalahpahaman yang berlarut-larut. Apabila kehadiran budaya baru (“Musik Baru”- satu istilah yang sering digunakan di Barat untuk karya-karya kontemporer abad ke-20) ini hendak ditransmisikan ke Indonesia sebagai salah satu transformasi budaya modern kita, maka dasar-dasar pijak dan posisinya cepat atau lambat harus ditegaskan. Kalau tidak demikian adanya, maka fenomena budaya besar dunia itu hanya akan kita tangkap sebagai hobi dan *klangenan*, sebagaimana kita menangkap seni klasik, modern dan sebagainya hingga saat ini.

Pemahaman terhadap suatu istilah, memang kadang-kadang memerlukan perdebatan berdasarkan pertimbangan yang objektif. Tujuannya untuk menemukan kesepahaman dan menghindari pandangan yang sangat jauh. Perpaduan suatu budaya memerlukan toleransi, keterbukaan dan saling memahami, sehingga tidak terdapat persinggungan secara negatif dikemudian hari. Mengenai konteks perpaduan budaya ini, dikemukakan oleh Mack (2001: 26), langkah pertama adalah saling pengenalan ciri khas dan latar belakang perbedaan yang berada di dunia kita. Dalam bidang seni, memang musik-lah yang paling sering timbul perdebatan. Hal ini dikarenakan seni musik merupakan satu bidang seni yang paling abstrak dan memiliki ciri khas tersendiri yang berbeda dengan bidang seni lainnya. Hal ini dapat kita pahami dari pernyataan Mack (2001:7), pertama, musik memiliki unsur-unsur yang paling kuat dalam memengaruhi manusia, sehingga musik paling berperan dalam konteks keagamaan, politik, maupun fungsi sosial, karena aspek komunikasi secara langsung, berhubungan dengan teater, tari dan khususnya musik (buku dapat dibaca tanpa orang lain; lukisan bisa dilihat tanpa senimannya). Kemudian dalam kesimpulan kedua Mack mengatakan, justru oleh kekuatan ini, jenis-jenis musik di luar fungsi-fungsi tersebut biasanya hanya diterima kalau tidak ada makna atau kaitan tertentu,

yaitu timbul kesan “musik sebagai kertas dinding”. Ironinya, justru musik semacam ini dianggap komunikatif.

Kesenian adalah bagian dari kebudayaan yang tercipta karena suatu proses adanya daya upaya kreativitas yang konstruktif. Seniman yang memiliki kreativitas konstruktif, memungkinkan dapat meningkatkan kualitas kehidupannya melalui interaksi dengan lingkungan fisik, sosial, intelektual dan spiritual. Kreativitas dalam karya seni berkaitan dengan tiga unsur kesempurnaan dunia yaitu logika, etika, dan estetika (Sugirtha, 2009: 1).

Seni merupakan ungkapan ekspresi jiwa, dengan kesadarannya sendiri menciptakan bentuk-bentuk dengan cara-caranya sesuai dengan media ungkapan seniman. Hal ini membuat para filsuf dan seniman profesional mulai membicarakan arti “seni”, “nilai estetis” “kebenaran artistik”, “bentuk”, “realita”, termasuk tentang musik kontemporer. Bagaimana untuk dapat memahami musik kontemporer? Pendapat Constable yang ditulis dalam buku *The Meaning of Art* karya Herbert Read (1959), menyatakan bahwa kita tidak akan melihat sesuatu dengan semestinya kalau kita tidak mengerti. Misalnya untuk mengerti tentang alam, seseorang harus berusaha secara tekun, dan dengan segala pengetahuan yang dimiliki memahami alam secara totalitas. Seorang komponis sejati, tidak saja membisikkan bunyi tentang alam, tetapi berusaha memberi penekanan pada segi seni secara murni dan jujur. Demikian pula dengan komposisi dan komponis musik kontemporer.

Istilah musik kontemporer yang seringkali diterjemahkan menjadi ‘musik baru’ atau ‘musik masa kini’ menimbulkan sebuah persepsi bahwa jenis musik apapun yang dibuat pada saat sekarang dapat disebut sebagai musik kontemporer. Secara etimologis, kata kontemporer menunjuk pada arti saat sekarang atau sesuatu yang memiliki sifat kekinian. Kata tersebut tidak berarti sesuatu yang terputus dari tradisi, melainkan sesuatu yang dicipta sebagai hasil perkembangan tradisi sampai saat ini. Kata kontemporer kendati pun harus diakui diadopsi dari bahasa Inggris (Barat) yaitu *contemporary*, namun tidak relevan jika kita selalu menghubungkan karya-karya komponis Indonesia, semata-mata dari sudut pandang musik kontemporer Barat. Terminologi kontemporer inipun di Barat tidak ada yang bisa menjelaskan, kendati pun banyak diantara mereka yang mencoba mereka-reka (Hardjana, 2004:187).

Istilah kontemporer yang melekat pada kata musik, bukan menjelaskan tentang jenis *genre*, aliran atau gaya musik, akan tetapi lebih spesifik pada sikap atau cara pandang senimannya yang

tentunya tersirat dalam konsep serta gramatik musiknya yang memiliki nilai-nilai kekinian. Persoalannya adalah, untuk mengetahui apa yang terkini, tentu saja kita mesti memiliki referensi secara historis. Melalui kesadaran historislah seseorang akan memiliki wahana yang dapat digunakan untuk menilai serta memahami aspek kebaruan dalam karya musik kontemporer. Bagi pemahaman sebagian orang, musik kontemporer selalu dikaitkan dengan konsep penggunaan alat musiknya. Hal paling *trend* adalah ketika suatu karya musik menggunakan campuran alat *modern* dan tradisional, dapat memberi penegasan bahwa itulah musik kontemporer. Walaupun pada kenyataannya banyak karya musik kontemporer menggunakan campuran alat musik seperti yang disebutkan di atas. Akan tetapi, konsep atau ide dengan campuran alat musik tersebut, sebenarnya belum dapat menjamin bahwa karya musik tersebut adalah musik kontemporer.

Pendekatan terhadap musik kontemporer tidak dapat dilakukan berdasarkan suku, bangsa atau golongan. Sesungguhnya musik kontemporer India, Eropa, Amerika, Jepang atau Indonesia sendiri kurang dapat menjelaskan apapun bahkan sedikit rancu. Oleh karena itu pendekatan yang paling tepat di dalam memaknai musik kontemporer adalah melalui pendekatan karya musik secara kompositoris dan sosok seniman secara individual. Karena tuntunan ekspresi individual para seniman-lah, fenomena musik kontemporer muncul ke permukaan kita.

Di Indonesia, perkembangan musik kontemporer baru mulai dirasakan sejak diselenggarakannya acara Pekan Komponis Muda tahun 1979 di Taman Ismail Marzuki Jakarta. Melalui acara itu, komunikasi para seniman antar daerah dengan berbagai macam latar belakang budaya lebih terjalin. Forum diskusi serta dialog antar seniman dalam acara tersebut, saling memberi kontribusi sehingga membuka paradigma kreatif musik menjadi lebih luas.

Musik kontemporer merupakan suatu istilah secara makna telah hidup lama sekali, sejak dahulu kala kontemporer itu telah ada. Segala sesuatu yang ada saat ini, telah memiliki nama, memiliki aliran dan pemeluk-pemeluknya dapat terjadi karena kontemporer, namun perdebatan mengenai istilah ini dalam waktu berlarut-larut terutama di Indonesia disebabkan kesalahpahaman saja. Mengenai hal ini dapat dilihat pada ungkapan yang dikemukakan oleh Slamet Abdul Sjukur pada tulisan Mack (2004:91):

Yang kita sebutkan kontemporer sebenarnya sudah seperti laut. Yang sebaliknya memang baru adalah kesalahpahaman. Di samping itu, terdapat banyak proses pemikiran yang salah. Kontemporer: budaya Barat?. Seni suatu kegiatan resmi?. Ilmu: hanya untuk spesialis?. *Copyright*: Hanya bergantung uang?. Komponis-komponis serius yang sedih dan goblok menghilang di belakang suatu hutan musik dinding. Keluhan tentang keadaan kreativitas.

Keindividualan seorang seniman terbentuk karena proses yang sangat panjang. Proses itu kemudian menciptakan ke-otonoman dan kemandirian seorang komponis. Sebagai seorang komponis musik kontemporer, Slamet senantiasa kukuh dan betah terhadap cara dan konsep berkaryanya. Slamet tahu bahwa hampir semua orang tidak dapat memahami karya musiknya. Slamet memiliki suatu kesadaran diri yang modern dan mirip keindividualannya seperti seorang seniman di Barat. Slamet berbeda dengan rekan-rekannya sesama komponis musik kontemporer di Indonesia, dia memiliki ciri yang lain. Seperti dikatakan Mack (2001:95):

Slamet A. Syukur bukan seniman otonom dan individual satu-satunya di Indonesia. Akan tetapi, di antara rekan-rekannya terdapat cukup banyak yang belum sanggup mengaitkan otonomi kesenimannya dengan rasa tanggung jawab terhadap masyarakat pada upaya mewujudkan diri. Inilah keunikan, sekaligus kekuatan Slamet.

Musik kontemporer merupakan suatu tuntutan pembaharuan yang sejak dahulu tuntutan ini telah berlangsung. Setiap manusia ingin membuat suatu yang baru untuk mengganti sesuatu yang telah usang. Oleh karena itu, musik kontemporer bukanlah suatu pengertian-pengertian yang kemudian menjadi perdebatan, karena yang paling penting untuk dipahami adalah subyek musik kontemporer dalam wacana dan ciri-ciri musik kontemporer tersebut. Dalam hal ini mengutip dari perkataan Saint Laurent dalam Hardjana (2003:253), yang mengatakan:

Tuntutan pembaharuan yang oleh Saint Laurent disebut sebagai 'transformasi sebuah zaman' itu pada gilirannya akan menimbulkan tiga faktor goncangan besar yaitu: pertama, kehendak umum akan adanya perubahan,

perombakan (reformasi) sampai revolusi. Kedua, sebagai akibat logisnya-terjadi distorsi sejarah (dengan masa lalu). Dan yang ketiga adalah timbulnya sifat kesementaraan (*impermanency*) pada ‘transformasi zaman-sampai semuanya kemudian mencapai kestabilan (kemapanannya) kembali-dan seterusnya.

Mengenai pembaharuan dan tentang goncangan besar itu, Slamet di dalam perannya sebagai seorang komponis kontemporer begitu nyata. Sebagai seorang yang begitu peduli terhadap bangsanya, Slamet tidak pernah berhenti memberikan kritik dengan musiknya. Dalam hal ini, Slamet begitu berbeda dengan komponis Indonesia lainnya, sikap hidupnya yang berani, sederhana, radikal, merdeka dan tidak pernah menyerah, adalah suatu ciri penting untuk komponis kontemporer seperti Slamet.

### **Minimax Dalam Konsep Berkarya Slamet Abdul Sjukur**

Sebagai manusia, dapat dikatakan Slamet bukanlah seorang yang memiliki tubuh sempurna. Ia bukanlah sosok lelaki gagah perkasa seperti *Canon The Barbarian*, si Pitung dari betawi atau sosok-sosok perkasa layaknya simbol kegagahan manusia seperti mitos-mitos masa lalu. Ia merupakan sosok laki-laki kurus, bahkan salah satu kakinya mengalami penyakit yang dia bawa dari masa lahirnya karena penyakit polio. Namun, jangan pernah mendengar sedikitpun kata keluhan dari mulutnya. Justru kita akan mendengarkan banyak gagasan dan kritik membangun secara holistik dengan gaya bahasa lugas, musikal dan *nyeleneh*. Gaya bicaranya pedas, namun menarik dan logis, juga seperti unsur musik yang selalu Slamet ungkapkan tentang arti musik itu sendiri, yaitu tinggi rendah suara, panjang pendek suara, keras lembut suara dan warna suara. Slamet pandai menempatkan unsur musik tersebut dalam gaya berucapnya sehari-hari, Ia tahu betul menempatkan kata-katanya pada saat yang tepat - “ketepatan saat”.

Sesungguhnya setiap manusia itu terbatas, tidak ada manusia yang betul-betul sempurna karena kesempurnaan hanyalah milik Tuhan sang maha pencipta. Slamet begitu memahami kata-kata klise ini, dan Ia mampu mengimplementasikannya dalam kehidupan. Slamet mengajarkan kepada setiap orang untuk dapat kreatif, karena keterbatasan bukanlah halangan untuk dapat kreatif. Semangat itulah kemudian Ia bawa dalam konsep musik yang disebutnya konsep Minimax. Minimax dibangun dari dua kata, *mini* artinya kecil, dan *max* artinya maksimal (paling besar). Sesuatu yang kecil

kemudian dijadikan menjadi paling besar, bukan saja hanya besar tapi dipalingbesarkan. Melalui konsep tersebut, keterbatasan itu bukan hambatan, tapi justru merupakan tantangan bagi kita untuk menggunakan akal menjadi kreatif. Dari penjelasannya itu, dapatlah diterka bagaimana pikirannya, bagaimana mustinya menjadi manusia agar dapat memberikan sumbangsih terhadap dunia ini, menjadi mahluk Tuhan yang memiliki intuisi dalam rangka menjadi manusia yang berguna untuk lingkungannya sesuai dengan kapasitas masing-masing. Sebagai seorang komponis, Slamet sadar betul akan pentingnya memaksimalkan keminimalannya. Ia tidak terpengaruh dengan candu dunia untuk hidup bermewah-mewah, Ia juga tahu apa itu kebahagiaan maupun sebaliknya. Secara materi, tentunya butuh, tapi tidak berarti materi itu menjadi tujuan utama hidupnya. Hal ini tercermin dari karya-karyanya yang tidak banyak jumlahnya, karena dia membutuhkan waktu panjang dalam menyelesaikan setiap karangannya. Ia butuh merenung dan seringkali karangannya tersebut ditengah-tengah proses mengalami perubahan. Konsep minimax dalam pemikirannya sangat memengaruhi setiap karyanya. Ia ingin mencapai satu tujuan paling besar bukan sekedar besar, sehigga secara konsep karya setiap karangannya mengandung nilai sederhana tapi sempurna. Sempurna ini dapat dilihat dari cermin pemikiran dalam setiap karyanya. Ide kreatifnya muncul secara serius dan dengan persiapan mendalam serta sangat bisa dipertanggung jawabkan.

### **PEMBAHASAN**

#### **Alur Karangan Musik Slamet Abdul Sjukur**

Slamet menyebut penciptaan musiknya dengan istilah karangan. Setiap penulis meminta ijin untuk bertemu, Ia selalu mengatakan, “saya kasih waktu Anda beberapa jam (walaupun kadang-kadang tidak sesuai dengan perjanjian, sebab waktu pertemuan itu seringkali terjadi sangat lama), setelah itu saya mau mengarang”. Mengarang dalam hal ini adalah proses menciptakan karya. Mengenai istilah karya atau karangan ini, Mack (2004: 114) mengemukakan,

Bahasa Jerman “Werk.” Istilah “work” dalam bahasa Inggris kurang mewakili pengertian di Jerman yang amat menyeluruh. Di Jerman sebuah “Werk” sebagai ekspresi seorang seniman sangat dihargai sebagai suatu yang bernilai, baik dalam bentuk harta benda maupun dalam bentuk bunyi. Pengertian ini semakin

diperlemah justru dengan perkembangan seni kontemporer, terutama oleh pengaruh John Cage, tetapi perkembangan ini tidak bisa dibandingkan dengan permasalahan pengertian di Indonesia

Penulis dalam hal ini akan membagi karya Slamet ke dalam empat kategori, yaitu: kelompok musik multimedia, kelompok musik vokal, kelompok musik dengan instrumen, dan kelompok musik dengan tari. Sementara Mack (2004: 113-114), memberi tiga kategori utama, yaitu kelompok pertama karya musik kamar instrumental, kelompok kedua, komposisi multimedia, dan kelompok ketiga adalah karya-karya yang bersifat edukatif. Alasan Mack mengenai tiga kategori umum dalam musik Slamet karena genre komposisi ini, terutama medium cahaya dan gerak (tari) paling berperan sebagai media tambahan di samping medium gaya musik. Gaya teater musik seperti opera tidak bisa ditemukan secara langsung dalam seluruh karya Slamet, walaupun berbagai aspek pada garapan multimedia mengandung kemiripan dengan bentuk-bentuk teater musik mutakhir di Barat yang lebih abstrak. Kelompok ketiga mencakup karya-karya yang bersifat edukatif dalam arti yang umum. Banyak di antaranya yang memiliki makna multimedia, namun bukan inilah yang pernah menjadi sosok utama penciptanya.

Pembagian berdasarkan tiga kategori umum yang dilakukan Mack, sesungguhnya sudah dapat mewakili keseniman Slamet, namun dalam konteks tulisan ini, penulis melihat suatu fenomena lain hasil analisis yang dilakukan orang lain selain Mack, dan juga berdasarkan keterangan dari Slamet sebagai komponis. Oleh karena itu, penulis membagi empat kategori kekaryaannya Slamet sebagai suatu perbandingan dan untuk lebih dapat membedakan masing-masing garapan komposisi tersebut, dengan harapan lebih terang dan jelas, mengenai posisi Slamet sebagai komponis musik kontemporer Indonesia. Di bawah ini merupakan alur kekaryaannya Slamet yang penulis gambarkan dalam bentuk bagan.



Pembagian empat kategori di atas, penulis mencoba menggali gagasan konsep berfikir minimax Slamet melalui analisis salah satu karya multimedia yang berjudul “Gelandangan”. Ia telah menciptakan karangan musik dalam berbagai bentuk semasa hidupnya. Ia mengatakan bahwa seluruh karya yang diciptakan mengandung unsur edukatif, seperti karya “Tatabuhan Sungut” dan “Uwek-uwek”. Sebagai seorang komponis Indonesia yang belajar selama 14 tahun di Perancis, tetap saja dalam karyanya menunjukkan akar tradisinya sebagai orang Indonesia, yaitu tradisi lisan dan proses kerjasama ala Indonesia. Tidak seperti komponis Indonesia lainnya yang berorientasi musik Barat, yang masih tidak dapat melepaskan diri dari kenyataan bahwa dia dipengaruhi oleh budaya Barat. Padahal Slamet dapat dikatakan sebagai seorang komponis yang paling lama tinggal di dalam kebudayaan Barat. Ketika Slamet kecil dan bersekolah di Taman Siswa pun, dia tidak begitu akrab dengan musik tradisional Jawa, padahal di dalam kurikulum sekolah Taman Siswa lebih menekankan pelajaran seni pada budaya Jawa. Namun sekali lagi, karya Slamet terlihat sangat terikat dengan tradisi khas Indonesia.

Dari semua karya Slamet, tidak ada yang menggunakan alat musik tradisional Indonesia secara utuh. Hanya kadang-kadang ditemukan alat musik seperti kendang, genggong, gender dan angklung. Namun keberadaan alat musik tradisi Indonesia itu tidak eksklusif dan khusus. Berbeda dengan suatu kelompok ansambel, misalnya seperti Ansambel Gamelan Kyai Fatahillah Iwan Gunawan, yang memang secara khusus menggunakan alat gamelan sebagai media kompositorisnya. Alasan dari persoalan alat musik ini Mack (2004: 115) menjelaskan, setiap karya Slamet nampak berdiri sendiri, seperti tidak ada suatu tradisi yang memengaruhinya. Hal ini terutama tidak ada alat musik tradisional Indonesia yang digunakan secara khusus pada setiap karyanya. Lalu bagaimana dengan notasi pentatonik sebagai akar budaya Indonesia lebih khususnya Jawa, Slamet mengungkapkan tentang hal ini, seperti dikutip dari Kusuma (1998: 34), bahwa:

Dalam rangka proses, melibatkan idiomatik musik tradisional menurut saya, bukan hanya masalah tangga nada yang penting, melainkan suatu sikap tertentu terhadap fenomena waktu, yang dapat memanifestasikan diri sebagai monoton dinamis. Bukan seperti banyak usaha yang

salah jalan di dalam niatnya menggali musik tradisional yang berkiblat menghasilkan polesan yang karikatural saja.

Slamet mengatakan bahwa notasi musik sebagai sarana, tidak pernah punya peranan di dalam menentukan arah musik. Notasi itu tidak lebih dari sekedar tulisan *steno*, sejak zaman *neume* di abad ke-8, sampai notasi-grafik yang seperti lukisan abstrak. Maka baginya terlalu berlebihan kalau masalah tulis menulis musik dianggap unsur penting dari Barat. Dalam hal unsur musik, Slamet meringkas hanya menjadi empat unsur, yaitu tinggi rendah nada, panjang pendek nada, keras lemah nada, dan warna nada. Sedangkan yang utama adalah tinggi rendah nada dan warna nada dan lainnya hanya anak tiri saja.

Sebelum Slamet pergi ke Paris Perancis, Ia telah menciptakan beberapa karya, diantaranya “Kabut” dan “Opera Sangkuriang”. Namun pada saat wawancara, Slamet mengatakan pada penulis, bahwa banyak dari partitur karya itu yang hilang. Hal ini dipertanyakan penulis karena dalam publikasi resmi karya Slamet begitu beragam.

Mengenai proses pendidikan musik Slamet mengatakan bahwa seseorang tidak hanya belajar main musik, tetapi juga belajar tentang bagaimana mendengarkan musik, bisa main musik saja belum berarti mengerti musik. Landasan yang paling penting di dalam mempelajari musik ialah mengetahui apa yang harus didengarkan dalam musik. Dalam latihan pendengaran tidak hanya terbatas pada membedakan nada sol dari nada do, atau berlatih piano dengan cara bermain tangga nada cepat, melainkan mengenal berbagai macam bunyi hingga sampai pada ciri-cirinya yang sangat halus.

Slamet mengemukakan, di dalam musik ada komponis, ada pemain. Ada yang membuat instrumen, ada musikolog dan banyak lagi lainnya. Mereka tidak harus bisa mengarang, tapi semua tanpa kecuali harus tahu tentang komposisi. Semua instrumen itu sarana bunyi, seperti bunyi dalam bahasa lisan. Banyak pemain musik tidak mengerti musik, mereka hanya tahu bermain instrumen. Untuk mengerti komposisi, seseorang tidak cukup hanya merasakan sendiri sentuhan luarnya saja, seseorang itu perlu mengenalnya sampai ke jaringan sarafnya yang di dalam, dan fungsi jaringan tersebut. Analisa komposisi seperti itu dapat diajarkan oleh yang punya pengetahuan luas tentang bentuk, harmoni, kontrapung, orkestrasi, sejarah musik dan budaya-musik yang dianalisa.

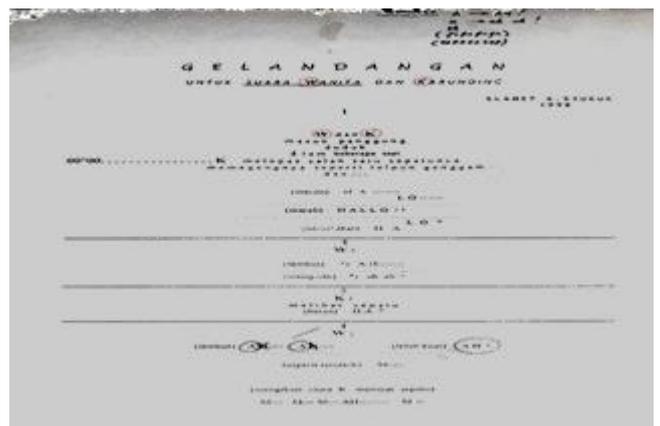
Analisis merupakan salah satu cara penting di dalam menyelami karakteristik dan filosofi keseniman seseorang Slamet. Mengenai pikiran-

pikiran, makna yang tersembunyi di dalam jaringan saraf karya-karyanya sehingga perlu dibuktikan secara sungguh-sungguh dengan melihat dan masuk ke dalam karyanya secara mendalam.

### Analisis Karya Gelandangan (1998): Minimax Bentuk Karangan Multimedia

Karya musik ini tercipta karena banyak orang mengatakan bahwa karya Slamet tidak dapat dimengerti, sebab tidak ada kata-katanya. Oleh karena itu, kemudian Slamet menciptakan karya yang sifatnya multimedia berjudul “Gelandangan”. Dari karya tersebut Slamet ingin membuktikan bahwa, walaupun karyanya ada kata-katanya tetap orang tidak akan mengerti. Pada karya ini Slamet dibantu oleh anaknya yaitu Marti sebagai suara perempuan, kemudian ditambah ‘karunding’, dan ‘tape’. Karya ini ditulis dengan kata-kata dalam bahasa Jawa, namun tidak terkandung makna apapun. Dalam bahasa Slamet yaitu “ya..hanya main-main saja”, notasi karya ini bentuknya unik, ada gambar sepatu, titik-titik, simbol waktu dan kata-kata.

Karya ini pertama kali dipentaskan di CCF Bandung, namun saat itu hanya rekaman saja dan penonton terpukau. Kemudian di pentaskan di Erasmus Huis Jakarta, penonton tidak ada yang mengerti namun tetap terpukau, ini hal yang wajar karena orang Jakarta tidak mengerti bahasa Jawa. Selanjutnya dipentaskan di Jepang dan tentu tidak mengerti dengan bahasa Jawa, namun penonton tetap terpukau. Pernah juga dipentaskan di Solo, tetap penonton tidak mengerti padahal Solo itu bahasanya Jawa, namun penonton tetap terpukau.

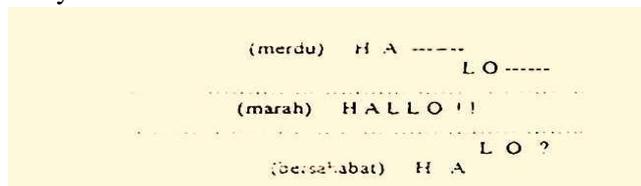


Contoh notasi No 1: Slamet Abdul Sjukur: “Gelandangan” notasi bagian 1, utuh, gambar asli.

Pada menit pertama dengan simbol 00’00 adalah diam W dan K diam beberapa saat, sampai

kemudian K sebagai simbol dari karunding melepaskan salah satu sepatunya dan secara perlahan-lahan memegangnya seperti telepon genggam. Sepatu diumpamakan sebagai telepon genggam adalah suatu reaksi Slamet karena pada waktu itu telpon genggam adalah alat komunikasi yang mewah, dan merupakan simbol kedudukan sosial dalam masyarakat bukan sebagai suatu alat komunikasi semata seperti sekarang ini, dan saat itu Slamet memang tidak mampu untuk membeli telpon genggam sehingga Slamet meng-analogikannya dengan sepatu.

Kemudian (K) mengucapkan kata-kata “Ha...LO...”, dengan intonasi merdu, kemudian ada titik-titik sebagai tanda diam sesaat, kemudian “HALO!!” dikatakan dengan nada marah, diam sesaat lagi (titik-titik), kemudian diucapkan “HA LO?”, dengan cara bersahabat. Dari cara pengucapan ini sudah terlihat sangat musikal, ada tanda tinggi rendah bunyi dan warna yang berbeda setiap katanya. Halo, merupakan kata yang sering diucapkan oleh setiap orang untuk bertegur sapa, sederhana sekali, namun Slamet mengolah cara mengucapkan kata-kata sehari-hari itu dengan cara yang berbeda sehingga menciptakan warna yang berbeda dengan media kata yang sangat lazim pada masyarakat.



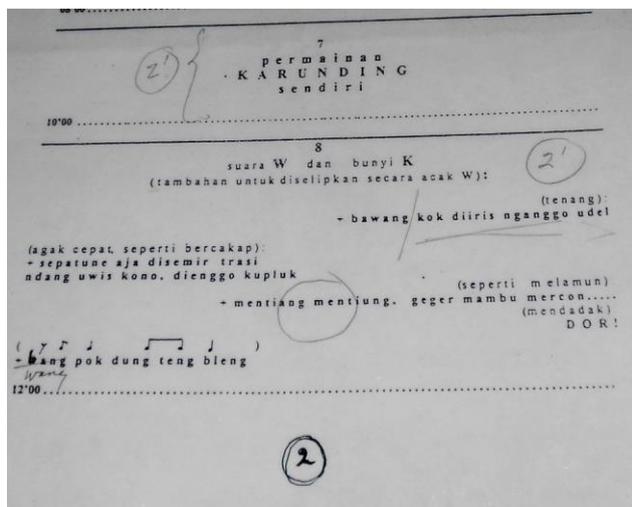
Contoh notasi No 2: Slamet Abdul Sjukur: “Gelandangan”, unit 1 percakapan pertama, notasi asli.

Kemudian suara wanita pada menit ke 2, garis horizontal adalah menandakan menit dan angka 2 mengartikan menit yang kedua, suara wanita mengucapkan kata “AH.....” dengan suara lembut, panjang dan penuh ekspresi lalu berhenti sejenak, wanita mengucapkan kembali “ah ah” dengan mengisak. Kalau tempatnya gelap orang akan merasa seperti seorang yang diperkosa, tapi Slamet memainkan karya itu di atas panggung dengan jarak yang cukup jauh dengan wanita dan sambil membaca partitur. Masalahnya adalah bagaimana mengisi waktu menit-per-menit itu dengan tepat dan membuat orang menunggu “apa lagi setelah ini?” pada menit ke 3, (K) melihat sepatu “HA?” dengan ekspresi heran. Kemudian pada bagian keempat (W) “A.....A.....” kemudian lebih kuat “AH!”, setelah itu (W) “M.....” diucapkan seperti tercekik. Kemudian

(W) mengikuti irama (K) memijat sepatu “M.... M..... M..... AH..... M...”

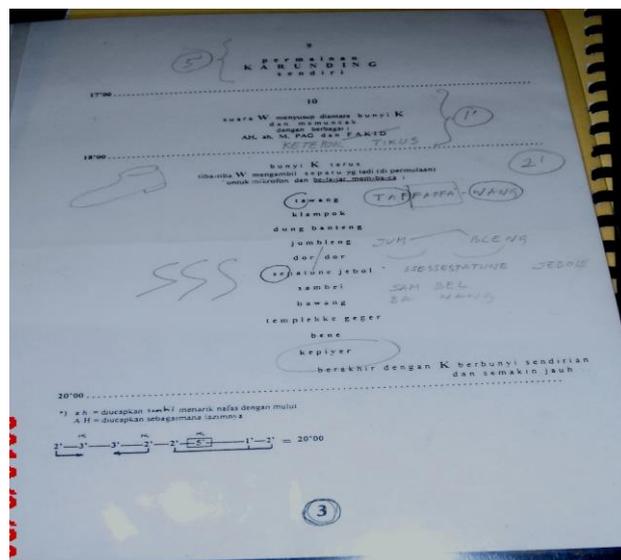
Pada menit berikutnya, yaitu satu menit mau ke menit ke 3 (W) “AH...ah” dengan tidak terburu-buru, berhenti sebentar kemudian (W) berucap kembali “ah.ah.!” terisak kuat, diam sebentar (W) “a a h !!!” dengan ekspresi lebih seru. Tepat pada menit kedua, karunding berbunyi. Permainan karunding dengan improvisasi menuju menit ke-5, bagian ini dalam setiap pertunjukan tidak pernah dilakukan sama, tapi bagi Slamet sesuatu yang sama itu tidak menarik karena sifatnya statis, improvisasi ini dilakukan dengan latihan sungguh-sungguh, konteks improvisasi Slamet bukanlah improvisasi dalam arti melarikan diri. Seperti dikatakan Slamet, bahwa dia benci dengan improvisasi karena improvisasi hanyalah salah satu cara melarikan diri dari ketidakmampuan. Pada menit ke-5 sampai menit ke-8 adalah suara wanita (W) dan karunding (K), pada bagian ini (W) dan (K) saling berinteraksi, tepat pada menit ke-8, karunding bermain sendiri selama 2 menit sampai menit ke-10. Suara (W) dan (K) mulai dari menit ke-3 sampai mau ke-8 dilakukan secara bergantian tapi juga kadang-kadang bertemu, seperti pada menit ke-2 sampai ke-5, (K) bermain sendiri, seakan-akan dia tidak peduli dengan apapun yang sedang terjadi di sekelilingnya, tapi tidaklah demikian pada menit ke-5 sampai ke-8 antara (W) dan (K) terjadi komunikasi yang sangat mesra, saling bercengkrama dan terasa sangat intim. Antara menit ke-8 sampai menit ke-10, karunding (K) bermain sendiri selama 2 menit, tetap dengan improvisasi, dari menit ke-5 sampai ke -8 menuju 2 menit ke-10, Slamet memang menciptakan keadaan yang kadang-kadang sepi dan sendiri kemudian ramai dan berdua.

Demikianlah kehidupan manusia secara pribadi, selalu mengalami keadaan yang berubah-ubah, perubahan setiap saat itu adalah hal yang biasa sebab hidup memang harus bergerak, tapi kadang juga manusia sebagai makhluk pribadi mesti bisa hidup mandiri dan berupaya menggali potensi dirinya secara sendiri tanpa orang lain mesti turut campur, Slamet mengolah suatu keseimbangan berbagai tekstur dalam setiap menitnya, dan keheningan adalah suatu peristiwa bunyi yang harus dirasakan bukan hanya didengarkan saja.



Notasi No. 3: Slamet Abdul Sjukur: "Gelandangan", bagian II, menit ke 8 dan 12, dalam notasi asli.

Memasuki menit ke-10, (W) dan (K) berdialog dan saling merespon selama 2 menit dan mengucapkan kata-kata secara acak (dapat berubah-ubah). Kata-kata pertama diucapkan dengan ekspresi tenang yaitu: "bawang kok diiris nganggo udel" kata-kata ini adalah bahasa Jawa, jika diartikan dalam bahasa Indonesia "bawang kok diiris menggunakan puser" tidak ada artinya sama sekali, dalam hal ini Slamet ingin mengatakan kepada semua orang, bahwa dengan ada lirik-pun orang tidak akan mengerti dengan musiknya. Berikutnya diucapkan agak cepat seperti bercakap "sepaturane aja disemir trasi ndang uwis kono, dienggo kupluk" kemudian kata-kata berikutnya diucapkan seperti melamun "mentiang mentiang, geger bau mercon...." Mentiang-mentiang itu artinya seperti pohon tinggi ditiup angin, dengan mendadak "DOR" Slamet selalu memberikan kejutan sebagai suatu tanda, ini adalah dinamik dan ketepatan saat dan ini adalah musik, hal ini seringkali digunakan Slamet agar orang tertarik, tanda ini suatu sikap di dalam kehidupan sehari-hari untuk dapat selalu mempunyai rasa 'eling' dan perhatian, untuk selalu mencoba memberikan perubahan dan menghindarkan hal-hal yang sifatnya statis. Kejutan (DOR!!!) langsung disambut dengan suatu imitasi permainan kendang oleh mulut "wang pok dung teng bleng", tidak ada artinya samasekali, hanya permainan kata semata, walaupun kata-kata ini semacam imitasi dari suara perkusi tapi diucapkan dengan biasa saja, tidak seperti bunyi perkusi yang selalu kaya dengan permainan ritmik, dalam hal ini Slamet sepertinya membalik suatu kenyataan dari hal biasa, suatu hal yang lumrah kemudian dibuat terbalik.



Contoh notasi No. 4: Slamet Abdul Sjukur: "Gelandangan"; bagian 3, notasi asli.

Kemudian dari menit ke-12 sampai 17, permainan karunding sendiri selama 5 menit, permainan karunding dengan pengolahan tinggi rendah bunyi dan keras lembut bunyi. Memasuki menit ke 17 suara (W) menyusup diantara bunyi (K), kemudian memuncak dengan berbagai ucapan yaitu " AH, ah, M, PAG (KETEPOK) dan FAKID (TIKUS), secara sekilas suara "FAKID" karena diucapkan cepat terkesan berbunyi "SAKIT" ini menimbulkan asosiasi tentang persetubuhan, apalagi sebelum kata "FAKID" AH, ah, M diucapkan dengan desahan nafas, walaupun setelah itu ada kata PAG diucapkan dengan keras. Ketika dipentaskan di Jepang dan Perancis, Slamet tidak menggunakan kata "FAKID" karena didua negara itu bisa menimbulkan kesalahan arti dalam mendengarkan, bisa saja didengar menjadi "fuck" yang memiliki arti jorok sekali, asosiasinya perkosa atau setubuhi, maka Slamet menggantinya dengan "TIKUS", dalam hal ini sebagai seorang seniman kontemporer Indonesia, Slamet masih memiliki toleransi dan rasa penghormatan tinggi terhadap kebiasaan orang lain, kebiasaan seperti ini adalah tradisi Jawa dan Indonesia secara umum.

Kemudian permainan karunding (K) terus dan tiba-tiba (W) mengambil sepatu tadi dipermulaan untuk mikrofon dan be-la-jar mem-ba-ca, kemudian perempuan (W) menyusup diantara bunyi karunding (K) dengan mengucapkan kata "tawang" diucapkan seperti orang yang tidak lancar atau gagap dalam berkata-kata "taw...ang.." lalu kata berikutnya adalah "klampok dung banteng" diucapkan seperti orang yang baru dapat belajar membaca, ini ada hubungannya dengan kata-kata "wang pok dung

teng bleng” seperti pantun, “klampok” adalah nama suatu dusun kecil, kemudian masih seperti belajar membaca perempuan (W) mengucapkan “jumb leng” dibaca seperti mengeja “jummmblleeeng” bagian huruf “m” naik ke atas seperti “glissando” kemudian muncul kejutan lagi sebanyak dua kali “dor/dor” setelah itu mengucapkan kata “sepatune jebol” cara mengucapkannya “ssessespatune jabol” huruf “s” sengaja diucapkan mendesis. Kemudian kata berikutnya “sambel” diucapkan “sammmbelllll” lalu “bawang” diucapkan menjadi “bawwwanggggg” cara mengucapkannya seperti mengeja, kata berikutnya adalah “templekke geger bene kepiyer” dalam bahasa Indonesia artinya adalah cabe dan bawang itu tempelkan ke punggung, dia akan terasa panasnya. Sesungguhnya kata-kata ini tidak mengandung arti, dalam istilah Slamet “hanya maen-maen saja”. Ia ingin membuktikan kepada orang lain tentang pendapat bahwa musik Slamet tidak dapat dimengerti karna tidak ada liriknya, dengan ada lirik pun dijamin orang lain tidak akan dapat mengerti. Persoalan ini jelas bahwa Slamet menggiring orang untuk dapat benar-benar memahami dan memaknai musik yang dia ciptakan bukan hanya perkara kata-kata, karena Slamet tidak suka dengan kebiasaan orang yang hanya berjibaku kepada pengertian kata-kata semata. Slamet ingin orang mulai dapat memaknai dengan sungguh-sungguh, apapun itu. Secara semiotik, karya “Gelandangan” ini sesungguhnya adalah deretan angka Fibbonachi atau “potongan emas” dikatakan oleh Mack (2004: 85) bahwa:

Istilah untuk ekuivalen seri angka tersebut dalam geometri, kalau satu garis **a** di bagi **b** (lebih panjang) dan **c**. Lalu rumus adalah: **a : b = b : c**. Relasi ini yang bisa ditemukan di alam dan khusus pada seni lukis, dianggap paling alamiah, sempurna dan seimbang.

Dalam karya ini susunan angka tersebut terletak pada menit per menitnya, yaitu 1: 2: 3: 5: 8 : 13 : 21, angka tiga merupakan penjumlahan dari angka 1 dan 2 menjadi 3 dan angka 5 adalah hasil dari 3 + 2 dan seterusnya, deretan angka ini ditemukan oleh seorang ahli matematika berasal dari Italia pada abad ke-13 bernama Fibbonachi. Deretan angka ini ditemukan hasil dari pengamatan Fibbonachi melihat perkembangbiakan Kelinci, karya “gelandangan” walaupun dalam istilah Slamet “main-main” tapi sangat jelas bahwa suatu karya yang memiliki struktur musik yang lengkap, dan karya “Gelandangan” ini sifatnya fonetik dan hurup F, yaitu hanya bermain-main dengan huruf A dan F,

huruf A itu dapat berupa “aa” atau “ah” sesuai dengan ekspresi pemain.

## PENUTUP

Konsep minimax Slamet Abdul Sjukur memberikan pengetahuan tentang menggunakan ruang dan waktu kepada setiap orang tentang apa artinya kreatif, berfikir kritis dan memanfaatkan kesempatan terkecil di dalam hidup ini secara maksimal. Berfikir kritis diperlihatkan oleh Slamet dalam proses mengarang musik, baik bentuk recomposisi atau dekomposisi dan sebagai mahluk sosial dia memperlihatkan dalam bentuk karangan musik edukatif. Sebagai seorang yang nyeleneh sekilas seperti main-main tapi dibalik kesan itu terdapat sikap yang keras, disiplin dan tidak mengenal kompromi. Musik kontemporer menjadi pilihan hidup Slamet Abdul Sjukur dalam melegitimasi dunia musik bagaimana cara melakukan proses menciptakan karangan secara sungguh-sungguh dan mandiri. Slamet dalam karya gelandangan ini memberikan contoh dan kritik kepada kita semua, bahwa dalam mencipta musik tidak musti harus menunggu fasilitas lengkap dan mahal. Slamet Abdul Sjukur paham betul tentang kosmologi, sehingga ia memegang prinsip bahwa Tuhan sudah menganugerahi kita dengan tubuh yang sempurna, tubuh yang dapat melakukan apapun termasuk memproduksi musik. Apa lagi yang musti dikeluhkan, tidak ada yang musti dikeluhkan dan mustinya malu kita untuk mengeluh atas nikmat yang telah diberikan Tuhan melalui alam semesta ini.

## DAFTAR PUSTAKA

- Sugirtha, I Gede. (2009). *Estetika Musik Kontemporer Bali*. Makalah Seminar Akademik Dalam Rangka Dies Natalis ISI, Denpasar.
- Hardjana, Suka. (2003). *Musik Kontemporer Dulu dan Kini*. Jakarta: MSPI.
- Hardjana, Suka. (2003). *Corat-Coret Musik Kontemporer Dulu dan Kini*. Jakarta: The Ford Foundation dan Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Hardjana, Suka. (2004). *Musik Antara Kritik dan Apresiasi*. Jakarta: Kompas.
- Kusuma, Rachmad Hadiah. (1998). *Musik Kontemporer Sebagai Repertoar Musik Sekolah Dengan Bahasan Utama Tetabeuhan Sungut Karya Slamet Abdul Sjukur*. Tugas akhir

(skripsi) Program Studi Musik Sekolah, ISI Yogyakarta.

Mack, Dieter. (1994). *Mempertimbangkan “musik kontemporer” dari Kacamata Budaya Barat: Sejarah, Tradisi, dan Penilaian Musik*. Dalam Jurnal Kebudayaan Kalam. Vol 1. No. 2.

Mack, Dieter. (2001). *Pendidikan Musik – Antara Harapan dan Realitas*. Bandung, Yogyakarta: MSPI / UPI Bandung.

Mack, Dieter. (2004). *Musik Kontemporer dan Persoalan Interkultural*. Bandung: ARTI.

Raden, Franki. (1994). *Dinamika Pertemuan Dua Tradisi, Musik Kontemporer Indonesia di Abad ke-20*. Jurnal Kebudayaan Kalam. Vol 1. No 2.

Read, Herbert. (1959). *The Meaning of Art*. New York: Penguin Book.

Sjukur, Slamet Abdul. (1994). *Musik Kontemporer Itu Apa? : Mak Comblang dan Pionir Asongan*. Dalam Jurnal Kebudayaan Kalam (online), Vol 1. No 2.