

BAB 1

PENGENALAN

1.1 PENGENALAN KAJIAN

Melodi yang digunakan dalam penyampaian gurindam terikat seringkali menjadi suatu debat antara penyampai-penyampai (Roslan Madun, temuramah personal, 6 Mac 2014). Walaupun pada asalnya gurindam terikat, yang diperkenalkan oleh Raja Ali Haji pada tahun 1846 melalui karya beliau Gurindam Dua Belas, disampaikan dengan kaedah pembacaan yang bersahaja, ia kemudiannya berkembang kepada kaedah penyampaian yang berbeza, iaitu daripada cara pembacaan bersahaja kepada cara pembacaan berlagu atau dengan melodi (Harun Mat Piah, temuramah personal, 25 Mac 2014).

Gurindam terikat pada masa ini lazimnya disampaikan dengan melodi tertentu. Pengkaji akan mengkaji melodi yang digunakan di Malaysia dalam penyampaian gurindam terikat, dengan mengambil kira dokumentasi yang sedia ada dan pendapat tokoh-tokoh berkaitan. Tidak dinafikan bahawa gurindam terikat juga wujud di Nusantara Melayu lain seperti di Indonesia dan Brunei dan disampaikan dengan cara dan melodi yang berbeza daripada Malaysia. Akan tetapi pengkaji hanya akan mengkaji melodi yang digunakan di Malaysia supaya kajian ini boleh dijadikan rujukan bagi mereka yang ingin mengetahui melodi yang digunakan untuk menyampaikan gurindam terikat di Malaysia.

1.2 DEFINISI ISTILAH

Beberapa istilah penting yang berkaitan dengan kajian akan diberi definisinya. Istilah-istilah tersebut adalah gurindam, gurindam terikat, melodi dan harmoni, dan teori muzik dan analisis. Definisi dibuat dengan mengambil kira penulisan terdahulu oleh sarjana sebelum yang bersesuaian dengan kajian yang dibuat.

1.2.1 Gurindam

Istilah gurindam dikaitkan dengan beberapa perkara yang berbeza. Pengkaji telah menemui 3 jenis seni yang berbeza dalam kesenian Melayu yang menggunakan istilah gurindam, iaitu dalam puisi Melayu klasik, dalam teater klasik Bangsawan, dan dalam teater Randai.

Dalam puisi Melayu klasik, gurindam merupakan suatu istilah teknis kepada suatu bentuk puisi dimulakan oleh Raja Ali Haji dengan karyanya ‘Gurindam Dua Belas’. Ianya terbahagi kepada dua unit/baris. Baris pertama dalam setiap rangkap dapat dianggap sebagai syarat, dan baris kedua sebagai jawab (Harun Mat Piah, 1989, p. 311). Contohnya, rangkap daripada Gurindam Dua Belas fasal pertama:

‘Barangsiapa mengenal akhirat,

Tahulah ia dunia mudarat.’

Raja Ali Haji sendiri pernah memberi definisi terhadap gurindam. Beliau menyebut ‘Adapun gurindam itu iaitu perkataan yang bersajak juga pada akhir pasangannya tetapi sempurna perkataanya dengan syarat dan sajak yang kedua itu seperti jawab’ (Abu Hassan Sham, 1993, p. 90). Gurindam jenis ini dipanggil gurindam terikat.

Za'aba telah memberikan suatu definisi lain untuk gurindam. Beliau berpendapat bahawa 'Perkataan gurindam itu daripada bahasa Sanskrit menerusi bahasa Tamil; ertinya biasa difahamkan 'rangkap yang telah menjadi bidalan' atau sebutan yang biasa pada orang ramai, ataupun sesuatu pepatah berangkap disebutkan berpadan dengan tempatnya'. Beliau kemudiannya menyambung, 'Dalam kaedah karang-mengarang Melayu yang dikatakan gurindam itu ialah; suatu jenis syair melarat yang tiada tetap sukatnya atau rangkapnya, isinya mengandungi fikiran-fikiran yang bernas dengan bahasa yang riang dan suka sebagai nyanyian.' (Abu Hassan Sham, p. 90). Definisi ini sesuai dengan suatu bentuk gurindam yang tidak bersukat atau gurindam tidak terikat yang mempunyai bilangan suku kata yang tidak tetap dan rima akhirnya tidak tersusun (Zurinah Hassan, 2012, p. 34). Contoh gurindam tidak terikat adalah seperti berikut:

Awak tua bandar terbuka
Emas habis dagangan mudah
Kerbau kambing sesak di padang
Itik angsa tenang di kuala
Merpati lindungan langit

Ibu tangga emas bertitik
Batuan sawa mengulur
Penuh sesak hamba sahaya
Ada yang empat senama
Ada yang lima senama

Dilaung di rumah di tanah menyahut
Dilaung di tanah di rumah menyahut

(Dipetik daripada Hikayat Malim Deman)

Isi kandungan gurindam haruslah mengandungi nasihat dan pengajaran yang mengandungi kebenaran (Sutan Takdir Alisjahbana, 1971, p. 20).

Penulis juga menemui suatu seni lain yang menggunakan istilah gurindam di dalamnya, iaitu dalam persembahan teater Melayu klasik Bangsawan. Teater Bangsawan ini merupakan suatu teater Melayu klasik yang mengadaptasi kisah golongan bangsawan dan kerabat diraja (Nur Afifah Vanitha Abdullah, 2009, p. 47). Antara kisah yang diadaptasi ke dalam teater Bangsawan termasuklah Raja Bersiung, Puteri Lindungan Bulan, dan Jula-Juli Bintang Tujuh.

Persembahan teater Bangsawan lazimnya dimulakan dengan penyampaian rangkap syair yang mengisahkan jalan cerita teater yang dipersembahkan secara ringkas. Syair ini akan dilagukan dengan melodi tertentu. Antara melodi yang digunapakai termasuklah melodi Gurindam Bangsawan dan melodi Selendang Delima. Melodi Selendang Delima merupakan melodi yang dipercayai pada mulanya dicipta khas untuk persembahan Bangsawan dan dipercayai dicipta oleh kumpulan Bangsawan terkemuka sekitar tahun 1940-an, iaitu Tijah Dean Opera. Kemudian melodi ini digunapakai di luar persembahan Bangsawan iaitu dalam pembacaan syair-syair Melayu. Manakala melodi Gurindam Bangsawan, yang pada asalnya juga dicipta khas untuk persembahan Bangsawan, diperkenalkan oleh satu lagi kumpulan Bangsawan sezaman dengannya, iaitu Bintang Timur (Zurinah Hassan, p. 24). Melodi ini juga telah digunakan di luar pentas Bangsawan, iaitu dalam pembacaan gurindam terikat dan telah dipiawaikan sebagai melodi yang digunapakai dalam pembacaan gurindam terikat di Malaysia, dalam suatu majlis anjuran Gabungan Persatuan Penulis Nasional Malaysia (GAPENA) dan Kementerian Kebudayaan, Kesenian, dan Warisan (KeKKWa) dengan kerjasama Dewan Bahasa dan Pustaka (DBP) (Indrawati Zahid et al, 2007, p. 13).

Istilah gurindam juga boleh didapati dalam teater tradisional Randai. Teater tradisional Randai merupakan suatu seni teater tradisi masyarakat Minangkabau yang berasal dari Sumatera Barat di Indonesia. Seni ini juga diamalkan di Malaysia, khususnya oleh masyarakat Minangkabau di Negeri Sembilan. Unsur yang terdapat dalam seni ini adalah cerita, gurindam, gelombang, dialog, dan lakonan. Dalam teater Randai, menurut Abd. Samad bin Kechot (2009), gurindam adalah sejenis dendangan tradisional Melayu dalam bentuk pantun yang bermula daripada bahagian cerita. Fungsinya adalah sebagai variasi menyampaikan cerita, menyatakan perubahan tempat, waktu, dan suasana, dan menggerakkan cerita. Gurindam juga berfungsi menyampaikan bahagian cerita yang tidak dilakon dan didialogkan. Antara gurindam-gurindam yang digunakan dalam persembahan Randai termasuklah Dayang Daini, Simarantang, dan Talipuk Layua.

1.2.2 Gurindam Terikat

Dalam puisi Melayu klasik, gurindam terbahagi kepada dua jenis, iaitu gurindam terikat dan gurindam tidak terikat. Gurindam terikat perlulah mempunyai dua baris berima serangkap a-a; baris pertama sebagai syarat dan baris kedua sebagai jawab, berisi nasihat, pedoman dan panduan, dan mengandungi pemikiran dan falsafah yang tinggi. Ia juga mengandungi teks yang jelas, tepat, dan tidak kabur, walaupun bahasa yang digunakan diperindah dengan penggunaan metafora dan simile (Zurinah Hassan, p. 32). Antara contoh gurindam terikat yang wujud termasuklah Gurindam Dua Belas, Gurindam Nasihat, Gurindam Semantan, dan Pulang Ke Negeri Abadi (rujuk Lampiran 1).

1.2.3 Melodi & Harmoni

Melodi merupakan elemen penting dalam muzik. Menurut definisi yang diberikan oleh *Oxford Concise Dictionary of Music*, melodi bermaksud suatu susunan not yang mengandungi pelbagai *pitch* yang tersusun dan mempunyai bentuk (Kennedy, 1996, p. 469) yang boleh dikenalpasti. Setiap melodi harus mempunyai dua karakter asas, iaitu *pitch* dan *duration*. Melodi harus bergerak secara naik-turun dan ke hadapan (Erickson, 1975, p. 15). Selain melodi, harmoni juga adalah elemen yang sama penting dalam sesebuah muzik.

Harmoni, menurut Robert Erickson (1975), adalah suatu hasil daripada melodi menerusi fenomena penggemaan akustik (*acoustical phenomenon of reverberation*) (p. viii). Definisi ini diperkukuhkan dengan suatu definisi lain oleh Roger Kamien melalui *Music: An Appreciation* (2006). Beliau menyebut harmoni merujuk kepada cara *chord* dibina dan disusun (p. 53).. *Chord* pula diertikan sebagai kombinasi 3 atau lebih *tone* yang dibunyikan secara serentak. Melodi bersifat *horizontal*, manakala harmoni pula bersifat *vertical*.

Melodi boleh wujud secara sendiri tanpa kehadiran harmoni. Apabila keadaan ini berlaku, ianya disifatkan sebagai tekstur *monophony*. Apabila beberapa entiti memainkan melodi secara *unison*, ianya disifatkan sebagai tekstur *heterophony*. Sekiranya melodi wujud dengan kehadiran harmoni, ianya boleh menjadi tekstur *homophony* atau *polyphony*.

Melodi yang digunakan dalam gurindam terikat wujud secara *monophony*. Terdapat juga rakaman di mana melodi ini disampaikan bersama muzik iringan, menjadikannya bertekstur *homophony*. Pengkaji akan membuat kajian terhadap kedua-dua versi dalam kajian ini bagi membuat perbandingan dari segi tekstur dan memperkaya kajian.

1.2.4 Teori Muzik dan Analisis

Teori muzik adalah suatu cabang dalam bidang muzik yang mengandungi ilmu yang bersifat *fundamental*. Menurut Willson, '*Music theory tries to tell us what music is by providing a generalized representation of it*' (p. 25). Ia boleh diterjemahkan 'Teori muzik cuba memperjelaskan apa itu muzik dengan memberikan suatu gambaran umum terhadapnya'. Elemen yang lazim dijadikan teori adalah *pitch* (sistem *tuning*, *intervals*, dan *modes*) dan *rhythm* (nilai masa dan kitaran). Analisis muzik merupakan ilmu dalam muzik yang mengkaji elemen-elemen yang terdapat sesuatu entiti muzik seperti melodi, harmoni, instrumentasi, dan sebagainya menggunakan teori muzik. Teori muzik dan analisis saling berkait rapat. Teori muzik digunakan untuk membuat analisis dan pada masa yang sama, analisis digunakan untuk membuktikan kesahihan teori muzik yang digunakan (Willson, 2009, p. 32).

Elemen dalam *music analysis* yang akan diberi penekanan dalam kajian adalah dari segi *pitch* secara amnya, dan melodi secara khususnya, bersesuaian dengan kajian terhadap melodi dalam penyampaian gurindam terikat. Leon Stein (1979) menyebut bahawa dalam sesebuah melodi bagi *tonal music*, perlu ada elemen-elemen seperti *figure*, *motive*, *semi-phrase*, dan *phrase*. Benward dan Saker (2003) merujuk *semi-phrase* sebagai *sub-phrase* dan menambah satu lagi elemen selepas *phrase*, iaitu *period*. Istilah-istilah ini akan diterangkan dengan lebih terperinci dalam Metodologi Bab 3.

1.3 SKOP KAJIAN

Kajian ini akan memberi fokus kepada melodi yang digunakan dalam penyampaian gurindam terikat di Malaysia. Antara teks gurindam terikat yang akan digunakan termasuklah Gurindam Dua Belas Raja Ali Haji, Gurindam Semantan,

Gurindam Nasihat, dan Pulang Ke Negeri Abadi. Melodi yang digunakan akan menjadi sumber utama dalam kajian ini kerana pengkaji akan membuat suatu transkripsi dalam bentuk notasi Barat (*Western notation*). Pengkaji berpendapat perkara ini adalah penting kerana kajian terhadap melodi yang digunakan dalam gurindam terikat masih belum mencukupi kerana banyak kajian yang didapati oleh pengkaji hanya berkisar kepada kajian terhadap teks dan antropologi gurindam dan kajian sarjana tentang melodi masih kurang. Pengkaji memilih untuk berpegang kepada dua definisi gurindam yang terawal, iaitu gurindam dalam puisi klasik Melayu dan gurindam dalam teater Bangsawan. Hal ini sepadan dengan skop kajian yang dijalankan dan ianya adalah bersesuaian kerana usaha mempiawaikan penggunaan melodi Gurindam Bangsawan dalam pembacaan gurindam terikat telah diambil oleh GAPENA dan DBP. Walau bagaimanapun kajian terhadap usaha pendokumentasian dan analisis terhadap melodi ini masih belum dibuat.

1.4 PERSOALAN DAN OBJEKTIF KAJIAN

Tujuan utama kajian yang dalam disertasi ini adalah kajian terhadap melodi yang digunakan dalam gurindam terikat menggunakan teori muzik Barat. Beberapa isu akan diketengahkan dalam kajian ini. Antaranya:

- i. Apakah melodi yang digunakan dalam penyampaian gurindam terikat?
- ii. Mengapakah transkripsi melodi yang digunakan penting?
- iii. Teori muzik Barat yang manakah yang dapat membantu dalam mengkaji transkripsi melodi yang digunakan?

Disertasi ini mempunyai objektif seperti berikut:

- i. mengenalpasti melodi yang digunakan dalam penyampaian gurindam terikat
- ii. mengkaji kepentingan transkripsi melodi menggunakan sistem notasi Barat

- iii. mengenalpasti teori muzik Barat yang dapat membantu menganalisis transkripsi melodi

1.5 METODOLOGI DAN KERANGKA KAJIAN

Tujuan kajian ini adalah untuk membuat transkripsi dan analisis terhadap melodi yang digunakan dalam penyampaian gurindam terikat menggunakan teori muzik Barat dan memahami kaitan antara keduanya. Maka, kajian kualitatif ini menggunakan notasi Barat dan analisis muzik sebagai kaedah kajian utama. Bagi tujuan ini, pengkaji akan menggunakan teori muzik yang diutarakan oleh beberapa sarjana bagi mencapai matlamat tersebut.

Sebelum memproses dapatan, pengkaji harus terlebih dahulu mengumpul data yang berkaitan yang mampu membantu dalam kajian ini dengan beberapa pendekatan. Dua pendekatan digunakan bagi mendapatkan data bagi tujuan kajian ini, iaitu data primer dan data sekunder. Data primer termasuklah beberapa rakaman penyampaian gurindam terikat. Transkripsi melodi kemudiannya dihasilkan selepas pemerhatian teliti dibuat terhadap rakaman-rakaman tersebut dan proses ini memerlukan kemahiran mendengar dan menulis semula (*transcribe*). Hal ini disebabkan melodi-melodi yang digunakan dalam penyampaian gurindam terikat ini adalah agak serupa dan variasi melodi berlaku antara penyampai. Temuramah juga menjadi sumber data primer untuk mendapatkan maklumat berkaitan. Beberapa tokoh dalam bidang kesusasteraan Melayu seperti Dr Hj Harun Mat Piah dan Dato' Dr Zurinah Hassan dan penyampai-penyampai gurindam tersohor yang veteran dan muda seperti Roslan Madun, Rogayah Abd Hamid, Nor Azura Abu Bakar, dan Sabihah Wahid ditemuramah bagi mendapatkan melodi-melodi yang digunakan dan pendapat mereka tentang kajian ini. Hal ini penting disebabkan seni ini merupakan seni yang disampaikan secara lisan dan beberapa variasi

perlu dikaji bagi mendapatkan kejituan. Pendapat tokoh-tokoh sastera juga penting bagi menentukan hala tuju kajian ini pada masa akan datang, samada berfaedah kepada masyarakat umum atau sebaliknya.

Data sekunder pula diperoleh daripada dokumen-dokumen yang berkaitan dengan gurindam terikat, termasuklah buku-buku rujukan dan artikel-artikel berkaitan yang pernah diterbitkan. Walaupun banyak daripada dokumen ini adalah berkisar tentang teks gurindam, ianya masih menjadi sumber penting kepada pengkaji kerana kajian teks ini mempunyai pengaruh terhadap perkembangan melodi yang digunakan. Teks gurindam, secara spesifiknya gurindam terikat, mempunyai jumlah perkataan tertentu bagi setiap baris, iaitu dari tiga hingga enam perkataan sebaris, serta mengandungi dua baris serangkap (Harun Mat Piah et. al, 2000, p. 121). Maka melodi yang digunakan untuk menyampaikan gurindam berbentuk ini haruslah bersesuaian dengan jumlah perkataan yang digunakan, yang mana jumlah perkataan sebarisnya boleh wujud dari tiga hingga enam patah perkataan, dengan satu perkataan mengandungi dua hingga empat suku kata. Pengkaji memilih beberapa buah rakaman gurindam terikat yang menggunakan teks gurindam yang berbeza antara satu rakaman dengan satu rakaman lainnya bagi mendapatkan satu melodi yang paling sesuai, menepati penggunaannya terhadap gurindam-gurindam terikat yang lain. Transkripsi-transkripsi yang dihasilkan setelah pemerhatian rapi terhadap rakaman-rakaman terpilih yang kemudiannya akan dianalisis menggunakan teori muzik Barat dan untuk tujuan ini, buku-buku rujukan dan jurnal berkaitan digunakan dan akan menjadi data sekunder.

Beberapa sarjana teori muzik dijadikan rujukan dalam analisis menggunakan kaedah Barat. Antara sarjana yang menjadi rujukan termasuklah Fux, Schoenberg, Stein, Benward & Saker, Green, dan Schenker.

Kemudian kajian akan diperkecil dengan memilih dua teori bagi mengkaji melodi ini, iaitu oleh Johann Joseph Fux melalui *Gradus ad Parnassum* dan Leon Stein *Structure and Style*.

Karya Fux yang bertajuk *Gradus ad Parnassum* menjadi sumber kepada pengkaji untuk mengkaji pergerakan melodi yang digunakan. Dalam karya ini, Fux mencadangkan analisis melodi menggunakan kaedah *cantus firmus (fixed melody)* yang menekankan *contour* dan perubahan *interval* bagi menguji kesahihan sesebuah melodi.

Teori muzik *common* juga dijadikan alat untuk menjalankan kajian ini. Pengkaji merujuk teori muzik *common* ini sebagai teori muzik standard yang dipelajari oleh kebanyakan ahli muzik di institusi pengajian muzik. Pengkaji memilih Leon Stein *Structure and Style* sebagai wakil kepada teori muzik ini kerana pengkaji berpendapat karya Stein ini mampu memberi representasi kepada teori muzik Barat yang *common*. Kaedah analisis menggunakan elemen-elemen muzik seperti *figure, motive, semi-phrase, phrase*, dan *cadence* digunakan dalam kajian ini.

1.6 KEPENTINGAN KAJIAN

Kajian terhadap gurindam terikat telah pun dibuat oleh ramai pengkaji. Walau bagaimanapun, kajian yang dicadangkan oleh pengkaji masih kurang dalam dunia kesarjanaan. Maka, kajian ini adalah penting kerana ianya akan:

- i. Mengumpulkan maklumat-maklumat penting yang berkaitan dengan kajian - Maklumat berkaitan melodi yang digunakan dalam penyampaian gurindam terikat dan teori muzik Barat yang dipilih akan dikumpulkan dan digunapakai untuk mendapatkan keputusan yang diinginkan

- ii. Memberi pendekatan baru – Penggunaan teori muzik Barat dalam kajian muzik tradisional secara amnya sudah pun wujud dalam pelbagai kajian muzikologi dan ethnomuzikologi, Walau bagaimanapun, penggunaan teori muzik Barat dalam kajian gurindam masih belum meluas. Maka, pengkaji mengambil pendekatan untuk menggunakan teori muzik Barat sebagai alat untuk mengkaji melodi gurindam. Perbincangan dan analisis melodi gurindam menggunakan teori muzik Barat masih kurang dalam dunia kesarjanaan.
- iii. Membantu dalam proses pemahaman seni berkaitan - Teori muzik Barat merupakan suatu ilmu muzik yang bersifat lazim di kalangan ahli muzik. Maka, kajian ini dapat membantu memahami melodi yang digunakan, kemudiannya seni dan budaya yang berkaitan dengannya dengan lebih jelas dengan bantuan dokumentasi dan analisis. Dengan itu, adalah mungkin untuk seni ini diperkembang ke serata dunia.

1.7 KESIMPULAN

Gurindam terikat adalah salah satu bentuk gurindam dalam puisi Melayu klasik yang mengandungi unsur-unsur nasihat dan pengajaran yang mengandungi kebenaran. Bentuk puisi yang diperkenalkan oleh Raja Ali Haji melalui karangan puisi beliau Gurindam Dua Belas mempunyai rangkap berima (2 baris serangkap) ini lazimnya disampaikan dengan alunan melodi tertentu yang bersesuaian dengan teks. Kajian yang memberi fokus kepada penyampaian gurindam terikat di Malaysia ini dijalankan dengan membuat transkripsi dan analisis terhadap melodi dengan menggunakan teori muzik Barat yang telah disebut di atas.

Pengkaji berpendapat bahawa dengan kaedah yang disebut, kajian ini mampu menjawab persoalan yang diutarakan dengan memenuhi kehendak objektif kajian, sekaligus memberi suatu pendekatan baru untuk mendekati penyampaian gurindam terikat dan secara langsung mampu memperkembangkan seni ini ke suatu tahap yang lebih tinggi. Pengkaji juga mencadangkan kaedah ini juga mungkin boleh digunapakai dalam kajian-kajian terhadap seni muzik Melayu pada masa mendatang.

BAB 2

KAJIAN LITERATUR

2.1 PENGENALAN

Kajian literatur ini membincangkan tiga kategori utama; kajian tempatan terhadap gurindam, teori muzik Barat, dan kajian Barat terhadap *folk music* yang lain.

2.2 KAJIAN TEMPATAN TERHADAP GURINDAM

Kategori ini dibahagikan kepada dua, iaitu kajian terhadap gurindam dari segi teks dan kajian terhadap gurindam dari segi penyampaian. Teks gurindam yang digunakan dalam penyampaian gurindam adalah daripada jenis gurindam terikat. Pengkaji mendapati banyak kajian tempatan yang telah dijalankan terhadap gurindam jenis ini. Harun Mat Piah merupakan antara sarjana Malaysia yang membuat kajian terhadapnya. Dalam buku beliau yang bertajuk *Puisi Melayu Tradisional: Satu Pembicaraan Genre dan Fungsi* (1989), skop kajiannya meliputi jenis-jenis puisi Melayu tradisional seperti gurindam, seloka, teka-teki, pantun, nazam, dan lain-lain. Buku yang menjadi antara rujukan utama dalam pengajian sastera ini digambarkan buku yang lengkap dalam usaha mempelajari puisi Melayu tradisional. Definisi gurindam terikat menurut Raja Ali Haji, ialah satu bentuk puisi Melayu, terdiri daripada dua baris yang berpasangan, bersajak atau berima dan memberi idea yang lengkap atau sempurna dalam pasangannya (Harun Mat Piah, p. 313). Definisi ini kemudiannya diperhalusi dalam *Kesusasteraan Melayu Tradisional Edisi Kedua*, menambah suatu rangkap itu mempunyai tiga hingga enam (perkataan) sebaris dengan rima a-a dan biasanya memerlukan beberapa rangkap gurindam untuk melengkapkan satu keseluruhan idea

(Harun Mat Piah et. al, p. 121). Walau bagaimanapun, tambahan kepada definisi ini bercanggah dengan Abu Hassan Sham, pengarang buku Puisi-puisi Raja Ali Haji. Beliau menyebut ‘bilangan perkataan dalam tiap-tiap baris adalah tidak tetap iaitu dua atau tiga perkataan.....membawa kepada lima atau enam perkataan.....’(Abu Hassan Sham, p. 91). Abu Hassan Sham membuat definisi ini dengan merujuk kepada gurindam terikat yang awal, iaitu Gurindam Dua Belas Raja Ali Haji. Percanggahan definisi ini walau bagaimanapun tidak menjejaskan definisi asas gurindam terikat, iaitu rangkap yang mengandungi dua baris berima a-a, dengan baris pertama syarat dan baris kedua akibat, berisi nasihat, pedoman, dan panduan, mengandungi pemikiran dan falsafah yang tinggi yang lazimnya ada unsur Islami, mesej disampaikan dengan jelas, tepat, dan tidak kabur, serta bahasa diperindah dengan penggunaan metafora dan simile (Zurinah Hassan, p. 32).

Kajian sedia ada terhadap gurindam dari segi penyampaian juga menjadi rujukan kepada kajian ini. Pengkaji mengambil kira penerbitan audio gaya penyampaian gurindam terikat terdahulu yang dibuat oleh penyampai-penyampai tempatan dalam kajian ini. Terdapat beberapa rakaman melodi dalam penyampaian gurindam terikat yang telah dibuat. Antara rakaman yang menjadi rujukan ramai adalah rakaman yang dibuat oleh Roslan Madun. Hal ini disebabkan beliau merupakan salah seorang pendeklamasi puisi yang terkemuka di Malaysia dan pernah menerbitkan rakaman gurindam terikat yang dimuatkan ke dalam album-album beliau Puisi Warisan (2007) dan Koleksi Puisi Tradisional (2010). Baru-baru ini, beliau juga telah menerbitkan album puisi yang digunakan dalam sukatan pelajaran di sekolah menengah, khususnya dalam komponen sastera Bahasa Melayu (KOMSAS), yang mana turut memuatkan rakaman gurindam terikat. Rakaman melodi ini dibuat berdasarkan melodi yang dipanggil Gurindam Bangsawan yang telah dipiawaikan sebagai melodi yang digunapakai dalam penyampaian gurindam terikat di Malaysia dalam Bengkel

Pemantapan Gurindam dan Syair anjuran Gabungan Persatuan Penulis Nasional (GAPENA) dan Kementerian Kebudayaan, Kesenian dan Warisan (KeKKWa) dengan kerjasama Dewan Bahasa dan Pustaka (DBP) pada tahun 2005 di Hotel Grand Continental, Kuala Lumpur.

Selain rakaman yang dibuat oleh Roslan Madun, pengkaji juga menemui penyampai-penyampai gurindam lain seperti Dato' Dr Zurinah Hassan dan Rogayah Abd. Hamid yang juga pernah membuat rakaman melodi penyampaian gurindam terikat, akan tetapi rakaman-rakaman tersebut tidak diterbitkan. Hal ini disebabkan rakaman-rakaman ini dibuat menerusi rakaman langsung (*live recording*) yang dirakam sewaktu persembahan dan rakaman-rakaman ini tidak dihasilkan semula untuk penerbitan. Zurinah Hassan, dalam temuramah pengkaji bersama beliau, menyebut, rakaman-rakaman ini hanya digunakan sebagai bahan pengajaran dalam kelas dan bukan untuk dipasarkan serta dimainkan di corong-corong radio. Selain itu, pengkaji juga membuat temuramah dan rakaman audio bersama beberapa orang pelajar dan alumni ASWARA yang pernah mempelajari melodi Gurindam Bangsawan ini sewaktu pengajian mereka di institusi tersebut dalam mata pelajaran Bangsawan. Ada penyampai yang menyampaikan versi yang serupa seperti Roslan Madun, iaitu membaca gurindam terikat dengan melodi Gurindam Bangsawan, ada juga yang menyampaikan gurindam terikat dengan melodi yang didakwa berbeza dan memanggilnya Irama Melaka, yang mana pada hakikatnya kedua melodi ini adalah serupa secara asasnya dan hanya menjadi berbeza disebabkan improvisasi individual. Hal ini akan dibincangkan secara terperinci dalam Bab 4 nanti. Walaupun begitu, pengkaji juga menemui rakaman penyampaian gurindam terikat dalam yang menggunakan melodi lain selain melodi Gurindam Bangsawan. Dalam filem Pontianak Harum Sundal Malam (2004), Maya Karin telah merakamkan penyampaian Gurindam Dua Belas Raja Ali Haji. Dalam rakaman ini, pengkaji mendapati Maya Karin menyampaikan petikan daripada Fasal

Ketujuh dan petikan daripada fasal Kedua Belas daripada Gurindam Dua Belas Raja Ali Haji. Beliau telah menggunakan melodi yang berbeza dengan melodi Gurindam Bangsawan untuk menyampaikan gurindam ini. Hal ini dipercayai melodi yang digunakan beliau merupakan cara penyampaian gurindam terikat di Tanjung Pinang, Indonesia, bersesuaian dengan latar belakang filem tersebut yang banyak berkisar di situ. Berikut adalah petikan melodi yang digunakan oleh Maya Karin dalam filem tersebut, di mana beliau telah menggunakan dua melodi berbeza bagi kedua-dua fasal yang telah disebut di atas.

Rajah 2.1 Petikan melodi gurindam terikat nyanyian Maya Karin (fasal ketujuh)

Voice

A - pa - bi - la ba nyak ber - ka - ta - lah ka - ta Di -

Voice

si - tu - lah ja - lan ma - suk dus - - ta

(Transkripsi oleh Mohd Fairuz bin Zamani, 2008)

Rajah 2.2 Petikan melodi gurindam terikat nyanyian Maya Karin (fasal kedua belas)

Voice

Ra - ja mu - a - fa - kat de - ngan men - te - ri Se - per - ti ke - bun ber - pa - gar du

Voice

ri Be - tul ha - ti ke - pa - da ra -

Voice

ja Tan - da ja - di se - ba - rang ker - ja

(Transkripsi oleh Mohd Fairuz bin Zamani, 2014)

Walau bagaimanapun, pengkaji tidak mengambil kira melodi tersebut dalam kajian ini kerana pengkaji mendapati melodi yang digunakan itu tidak menjadi suatu kebiasaan kepada para penyampai gurindam terikat di Malaysia.

Pengkaji juga mendapati gurindam terikat ini dipelajari di peringkat sekolah menengah menerusi KOMSAS, ianya disertakan dengan elemen melodi dalam penyampaian puisi ini tetapi dengan kurang serius. Buku teks sastera Bahasa Melayu Tingkatan 4 'Antologi Harga Remaja' mengandungi Fasal Keenam daripada Gurindam Dua Belas Raja Ali Haji. Pelajar perlu memahami teks gurindam tersebut tanpa perlu mengetahui cara penyampaiannya. Hal ini dibuktikan dengan sukatan pelajaran kesusasteraan Melayu yang diterbitkan oleh Kementerian Pelajaran Malaysia pada tahun 2003. Dalam seksyen D sukatan pelajaran ini (Puisi), disebut 9 perkara yang perlu dikuasai oleh pelajar untuk komponen puisi, iaitu menghuraikan definisi, jenis, ciri, dan peranan puisi, menerangkan biodata penyair yang dikaji karyanya, menghuraikan maksud puisi, menghuraikan tema dan persoalan dalam puisi, menganalisis bentuk puisi, menganalisis gaya bahasa dalam puisi, menghuraikan nada dalam puisi, menghuraikan nilai kemanusiaan dan pengajaran dalam puisi, dan menghasilkan dan mempersembahkan puisi (untuk lebih perincian, rujuk lampiran). Memang dapat dilihat terdapat komponen mempersembahkan puisi, akan tetapi secara lahirnya komponen ini tidak diajar di kebanyakan sekolah. Hal ini disebabkan dua faktor utama; guru tidak mempunyai masa yang mencukupi untuk memenuhi kesemua komponen tersebut dan guru tidak dilatih secukupnya dalam penyampaian puisi secara am dan gurindam secara khusus. Temuramah dengan beberapa guru Bahasa Melayu yang mengajar KOMSAS yang dijalankan pengkaji mendapati kedua perkara yang disebut di atas merupakan halangan utama kepada pengajaran cara penyampaian puisi yang betul kepada pelajar, secara spesifiknya gurindam.

2.3 TEORI MUZIK BARAT

Bagi membincangkan teori muzik Barat, pengkaji akan memulakan perbincangan dengan memperkenalkan seorang sarjana teori muzik Barat, Johann Joseph Fux yang menulis *Gradus ad Parnassum* (1725). Richard S. Parks, dalam bukunya *Eighteen-Century Counterpoint and Tonal Structure* menyebut di dalam buku ini bahawa ‘pembaca akan dengan serta-merta dapat melihat pengaruh karya *theoretical* Johann Joseph Fux... dalam buku ini,...’ (Parks, 1984, p. ix). Pengkaji juga akan membincangkan kajian yang pernah dibuat oleh sarjana-sarjana lain seperti Arnold Schoenberg, Leon Stein, dan Douglas M. Green.

Gradus ad Parnassum oleh Fux dianggap sebagai suatu karya agung abad ke-18 yang menjadi asas kepada pembelajaran *counterpoint* selama lebih 200 tahun (Mann, 1971, p. iii). Menurut Knud Jeppesen, ianya ditulis dalam bentuk dialog perbualan antara dua watak bagi memudahkan pemahaman pembaca dan watak-watak tersebut adalah Aloysius, merujuk kepada Palestrina (1525-1594), seorang komposer Itali pada zaman Renaissance, dan Josephus (dipercayai merujuk kepada Fux), seorang murid yang ingin mempelajari seni komposisi muzik (Mann, p. x). Karya ini terbahagi kepada tiga bahagian; bahagian pertama memperkenalkan kesemua 5 spesies *counterpoint*, bahagian kedua mengandungi *three parts counterpoint*, dan bahagian ketiga pula adalah *four-part composition*. Dalam bahagian pertama, Fux ada menyatakan beberapa undang-undang dalam menghasilkan *cantus firmus* yang bagus (rujuk Lampiran 1). Undang-undang ini kemudian disebut semula dalam Benward & Saker dalam buku teori *Music in Theory and Practice* (2003). Pengkaji mendapati bahawa pendekatan Fux yang disebut semula oleh Benward & Saker sesuai untuk kajian ini. Walau bagaimanapun, dalam kedua-dua buku oleh Fux dan Benward & Saker ini, tidak ditunjukkan contoh analisa terhadap *cantus firmus* dan melodi sedia ada dengan menggunakan teori yang

diusulkan, cuma sekadar ilustrasi yang menunjukkan pergerakan notasi yang tidak disebut sumbernya.

Arnold Schoenberg, seorang komposer terkemuka abad ke 20 yang memperkenalkan kaedah komposisi dengan menggunakan *tone-row* menyatakan dalam buku beliau *The Musical Idea and The Logic, Technique, and Art of Its Presentation* bahawa muzik itu bukanlah suatu hiburan tetapi ianya merupakan suatu penyampaian idea muzikal seorang pemikir muzik, idea yang merupakan sebahagian daripada penerimaan, logik, dan luahan serta perlu seiring dengan pemikiran logik manusia (Schoenberg, 1934, p. 17). Pada peringkat yang paling asas, menurut beliau, Barat telah membahagikan seni (muzik) kepada *techne* (teknik) dan *theoria* (teori). Walau bagaimanapun, beliau tidak menyukai pembahagian ini. Dengan mengambil perbandingan pengajaran komposisi dengan pengajaran pertukangan, beliau menyatakan kedua-duanya mempunyai persamaan iaitu pengajaran dan pemahaman pengajaran bergantung kepada pemerhatian, pengalaman, penghujahan, dan citarasa terhadap pengetahuan mengenainya dan keperluan terhadap pengetahuan tersebut. Beliau memberi contoh, ‘seorang tukang kayu itu tidak mungkin mampu untuk memahami hasil kerjanya dari sudut teori, sama seperti seorang ahli teori muzik tidak mempunyai kemahiran (komposisi)...ahli teori muzik sebenar akan berasa malu dengan (kehebatan) sesuatu karya kerana karya itu bukan miliknya.’

Schoenberg menyatakan bahawa melodi itu merupakan suatu tema (*theme*) yang tertentu. Ia mempunyai karakter seperti berikut:

- i. Mempunyai pengembangan (*development*) yang sangat perlahan dan terhad
- ii. Konsentrasi terhadap satu suara tertentu
- iii. Penyatuan *figuration* secara ekstensif

iv. Pengulangan frasa-frasa yang sedikit berbeza dengan kerap

Perincian terhadap elemen yang terdapat dalam sesebuah melodi dapat dirujuk kepada Leon Stein dalam buku tulisan beliau *Structure and Style* (1979). Melodi, secara asasnya, terbina daripada unit paling asas yang dipanggil *figure*. Ianya mengandungi sekurang-kurangnya satu bentuk *rhythm* dan satu bentuk *interval* dan ianya mengandungi jumlah not dari 2 hingga 12 not.

Rajah 2.3 *Figure*, petikan Mendelssohn *Songs Without Word*, no. 45



Motive pula merujuk kepada gabungan sekurang-kurangnya 2 *figure* secara berturutan.

Rajah 2.4 *Motive*, petikan Mendelssohn *Songs Without Word*, no. 45



Berlainan dengan Stein, seorang sarjana lain, Douglass M. Green memberi definisi berbeza mengenai perkara yang sama. Beliau mengatakan dalam bukunya *Form In Tonal Music* (1979) bahawa unit terkecil dalam sesebuah melodi dipanggil *motive*, iaitu suatu unit yang mengandungi dua hingga enam atau tujuh not. Ianya memberi karakter dengan *melodic contour*, bersama dengan implikasi harmoni, dan kesan iramanya (*rhythm*). Ada melodi yang dibina daripada satu *motive* dan nada juga melodi yang dibina daripada dua atau tiga *motive*. *Motive* ini kemudian dikembangkan melalui

kaedah variasi dengan beberapa cara untuk membina melodi. Antara cara yang diusulkan termasuklah:

- i. Variasi melalui ornamentasi

Rajah 2.5 Variasi melalui ornamentasi, petikan Faust, Duet, *Il se fait tard*

Je veux t'ai - mer et te che - rir! Parle en - co - re! Je t'ap-par
 5 a a'

tienne! Je t'a - do - re! Pour toi je veux mou - rir!

Variasi antara *a* dan *a'* berlaku disebabkan ornamentasi pada perkataan *encore!*, di mana penggunaan appoggiatura dapat dilihat.

- ii. Variasi melalui perubahan *interval*

Rajah 2.6 Variasi melalui perubahan *interval*, petikan Faust, Duet, *Il se fait tard*

Je veux t'ai - mer et te che - rir! Parle en - co - re! Je t'ap-par
 5 b b

tienne! Je t'a - do - re! Pour toi je veux mou - rir!

b'

Variasi ini berlaku pada *b'* apabila bentuk *rhythm b'* adalah serupa dengan *b* tetapi berbeza dari segi not yang digunakan dan *interval* antara not.

iii. Variasi melalui *augmentation* atau *diminuation*

Rajah 2.7 Variasi melalui *augmentation* Beethoven, Piano Sonata Op. 90, 1st movement

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Piano Sonata Op. 90. It consists of two staves, Treble and Bass clef, in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score illustrates the concept of augmentation and diminution. Brackets under the notes indicate the following variations: 'motive' (original), 'augmentation' (longer notes), 'double augmentation' (twice as long), and 'quadruple augmentation' (four times as long). The piano part is indicated by the word 'Piano' on the left.

iv. Variasi melalui gabungan-gabungan di atas

Rajah 2.8 Variasi melalui gabungan, petikan Brahms, Sonata, Op. 38, 1st movement

The image shows a musical score for the first movement of Brahms' Sonata, Op. 38. It consists of two staves, Treble and Bass clef, in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro non troppo' and the dynamics are marked 'p'. The score illustrates the concept of combined variations. Brackets under the notes indicate the following variations: '(a)' (original) and '(b)' (combined variations). The piano part is indicated by the word 'p' on the left.

Notasi pada (a) merupakan struktur asas kepada melodi sebenar pada (b). Dapat dilihat pada (a) variasi melalui perubahan *interval* berlaku, dan sekiranya notasi asal (b) dianalisa, wujud variasi melalui ornamentasi.

2.4 KAJIAN BARAT TERHADAP *FOLK MUSIC* YANG LAIN

Untuk mempermudah pemahaman terhadap kajian ini, pengkaji akan membincangkan mengenai kajian Barat terhadap seni muzik tradisi (*folk music*) yang lain. Sebelum itu, istilah *folk music* harus diperbincang. Istilah ini seringkali menjadi

suatu perdebatan di kalangan sarjana. Pengkaji ingin mengambil definisi *folk music* yang diberikan oleh Kim Ruehl, seorang penulis dan ahli muzik berbangsa Amerika. Beliau menyebut; ‘*Any style of music which represents a community and can be sung/played by people who may or may not actually be trained musicians, using the instruments available to them.* (Ruehl, 2013, para. 1). Kenyataan ini boleh diterjemahkan sebagai ‘Sebarang stail muzik yang melambangkan suatu komuniti dan boleh dimainkan/dinyanyikan oleh orang yang terlatih dalam bidang muzik atau tidak, dengan menggunakan alat muzik/instrumen yang ada.’

Oxford Concise Dictionary of Music menyebut *folk music* sebagai: (*Folk music is a term covering folk-songs and folk dances. Folk-songs are sings of unknown authorship passed orally from generation to generation, sung without accompaniment, and often found in variants (of words and tune) in different parts of a country (or in different countries)*)(Kennedy, p. 260).Terjemahan yang bersesuaian adalah seperti berikut: *Folk music* ialah suatu istilah yang merangkumi *folk-songs* dan *folk dances*. *Folk song* adalah lagu yang tidak diketahui penciptanya, diperturun dari satu generasi ke satu generasi lain, dinyanyikan tanpa muzik iringan, dan lazimnya berbeza dari segi tune dan kata-kata antara kawasan-kawasan dalam sesebuah negara atau beberapa buah negara.

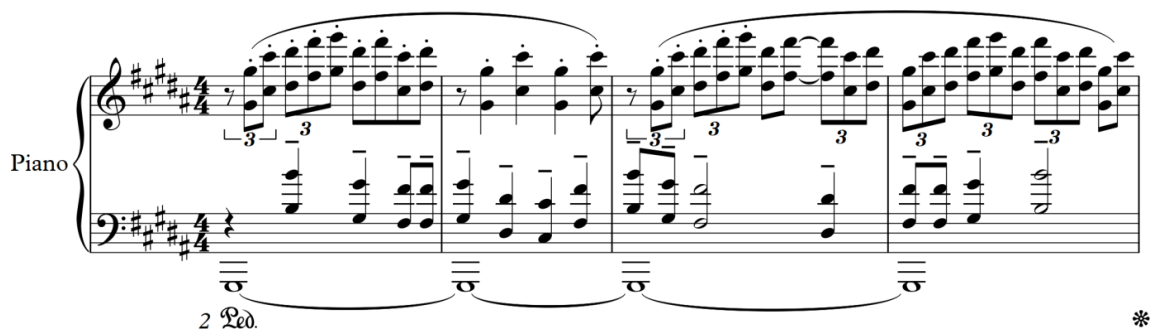
Kedua definisi ini boleh dicekikan lagi dengan satu definisi lain oleh Dictionary.com yang menyatakan, ‘*Music, usually of simple character and anonymous authorship, handed down among the common people by oral tradition and by known composers that has become a part of the folk tradition of a country or region.*’ (“folk music,” n.d., para. 1) (Terjemahan: Muzik, yang lazimnya berkarakter mudah dan tidak diketahui pengarangnya, diperturun di kalangan rakyat biasa melalui tradisi oral, dan yang dihasilkan oleh komposer yang dikenali yang telah menjadi sebahagian daripada tradisi suatu negara atau kawasan.)

Folk music seringkali mendapat perhatian para komposer dan sarjana musik. Antara *folk music* yang mendapat perhatian dalam sejarah musik Barat adalah musik gamelan. Ketika *Exposition Universelle* di Paris pada tahun 1889, Debussy digambarkan terpukau dengan keeksotikan kesenian Timur apabila mendengar musik gamelan, persembahan teatrical China, dan juga kesenian Jepun. (Cooke, 1990, p. 258-279). Akibatnya, Debussy mengaplikasi elemen-elemen Timur ini dalam komposisi beliau dengan mengambil kira elemen muzik Barat (Machlis, 1961, p. 117). Dengan memberi penekanan terhadap muzik gamelan, beliau telah mengambil beberapa elemen untuk dimasukkan ke dalam komposisi beliau.

i. Jenis *scale*

Beliau memperkenalkan *whole-tone scale* dan *pentatonic scale* yang menyerupai *system* tuning gamelan yang dikenali sebagai slendro. Ia digambarkan sebagai secara teorinya, dibina dengan jarak yang serupa dalam suatu *octave*, dan 5 ton slendro menyerupai suatu bentuk yang sama seperti *black keys* pada *keyboard* Barat. Dalam karya *Pagodes* (1903), Debussy memperlihatkan elemen *fusion* awal gabungan sistem tonal Timur dan Barat seperti yang disebut oleh Mervyn Cooke dalam artikel beliau yang bertajuk *The East in The West* (Cooke, p. 262). Teknik yang digunakan Debussy ialah dengan membina *scale pentatonic* daripada pitch B, C#, D#, F#, and G# dan *scale* ini menjadi bahan utama dalam komposisi *Pagodes*. Jelas sekali hal ini menunjukkan persepsi Debussy terhadap *tuning pentatonic* gamelan.

Rajah 2.9 Debussy, *Pagodes*, from *Estampes* (bar 11-14)



ii. *Ostinato* dan tekstur *polyphonic*

Dalam *Pagodes*, Debussy mempamerkan *ostinato* gamelan dengan tekstur *contrapunctal* berlapis yang dibina dengan penggunaan *ostinato* yang saling bertindih. Karya piano dan orkestra Debussy yang ditulis selepas *Pagodes*, beliau telah menunjukkan perkembangan tekstur ini ke tahap yang lebih sofistikated, yang mana penggunaan teknik penandaan kolotomik (*colotomic punctuation*) dalam permainan gamelan (yang dimainkan oleh gong agung, gong terbesar dalam ensemble gamelan) ditunjukkan (Chee, 2006, p. 32).

iii. Penggemaan (*sonorities*).

Bagi mendapatkan penggemaan yang dihasilkan oleh *ensemble* gamelan, Debussy telah mengeksploitasi *sustaining pedal* pada piano. Beliau memperkukuhkan gema tersebut dengan memberi ruang kepada tali piano lain untuk bergetar (dengan proses pengeksploitanian *sustaining pedal*). Kemudian, untuk mendapatkan kualiti bunyi gamelan yang bergema dan sedap didengar pada piano, Debussy memperkenalkan teknik yang dipanggil *sans marteaux* yang bermaksud *without hammer* (tanpa pengetuk tali piano) (Cooke, p. 262).

Maurice Ravel adalah antara komposer Barat yang menggunakan elemen folk music dalam komposisi beliau. Antaranya penggunaan *scale pentatonic* dalam komposisi *Laideronnette, impératrice des pagodes* daripada piano suite ‘*Ma mère l’oye*’ (1910). Tajuk komposisi ini yang boleh diterjemahkan sebagai Budak Perempuan Hodoh, Maharani Pagoda, menunjukkan pengaruh China terhadap Ravel. Hal ini diperkukuh dengan penggunaan *pentatonic* dan instrumentasinya dalam versi orchestra karya yang sama, di mana Ravel menggunakan gong China dalam orkestra Barat.

Rajah 2.10 Ravel, ‘*Laideronnette, impératrice des pagodes*’, bar 9-16

The image shows a musical score for Maurice Ravel's 'Laideronnette, impératrice des pagodes'. The score is in 2/4 time and F# major. It features a piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is characterized by a pentatonic scale. The score is divided into two systems, with the second system starting at bar 5.

Pengkaji ingin memetik satu lagi karya yang menggunakan elemen folk music dalam komposisinya. *Ancient Voices of Children* (1970) oleh George Crumb mengandungi pelbagai unsur folk dari serata dunia. Elemen primitif muzik masyarakat pribumi Amerika, penggunaan alat muzik dari China, elemen muzik flamenco Sepanyol, dan juga unsur upacara keagamaan Timur yang eksotik; semua ini terdapat dalam karya tersebut (Schwartz dan Godfrey, 1993, p. 233-235).

Selain penggunaan elemen folk music dalam komposisi, terdapat juga komposer yang juga merupakan ahli akademik, yang telah membuat kajian sarjana terhadap folk music. Contoh yang paling prominen adalah Bela Bartok, seorang komposer dari Hungary, yang juga merupakan seorang *ethnomusicologist*. Beliau telah mengumpulkan

folk music dari Hungary, Bulgaria, Slovakia, serta beberapa buah negara lagi dan telah menghasilkan transkripsi muzik yang berjaya dikumpulkan. Hasilnya, beliau telah menulis banyak komposisi yang berasaskan elemen folk, antaranya *6 Dances in Bulgarian Rhythm* daripada *Mikrokosmos*, *8 Improvisations on Hungarian Peasant Songs*, dan banyak lagi. Beliau juga telah menulis sebuah buku yang bertajuk *Turkish Folk Music from Asia Minor* (1976). Buku ini terbahagi kepada dua bahagian; bahagian pertama dimulai dengan pengenalan kajian kemudian disertai oleh contoh muzik yang telah dibuat transkripsi oleh Bartok, penerangan terhadap struktur melodi serta kaedah notasi, manakala bahagian kedua pula mengandungi teks asal dalam bahasa Turki beserta terjemahan ke dalam bahasa Inggeris dan penerangan terhadap teks.

Zoltan Kodaly, seorang lagi komposer-*ethnomusicologist*, juga telah terlibat sama dalam usaha Bartok mengumpul melodi *folk* ini dan Kodaly pernah menulis thesis yang bertajuk *Strophic Construction in Hungarian Folksong*, yang menerangkan pembinaan *folksong* Hungary yang menggunakan bentuk muzik *strophic*.

2.5 KESIMPULAN DAN KEPERLUAN KAJIAN

Pengkaji menemui kajian-kajian sarjana terhadap gurindam, seperti kajian oleh Za'aba, Harun Mat Piah, Abu Hassan Sham, dan lain-lain. Akan tetapi kajian-kajian ini hanya tertumpu kepada kajian teks, dengan menyatakan definisi serta menyertakan contoh-contoh gurindam terikat, sesuai dengan definisi yang diberikan. Kajian sarjana terhadap cara penyampaian, khususnya cara penyampaian berlagu (melodi) masih belum giat dijalankan.

Berdasarkan perbincangan di atas, pengkaji berpendapat bahawa kajian tempatan terhadap gurindam terikat ini telah pun wujud. Akan tetapi kajian sarjana yang

telah dibuat hanya tertumpu kepada kajian berbentuk sastera dan antropologi (asal-usul dan perkembangan gurindam dalam budaya), manakala rakaman-rakaman yang dibuat oleh penyampai-penyampai gurindam tidak diterbitkan secara akademik, maka terdapat variasi melodi yang digunakan dalam penyampaian gurindam terikat. Maka di sini dapatlah pengkaji membuat suatu kajian dan transkripsi terhadap melodi-melodi tersebut supaya keaslian (*authenticity*) dapat dikekalkan dan kemudian transkripsi ini boleh digunakan untuk pembelajaran melodi dalam penyampaian gurindam terikat.

Teori muzik Barat menjadi alat utama dalam kajian ini Analisis yang dijalankan menggunakan muzik teori Barat yang wujud lebih tertumpu kepada analisis terhadap melodi yang dihasilkan oleh Barat (*folk* dan komposer). Pengkaji mendapati analisis melodi yang digunakan dalam penyampaian gurindam terikat menggunakan teori muzik Barat masih belum dibuat. Penggunaan teori muzik Barat dalam analisis melodi penyampaian gurindam terikat adalah penting bagi mengetahui perincian yang wujud dalam melodi ini. Kajian ini dapat membuka jalan kepada suatu kemungkinan untuk melodi ini dikembangkan ke suatu skala yang lebih besar pada masa akan datang. Dengan mengambil contoh-contoh tempatan yang sedia ada, pengkaji ingin menyebut karya yang telah dihasilkan oleh Rafie Shafie yang dipanggil Takbir. Takbir Hari Raya yang lazimnya disampaikan pada Hari Raya Puasa dan Hari Raya Haji telah dijadikan bahan asas dalam penulisan karya orkestra beliau (Rafie Shafie, temuramah personal, 28 Februari 2014). Karya yang mengadaptasi melodi takbir raya ini menjadikan alat muzik flute sebagai solo dan orkestra pengiring, dan telah direkodkan di Jepun pada tahun 2006. Rajah di bawah menunjukkan melodi yang pada asalnya digunakan dalam pembacaan takbir raya dan melodi yang telah diperkembang menjadi karya instrumental solo flute oleh Rafie Shafie.

Rajah 2.11 Melodi takbir raya

The image shows two staves of music for voice. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The first staff is labeled 'Voice' and contains the lyrics: 'A - llah - u ak - bar A - llah - u ak - bar A - llah - u ak - bar La'. The second staff is also labeled 'Voice' and contains the lyrics: 'i - la - ha - ill - a - llah - u Wa - llah - u ak - bar A - llah - u ak - bar wa - lillah__ il - ham'. The melody is written in a treble clef with various note values and rests.

(Transkripsi oleh Mohd Fairuz bin Zamani, 2014)

Rajah 2.12 Petikan melodi Takbir untuk solo flute oleh Rafie Shafie

The image shows three staves of music for solo flute. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The first staff is labeled 'Flute' and contains the first four measures of the melody. The second staff is labeled 'Fl.' and contains measures 5 through 7. The third staff is labeled 'Fl.' and contains measures 8 through 11. The melody is written in a treble clef with various note values and rests.

(Transkripsi oleh Mohd Fairuz bin Zamani, 2014)

Satu lagi karya yang mengambil elemen folk music ialah *Nuance of Rebab Fantasy* (2013) oleh Fairuz Zamani yang mengadaptasi Lagu Menghadap Rebab daripada teater tradisional Makyung. Lagu Menghadap Rebab yang pada asalnya tidak menggunakan tonal system Barat telah diadaptasi menjadi sebuah karya baru dengan meletakkan elemen muzik Barat seperti *tonal system*, *symmetrical writing*, dan *thematic transformation* di dalamnya tanpa menjejaskan keaslian lagu Menghadap Rebab itu sendiri.

Rajah 2.13 Nuance of Rebab Fantasy (bar 74-79)

12

74

Voice

Voice

Choir

Pno.

Tr. Viol

77

Voice

Voice

Choir

Pno.

Tr. Viol

Bab seterusnya akan membincangkan Metodologi Kajian, di mana perbincangan mengenai kaedah yang digunakan oleh pengkaji bagi mendapatkan maklumat berkaitan kajian akan diterangkan.

BAB 3

METODOLOGI KAJIAN

3.1 PENGENALAN

Tujuan kajian ini adalah menghasilkan transkripsi melodi yang digunakan dalam penyampaian gurindam terikat di Malaysia dan membuat analisis terhadap melodi yang telah dihasilkan transkripsi dengan teori muzik Barat.

Dengan berbekalkan rakaman penyampaian gurindam terikat oleh beberapa penyampai serta temuramah bersama tokoh-tokoh dan transkripsi yang dibuat pengkaji melalui pemerhatian rakaman sebagai sumber data primer dan transkripsi tadi kemudiannya dijadikan bahan analisis beserta buku-buku rujukan berkaitan yang dipilih pengkaji sebagai data sekunder, kajian ini adalah suatu kajian berbentuk kualitatif.

Empat tujuan utama bab ini adalah (1) menggambarkan kaedah kajian yang digunakan (2) menerangkan tentang pemilihan sample-sample rakaman (3) menjelaskan prosedur yang digunakan dalam menghasilkan transkripsi melodi (4) menerangkan apakah 'alat kajian' yang digunakan dalam proses membuat analisis terhadap melodi yang telah dihasilkan transkripsi melalui sample-sample rakaman yang dikumpulkan.

3.2 PROSEDUR PENGUMPULAN DATA

Pengkaji menggunakan dua jenis data bagi kajian ini, iaitu data primer dan data sekunder. Data primer merujuk kepada data yang dikumpulkan oleh pengkaji melalui temuramah, pemerhatian, dan pengumpulan maklumat melalui kajian lapangan. Data

sekunder pula adalah data yang dikumpulkan oleh pengkaji melalui penerbitan terdahulu seperti transkripsi, buku, dan jurnal.

3.2.1 Data primer

Data ini dikumpulkan oleh pengkaji melalui temuramah, pengumpulan rakaman yang dibuat secara langsung dan rakaman sedia ada dalam bentuk cakera padat, dan juga pemerhatian rakaman-rakaman tersebut yang kemudiannya dihasilkan dalam bentuk transkripsi notasi muzik Barat. Data primer ini adalah penting dalam kajian yang dibuat kerana data ini merupakan sumber utama kajian ini. Hal ini disebabkan transkripsi melodi gurindam masih belum wujud, maka pemerhatian terhadap data-data ini mampu membantu bagi proses menghasilkan transkripsi melodi gurindam, bersesuaian dengan kajian yang dijalankan.

3.2.1.1 Rakaman dan temuramah

Pengkaji telah mendapatkan beberapa rakaman penyampaian gurindam terikat daripada beberapa penyampai berlainan. Rakaman yang pertama yang ditemui pengkaji adalah daripada Roslan Madun, seorang penggiat puisi Melayu tradisional yang menetap di Temerloh. Beliau juga seringkali dijemput untuk membuat persembahan puisi tradisional di dalam dan luar negara; antaranya Malaysia, Indonesia, Brunei, dan Singapura, selain menjadi juri dalam pertandingan puisi tradisional di serata Malaysia. Pengkaji telah menemui beliau di Akademi Syair, Jalan Kuantan, Temerloh, Pahang, pada 6 Mac 2014. Beliau telah memberikan salah sebuah album rakaman beliau yang bertajuk Roslan Madun: Koleksi Puisi Tradisional yang telah diterbitkan pada tahun 2010 oleh Anggun Performing Arts. Dalam album yang mengandungi 16 buah lagu-

lagu puisi ini, turut juga diselitkan 2 buah rakaman penyampaian gurindam terikat. Beliau telah merakamkan penyampaian ini dengan memilih Gurindam Dua Belas Pasal Pertama dan Pasal Ketujuh oleh Raja Ali Haji sebagai teks.

Pengkaji juga mendapati di dalam album yang sama, terdapat seorang lagi penyampai yang menyampaikan gurindam terikat, iaitu Sabihah Wahid, yang telah menggunakan teks Gurindam Semantan dalam penyampaiannya. Pengkaji memilih rakaman Sabihah atas reputasi yang telah dicapai oleh beliau. Juara pertandingan Bintang Asli Remaja Kebangsaan 2007 dan Bintang Klasik Nasional 2008, Sabihah juga merupakan seorang tenaga pengajar dalam bidang nyanyian lagu dan puisi tradisional di Akademi Seni Budaya dan Warisan Kebangsaan (ASWARA) dan telah banyak membuat persembahan di peringkat nasional dan antarabangsa. Sabihah juga telah mendapat rekomendasi yang amat baik daripada Roslan Madun dan dianggap sebagai penyambung warisan puisi tradisional oleh Roslan Madun, khususnya dalam seni penyampaian gurindam.

Pengkaji juga telah membuat rakaman secara langsung dengan 3 orang penyampai pada 16 April 2014. Mereka terdiri daripada alumni ASWARA (Akademi Seni Budaya dan Warisan Kebangsaan) yang telah mempelajari cara penyampaian gurindam ketika menuntut di institusi tersebut. Nor Azura Abu Bakar, Azizzul Haqim bin Md Anuar, dan Mohd Edie Nazrin bin Hamzah adalah informan yang dipilih pengkaji.

Nor Azura merupakan seorang graduan ASWARA yang telah menyambung pendidikan sarjana beliau di Universiti Perguruan Sultan Idris (UPSI) dan telah menulis laporan berkenaan kaedah pengajaran nyanyian tradisional sebagai syarat tamat sarjana. Laporan ini diterima baik oleh institusi berkenaan dan menjadi rujukan kepada organisasi berkenaan dalam membentuk sukatan pelajaran bidang vokal tradisional.

Beliau kini memegang jawatan pensyarah di ASWARA dan ditempatkan di bawah Fakulti PUTRA (Pusat Tradisional) sejak Mei 2015. Nor Azura juga berpengalaman menyampaikan gurindam, di mana beliau seringkali dijemput untuk membuat persembahan gurindam di serata negara Dalam rakaman langsung ini,. Nor Azura memilih untuk menggunakan teks Fasal Kedua Belas daripada Gurindam Dua Belas Raja Ali Haji untuk menyampaikan puisi tradisional ini.

Rakaman langsung kedua dibuat oleh Azizzul Hakim bin Md Anuar. Beliau merupakan alumni ASWARA yang telah memenangi pertandingan Bintang Asli Remaja Kebangsaan 2008. Seringkali dijemput untuk membuat persembahan lagu-lagu tradisional di Radio dan Televisyen Malaysia (RTM), Istana Budaya, dan beberapa organisasi lagi, Azizzul dianggap sebagai salah seorang penggiat lagu dan puisi tradisional generasi baru. Bagi tujuan rakaman langsung ini, Azizzul Haqim pula memilih Gurindam Nasihat karya Azimin Daud.

Mohd Edie Nazrin merupakan informan terakhir yang dipilih pengkaji bagi tujuan rakaman langsung untuk kajian ini. Beliau juga merupakan graduan ASWARA yang kini giat aktif dalam bidang nyanyian tradisional dan seringkali membuat persembahan di majlis-majlis rasmi kerajaan, RTM, Istana Budaya, dan lain-lain organisasi. Juara pertandingan Bintang Asli Remaja Kebangsaan 2006 ini telah mengambil teks daripada Pemimpin hasil nukilan Zurinah Hassan untuk menyampaikan gurindam bentuk terikat bagi membantu kajian ini.

3.2.1.2 Transkripsi

Dengan mengambil kira rakaman-rakaman yang telah disebut, iaitu daripada Roslan Madun, Sabihah Wahid, Nor Azura Abu Bakar, Azizzul Haqim bin Anuar, dan

Mohd Edie Nazrin bin Hamzah, pengkaji menghasilkan transkripsi dengan menggunakan sistem notasi Barat.

Transkripsi yang telah dibuat pengkaji tadi akan dijadikan sumber utama kajian. Ianya dilakukan dengan mengambil transkripsi-transkripsi tadi dan satu transkripsi yang asas yang mematuhi kesemua transkripsi tadi dihasilkan. Hal ini memerlukan ketelitian kerana kelima-lima penyampai menyampaikan gurindam terikat dengan stail yang berbeza. Walau bagaimanapun, pengkaji mendapati kesemua penyampai ini mematuhi suatu melodi asas (yang tidak tertulis) yang kemudiannya diimprovisasi untuk menghasilkan individualiti masing-masing.

3.2.2 Data sekunder

Data jenis ini dikumpulkan oleh pengkaji melalui buku-buku rujukan yang berkaitan dengan kajian ini. Data jenis ini adalah penting bagi membantu memperkukuh dapatan kajian, di mana kaedah yang akan digunakan untuk mengkaji struktur melodi gurindam akan diambil daripada buku-buku rujukan ini.

3.2.2.1 Buku rujukan

Pengkaji telah memilih beberapa buku rujukan teori muzik yang akan digunakan bagi proses menganalisis melodi yang telah disatukan tadi. Buku yang menjadi rujukan termasuklah *Fux Gradus ad Parnassum* dengan kajian semula oleh Benward & Saker *Music in Theory and Practice* dan Stein *Structure and Style*. Penerangan selanjutnya akan dibincangkan dalam subtopik yang seterusnya, iaitu Proses Analisis Data.

3.3 PROSES ANALISIS DATA

Proses ini akan memberi fokus kepada analisis melodi yang akan dibuat transkripsi oleh pengkaji pada Bab 4 nanti. Kaedah analisis yang digunakan dibahagikan kepada 2 bahagian, iaitu:

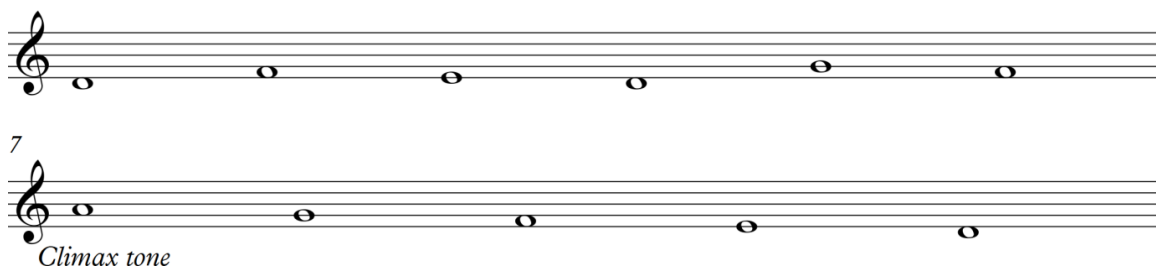
- i. Kaedah analisis menurut Fux *Gradus ad Parnassum* / Benward & Saker *Music in Theory and Practice*
- ii. Kaedah analisis menurut Stein *Structure and Style*

3.3.1 Kaedah analisis menggunakan *cantus firmus* (*fixed melody*)

Kaedah ini diperkenalkan oleh Johann Joseph Fux melalui karya beliau yang bertajuk *Gradus ad Parnassum Parnassum* yang telah diterbitkan pada tahun 1725. Sejak penerbitannya, karya ini menjadi rujukan ahli muzik Barat sehingga ke hari ini. Dalam bahagian pertama karya ini, Fux mengemukakan kaedah penulisan *cantus firmus* (*fixed melody*) yang berkesan. *Cantus firmus* merupakan melodi tetap yang ditulis dalam nota *semibreve* yang digunakan dalam pembelajaran *counterpoint*.

Kaedah yang pertama adalah *melodic contour*. Menurut kaedah ini, suatu melodi yang baik seharusnya mempunyai satu ton klimaks (*climax tone*) dan diikuti dengan ton yang lebih rendah.,

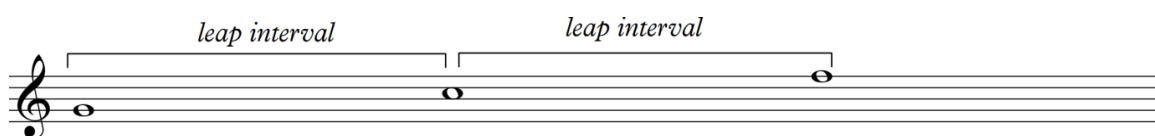
Rajah 3.1 *Climax tone*



Dapat diperhatikan dalam Rajah 3.1 bahawa hanya satu nota klimaks wujud dalam *cantus firmus* yang ditunjukkan.

Kaedah kedua yang dikemukakan ialah penggunaan *leap interval* dalam melodi. *Leap interval* merujuk kepada jarak antara suatu not dengan not bersebelahan yang melebihi jarak satu ton. Beliau mengemukakan bahawa dua *leap interval* yang berturutan harus dielakkan melainkan ianya membentuk suatu *triad*.

Rajah 3.2 *Leap interval* berturutan



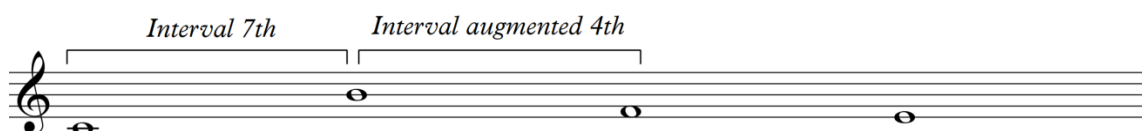
Rajah 3.3 *Leap interval* membentuk *triad*



Rajah 3.2 mengandungi 2 *leap interval* yang berturutan dan Rajah 3.3 juga mempunyai 2 *leap interval* yang berturutan tetapi ianya membentuk triad. Rajah 3.2, menurut kaedah ini, adalah tidak baik manakala Rajah 3.3 digambarkan sebagai baik.

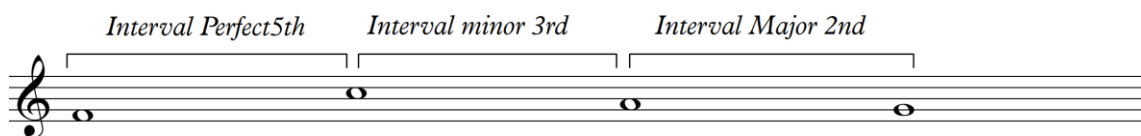
Kaedah *cantus firmus* juga mengemukakan bahawa *interval 7th*, *diminished*, dan *augmented* tidak digalakkan sama sekali. *Interval-interval* yang disebut disifatkan sebagai buruk.

Rajah 3.4 *Interval 7th* dan *augmented 4th*



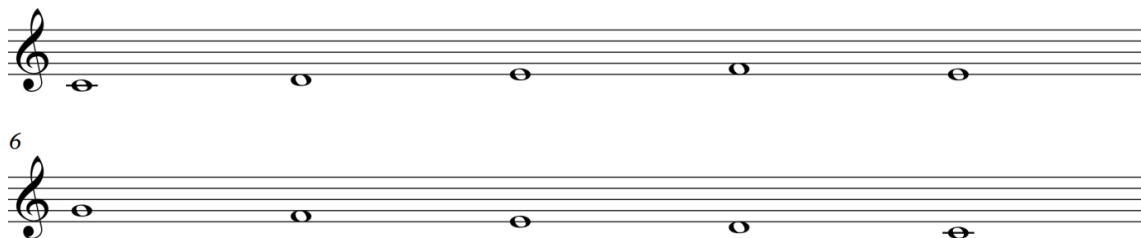
Interval-interval lain selain daripada disebut adalah dibenarkan.

Rajah 3.5 Contoh *interval* yang dibenarkan menurut Fux



Seterusnya, kaedah ini mengemukakan bahawa *range* sesuatu melodi seharusnya berada pada sekitar satu *octave* dan tidak melebihi 10^{th} .

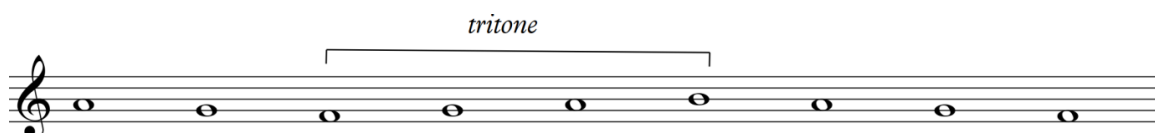
Rajah 3.6 Contoh *range cantus firmus*



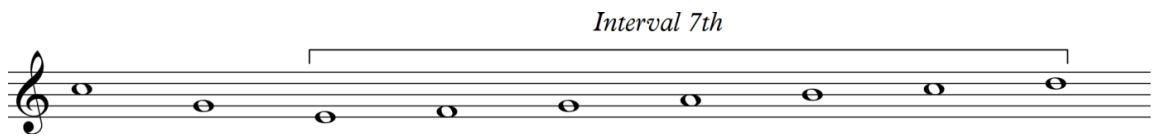
Dalam Rajah 3.6 di atas, *range* yang digunakan adalah baik kerana ianya tidak melebihi satu *octave*. Rajah ini menunjukkan *range* yang digunakan adalah sebesar *Perfect 5th*.

Seterusnya, kaedah *cantus firmus* mencadangkan bahawa penggunaan melodi yang mendedahkan *tritone* (*augmented 4th* / *diminished 5th*) dan *interval 7th* secara terang-terangan adalah perlu dielakkan.

Rajah 3.7 *Tritone*



Rajah 3.8 *Interval 7th*



3.3.2 Kaedah analisis menggunakan *figure*, *motive*, *semi-phrase*, dan *phrase*

Kaedah kedua yang diambil adalah daripada Leon Stein daripada *Structure and Style* yang menjelaskan tentang analisis melodi. Kaedah ini akan dibahagikan kepada 3 bahagian,

- i. *figure* dan *motive*
- ii. *semi-phrase*
- iii. *phrase*

3.3.2.1 Teknik *Figure* dan *Motive*

Kaedah ini menyatakan unit paling asas dalam sesebuah melodi itu adalah *figure*. Ia mengandungi sekurang-kurangnya satu bentuk *rhythm* dan *interval* dan boleh mengandungi jumlah not dari sekecil 2 not sehingga 12 not.

Rajah 3.9 Petikan Beethoven Sonata op. 31 no. 3 mov. 1

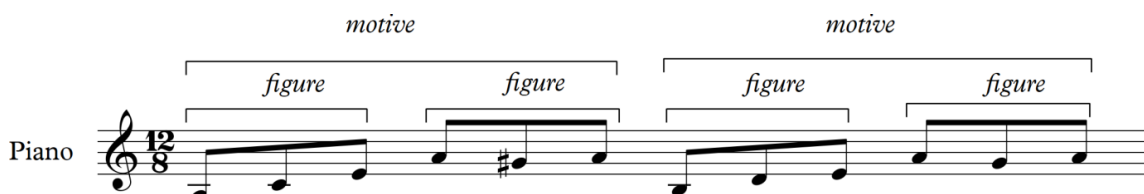


Dalam rajah di atas, pendengar akan mempunyai kecenderungan untuk membahagikan contoh ini kepada 3 *figure* disebabkan oleh tempo yang sederhana laju, meter, dan

pergerakan *figure semiquaver* pada *beat* ke 3 yang bersifat *contrary* dengan *figure* pada *beat* ke 2.

Motive pula merujuk kepada gabungan sekurang-kurangnya 2 *figure* secara berturutan.

Rajah 3.10 Petikan J.S Bach *Gigue, Partita no. 3 in A minor*



Dalam contoh Rajah 3.10, dapat diperhatikan bahawa *figure* dibina oleh 3 not dan gabungan 2 *figure* membentuk *motive*.

2 *figure* yang berlainan juga boleh membentuk *motive*.

Rajah 3.11 Petikan J.S Bach *Invention no. 14 in B flat major*



3.3.2.2 Teknik *Semi-phrase*

Semi-phrase merujuk kepada gabungan sekurang-kurangnya 2 *motive* secara berturutan.

Rajah 3.12 Petikan Mendelssohn *Songs Without Words, no.45*

Rajah di atas menunjukkan semi-phrase yang dibina dengan 2 *motive* secara berturutan.

Terdapat juga *semi-phrase* yang dibina daripada 3 atau lebih *motive*.

Rajah 3.13 Petikan W.A. Mozart, *Non piu andrai, Le Nozze di Figaro*

3.3.2.3 Teknik *Phrase*

Phrase bermaksud suatu unit, lazimnya sepanjang 4 bar (*symmetrical*) yang ditentukan penghujungnya oleh suatu *cadence*. *Cadence* boleh wujud dalam beberapa keadaan, iaitu:

- i. *authentic cadence* - *Cadence* jenis ini berakhir dengan V-I (*dominant-tonic relationship*)
- ii. *plagal cadence* - *Cadence* jenis ini berakhir dengan IV-I (*subdominant-tonic relationship*)
- iii. *deceptive cadence* - *Cadence* yang berakhir dengan V-VI, ataupun dari V ke *chord/harmony* yang tidak dijangka

- iv. *half cadence* - *Cadence* jenis ini berakhir dengan V, didahului oleh sebarang *chord/harmony*

Phrase lazimnya mengandungi sekurang-kurangnya 2 *semi-phrase*. Walau bagaimanapun, terdapat juga *phrase* yang tidak boleh dibahagikan kepada beberapa *semi-phrase*. Dalam erti kata lain, sesetengah *phrase* tidak mempunyai *semi-phrase*. Rajah 3.14 menunjukkan *phrase* yang mengandungi *semi-phrase* manakala Rajah 3.15 pula adalah *phrase* yang tidak mengandungi *semi-phrase*.

Rajah 3.14 Petikan W.A. Mozart *In diesen heil'gen Hallen, Die Zauberfloete*

Voice

phrase

semi-phrase semi-phrase

In die-sen heil' gen Hal - len kenntman die Ra - che nicht,

I ii I V I V

Rajah 3.15 Petikan Debussy *No. 1, Deux Arabesque*

Piano

phrase

Pno.

Kaedah ini menerangkan terdapat juga phrase yang berbentuk *irregular*, seperti *2-bar phrasing*, *3-bar phrasing*, *5-bar phrasing*, dan sebagainya. Rajah 3.15 di atas menunjukkan contoh *irregular phrasing*, iaitu 5-bar phrasing.

Pengkaji juga telah melihat beberapa teori muzik tonal yang lain seperti yang dicadangkan oleh Douglass M. Green dalam tulisan beliau *Form in Tonal Music* dan Heinrich Schenker dalam karya *Neue Musikalische Theorien und Fantasie: Der freie Satz*. Walau bagaimanapun, pengkaji merasakan teori yang dicadangkan ini kurang bersesuaian disebabkan teori-teori ini tidak mengkaji muzik tonal yang bersifat *monophonic*, manakala teori yang telah dipilih pengkaji sesuai dijadikan alat kajian disebabkan teori-teori yang dipilih mengkaji muzik tonal dari peringkat *monophonic* hingga *polyphonic* dan melodi gurindam adalah bersifat *monophonic* dan sesuai diperkembang menjadi *homophonic* bagi tujuan kajian ini.

3.4 LIMITASI KAJIAN

Pengkaji menyedari bahawa melodi yang dikumpulkan sepanjang tempoh kerja lapangan adalah dipelajari oleh informan melalui kaedah lisan. Hal ini berlaku disebabkan melodi ini diajar oleh generasi yang tidak mempunyai pengetahuan tentang sistem notasi muzik, khususnya sistem notasi muzik Barat. Ada juga informan yang mempelajari muzik secara formal di institusi pengajian tinggi, tetapi sistem lisan masih dipraktikkan dalam mempelajari kaedah penyampaian gurindam bentuk terikat ini. Maka variasi antara penyampai tidak dapat dielakkan. Selain isu cara penyampaian yang mungkin berbeza antara informan disebabkan kaedah lisan, variasi juga berlaku disebabkan oleh penghayatan dan pemahaman seseorang informan terhadap perkara ini. Pengkaji akan membuat suatu transkripsi melodi yang paling hampir dan bersesuaian dengan menggunakan rakaman-rakaman yang telah dikumpulkan. Pengkaji sedar

bahawa suatu notasi berbeza tentang penyampaian gurindam yang sama mungkin akan dihasilkan pada masa akan datang disebabkan pemahaman semasa informan pada ketika itu dan perkembangan kajian terhadap teori muzik.

Satu lagi batasan kajian yang wujud adalah kesahihan melodi ini dalam teori muzik yang mengkaji muzik bersifat atonal. Di sini pengkaji memaksudkan teori muzik sistem *12-tone*, *pitch-class set*, dan yang seangkatan dengannya. *12-tone system*, yang diperkenalkan oleh Arnold Schoenberg pada awal abad ke 20, menggunakan kesemua dua belas not dalam sebuah chromatic scale yang disusun tanpa pengulangan mana-mana not. Kemudian, susunan ini (dipanggil *tone-row*) diterbitkan dengan 4 kaedah utama, iaitu transposition, inversion, retrograde, dan retrograde inversion. Rajah di bawah menunjukkan contoh suatu *tone-row* yang telah dijadikan ke dalam bentuk yang disebut di atas.

Rajah 3.16 Contoh *tone-row* menggunakan sistem *12-tone*

	I0	I6	I7	I11	I8	I9	I1	I3	I5	I2	I4	I10	
P0	C	F#	G	B	G#	A	C#	D#	F	D	E	A#	R0
P6	F#	C	C#	F	D	D#	G	A	B	G#	A#	E	R6
P5	F	B	C	E	C#	D	F#	G#	A#	G	A	D#	R5
P1	C#	G	G#	C	A	A#	D	E	F#	D#	F	B	R1
P4	E	A#	B	D#	C	C#	F	G	A	F#	G#	D	R4
P3	D#	A	A#	D	B	C	E	F#	G#	F	G	C#	R3
P11	B	F	F#	A#	G	G#	C	D	E	C#	D#	A	R11
P9	A	D#	E	G#	F	F#	A#	C	D	B	C#	G	R9
P7	G	C#	D	F#	D#	E	G#	A#	C	A	B	F	R7
P10	A#	E	F	A	F#	G	B	C#	D#	C	D	G#	R10
P8	G#	D	D#	G	E	F	A	B	C#	A#	C	F#	R8

P2	D	G#	A	C#	A#	B	D#	F	G	E	F#	C	R2
	RI0	RI6	RI7	RI11	RI8	RI9	RI1	RI3	RI5	RI12	RI4	RI10	

P- prime I- inversion R- retrograde RI- retrograde inversion

Daripada rajah di atas, dapat diperhatikan bahawa *tone-row* ini dibentuk oleh P0, iaitu *prime zero*, di mana ianya menjadi asas kepada keseluruhan struktur di atas. P mengalami *transposition* sebanyak 11 kali, di mana setiap *transposition* menaikkan *tone-row* sebanyak satu *semitone* setiap kali, sehingga kali yang ke 11. *Transposition* kali ke 12 akan menjadikan *tone-row* ini kembali kepada asal, iaitu P0.

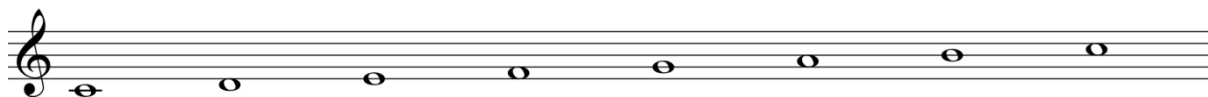
Selain itu, *tone-row* ini juga mengalami proses *inversion*. *Inversion* (I) merupakan proses pembalikan interval yang berlaku dengan menggunakan P0 sebagai asas. Dengan menggunakan konsep interval, iaitu jarak antara not, jarak antara setiap not dalam I adalah serupa dengan P, bergerak pada arah yang berlawanan. Sebagai contoh, sekiranya not C bergerak sebanyak perfect 5th menaik ke not G pada P, maka not C akan bergerak pada jarak perfect 5th menurun ke F pada I. I juga mengalami *transposition* seperti P, di mana setiap *transposition* menggerakkannya sebanyak satu *semitone* setiap kali.

Dapat juga dilihat *Retrograde* (R) wujud dalam sistem ini. R merupakan P yang bergerak dari arah berlawanan. Sekiranya diibaratkan seperti scale, P boleh diumpamakan seperti *ascending scale* dan R seperti *descending scale*. Perkara yang sama juga adalah benar bagi *Inversion* (I) dan *Retrograde Inversion* (RI), di mana I sebagai *ascending scale* dan RI sebagai *descending scale*.

Pengkaji juga menyebut *pitch class set* sebagai teori muzik yang mengkaji muzik yang bersifat *atonal*. Walaupun teori ini boleh diaplikasikan ke dalam muzik tonal, ianya adalah lebih berguna bagi muzik *atonal*. Hal ini disebabkan muzik *tonal* menggunakan *diatonic scale* sebagai bahan asas dalam komposisi, yang mana scale ini mengandungi 8

not dengan not ke 8 mengulangi not pertama satu oktaf lebih tinggi. Rajah di bawah menunjukkan contoh sebuah diatonic scale pada nada C major.

Rajah 3.17 Contoh *diatonic scale*



Pitch class set ini menggunakan suatu set not (dari 3 hingga 12) sebagai bahan asas dalam komposisi. Contoh di bawah menunjukkan satu set 3 not, iaitu C, E, dan F#. Dalam set ini, C dirujuk sebagai titik permulaan 0. Titik permulaan 0 ini juga disebut sebagai 12 bagi tujuan pengiraan. Not dikira daripada C dengan menggunakan *semitone*, menjadikan E sebagai 4 dan F# sebagai 6.

$$\text{Set } \{C, E, F\# \} = \{0, 4, 6\}$$

Set ini boleh mengalami *transposition* dan *inversion*, dengan menggunakan formula di bawah:

$$T_n = x + n$$

$$I_n = n - x$$

X merujuk kepada set yang dipilih, manakala n mewakili suatu nombor (1 hingga 11). Sebagai contoh, sekiranya *transposition* sebanyak 3 *semitone* hendak dilakukan terhadap set di atas (dirujuk sebagai X), maka formula di atas akan digunakan seperti berikut:

$$T_3 = X+3 = \{0, 4, 6\} + 3 = \{0+3, 4+3, 6+3\} = \{3, 7, 9\} = \{D\#, G, A\}$$

$$I_3 = 3 - X = 3 - \{0, 4, 6\} = \{12-3, 4-3, 6-3\} = \{9, 1, 3\} = \{A, C\#, D\#\}$$

Dapat dilihat bahawa T3 berlaku, di mana set asal mengalami *transposition* sebanyak 3 *semitone*, manakala I3 berlaku dengan keadaan 0 menjadi 12 bagi tujuan pengiraan, juga mengalami *inversion* sebanyak 3 *semitone*.

Daripada penerangan yang dibuat di atas mengenai teori muzik atonal yang dibincangkan di atas, iaitu *12-tone system* dan *pitch class set*, maka ia telah membuka satu lagi ruang bagi pembaca membandingkan kesesuaian dan ketidak sesuaian dalam pemilihan teori bagi menganalisis melodi gurindam terikat yang digunakan di Malaysia.

3.5 KESIMPULAN

Bab ini menerangkan kaedah kajian yang digunakan, menjelaskan tentang pemilihan sample-sample rakaman, mengemukakan prosedur yang digunakan dalam menghasilkan transkripsi melodi, dan memberitahu apakah 'alat kajian' yang digunakan dalam proses membuat analisis terhadap melodi yang telah dihasilkan transkripsi melalui sample-sample rakaman yang dikumpulkan.

Bab ini juga telah membincangkan dengan jelas mengenai pemilihan teori yang dicadangkan oleh pengkaji untuk digunakan dalam proses analisis melodi gurindam terikat di Malaysia. Terdapat banyak teori muzik, sama ada teori muzik tonal atau teori muzik atonal. Pengkaji secara khususnya memilih teori yang dicadangkan oleh Johann Joseph Fux melalui bukunya *Gradus ad Parnassum* yang dihasilkan pada abad ke 17. Walaupun buku ini ditulis lebih daripada 300 tahun yang lalu, ianya masih lagi relevan pada masa kini. Hal ini dapat dibuktikan dengan kajian semula oleh sarjana-sarjana selepas beliau dan sarjana terkini, yang mana teori yang dicadangkan oleh Fux dalam buku tersebut diterbitkan semula oleh sarjana-sarjana lain seperti Benward & Saker dan Richard S. Parks. Parks menyebut di dalam bukunya yang bertajuk *Eighteenth Century*

Counterpoint and Tonal Structure bahawa ‘pembaca akan dapat melihat pengaruh Fux....dalam penulisan buku ini’ (Parks, 1984). Teori Fux ini juga masih digunakan dalam pengajian counterpoint di institusi pengajian muzik, di mana latihan-latihan counterpoint dibuat dengan menggunakan kaedah yang dicadangkan oleh Fux. Antara buku-buku latihan yang diterbitkan menggunakan kaedah beliau adalah *Gradus I & II* oleh Leo Kraft dan *Harmony* oleh Annie O. Warburton.

Pengkaji juga memilih teori yang dicadangkan oleh Leon Stein melalui bukunya *Structure and Style* sebagai representasi teori muzik *common*. Hal ini disebabkan penjelasan yang diberikan oleh beliau melalui buku tersebut sesuai dengan kajian yang dijalankan oleh pengkaji dalam disertasi ini. Kaedah figure dan motive yang mengkaji suatu melodi dari unit paling asas, kemudian kaedah semi-phrase yang mengkaji perkembangan unit tersebut ke suatu peringkat yang lebih besar, dan akhir sekali kaedah phrase yang ditentukan dengan dua cara, iaitu melalui bilangan semi-phrase atau cadence yang digunakan, seperti yang telah dibincangkan lebih awal dalam bab ini. Melodi gurindam yang akan dihasilkan transkripsi melalui pemerhatian rakaman-rakaman yang telah dikumpulkan kemudiannya akan dibuat analisis dengan menggunakan teori-teori yang telah disebut. Pengkaji menghadkan kepada teori muzik Fux dan Stein sahaja kerana pengkaji merasakan penggunaan teori-teori ini sudah cukup untuk mendapatkan hasil yang diinginkan bagi kajian ini.

Pengkaji juga telah membincangkan teori muzik atonal dalam bab ini, dengan menyetengahkan teori 12-tone system dan pitch class set dalam perbincangan. Hal ini bertujuan untuk memberi pembaca suatu perbandingan teori antara teori muzik tonal dan teori muzik atonal, sekaligus menentukan kesesuaian dan ketidaksesuaian teori-teori muzik sedia ada dalam skop kajian melodi gurindam terikat di Malaysia.

Pada bab seterusnya, yaitu Bab 4, pengkaji akan membuat transkripsi melodi gurindam terikat dengan menggunakan sistem notasi Barat dan menjalankan analisis terhadap melodi ini dengan menggunakan teori muzik yang telah dipilih dan dibincangkan dalam Bab 3.

BAB 4

DAPATAN KAJIAN

4.1 PENGENALAN

Bab ini akan membincangkan dapatan kajian yang boleh dibahagikan kepada dua bahagian utama, iaitu transkripsi melodi yang digunakan dalam penyampaian gurindam terikat di Malaysia dan analisis melodi menggunakan teori muzik Barat seperti yang dibincangkan dalam bab 3.

Transkripsi melodi dihasilkan melalui pemerhatian pengkaji terhadap rakaman-rakaman yang diperoleh sepanjang tempoh kerja lapangan. Maklumat mengenai rakaman boleh dilihat dalam Bab 3, bahagian Rakaman dan Temuramah. Melodi ini kemudian ditulis dalam bentuk notasi muzik Barat.

Aplikasi teori muzik Barat seperti yang dicadangkan oleh Fux dan Stein, kemudian dibuat terhadap melodi yang telah ditulis dengan notasi Barat melalui kaedah pemerhatian secara aural. Pada penghujung bab ini, pengkaji akan membuktikan elemen muzikal yang terdapat di dalam melodi ini menurut teori muzik Barat yang dipilih.

4.2 MELODI DAN TRANSKRIPSI

Pengkaji mendapati bahawa melodi yang digunakan dalam penyampaian gurindam bentuk terikat di Malaysia adalah melodi yang dipanggil Gurindam Bangsawan yang diperkenalkan oleh kumpulan Bintang Timur pada zaman kegemilangan Bangsawan di Malaya. Hal ini telah disebut dalam Bab 1 Definisi Gurindam. Maka pengkaji akan membuat transkripsi melodi Gurindam Bangsawan,

yang mana ia telah dijadikan melodi yang digunakan untuk menyampaikan gurindam terikat di Malaysia dalam Bengkel Pemantapan Gurindam dan Syair pada tahun 2005.

Harus diingat bahawa transkripsi yang dibuat berada dalam key yang berbeza bagi setiap informan. Hal ini disebabkan oleh faktor range suara informan yang tidak sama antara satu dengan yang lain (lelaki dan wanita), maka informan memilih untuk menyampaikan melodi gurindam ini dalam range yang selesa bagi suara masing-masing.

4.2.1 Transkripsi melodi Gurindam Bangsawan

Pengkaji telah membuat transkripsi melodi Gurindam Bangsawan yang disampaikan oleh beberapa penyampai yang ditemuramah. Melodi yang pertama adalah daripada Nor Azura Abu Bakar, yang telah menggunakan Fasal Kedua Belas daripada Gurindam Dua Belas Raja Ali Haji untuk tujuan ini. Azura memilih key yang beliau rasakan sesuai untuk suara beliau bagi menyampaikan gurindam ini, iaitu C minor.

Rajah 4.1 Melodi Gurindam Bangsawan oleh Nor Azura Abu Bakar

Voice

Ra-ja mua-fa - kat de-ngan men-te - ri Se-per ti ke - bun

Ber-pa-gar du - ri Be-tul ha - ti ke-pa-da

ra - ja Tan - da ra - ja se - ba

rang ker - ja Hukum a - dil a - tas rak - yat

Tan - da ra - ja ber - o - leh i - na - yat

Ka - sih - kan o - rang yang ber -

il - mu Tan - da rah- mat a - tas di - ri - mu

Melodi kedua yang telah dibuat transkripsi oleh pengkaji adalah daripada Mohd Edie Nazrin bin Hamzah yang membuat rakaman langsung ketika ditemuramah. Beliau memilih teks daripada Gurindam Pemimpin karya Zurinah Hassan bagi tujuan ini. Edie memilih *key* G minor yang beliau rasakan sesuai dengan suara beliau bagi menyampaikan Gurindam Bangsawan ini.

Rajah 4.2 Melodi Gurindam Bangsawan oleh Mohd Edie Nazrin bin Hamzah

Pe-mim-pin ber bu - di bi-jak bes-ta - ri A-kan sen-to sa
Mak - mur ne - ge - ri Pe-mim-pin a - dil jau-hi-
ra-su - ah I - tu-lah tan - da Ne - ge -
ri ber - tu ah Pe-mim-pin ber - me - gah ber me wah me - wah
Ti-dak-lah se- nang o - rang di ba - wah
Ka - lau pe - mim - pin me - nya - lah ku -
a - sa A-ki-bat ne - ge-ri A - kan bi-na - sa

Pengkaji telah membuat transkripsi ketiga yang dihasilkan daripada rakaman langsung yang dibuat bersama Azizzul Haqim bin Md Anuar. Beliau telah menggunakan teks daripada Gurindam Nasihat karya Azimin Daud untuk menyampaikan melodi Gurindam Bangsawan. Azizzul juga memilih *key G* minor untuk menyampaikan gurindam ini.

Rajah 4.3 Melodi Gurindam Bangsawan oleh Azizzul Haqim bin Md Anuar

Voice Ji-ka di - ri me-nge-nal sya-ri - at Pas-ti ha- yat- nya
 Voice men-ja-di ber- kat Ji - ka hi - dup me-nge-nal
 Voice ha - ki - kat Pas-ti se- jah - t'ra ti - dak
 Voice di- lak - nat Ji - ka ikh- las te-lus mak-ri - fat
 Voice Ter pan-car ke-be- na - ran ti - dak ter- se - kat
 Voice Ji-ka akh- lak tun-tu - tan ta- saw- wur Ber-kat
 Voice hi- dup pas - ti su - bur

(Transkripsi oleh Mohd Fairuz bin Zamani, 2014)

Pengkaji memilih rakaman Gurindam Bangsawan daripada album Koleksi Puisi Tradisional Roslan Madun yang menyelitkan rakaman Gurindam Bangsawan oleh Sabihah Wahid yang menggunakan teks Gurindam Semantan karya Roslan Madun dalam *track 9*.

Rajah 4.4 Melodi Gurindam Bangsawan oleh Sabihah Wahid

Voice A-da-pun Se- man- tan bu-mi ke-ra - mat Pa-ra pah-la - wan

Voice me nen-tang ke - za - li - man Mer-de - ka

Voice Se- man- tan ja-di mat - la - mat Wa-tan pu-sa - ka za-man

Voice ber - za - man PantangMe - la - yu me nye rah ne - ge - ri

Voice Nya wa-lah ta - ru - han dan ga - lang gan - ti

Voice Bi - ar ber - lak - sa pe - lu - ru

Voice meng - hu - ja - ni Wa - tan ter -

Voice cin - ta di - per - ta - han - kan pas - ti

(Transkripsi oleh Mohd Fairuz bin Zamani, 2014)

Sabihah menggunakan *key D* minor untuk menyampaikan gurindam ini. Walaupun rakaman yang dibuat mempunyai muzik iringan, pengkaji hanya berminat dengan melodi Gurindam Bangsawan yang disampaikan sahaja.

Rakaman seterusnya yang dipilih pengkaji adalah oleh Roslan Madun. Dipetik daripada album yang sama dalam *track* 10, beliau menggunakan teks Fasal Pertama daripada

Gurindam Dua Belas Raja Ali Haji bagi tujuan ini. Sama seperti rakaman Sabihah, rakaman ini dibuat bersama muzik iringan. Walau bagaimanapun, pengkaji hanya menghasilkan transkripsi melodi, bersesuaian dengan kajian yang dibuat. Beliau memilih *key* F# minor untuk menyampaikan gurindam ini.

Rajah 4.5 Melodi Gurindam Bangsawan oleh Roslan Madun

4 Ba-rang sia-pa tia - da me-me-gang a-ga - ma S'ka-li ka-li tia- da

7 bo-leh di-bi lang - kan na - ma Ba-rang sia- pa me-nge

9 nal yang em - pat Ma-ka i - tu - lah O - rang

11 yang mak-ri - fat Ba-rang sia - pa me-nge-nal Al- lah

13 Su-ruh dan te-gah nya Tia - da i - a me- nya - lah

15 Ba-rang sia - pa me-nge-nal di - ri Ma-ka t'lah me

nge - nal a - kan Tu - han yang bah - ri

(Transkripsi oleh Mohd Fairuz bin Zamani, 2014)

Melodi ditulis tanpa penggunaan *time signature*. Hal ini disebabkan melodi ini adalah berbentuk *free-flow* dan tidak boleh disukat menggunakan *time signature*. Walau bagaimanapun, pengkaji meletakkan nilai not *quaver*, *semi-quaver*, dan penggunaan *grace-notes* sebagai suatu indikasi mudah untuk memahami pemberatan sesuatu not dalam melodi ini.

Dapat juga dilihat pengkaji menggunakan nota *quaver* yang bersambung dan tidak bersambung. Hal ini bersesuaian dengan kaedah Barat yang meletakkan satu suku kata

kepada satu not (*syllabic*) dengan memisahkan not-not, seperti yang dapat dilihat dalam transkripsi ini. Untuk suku kata yang berbentuk *melismatic* (satu suku kata kepada beberapa not), ianya akan dikumpulkan sekali supaya memudahkan proses pembacaan skor yang ditulis.

Ornamentasi Barat juga digunakan dalam transkripsi melodi ini. Pelaksanaan ornamentasi seperti *trill*, *mordent*, *inverted mordent*, dan *turn* adalah serupa dengan sistem notasi Barat.

4.2.2 Penghasilan Rangka Melodi Gurindam Bangsawan

Dapat diperhatikan bahawa melodi yang dihasilkan transkripsi ini menggunakan beberapa *key* mengikut kesesuaian suara penyampai. Pengkaji telah membuat pemerhatian dan analisa terhadap melodi-melodi ini dan menghasilkan suatu rangka melodi yang sesuai untuk dikaji menggunakan teori Barat berdasarkan transkripsi tadi. Not-not dalam rangka melodi ini dipilih dengan mengambil kira not utama yang digunakan, bersesuaian dengan teks dan *accent*. Not-not yang berbentuk *grace note* tidak diambil kira disebabkan *grace note* merupakan *melodic decoration* bagi mencantikkan suatu melodi tertentu. Pengkaji juga telah membuat perbandingan kelima-lima versi dari segi melodi dan teks yang digunakan bagi menghasilkan rangka melodi bagi tujuan kajian ini.

Untuk memudahkan kajian, pengkaji akan memilih satu *key* sahaja untuk digunakan bagi menghasilkan rangka melodi Gurindam Bangsawan. Pengkaji memilih *key G* minor bagi tujuan ini. Hal ini akan memudahkan pemerhatian kerana notasi rangka melodi Gurindam Bangsawan dalam *key* ini berada pada *stave*, tanpa perlu menambah garis lejar pendek (*short ledger lines*). Pengkaji juga tidak akan menggunakan teks

dalam rangka melodi ini. Hal ini disebabkan kajian yang dibuat memberi fokus kepada penggunaan notasi dalam penyampaian gurindam.

Rajah 4.6 Rangka Melodi Gurindam Bangsawan versi 1



Melodi di atas dihasilkan daripada pemerhatian terhadap transkripsi yang telah dibuat pada bahagian sebelum ini. Transkripsi yang digunakan bagi tujuan ini ialah transkripsi melodi yang disampaikan oleh Sabihah Wahid, Nor Azura Abu Bakar Azizzul Hakim Md Anuar, dan Edie Nazrin Hamzah. Dapat diperhatikan bahawa melodi ini terbahagi kepada beberapa *phrase* dan *phrase-phrase* ini ditandakan dengan penggunaan *slur*, di mana terdapat 9 *phrase* di atas.

Dapatan menunjukkan bahawa melodi ini terbahagi kepada dua bahagian, iaitu **A** dan **B** (seperti yang ditandakan dalam skor di atas). Bahagian **A** mengandungi 4 *phrase*, dengan pengulangan daripada 1st vault ke awal **A** kemudian ke 2nd vault, sebelum ke bahagian **B**. Bahagian **B** juga mengandungi 4 *phrase* dengan tanda pengulangan. Not yang diletakkan dalam kurungan, iaitu not pertama bahagian **B**, merupakan suatu pilihan not yang lain. Hal ini disebabkan terdapat informan yang menyanyikan not **A** dan ada juga informan yang menyanyikan not **D** pada bahagian ini.

Dapatan juga menunjukkan ada juga suatu variasi lain terhadap melodi ini. Ianya diperoleh daripada pemerhatian terhadap rakaman Roslan Madun. Dalam notasi yang telah disertakan pada Rajah 4.6, dapat diperhatikan bahawa beliau menyanyikan melodi yang serupa tetapi tanpa pengulangan yang berbeza pada penghujung bahagian **A** seperti yang ditunjukkan pada rangka melodi di atas. Daripada kerja lapangan yang dijalankan pengkaji, melodi versi ini seringkali digunakan peserta dalam pertandingan puisi di peringkat institusi hingga peringkat kebangsaan. Rangka melodi yang dinyanyikan beliau adalah seperti berikut:

Rajah 4.7 Rangka melodi Gurindam Bangsawan versi 2



Dapat diperhatikan bahawa rangka melodi ini mempunyai struktur yang serupa dengan rangka melodi sebelum ini. Perbezaan yang wujud hanya dua; iaitu pengulangan **A** yang identical dan penggunaan nota **D** pada bahagian **B**.

Dapatan ini menunjukkan terdapat dua variasi melodi Gurindam Bangsawan yang dijumpai, iaitu Versi 1 dan Versi 2, yang mana perbezaan yang ketara hanyalah pada penghujung bahagian **A**, di mana Versi 1 membuat pengulangan yang berbeza pada penghujung bahagian dan Versi 2 merupakan pengulangan yang identikal.

Rajah 4.8 Perbandingan bahagian **A** versi 1 dan versi 2

Versi 1



Versi 2



Menurut Roslan Madun daripada temuramah yang telah dijalankan, Versi 1 digambarkan sebagai Irama Melaka dan Versi 2 adalah Gurindam Bangsawan. Informan-informan lain memanggil kedua-dua versi sebagai Gurindam Bangsawan. Walau bagaimanapun, pengkaji lebih gemar memanggil gurindam ini sebagai Gurindam Bangsawan Versi 1 dan Gurindam Bangsawan Versi 2.

Dengan kemungkinan perbezaan pada Versi 1 dan 2 ini, pengkaji mendapati bahawa kajian ini dapat diperdalam lagi. Kajian seterusnya akan diterangkan dalam bahagian Analisis Teori Muzik Barat.

4.3 ANALISA STRUKTUR MELODI

Dalam bahagian ini, pengkaji akan membuat analisis struktur melodi gurindam Versi 1 dan Versi 2. Kaedah analisis yang digunakan adalah kaedah *cantus firmus* dan

kaedah *figure*, *motive*, *semi-phrase*, dan *phrase*; bersesuaian dengan perbincangan dalam Bab 3 . Hal ini bertujuan bagi menunjukkan keberkesanan melodi gurindam dalam teori muzik Barat, sekaligus membuktikan melodi ini boleh dikaji dengan teori yang diusulkan.

4.3.1 Analisis menggunakan *cantus firmus* (*fixed melody*)

Menurut Fux daripada *Theory in Music and Practice* oleh Benward & Saker, suatu melodi yang baik seharusnya mempunyai satu not klimaks (*climax note*) dan diikuti dengan not yang lebih rendah.

Rajah 4.9 Rangka melodi versi 1

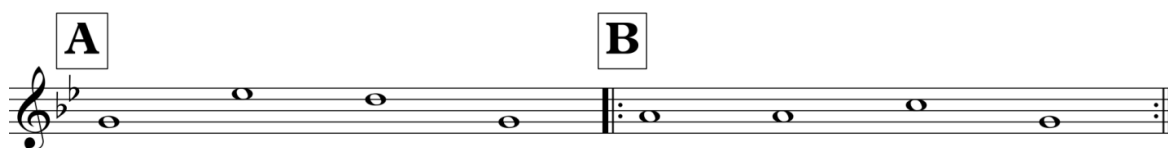
Rajah 4.10 Rangka melodi versi 2

Walaupun rangka melodi ini mempunyai beberapa not klimaks, iaitu pada not **E_b** pada penghujung phrase 2 dan permulaan phrase 3 pada bahagian **A** pada kedua-dua versi di atas, rangka ini masih belum ditulis dalam bentuk *cantus firmus*. *Cantus firmus*, iaitu *fixed melody*, adalah suatu gabungan not-not utama dalam sesebuah melodi, iaitu satu not utama (*principal note*) pada setiap *phrase*. Secara umumnya, suatu *cantus firmus* mempunyai 6 hingga 8 not (rujuk lampiran 2 untuk undang-undang penghasilan *cantus firmus*) Not-not utama akan dipilih melalui kaedah *contour* dan kepentingan not (*note weightage*). Kaedah yang serupa diaplikasikan ke dalam rangka melodi gurindam. Maka 8 not akan dapat dilihat, mewakili 8 *phrase* yang wujud dalam rangka melodi gurindam.

Rajah 4.11 *Cantus firmus* melodi gurindam Versi 1



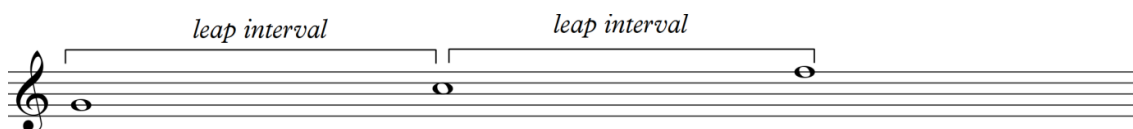
Rajah 4.12 *Cantus firmus* melodi gurindam Versi 2



Setelah diletakkan dalam bentuk *cantus firmus*, dapat diperhatikan bahawa hanya satu not klimaks wujud di dalamnya, iaitu not **E_b** pada bahagian **A** untuk kedua-dua versi.

Fux juga mencadangkan bahawa suatu *cantus firmus* tidak boleh mengandungi *leap interval* yang bergerak pada arah yang sama secara berturutan.

Rajah 4.13 *Leap interval*



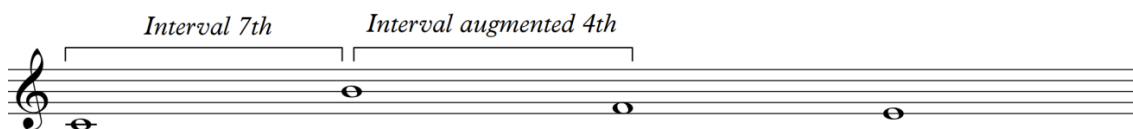
Cantus firmus daripada melodi gurindam menepati peraturan ini, di mana setiap *leap interval* akan diikuti oleh *step interval* yang bergerak pada arah yang bertentangan.

Rajah 4.14 Pergerakan *cantus firmus* gurindam



Daripada contoh di atas juga, dapat dilihat bahawa interval-interval yang digambarkan sebagai buruk oleh Fux tidak wujud dalam *cantus firmus* ini. *Cantus firmus* ini juga tidak mengandungi *tritone* dan interval 7^{th} , maka ianya mematuhi undang-undang yang dicadangkan oleh Fux.

Rajah 4.15 Interval buruk menurut undang-undang *cantus firmus*



Range cantus firmus juga dikatakan tidak boleh melebihi 10^{th} . *Range* yang digunakan dalam *cantus firmus* ini hanyalah sebesar minor 6^{th} .

Rajah 4.16 *Range cantus firmus* Gurindam Bangsawan



Sekiranya pengkaji mengambil kira *range* keseluruhan melodi ini, yang mana merupakan suatu pengembangan daripada *cantus firmus* ini, range yang digunakan adalah sebesar minor 9th.

Rajah 4.17 *Range* melodi Gurindam Bangsawan



Maka suatu kesimpulan dapat dibuat, iaitu melodi gurindam berkesan untuk dikaji menggunakan kaedah *cantus firmus* seperti yang dicadangkan dalam Bab 3.

4.3.2 Analisis menggunakan *figure*, *motive*, *semi-phrase*, dan *phrase*

Kaedah yang dicadangkan oleh Leon Stein dalam *Structure and Style* mewakili teori muzik *common*, di mana ianya lazim kepada kebanyakan pemuzik yang menerima latihan formal. Analisis ini dimulakan dengan mengkaji *figure* dan *motive* di dalam melodi yang telah dihasilkan transkripsi.

Seperti yang telah disebut dalam Bab 3, *figure* bermaksud unit paling asas dalam sesebuah melodi. Ia mengandungi sekurang-kurangnya satu bentuk *rhythm* dan *interval* dan boleh mengandungi jumlah not dari sekecil 2 not sehingga 12 not.

Dengan berpegang kepada definisi ini, *figure* dalam melodi Gurindam dikenalpasti, seperti berikut:

Rajah 4.18 *Figure* dalam melodi gurindam versi 1

The musical score for Rajah 4.18 consists of three staves in a 3/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff contains a melodic line with two phrases labeled 'figure' under brackets, followed by a first ending bracket labeled '1.'. The second staff contains a second ending bracket labeled '2.' followed by a phrase labeled 'B'. The third staff continues the melodic line with various note values and rests.

Rajah 4.19 *Figure* dalam melodi gurindam versi 2:

The musical score for Rajah 4.19 consists of two staves in a 3/4 time signature with a key signature of two flats. The first staff contains a melodic line with two phrases labeled 'figure' under brackets, followed by a first ending bracket labeled '1.'. The second staff contains a second ending bracket labeled '2.' followed by a phrase labeled 'B'. The third staff continues the melodic line with various note values and rests.

Motive pula merujuk kepada gabungan sekurang-kurangnya 2 *figure* secara berturutan.

Motive telah dikenalpasti dalam melodi gurindam dan hasilnya adalah seperti berikut:

Rajah 4.20 *Figure* dan *motive* dalam Versi 1

The musical score for Rajah 4.20 consists of three staves in a 3/4 time signature with a key signature of two flats. The first staff contains a melodic line with two phrases labeled 'figure' under brackets, followed by a first ending bracket labeled '1.'. The second staff contains a second ending bracket labeled '2.' followed by a phrase labeled 'B'. The third staff continues the melodic line with various note values and rests.

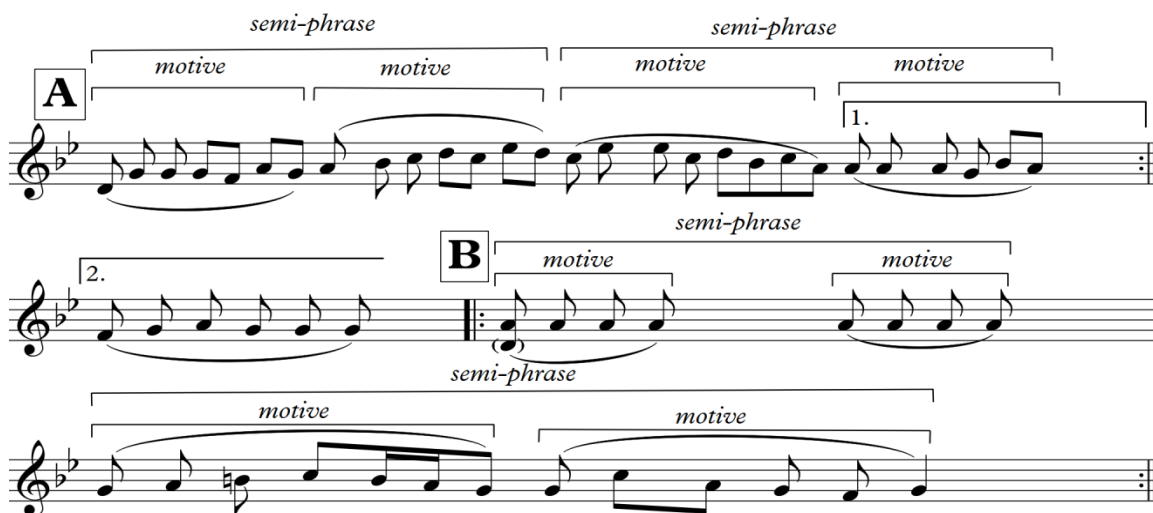
Rajah 4.21 *Figure dan motive dalam Versi 2*



Dapat diperhatikan daripada kedua-dua contoh di atas, *figure* dibina daripada 3 not dan 4 not manakala *motive* pula merupakan gabungan kedua-dua *figure* seperti yang ditandakan. Pengkaji tidak membuat analisa *figure* dan *motive* pada setiap frasa. Hal ini disebabkan *figure* dan *motive* merupakan idea asas kepada sesuatu melodi, maka pengembangan idea tidak semestinya menepati *figure* dan *motive* secara total. Bagi mengkaji bahagian-bahagian lain yang tidak disentuh pada contoh-contoh di atas, pengkaji menggunakan *semi-phrase* dan *phrase*.

Menurut definisi yang diberikan, *semi-phrase* adalah gabungan dua atau lebih *motive*. Pengkaji telah membuat analisis menggunakan definisi ini terhadap kedua-dua melodi yang dikaji dan hasilnya adalah seperti berikut:

Rajah 4.22 *Semi-phrase Versi 1*



Rajah 4.23 *Semi-phrase* Versi 2

The image shows two staves of musical notation, labeled A and B. Staff A contains a single melodic line with four measures. Brackets above the staff group the first two measures as one 'semi-phrase' and the last two as another. Within each 'semi-phrase', two smaller brackets identify individual 'motive' units. Staff B contains a similar melodic line with four measures, also annotated with 'semi-phrase' and 'motive' brackets. Both staves end with a double bar line and repeat dots.

Seterusnya, pengkaji ingin membuat analisa dari aspek *phrase* terhadap melodi gurindam ini. Stein menerangkan bahawa *phrase* bermaksud suatu unit, lazimnya sepanjang 4 bar (*symmetrical unit*) yang ditentukan penghujungnya oleh suatu *cadence*. *Cadence* boleh wujud dalam beberapa keadaan, iaitu:

- i. *authentic cadence* - *Cadence* jenis ini berakhir dengan V-I (*dominant-tonic relationship*)
- ii. *plagal cadence* - *Cadence* jenis ini berakhir dengan IV-I (*subdominant-tonic relationship*)
- iii. *deceptive cadence* - *Cadence* yang berakhir dengan V-VI, ataupun dari V ke *chord/harmony* yang tidak dijangka
- iv. *half cadence* - *Cadence* jenis ini berakhir dengan V, didahului oleh sebarang *chord/harmony*

Phrase lazimnya mengandungi sekurang-kurangnya 2 *semi-phrase*. Seperti yang dapat diperhatikan dalam analisis *semi-phrase*, melodi Gurindam ini terdiri daripada 4 *semi-phrase*. Harus difahami bahawa pengkaji berpendapat melodi Gurindam ini berbentuk *free-flow*, maka penggunaan *time signature* dan bar adalah tidak relevan bagi tujuan ini, sekaligus tidak memenuhi definisi yang dikemukakan tentang penggunaan *symmetrical unit*. Walau bagaimanapun, definisi mengenai gabungan sekurang-kurangnya 2 *semi-phrase* dapat ditepati.

Analisis *phrase* dalam melodi gurindam adalah seperti berikut:

Rajah 4.24 *Phrase* dalam Versi 1

The musical score for Rajah 4.24 consists of two systems, A and B, each on a single staff. System A is divided into two sections: the first section contains two semi-phrases, each marked with a bracket and the label 'semi-phrase', which together form a full phrase marked with a larger bracket and 'phrase'; the second section contains one semi-phrase marked '1.'. System B is also divided into two sections: the first section contains two semi-phrases marked '2.' and '1.', which together form a phrase marked 'phrase'; the second section contains one semi-phrase marked '1.'. The notation includes treble clefs, a key signature of two flats, and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes.

Rajah 4.25 *Phrase* dalam Versi 2

The musical score for Rajah 4.25 consists of two systems, A and B, each on a single staff. System A is divided into two sections: the first section contains two semi-phrases marked '1.' and '2.', which together form a phrase marked 'phrase'; the second section contains one semi-phrase marked '1.'. System B is also divided into two sections: the first section contains two semi-phrases marked '1.' and '2.', which together form a phrase marked 'phrase'; the second section contains one semi-phrase marked '1.'. The notation includes treble clefs, a key signature of two flats, and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes.

Bagi menguji kesahihan melodi ini menurut definisi *phrase* melalui *cadence*, pengkaji akan membuat suatu penambahan suatu susunan *chord* (*harmony*) kepada melodi ini, iaitu mengubahnya daripada bentuk *monophony* kepada *homophony*. Dalam versi asal gurindam, penggunaan *harmony* tidak wujud disebabkan gurindam dinyanyikan secara *a capella* (tanpa iringan). Walau bagaimanapun, pengkaji membuat penambahan ini menggunakan *harmonic tendency* mengikut sistem *tonal* dalam muzik Barat. Penambahan *harmony* ini dibuat berdasarkan notasi gurindam yang telah diterbitkan

dalam bentuk rangka melodi, seperti pada bahagian sebelum ini. Hasil analisis yang dibuat terhadap melodi gurindam Versi 1 dan Versi 2 adalah seperti berikut:

Rajah 4.26 Versi 1 dengan *harmony*

A *semi-phrase* *phrase* *semi-phrase*
i *iv i iv* *i bVII bVII V*
(phrase) *(semi-phrase)* **B** *semi-phrase*
bVII V i *bVII (phrase)* *bVII*
I IV bVII i *semi-phrase*

Rajah 4.27 Versi 2 dengan *harmony*

A *semi-phrase* *phrase* *semi-phrase*
i *iv i iv* *i bVII bVII V i*
phrase
B *semi-phrase* *semi-phrase*
bVII bVII I IV bVII i

Dapat diperhatikan suatu siri *harmony* telah ditambah ke dalam rangka melodi di atas. Sistem angka Roman (*Roman numerals*) telah digunakan bagi menunjukkan kedudukan *chord* dalam siri *harmony* ini. Pengkaji memilih untuk menggunakan angka Roman kerana ianya bersifat neutral, di mana melodi ini boleh diubah ke dalam sebarang key mengikut kesesuaian dengan mengekalkan siri *harmony* ini berpandukan angka Roman yang digunapakai. Sedikit penerangan; angka Roman kecil (contoh: **i**, **iv**, **v**) menunjukkan *chord* tersebut bersifat minor dan angka Roman besar (contoh: **I**, **IV**, **V**) menunjukkan *chord* tersebut bersifat major.

Daripada notasi Versi 1, dapat dilihat bahawa *semi-phrase* yang pertama berakhir dengan **iv-i** (*plagal cadence*), manakala *semi-phrase* 2 berakhir dengan **bVII – V** (*half cadence*) pada pengulangan pertama dan **V-I** (*authentic cadence*) pada pengulangan kedua. Maka gabungan kedua-dua *semi-phrase* ini membentuk *phrase* yang pertama, di mana *phrase* pertama ini berakhir dengan *half cadence* pada pengulangan pertama dan *authentic cadence* pada pengulangan kedua.

Rajah 4.28 Analisis *phrase* pertama Versi 1 melalui cadence

The musical score illustrates the harmonic structure of the first phrase in Version 1. It is written in G minor (one flat) and 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system shows a melodic line and a bass line. The first measure has a chord 'i'. The second system shows a melodic line with two endings and a bass line with chords. The first ending ends with 'bVII bVII V' and the second ending with 'bVII V i'. Brackets above the staff label 'semi-phrase' and 'phrase' sections.

Dalam versi 2 pula, *harmony* yang digunakan adalah menyerupai versi 1 pada *semi-phrase* pertama dan *semi-phrase* kedua pada pengulangan kedua.

Rajah 4.29 Analisis *phrase* pertama Versi 2 melalui *cadence*

The musical score for Figure 4.29 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lower staff is in bass clef. The phrase is marked as a 'phrase' and divided into two 'semi-phrase' sections. The first semi-phrase is marked with a boxed 'A' and the second with a boxed 'B'. Below the bass staff, chord symbols are provided: 'i' for the first measure, 'iv i iv' for the second measure, 'i bVII bVII' for the third measure, and 'V i' for the fourth measure.

Dalam versi 1 dan 2, *semi-phrase* ketiga yang bermula pada **B** dan ianya hanya menggunakan satu *chord* pada siri harmoni yang ditunjukkan, iaitu *bVII*. Hal ini menunjukkan bahawa struktur ini bukanlah sebuah *phrase* kerana tidak mengandungi *cadence* seperti dicadangkan oleh Stein.

Rajah 4.30 Analisa *semi-phrase* ketiga melalui *cadence*

The musical score for Figure 4.30 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. The lower staff is in bass clef. The semi-phrase is marked as a 'phrase' and divided into a 'semi-phrase' section. The semi-phrase is marked with a boxed 'B' and ends with a cadence. Below the bass staff, chord symbols are provided: 'bVII' for the first measure and 'bVII' for the second measure.

Pada *semi-phrase* keempat pula, *harmony* yang digunakan adalah berbeza disebabkan perubahan sifat asal *chord i* dan *iv* yang menjadi *chord I* dan *IV* pada *semi-phrase* ini, iaitu daripada minor kepada major. Hal ini boleh dijelaskan dengan pergerakan melodi yang menggunakan nota *accidental* yang mengakibatkan perubahan *harmony* dan penggunaan *secondary dominant* di dalam *key subdominant major* berlaku. *Semi-phrase* ini diakhiri dengan *bVII-I* dan pada zahirnya tidak membentuk sebarang *cadence*

seperti yang disebut oleh Stein. Walau bagaimanapun, penggunaan chord **bVII** merupakan suatu alternatif kepada chord **V** yang dipanggil *borrowed chord*. Maka dengan menggunakan kaedah ini, *authentic cadence* dapat dicapai, iaitu dengan **bVII-i** yang sebagai suatu alternatif kepada **V-i**.

Rajah 4.31 Analisis semi-phrase 4 melalui cadence

The musical score for Rajah 4.31 consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). A bracket labeled "semi-phrase" spans the entire melody. The melody starts on a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B-flat4, and C5. The bass line consists of four chords: I (G2-B2-D3), IV (B1-D2-F2), bVII (B-flat1-D2-F2), and i (G2-B2-D3). The melody ends with a quarter note G4.

Maka gabungan kedua-dua *semi-phrase* ini membentuk *phrase* yang kedua, di mana *phrase* ini berakhir dengan *authentic cadence* yang menggunakan *borrowed chord*, **bVII-I** pada kedua-dua versi.

Rajah 4.32 Analisis phrase kedua melalui cadence

The musical score for Rajah 4.32 consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). A bracket labeled "phrase" spans the entire melody. The melody is divided into two "semi-phrase" sections. The first semi-phrase starts on a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B-flat4, and C5. The second semi-phrase starts on a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B-flat4, and C5. The bass line consists of six chords: bVII (B-flat1-D2-F2), bVII (B-flat1-D2-F2), I (G2-B2-D3), IV (B1-D2-F2), bVII (B-flat1-D2-F2), and i (G2-B2-D3). The melody ends with a quarter note G4.

Daripada analisis yang telah dijalankan dari segi *figure*, *motive*, *semi-phrase*, *phrase* melalui *semi-phrase*, dan *phrase* melalui *cadence*, melodi Gurindam boleh dikaji menggunakan kaedah yang dijalankan sekaligus menunjukkan keberkesanan melodi gurindam dalam teori muzik Barat.

4.4 KESIMPULAN

Bab ini membincangkan dapatan kajian yang boleh dibahagikan kepada dua bahagian utama, iaitu transkripsi melodi yang digunakan dalam penyampaian gurindam terikat di Malaysia dan analisa melodi menggunakan teori muzik Barat seperti yang dibincangkan dalam Bab 3.

Transkripsi melodi dihasilkan melalui pemerhatian pengkaji terhadap rakaman-rakaman yang diperoleh sepanjang tempoh kerja lapangan. Rakaman langsung daripada 3 informant, Nor Azura Abu Bakar, Mohd Edie Nazrin bin Hamzah, dan Azizzul Haqim bin Md Anuar, dan rakaman audio CD daripada Sabihah Wahid dan Roslan Madun, telah digunakan sebagai sumber bagi menghasilkan transkripsi menggunakan sistem notasi Barat seperti yang dapat dilihat pada bahagian Transkripsi Melodi bab ini. Dapatan juga menunjukkan terdapat 2 jenis melodi Gurindam, yang dipanggil Irama Melaka dan Gurindam Bangsawan. Pengkaji merujuk jenis-jenis ini sebagai Gurindam Versi 1 dan Gurindam Versi 2.

Analisis menggunakan teori muzik seperti yang dicadangkan oleh Fux dijalankan. Bermula dengan menerbitkan melodi yang telah dihasilkan transkripsi dalam bentuk rangka melodi, pengkaji kemudiannya menerbitkan rangka melodi ini dalam bentuk *cantus firmus*, bertepatan dengan kaedah Fux yang mengkaji melalui *cantus firmus*. Analisis berdasarkan *cantus firmus* ini menunjukkan bahawa undang-undang yang dicadangkan oleh Fux, iaitu penggunaan *climax tone*, interval, dan *range*, ditepati oleh *cantus firmus* yang diterbitkan daripada melodi Gurindam kedua-dua versi.

Analisis seterusnya telah dijalankan dengan menggunakan teori muzik *common*, yang diwakili oleh Stein *Structure and Style*. Dengan menggunakan rangka melodi yang telah diterbitkan dalam bahagian sebelumnya, pengkaji telah membuktikan bahawa elemen *figure*, *motive*, *semi-phrase*, dan *phrase*, seperti yang dicadangkan oleh Stein,

wujud dalam melodi Gurindam. Pengkaji juga telah menerbitkan melodi ini dengan iringan harmony bagi membuktikan kesahihannya dari segi phrase melalui *cadence*, sekaligus memberi suatu tekstur yang baru kepada melodi ini, iaitu daripada *monophony* kepada *homophony*.

Bab seterusnya, iaitu Bab 5, akan didahului dengan perbincangan tentang rumusan kajian, yang akan mengimbas kembali bab-bab terdahulu, diikuti oleh diskusi yang akan menjawab persoalan kajian dan mengenalpasti sama ada objektif kajian yang diutarakan pada awal kajian ini dipenuhi, kemudiannya saranan yang akan membincangkan kebarangkalian kajian ini diperkembang ke suatu tahap yang lebih tinggi dan kemungkinan kajian sebegini dilakukan terhadap seni muzik tradisi Melayu yang lain, dan kesimpulan yang akan mengakhiri disertasi ini.

BAB 5

RUMUSAN, DISKUSI, SARANAN, DAN KESIMPULAN

5.1 PENGENALAN

Bab ini membincangkan rumusan kajian yang akan mengimbas semula Bab 1 sehingga Bab 4 dan kemudiannya membincangkan persoalan dan objektif kajian yang telah disebut dalam Bab 1, dengan menggunakan bahan yang telah ditulis pada bab-bab terdahulu sebagai sumber rujukan, meliputi isu-isu berkaitan kajian melodi Gurindam dan aplikasi teori muzik Barat dalam proses mengkaji dan menunjukkan hubungkait antara kedua-duanya. Pengkaji juga akan membincangkan kebarangkalian kajian ini dibuat daripada perspektif lain dan diperkembang kepada skala yang lebih besar. Seterusnya, saranan akan diperkatakan dengan memberi kemungkinan kajian sebegini diperluas kepada muzik-muzik tradisi Melayu yang lain. Pada pengakhirannya, kesimpulan bab akan dibuat bagi mengakhiri thesis ini.

5.2 RUMUSAN

Diskusi seni persembahan dan istilah, penilaian kajian terdahulu yang berkaitan, penelitian kaedah, dan keputusan kajian menjadi imbasan perbincangan awal bertujuan mengimbas dan merumuskan bab-bab terdahulu

5.2.1 Diskusi seni persembahan dan istilah

Pengkaji akan memulakan rumusan dengan mengimbas kembali Bab 1. Dalam bab ini, pengkaji telah memperjelas pengenalan kajian dengan menceritakan latar belakang kajian mengenai melodi Gurindam yang seringkali menjadi suatu perdebatan

di kalangan penyampai-penyampai Gurindam di Malaysia (Roslan Madun, temuramah personal, 6 Mac 2014). Pengkaji juga telah memberi definisi kepada istilah-istilah penting kajian. Istilah pertama yang diperjelas adalah gurindam. Terdapat 3 jenis seni persembahan Melayu yang berkongsi istilah gurindam; yang pertama, ia digunakan dalam puisi Melayu klasik, di mana gurindam diertikan sebagai suatu istilah teknis kepada suatu bentuk puisi dimulakan oleh Raja Ali Haji yang terdiri daripada dua baris. Isi kandungannya haruslah mengandungi nasihat dan pengajaran yang mengandungi kebenaran. Gurindam jenis ini secara spesifiknya dikenali sebagai gurindam terikat. Kedua, istilah gurindam juga boleh didapati dalam teater Melayu klasik Bangsawan. Dalam teater ini, pembacaan sinopsis teater akan dibuat sebelum teater dimulakan dan sinopsis ini ditulis dalam bentuk puisi syair. Walaupun pada asalnya ia dibaca dengan dua jenis melodi yang berbeza, iaitu Selendang Delima dan Gurindam Bangsawan, pembacaan sinopsis ini kemudiannya diipiawaikan dengan menggunakan melodi Gurindam Bangsawan. Gurindam Bangsawan turut diipiawaikan oleh Gabungan Persatuan Penulis Nasional Malaysia (GAPENA) dan Kementerian Kebudayaan, Kesenian, dan Warisan (KeKKWa) dengan kerjasama Dewan Bahasa dan Pustaka (DBP) pada tahun 2005 sebagai melodi yang digunakan dalam pembacaan gurindam terikat di Malaysia. Ketiga, istilah gurindam juga boleh didapati dalam teater Melayu klasik Randai. Dalam teater ini, gurindam bermaksud sejenis dendangan tradisional Melayu dalam bentuk pantun yang bermula daripada bahagian cerita, berfungsi untuk menyampaikan bahagian teater yang tidak dilakonkan.

Kemudian pengkaji memperjelas lagi tentang jenis puisi gurindam terikat yang merupakan salah satu elemen penting dalam kajian ini, diikuti dengan definisi melodi dan harmoni, dan bahagian definisi istilah diakhiri dengan teori muzik dan analisis.

Perkara-perkara lain yang dibincangkan dalam Bab 1 termasuklah Skop Kajian, Persoalan dan Objektif Kajian (yang akan dibincangkan dengan lebih mendalam selepas ini), penerangan ringkas mengenai Metodologi dan Kerangka Kajian, dan Kepentingan Kajian.

5.2.2 Penilaian kajian terdahulu yang berkaitan

Pada bahagian ini, pengkaji membincangkan kajian literatur yang berkaitan. Kajian literatur dibahagikan kepada 3 bahagian utama, iaitu kajian tempatan terhadap gurindam dari segi teks dan cara penyampaian, teori muzik Barat, dan kajian Barat terhadap *folk music* yang lain.

Kajian tempatan terhadap gurindam dari segi teks membincangkan kajian sedia ada berkenaan gurindam terikat di Malaysia. Kajian sarjana sedia ada telah dibuat oleh sarjana-sarjana puisi Melayu yang terkemuka. Antaranya sarjana Malaysia Harun Mat Piah, Zurinah Hassan, dan Abu Hassan Sham. Kemudian pengkaji beralih kepada kajian melodi yang telah dibuat oleh penggiat tempatan. Kajian gurindam dari segi penyampaian juga menjadi rujukan dalam kategori ini. Pengkaji menemui rakaman-rakaman melodi Gurindam yang diterbitkan oleh Roslan Madun, di mana beliau sendiri telah merakam penyampaian melodi Gurindam dan dimuatkan ke dalam dua buah album, iaitu *Puisi Warisan* (2007) dan *Koleksi Puisi Tradisional Roslan Madun* (2010). Terdapat juga rakaman lain yang ditemui, tetapi rakaman-rakaman ini tidak diterbitkan dalam bentuk album. Pengkaji juga menemui pelajar-pelajar daripada ASWARA yang memberitahu bahawa melodi Gurindam dipelajari oleh pelajar-pelajar vokal dalam mata pelajaran *Bangsawan* pada tahun 2 pengajian diploma. Sedikit percanggahan berlaku di mana melodi Gurindam *Bangsawan* yang dipelajari oleh pelajar ASWARA adalah sedikit berbeza dengan melodi Gurindam *Bangsawan* yang disampaikan oleh Roslan Madun melalui album-album beliau. Roslan Madun, melalui temuramah personal

pengkaji dengan beliau, menyebut versi yang disampaikan oleh beliau dipanggil Gurindam Bangsawan dan versi yang disampaikan oleh seorang lagi penyampai dalam album dan Koleksi Puisi Tradisional Roslan Madun (2010), Sabihah Wahid yang merupakan alumni ASWARA, dipanggil Irama Melaka. Terdapat juga rakaman-rakaman lain yang wujud, antaranya oleh Zurinah Hassan dan Rogayah Abd Hamid. Selain itu, pengkaji juga menemui rakaman penyampaian gurindam yang dibuat oleh penyanyi Maya Karin untuk filem Pontianak Harum Sundal Malam (2004). Walau bagaimanapun, cara penyampaian Maya Karin adalah berbeza daripada rakaman-rakaman yang ditemui pengkaji. Hal ini disebabkan Maya Karin menggunakan kaedah penyampaian gurindam yang digunapakai di Tanjung Pinang, bersesuaian dengan filem tersebut yang berlatarbelakangkan kehidupan di Tanjung Pinang, Indonesia. Pengkaji juga membincangkan KOMSAS daripada sukatan pelajaran kesusasteraan Melayu sekolah menengah yang mengandungi pembelajaran gurindam. Melalui temuramah yang dijalankan, pelajar-pelajar hanya diajar mengenali puisi gurindam terikat secara asas dan tidak didedahkan secara jelas dengan melodi Gurindam yang seharusnya menjadi cara menyampaikan puisi tersebut. Hal ini disebabkan guru-guru yang kurang kepakaran dalam penyampaian gurindam seterusnya tidak mampu menyampaikannya dalam proses pembelajaran.

Kategori kedua membincangkan teori muzik Barat yang berkaitan dengan kajian ini. Antara yang dibincangkan adalah teori muzik yang dicadangkan oleh Johann Joseph Fux daripada karya beliau *Gradus ad Parnassum*. Karya yang ditulis pada abad ke 18 ini merupakan karya yang menjadi rujukan selama lebih 200 tahun oleh ahli muzik yang ingin mempelajari ilmu *counterpoint* kerana ianya lengkap dan jelas menerangkan jenis-jenis *counterpoint* yang wujud seperti yang telah dibincangkan dalam bab ini. Pengkaji berminat dengan teori mengenai *cantus firmus* yang dicadangkan oleh Fux dan diterbitkan semula oleh Benward & Saker pada tahun 2003 melalui buku bertajuk *Music*

in Theory and Practice (2003 & 2010) yang mengkaji pergerakan melodi yang diterbitkan dalam bentuk *cantus firmus*. Pengkaji kemudian membincangkan sifat melodi menurut Arnold Schoenberg, iaitu melodi mempunyai pengembangan (*development*) yang sangat perlahan, terhad kepada konsentrasi terhadap satu suara tertentu, melibatkan penyatuan *figuration* secara ekstensif dan mengalami pengulangan frasa-frasa yang sedikit berbeza dengan kerap. Seterusnya pengkaji memperinci elemen yang terdapat dalam melodi dengan membuat perbandingan antara 2 sarjana, iaitu Leon Stein dan Douglass M. Green. Stein dalam bukunya *Structure and Style* mengatakan struktur paling asas dalam sesebuah melodi dipanggil *figure*, kemudiannya diperkembang menjadi *motive*, *semi-phrase*, dan *phrase*, membentuk sebuah melodi yang lengkap. Green pula dalam *Form in Tonal Music* menulis unit yang paling asas dalam melodi dikenali sebagai *motive*, kemudian *motive* diperkembang dengan menggunakan kaedah variasi, iaitu variasi melalui ornamentasi, variasi melalui perubahan interval, variasi melalui *augmentation* dan *diminuation*, dan gabungan variasi-variasi yang disebut.

Kategori ketiga dimulakan dengan definisi *folk music* oleh beberapa sarjana Barat. Daripada tiga definisi yang dipilih pengkaji, pengkaji menggunakan definisi daripada Dictionary.com sebagai definisi yang paling sesuai dengan kajian, iaitu ‘Muzik, yang lazimnya berkarakter mudah dan tidak diketahui pengarangnya, diperturun di kalangan rakyat biasa melalui tradisi oral, dan yang dihasilkan oleh komposer yang dikenali yang telah menjadi sebahagian daripada tradisi suatu negara atau kawasan.’ Seterusnya pengkaji memecahkan kategori ini kepada dua sub-kategori, iaitu kajian Barat terhadap *folk music* yang diadaptasi menjadi karya seni dan kajian Barat terhadap *folk music* yang dijadikan kajian sarjana. Sub-kategori pertama didahului oleh karya Debussy yang bertajuk *Pagodes* (1903). Karya ini mengandungi elemen *folk music* daripada Indonesia, iaitu gamelan. Hal ini berlaku apabila Debussy menghadiri *Exposition Universelle* di

Paris pada tahun 1889 dan tertarik dengan muzik gamelan yang turut ada pada ekspso tersebut. Antara elemen gamelan yang diadaptasi Debussy dalam karya *Pagodes* adalah penggunaan *scale pentatonic* dan *whole-tone*, yang menyerupai sistem *tuning* slendro pada gamelan, penggunaan *ostinato* dan tekstur *polyphonic*, yang menyerupai teknik penandaan kolotemik dalam gamelan, dan penggunaan pedal yang bergema, suatu imitasi kepada gema yang dihasilkan oleh alat-alat muzik dalam ensembel gamelan. Karya yang seterusnya adalah oleh Ravel, *Laideronnette, impératrice des pagodes* daripada piano suite *Ma mère l'oye* (1910). Adaptasi folk music daripada China dapat dilihat daripada penggunaan *scale pentatonic* dan *quartal harmony*, yang mana merupakan elemen penting dalam *folk music* China. Apabila karya yang sama diorkestrakan, Ravel turut memasukkan gong China untuk memperkuat elemen *folk music* di dalamnya. Pengkaji juga membincangkan satu lagi karya yang menggunakan elemen *folk music* dalam komposisinya. *Ancient Voices of Children* (1970) oleh George Crumb mengandungi pelbagai unsur *folk* dari serata dunia. Elemen primitif muzik masyarakat pribumi Amerika, penggunaan alat muzik dari China, elemen muzik flamenco Sepanyol, dan juga unsur upacara keagamaan Timur yang eksotik; semua ini terdapat dalam karya tersebut.

Sub kategori kedua membincangkan kajian terhadap *folk music* yang dijadikan kajian sarjana. Bela Bartok, seorang sarjana Hungary yang juga merupakan composer terkemuka, telah mengumpulkan *folk music* dari Hungary, Bulgaria, Slovakia, serta beberapa buah negara lagi dan telah menghasilkan transkripsi muzik yang berjaya dikumpulkan. Hasilnya, beliau telah menulis banyak komposisi yang berasaskan elemen folk, antaranya *6 Dances in Bulgarian Rhythm* daripada *Mikrokosmos*, *8 Improvisations on Hungarian Peasant Songs*, dan banyak lagi. Beliau juga telah menulis sebuah buku yang bertajuk *Turkish Folk Music from Asia Minor*. Buku ini terbahagi kepada dua bahagian; bahagian pertama dimulai dengan pengenalan kajian

kemudian disertai oleh contoh muzik yang telah dibuat transkripsi oleh Bartok, penerangan terhadap struktur melodi serta kaedah notasi, manakala bahagian kedua pula mengandungi teks asal dalam bahasa Turki beserta terjemahan ke dalam bahasa Inggeris dan penerangan terhadap teks. Zoltan Kodaly, seorang lagi komposer-ethnomusicologist, juga telah terlibat sama dalam usaha Bartok mengumpul melodi *folk* ini dan Kodaly pernah menulis thesis yang bertajuk *Strophic Construction in Hungarian Folksong*, yang menerangkan pembinaan folksong Hungary yang menggunakan bentuk muzik *strophic*.

Daripada perbincangan dalam kategori-kategori ini, pengkaji mendapati kajian sarjana terhadap gurindam yang wujud lebih tertumpu kepada kajian teks manakala kajian melodi masih belum dibuat secara akademik. Teori muzik Barat membincangkan kajian dan analisis muzik Barat dan masih belum membincangkannya dengan menggunakan gurindam. Manakala kajian terdahulu terhadap *folk music* masih belum menyentuh kajian mengenai melodi Gurindam. Maka pengkaji boleh membuat kajian ini bagi mengisi ruang yang terdapat dalam dunia kesarjanaan.

5.2.3 Penelitian kaedah kajian

Pengkaji menerangkan Metodologi Kajian yang digunakan pada bahagian ini. Empat tujuan utama bab ini adalah menggambarkan kaedah kajian yang digunakan, menerangkan tentang pemilihan sample-sample rakaman, menjelaskan prosedur yang digunakan dalam menghasilkan transkripsi melodi dan menerangkan apakah 'alat kajian' yang digunakan dalam proses membuat analisis terhadap melodi yang telah dihasilkan transkripsi melalui sample-sample rakaman yang dikumpulkan.

Data primer dan data sekunder adalah sumber data bagi kajian ini. Data primer dikumpulkan dengan kaedah temuramah, rakaman cakera padat, dan rakaman langsung

dengan informan. Informan yang ditemuramah adalah Roslan Madun, Zurinah Hassan, Indirawati Zahid, Mohd Nasir Hashim, Nor Azura Abu Bakar, Mohd Edie Nazrin bin Hamzah, dan Azizzul Haqim bin Anuar. Rakaman langsung pula dibuat dengan tiga informan, iaitu Nor Azura Abu Bakar, Mohd Edie Nazrin bin Hamzah, dan Azizzul Haqim bin Anuar. Rakaman cakera padat pula diambil daripada album Koleksi Puisi Tradisional Roslan Madun. Pengkaji memilih rakaman yang dibuat oleh Sabihah Wahid dan Roslan Madun daripada album ini, masing pada *track* 9 dan 10. Data primer seterusnya adalah transkripsi yang dihasilkan daripada pemerhatian terhadap rakaman-rakaman yang dipilih.

Data sekunder bagi kajian ini didapati daripada transkripsi yang dihasilkan pengkaji pada peringkat sebelum ini. Buku-buku rujukan juga menjadi sumber rujukan pengkaji dalam mengumpulkan data sekunder ini.

Proses analisis data, iaitu transkripsi melodi Gurindam yang telah dibuat pengkaji, dibuat dengan menggunakan beberapa teori yang telah dipilih. Pengkaji memilih teori yang dicadangkan oleh Johann Joseph Fux dalam *Gradus ad Parnassum*, di mana Fux membincangkan pergerakan nota *cantus firmus*, iaitu unit paling asas dalam struktur sesebuah melodi, dengan kaedah dialog. Kemudian pengkaji memilih buku *Structure and Style* oleh Leon Stein bagi mewakili teori muzik *common* untuk mengkaji melodi ini, bermula daripada unit paling asas, iaitu *figure*, kemudian berkembang menjadi *motive*, *semi-phrase*, dan *phrase*. Pengkaji juga menyentuh penggunaan harmoni dalam melodi ini, bersesuaian dengan definisi *phrase* dari aspek *cadence*, yang melibatkan penggunaan harmoni.

Limitasi kajian turut dibincangkan dalam bab ini. Pengkaji menyedari bahawa melodi yang dikumpulkan sepanjang tempoh kerja lapangan adalah dipelajari oleh informan melalui kaedah lisan. Maka variasi antara penyampai tidak dapat dielakkan.

Selain isu cara penyampaian yang mungkin berbeza antara informan disebabkan kaedah lisan, variasi juga berlaku disebabkan oleh penghayatan dan pemahaman seseorang informan terhadap perkara ini. Pengkaji juga sedar bahawa suatu notasi berbeza tentang penyampaian gurindam yang sama mungkin akan dihasilkan pada masa akan datang disebabkan pemahaman semasa informan pada ketika itu dan perkembangan kajian terhadap teori muzik.

Satu lagi batasan kajian yang wujud adalah kesahihan melodi ini dalam teori muzik yang bersifat radikal. Pengkaji memaksudkan teori muzik sistem *12-tone, pitch-class set*, dan yang seangkatan dengannya sebagai radikal. Melodi ini hanya sah untuk teori muzik tonal.

5.2.4 Keputusan kajian

Bahagian ini menunjukkan dapatan kajian yang terhasil daripada data yang terkumpul dan aplikasi teori muzik Barat yang telah disebut dalam Bab 3. Dapatan kajian terbahagi kepada dua, iaitu transkripsi melodi Gurindam dan juga analisis melodi Gurindam menggunakan teori yang dicadangkan.

Bahagian pertama dapatan mengandungi transkripsi yang dihasilkan daripada pemerhatian terhadap 5 rakaman yang dikumpulkan pengkaji sepanjang tempoh kajian lapangan. Transkripsi yang dihasilkan menggunakan system notasi Barat ini mengandungi not-not yang bersifat *syllabic* dan *melismatic*, serta ornamentasi yang digunakan dalam penyampaian. Transkripsi-transkripsi ini menunjukkan 5 melodi yang mempunyai perbezaan dan persamaan. Perbezaan yang wujud antara melodi adalah dari segi ornamentasi dan pemilihan not yang dipengaruhi oleh teks yang digunakan. Teks yang digunakan oleh kesemua penyampai adalah berbeza antara satu sama lain. Hal ini bertujuan menunjukkan cara penyampaian dan individualiti personal penyampai. Setelah membuat analisis yang teliti daripada transkripsi yang dihasilkan, pengkaji

menemui persamaan, iaitu rangka melodi yang digunakan. Pengkaji mendapati walaupun melodi yang disampaikan oleh informan adalah bersifat individual, pengkaji yakin bahawa informan menyampaikan melodi berdasarkan suatu rangka melodi, dan kemudian membuat rangka melodi berdasarkan analisis dan pemerhatian terhadap transkripsi. Pengkaji juga menemui dua versi melodi Gurindam, yang pengkaji sebut sebagai melodi Gurindam versi 1 dan melodi Gurindam versi 2.

Bahagian kedua dapatan menunjukkan analisis melodi yang telah dihasilkan menggunakan kaedah *cantus firmus* dan kaedah *figure, motive, semi-phrase*, dan *phrase*. Dengan menggunakan kaedah *cantus firmus* seperti yang telah dibincangkan pada Bab 3, pengkaji menerbitkan rangka melodi Gurindam yang telah dibuat ke dalam bentuk *cantus firmus* dan mendapati semua undang-undang yang dicadangkan oleh kaedah ini ditepati. Pengkaji kemudiannya menggunakan rangka melodi tadi dan membuat analisis menggunakan kaedah *figure, motive, semi-phrase*, dan *phrase* seperti disebut dalam Bab 3. Didapati bahawa rangka melodi ini juga menepati teori yang dikemukakan oleh Stein, dengan mewujudkan kemungkinan penggunaan *harmony* berdasarkan analisis *phrase* melalui *cadence*.

5.3 DISKUSI

Diskusi akan dibuat pengkaji dengan berasaskan persoalan dan objektif kajian yang telah disebut pada Bab 1, menunjukkan sejauh mana persoalan dan objektif ini dipenuhi menerusi kajian yang telah dibuat dalam disertasi ini.

Pengkaji membuat imbas kembali persoalan dan objektif kajian yang diutarakan pada Bab 1. Persoalan kajian yang disebut adalah seperti berikut:

- i. Apakah melodi yang digunakan dalam penyampaian gurindam terikat?

- ii. Mengapakah transkripsi melodi yang digunakan penting?
- iii. Teori muzik Barat yang manakah yang dapat membantu dalam mengkaji transkripsi melodi yang digunakan?

Bagi menjawab persoalan kajian ini, objektif kajian telah dibuat dan perincian samada kajian ini telah memenuhi objektif yang diutarakan akan dibincangkan. Disertasi ini mempunyai objektif seperti berikut:

- i. mengenalpasti melodi yang digunakan dalam penyampaian gurindam terikat-
Pengkaji telah membuat kajian lapangan dengan mengumpulkan rakaman-rakaman melodi yang digunakan dalam penyampaian gurindam terikat, iaitu rakaman audio cakera padat dan juga rakaman audio-visual yang dibuat melalui temuramah langsung bersama informant. Pengkaji merujuk melodi ini sebagai melodi Gurindam. 5 rakaman dikumpulkan, 2 daripada rakaman audio cakera padat album Koleksi Puisi Tradisional Roslan Madun dan 3 rakaman langsung yang dibuat oleh pengkaji. Rakaman-rakaman ini telah dikaji dan kemudiannya pengkaji menghasilkan 5 transkripsi daripadanya, menggunakan system notasi Barat, seperti yang boleh dilihat pada Bab 4. Pemerhatian lanjut kemudian dibuat dan pengkaji melihat terdapat 2 versi melodi Gurindam, yang dikenali sebagai Irama Melaka dan Gurindam Bangsawan, seperti yang disebut oleh Roslan Madun dalam temuramah personal pada 6 Mac 2014. Akan tetapi, informan lain tidak mengatakan sedemikian. Pengkaji mengambil jalan tengah untuk menamakan versi-versi ini sebagai melodi gurindam Versi 1 (Irama Melaka) dan melodi gurindam Versi 2 (Gurindam Bangsawan). Setelah analisis lanjut dijalankan, pengkaji menemui perbezaan antara kedua-dua versi ini, iaitu pada pengulangan

melodi bahagian **A**, seperti yang telah disebut pada Bab 4. Maka melodi Gurindam telah dikenalpasti berdasarkan keterangan di atas.

- ii. Mengkaji kepentingan transkripsi melodi menggunakan sistem notasi Barat - Sepanjang tempoh kajian lapangan yang dijalankan, pengkaji masih belum menjumpai transkripsi melodi Gurindam dalam bentuk notasi Barat. Seperti yang diketahui umum, sistem notasi Barat merupakan sistem notasi muzik yang bersifat universal. Pengkaji membuat transkripsi berdasarkan rakaman-rakaman yang dikumpulkan dan menghasilkannya dalam dua bentuk, iaitu bentuk seperti yang disampaikan oleh informan, yang disertai oleh ornamentasi melodi serta teks, dan bentuk rangka melodi, yang mengandungi not-not utama yang dihasilkan melalui pemerhatian transkripsi awal pengkaji dan tanpa teks. Melodi berbentuk seperti yang disampaikan informan menunjukkan individualiti, yang mana terdapat perbezaan ornamentasi dan pemilihan not antara penyampai, manakala bentuk rangka melodi menunjukkan penyampai-penyampai ini menyampaikan melodi gurindam berdasarkan suatu rangka melodi tertentu, seperti yang telah ditunjukkan dalam Bab 4. Daripada dapatan ini, transkripsi menggunakan system notasi Barat ini adalah penting bagi mengenalpasti perbezaan ornamentasi dan pemilihan nota antara penyampai dan persamaan dari segi rangka melodi yang digunakan sebagai asas dalam menyampaikan melodi gurindam.
- iii. Mengenalpasti teori muzik Barat yang dapat membantu mengkaji transkripsi melodi - Dengan menggunakan transkripsi yang telah dibuat, pengkaji kemudiannya membuat analisis. Pengkaji memilih teori yang dicadangkan oleh Johann Joseph Fux daripada *Gradus ad Parnassum* bagi mengkaji struktur melodi melalui kaedah *cantus firmus*. Perincian ini boleh dilihat

dalam dapatan Bab 4. Pengkaji kemudiannya menggunakan teori muzik *common* dengan memilih Leon Stein *Structure and Style* sebagai wakil kepada teori ini. Pengkaji berpendapat Stein mewakili dengan lengkap teori muzik *common* yang difahami oleh ahli muzik secara amnya. Dengan menggunakan teori muzik *common*, pengkaji menganalisa struktur melodi dengan menggunakan rangka melodi yang telah dihasilkan. Pengkaji mendapati dengan menggunakan teori ini, pengkaji dapat mengkaji melodi ini dari aspek figure, motive, semi-phrase, dan phrase. Teori muzik Barat yang telah dipilih menunjukkan bahawa melodi Gurindam ini boleh dianalisis dan menepati teori-teori yang dicadangkan.

Pada Bab 2, pengkaji telah membincangkan kajian literatur, menyentuh tiga kategori utama, iaitu kajian tempatan terhadap gurindam, teori muzik Barat, dan kajian Barat terhadap *folk music* yang lain. Dalam kajian tempatan terhadap gurindam, pengkaji membahagikan kepada dua pecahan, iaitu kajian terhadap teks dan kajian terhadap melodi. Daripadanya, pengkaji mendapati kajian tempatan yang wujud lebih tertumpu kepada kajian sarjana terhadap teks gurindam, manakala kajian terhadap melodi yang pernah dijalankan bukanlah bersifat kajian sarjana. Apabila pengkaji melihat kepada kategori kedua, iaitu teori muzik Barat, pengkaji mendapati teori ini digunakan hampir secara eksklusifnya untuk mengkaji muzik Barat dan penggunaan teori ini dalam muzik-muzik lain masih belum meluas. Kategori ketiga pula membincangkan kajian Barat terhadap *folk music* yang lain. Banyak kajian Barat telah dijalankan terhadap *folk music*; ada antara kajian ini dijadikan inspirasi kepada karya muzik dan ada kajian yang dijadikan kajian sarjana. Walau bagaimanapun, kajian terhadap melodi gurindam masih belum giat dijalankan.

Daripada perbincangan kajian literatur yang dibuat pada Bab 2, pengkaji telah menemui signifikan kajian. Kajian terhadap melodi Gurindam yang mengutarakan transkripsi dan analisis menggunakan teori muzik Barat ini mampu mengisi kekosongan dalam ketiga-tiga kategori yang telah dibincangkan. Kajian sarjana terhadap melodi Gurindam telah diwujudkan melalui thesis ini. Teori muzik Barat juga dapat digunakan untuk mengkaji melodi Gurindam, serta kajian dari perspektif Barat terhadap melodi Gurindam juga telah dibuat.

Kajian ini juga signifikan kerana ia mampu memberi suatu pendekatan baru terhadap melodi Gurindam yang selama ini dipelajari menggunakan *route system*. Kajian ini juga telah mendokumentasi melodi Gurindam dan boleh menjamin konsistensi melodi ini pada masa akan datang, sekiranya kajian ini dijadikan rujukan oleh penggiat, ahli akademik, dan ahli muzik. Kajian ini juga signifikan kerana analisis melodi dan harmoni yang dibuatkan memberi kaedah baru mendekati melodi Gurindam, sekaligus memungkinkan perkembangannya pada masa akan datang ke suatu skala yang berbeza dan lebih besar.

5.4 SARANAN

Melodi gurindam seringkali menjadi suatu isu di kalangan penggiat puisi di Malaysia. Pengkaji pernah menjalankan kajian lapangan di Institut Pengajian Guru Malaysia pada 25 Jun 2014, di mana institut ini menganjurkan pertandingan pantun dan gurindam. Menurut ketua juri, Mohd Nasir Hashim, percanggahan pendapat berlaku antara juri-juri lain. Juri-juri ini, yang juga merupakan penggiat seni gurindam, mempertahankan versi melodi gurindam yang digemari yang mana versi ini merupakan

versi yang lazimnya disampaikan oleh juri-juri tersebut, yang berbeza antara satu juri dengan satu juri yang lain. Pengkaji menyarankan kajian ini digunakan dan difahami oleh penggiat bagi mendapatkan suatu titik temu dalam usaha memperkembang seni ini ke peringkat nasional. Hasil kajian ini menunjukkan melodi Gurindam mempunyai rangka melodi yang tetap, kemudian ianya disampaikan oleh penyampai mengikut kemampuan dan pemahaman penyampai.

Pengkaji menyarankan kajian sebegini dijalankan oleh lebih ramai ahli muzik dan ahli akademik. Kajian terhadap melodi gurindam ini berbentuk kajian akademik, yang mana merupakan antara kajian akademik terawal daripada perspektif ini. Pengkaji menyarankan kajian akademik terhadap melodi gurindam daripada perspektif lain dijalankan supaya seni ini dapat diperkembang dan dijadikan bahan ilmiah dalam semua peringkat pengajian.

Pengkaji berpendapat kajian yang telah dijalankan oleh pengkaji ini dapat diperkembangkan menjadi suatu karya seni yang berskala lebih besar. Sepanjang tempoh kajian, pengkaji telah menemui kajian gurindam yang dibuat oleh ahli muzik yang mengubah melodi gurindam ini ke dalam bentuk ensemble vokal. Gubahan yang dihasilkan oleh Syahrizan Sahamat, graduan ASWARA, pernah dipersembahkan pada tahun 2007 di Panggung Sari Istana Budaya dalam Konsert Barisan Budi (Syahrizan Sahamat, temuramah personal, 16 April 2014). Syahrizan kemudiannya mengemaskini gubahan beliau dan merakamkannya dengan ensemble vokal pada November 2013 bagi terbitan Jabatan Kebudayaan dan Kesenian Negara. Daripada karya Syahrizan ini, pengkaji percaya ia boleh menjadi titik permulaan untuk melodi gurindam diperkembang ke suatu skala yang lebih besar, sebagai contoh, dijadikan karya orkestra, instrumental, dan yang seumpama dengannya.

Pengkaji juga menyarankan kajian terhadap seni tradisi lain daripada pelbagai perspektif dijalankan. Kajian yang dibuat dalam thesis ini boleh dijadikan suatu titik tolak dan rujukan bagi menghasilkan kajian-kajian lain terhadap seni tradisi, samada kajian sarjana mahupun kajian yang dijadikan inspirasi karya seni yang baru, seperti yang telah dibuat oleh Rafie Shafie terhadap melodi takbir hari raya dan Fairuz Zamani terhadap lagu Menghadap Rebab, seperti yang telah disebut pada pengakhiran Bab 2. Hal ini mampu mengumpulkan ilmu seni tradisi yang semakin lapuk ditelan zaman dalam bentuk dokumentasi, membincangkan isu-isu berkaitan seni tradisi, serta memperkembang seni tradisi ke peringkat antarabangsa.

5.5 KESIMPULAN

Bab ini telah membincangkan rumusan kajian, dimulakan dengan diskusi seni persembahan dan istilah. Bahagian ini membincangkan penggunaan istilah gurindam dalam kesenian Melayu, di mana istilah gurindam ini digunapakai dalam 3 seni yang berbeza, iaitu sebagai salah satu jenis puisi Melayu klasik, melodi yang digunakan dalam penyampaian sinopsis teater klasik Bangsawan, dan perbuatan nyanyian dalam teater klasik Randai. Kemudian pengkaji telah memilih melodi yang digunakan dalam penyampaian synopsis teater klasik Bangsawan sebagai definisi yang digunakan dalam kajian ini. Melodi ini juga digunakan dalam penyampaian puisi gurindam bentuk terikat di Malaysia, di mana ianya telah dipiawaikan sebagai melodi standard dalam pembacaan gurindam terikat di Malaysia, dalam suatu majlis anjuran Gabungan Persatuan Penulis Nasional Malaysia (GAPENA) dan Kementerian Kebudayaan, Kesenian, dan Warisan (KeKKWa) dengan kerjasama Dewan Bahasa dan Pustaka (DBP) (Indrawati Zahid et al, 2007: 13). Beberapa istilah lain juga diberi definisi, iaitu melodi, harmoni, dan teori muzik dan analisis.

Pengkaji kemudiannya membincangkan penilaian kajian terdahulu yang berkaitan. Bahagian ini dibahagikan kepada tiga kategori utama, iaitu kajian tempatan terhadap gurindam, kajian terhadap teori muzik Barat, dan kajian terhadap folk music yang lain. Kajian terhadap gurindam kemudiannya dibahagikan kepada dua bahagian, iaitu kajian teks dan kesusasteraan dan kajian terhadap seni penyampaian. Daripada sumber-sumber yang ditemui pengkaji, teks gurindam yang digunakan dalam penyampaian gurindam yang menggunakan melodi yang dipiawaikan adalah daripada gurindam jenis terikat. Gurindam jenis ini adalah berbentuk dua baris yang berpasangan, bersajak atau berima dan memberi idea yang lengkap dalam pasangannya (Harun Mat Piah, 1989:313). Kemudian kategori ini diteruskan dengan kajian terhadap seni penyampaian. Pengkaji mendapati bahawa melodi yang digunakan dalam penyampaian gurindam terikat di Malaysia dipanggil Melodi Gurindam. Satu variasi melodi ini wujud dan variasi ini pula dipanggil Irama Melaka (Roslan Madun, temuramah personal, 6 Mac 2014). Terdapat juga melodi berbeza yang digunakan dalam penyampaian gurindam terikat, seperti melodi yang dinyanyikan oleh Maya Karin dalam filem Pontianak Harum Sundal Malam. Melodi ini dipercayai berasal dari Tanjung Pinang yang merupakan latar belakang utama filem tersebut. Pengkaji tidak mengambil kira melodi yang digunakan oleh Maya Karin kerana melodi tersebut bukan kebiasaan dalam penyampaian gurindam terikat di Malaysia.

Pengkaji kemudian menilai kajian terdahulu terhadap teori muzik Barat. Terdapat beberapa sarjana berkaitan yang menjadi perbincangan. Johann Joseph Fux, sarjana teori muzik Barat abad ke 18 telah menghasilkan sebuah karya yang bertajuk *Gradus ad Parnassum*. Dalam karya ini, beliau membincangkan tentang kaedah komposisi dan *counterpoint*. Karya ini menjadi rujukan sejak penerbitannya sehinggalah sarjana masa kini masih mengkaji karya ini dan menerbitkan bahagian-bahagian dalam karya ini ke dalam beberapa buah terbitan berbeza. Antaranya Richard S. Parks dalam buku

Eighteenth-Century Counterpoint and Tonal Structure, Benward & Saker dalam *Music in Theory and Practice*, dan Leo Kraft dalam *Gradus I & II*. Karya ini juga diterjemahkan ke dalam bahasa Inggeris oleh Alfred Mann yang dipanggil *The Study of Counterpoint* pada tahun 1971, setelah lebih 200 ratus tahun dari tarikh cetakan pertama *Gradus ad Parnassum*. Pengkaji juga menemui penulisan teoretikal yang agak menarik oleh komposer abad ke 20, Arnold Schoenberg. Schoenberg menyebut di dalam *The Musical Idea and The Logic, Technique, and Art of Its Representation* bahawa Barat telah membahagikan seni muzik kepada dua, iaitu teknik dan teori. Kemudian beliau menyatakan ciri yang perlu ada dalam sebuah melodi, iaitu pengembangan (*development*) yang sangat perlahan dan terhad, konsentrasi terhadap suatu suara tertentu, penyatuan figuration secara extensive, dan pengulangan frasa-frasa yang berbeza dengan kerap. Definisi ini boleh diperincikan dengan mengambil kira teori muzik common. Teori muzik common yang dipilih pengkaji adalah seperti yang dicadangkan oleh Leon Stein dalam *Structure and Style* dan Douglass M. Green dalam *Form in Tonal Music*. Stein menyebut bahawa unit terkecil dalam sebuah melodi dipanggil *figure*, kemudian ia berkembang menjadi *motive*, *semi-phrase*, dan kemudiannya membentuk sebuah *phrase*. Berbeza dengan Stein, Green berpendapat unit terkecil dalam melodi adalah *motive*. Green juga mengatakan bahawa *motive* ini berkembang melalui proses variasi; variasi melalui ornamentasi, variasi melalui perubahan interval, variasi melalui augmentation atau diminuation, dan variasi melalui gabungan-gabungan variasi yang telah disebut.

Pengkaji juga menilai kajian Barat terdahulu terhadap folk music yang lain. Hal ini bersesuaian dengan skop kajian disertasi ini, iaitu menggunakan ilmu Barat (teori muzik) untuk mengkaji folk music (melodi gurindam terikat). Kategori ini juga dipecahkan kepada dua bahagian, iaitu kajian Barat terhadap folk music yang dijadikan karya seni baru dan kajian Barat terhadap folk music yang dijadikan kajian sarjana.

Pengkaji menemui beberapa karya oleh komposer-komposer Barat yang diilhamkan melalui kajian terhadap folk music. Antaranya Claude Debussy yang mengkaji elemen muzik gamelan dan memuatkannya dalam karya beliau *Pagodes* (1903), Maurice Ravel yang mengambil elemen muzik China dan menggunakannya dalam *Laideronnette, impératrice des pagodes* (1910), George Crumb yang menggabungkan elemen muzik primitive masyarakat pribumi Amerika, China, Sepanyol, dan keagamaann Timur yang eksotik dan menghasilkan karya yang bertajuk *Ancient Voices of Children* (1970).

Kategori ini diakhiri dengan kajian Barat terhadap folk music yang dijadikan kajian sarjana. Pengkaji gemar untuk menyebut Bela Bartok, seorang komposer Hungary yang juga seorang ethnomusicologist. Beliau telah menjalankan kajian lapangan pada awal abad ke 20 dalam usaha mendokumentasi folk music di sekitar Hungary, Bulgaria, Slovakia, dan negara-negara lain di sekelilingnya. Daripada usaha ini, beliau telah menghasilkan banyak komposisi yang diilhamkan oleh folk music. Antaranya 6 Dances in Bulgarian Rhythm, 8 Improvisations on Hungarian Peasant Songs, dan banyak lagi. Beliau juga menghasilkan buku yang bertajuk *Turkish Folk Music from Asia Minor*. Buku ini dibahagikan kepada dua bahagian; bahagian pertama yang menerangkan latar belakang kajian yang disertai transkripsi muzik yang dihasilkan oleh Bartok dan penerangan terhadap struktur melodi serta kaedah notasi, bahagian kedua mengandungi teks asal dalam bahasa Turki berserta terjemahan ke dalam bahasa Inggeris. Zoltan Kodaly, seorang lagi komposer-ethnomusicologist, juga telah terlibat dalam kajian lapangan ini dan menerbitkan disertasi yang bertajuk *Strophic Construction in Hungarian Folksong* yang menerangkan struktur lagu-lagu rakyat Hungary.

Daripada penilaian kajian terdahulu yang telah dibuat, pengkaji mendapati kajian yang dicadangkan dalam disertasi ini boleh mengisi kekosongan dalam kajian sarjana. Hal ini disebabkan pendokumentasian melodi gurindam dalam bentuk notasi Barat masih

belum dibuat dan analisis melodi ini menggunakan teori muzik Barat masih belum giat dijalankan. Dengan memetik beberapa contoh seperti Rafie Shafie 'Takbir' (2006) dan Fairuz Zamani '*Nuance of Rebab Fantasy*' (2013), pengkaji percaya bahawa kajian ini mampu memberi dimensi baru kepada melodi gurindam pada masa mendatang.

Dalam penelitian kaedah kajian, pengkaji menyebut dua sumber data yang digunakan dalam kajian. Data primer yang dikumpulkan melalui temuramah, rakaman cakera padat, dan rakaman langsung. Data-data ini diproses untuk menghasilkan transkripsi melodi gurindam terikat. Transkripsi ini kemudiannya dijadikan data sekunder, bersama buku rujukan berkaitan kajian. Buku rujukan yang dipilih adalah Fux *Gradus ad Parnassum* dan Stein *Structure and Style*. Pemilihan buku-buku ini dibuat berdasarkan teori yang dibincangkan di dalamnya. Fux membincangkan, melalui buku ini, mengenai ilmu counterpoint, yang merupakan ilmu yang dipelajari dalam bidang komposisi. Pada permulaan penulisan beliau, Fux mencadangkan teori mengenai kaedah penulisan cantus firmus, ataupun fixed melody. Cantus firmus ini merupakan struktur paling asas dalam ilmu counterpoint yang akan diperkembang menjadi suatu komposisi yang lebih besar. Ia membincangkan pergerakan notasi, penggunaan interval, *climax tone*, dan *range* sesuatu *cantus firmus*. Kemudian pengkaji memilih Stein *Structure and Style* kerana pengkaji percaya karya ini mampu menjadi representasi teori muzik common yang dipelajari pada hari ini. Dalam bahagian melodi, Stein mencadangkan bahawa unit terkecil dalam melodi adalah figure. Figure kemudian diperkembang menjadi motive; suatu unit yang kemudiannya diolah menjadi semi-phrase melalui pengulangan. Gabungan dua atau semi-phrase kemudiannya akan membentuk phrase, suatu pernyataan lengkap dalam sesebuah melodi. Selain kaedah semi-phrase, phrase juga boleh dikenalpasti melalui satu kaedah lain, iaitu cadence. 4 jenis cadence utama boleh dijadikan penanda sesebuah phrase, iaitu authentic cadence, plagal cadence, deceptive cadence, dan half cadence.

Pengkaji juga membincangkan teori muzik yang bersifat atonal dalam bahagian ini. Teori yang disebut pengkaji adalah 12-tone system dan set theory. Penerangan mengenai teori-teori ini telah dibuat dalam Bab 3. Pengkaji sengaja menyebut teori-teori ini sebagai suatu pertimbangan kesesuaian yang boleh dinilai oleh pembaca. Teori yang dipilih pengkaji yang bersifat tonal dan teori bersifat atonal yang disebut memberi pembaca suatu penilaian dan menentukan kesesuaian teori bagi mengkaji melodi gurindam dalam disertasi ini.

Keputusan kajian disertasi ini dibahagikan kepada dua bahagian, iaitu transkripsi melodi gurindam dan analisis melodi dengan menggunakan kaedah-kaedah yang dicadangkan. Dalam bahagian pertama, pengkaji telah membuat transkripsi 5 rakaman daripada 5 informant, iaitu Azizzul Haqim, Mohd Edie Nazrin, Nor Azura Abu Bakar, Sabihah Wahid, dan Roslan Madun. Daripada transkripsi ini, pengkaji telah menerbitkan rangka melodi bersesuaian dan melaluinya, 2 versi boleh dikenalpasti. Daripada temuramah pengkaji bersama Roslan Madun dan kajian lapangan yang dibuat di pertandingan pantun dan gurindam, versi pertama dipanggil Irama Melaka dan versi kedua dipanggil Gurindam Bangsawan. Walau bagaimanapun, pengkaji lebih gemar untuk menggunakan istilah Versi 1 dan Versi 2 bagi melodi-melodi ini. Hal ini disebabkan kedua-dua melodi ini adalah serupa kecuali pada pengulangan bahagian pertama, seperti yang telah ditunjukkan pada Bab 4.

Pada bahagian kedua keputusan kajian, pengkaji telah membuat analisis menggunakan teori yang dicadangkan melalui kaedah *cantus firmus*. Melodi yang telah dihasilkan rangka pada bahagian pertama tadi kemudian digunakan bagi menerbitkan cantus firmus. Daripada cantus firmus yang dihasilkan, pengkaji kemudiannya membuat analisis struktur. Analisis menunjukkan cantus firmus melodi gurindam bagi kedua-dua versi ini menepati teori ini. Pengkaji kemudiannya menggunakan kaedah figure, motive,

semi-phrase, dan phrase bagi mengkaji melodi ini. Sekali lagi, rangka melodi kedua-dua versi yang telah dihasilkan digunakan. Pengkaji menganalisis figure, motive, semi-phrase, dan cadence melalui semi-phrase. Melodi ini juga kemudiaannya ditambah suatu siri harmony bagi mengkaji kesahihan phrase melalui cadence. Daripada analisis ini, pengkaji juga mendapati melodi gurindam berkesan dalam kaedah figure, motive, semi-phrase, dan phrase..

Daripada perbincangan di atas, jelas bahawa kajian ini adalah suatu kajian yang perlu bagi menambah ilmu pengetahuan di dalam dunia keserjanaan, terutamanya dalam bidang muzik. Ia jelas memperlihatkan kepentingan kajian di mana 2 disiplin, iaitu seni penyampaian gurindam terikat dan teori muzik Barat, dapat digabungkan dan memperjelas seni gurindam daripada perspektif analisis muzik. Pengkaji menyarankan kajian seumpama ini diperluas kepada seni muzik tradisi lain sebagai salah satu langkah mengekalkan seni muzik tradisi sebagai warisan yang tak lapuk ditelan zaman.

LAMPIRAN 1

CONTOH GURINDAM TERIKAT

Gurindam Dua Belas Fasal Pertama

Karya: Raja Ali Haji

Barang siapa tiada memegang agama,
Sekali-kali tiada boleh dibilangkan nama.

Barang siapa mengenal yang empat,
Maka ia itulah orang yang makrifat.

Barang siapa mengenal Allah,
Suruh dan tegahNya tiada ia menyalah.

Barang siapa mengenal diri,
Maka telah mengenal akan Tuhan yang bahri.

Barang siapa mengenal dunia,
Tahulah ia barang yang terpedaya.

Barang siapa mengenal akhirat,
Tahulah ia dunia mudarat.

Gurindam Dua Belas Fasal Kedua Belas

Karya: Raja Ali Haji

Raja muafakat dengan menteri,
Seperti kebun berpagar duri.

Betul hati kepada raja,
Tanda jadi sebarang kerja.

Hukum adil atas rakyat,
Tanda raja beroleh inayat.

Kasihkan orang yang berilmu,
Tanda rahmat atas dirimu.

Hormat akan orang yang pandai,
Tanda mengenal kasa dan cindai.

Ingatkan dirinya mati,
Itulah asal berbuat bakti.

Akhirat itu terlalu nyata,
Kepada hati yang tidak buta.

Gurindam Nasihat

Karya: Azimin Daud

Jika diri mengenal Syariat,
Pasti hayatnya menjadi berkat.

Jika hidup mengenal Hakikat,
Pasti sejahtera tidak dilaknat.

Jika ikhlas telus Ma'rifat,
Terpancar kebenaran tidak tersekat.

Jika akhlak tuntutan Tasauwur,
Berkat hidup pasti subur.

Jika tersuluh jalannya Tarekat,
Insya-Allah tidak tersesat.

Jika patuh mengamal Iqra',
Pasti itulah budaya wara'.

Kalau hidup bergelumang Fikrah,
Cerdik akal itulah fitrah.

Jika berbekal dengan amalan,
Jannatul Ma'wah itulah tentuan.

Gurindam Pemimpin

Karya: Zurinah Hassan

Pemimpin berbudi bijak bestari,
Akan sentosa makmur negeri.

Pemimpin adil jauhi rasuah,
Itulah tanda negeri bertuah.

Pemimpin bermegah bermewah-mewah,
Tidak senang orang di bawah.

Kalau pemimpin mengejar emas,
Akibat kuasa akan terlepas.
Kalau pemimpin kurang waspada,
Tidak layak bergelar nakhoda.

Pemimpin mungkar tidak berakhlak,
Menunggu masa untuk ditolak.

Kalau hanya mengkayakan keluarga,
Tentulah ramai akan curiga.

Sesame pemimpin fitnah memfitnah,
Tanda bangsa akan punah.

Kalau sudah terbuka pekong,
Tidaklah lagi rakyat menyokong.

Siasat aduan walaupun kecil,

Barulah pemimpin dianggap adil.

Pemimpin zalim rakyat pun ingkar,
Bagaikan kebun mudah terbakar.

Pemimpin menyalah kuasa di tangan,
Akan tergadai nasib keturunan.

Pemimpin khianat kepada rakyat,
Sepanjang zaman akan dilaknat.

Kalau pemimpin memegang agama,
Dunia akhirat akan bersama.

Pemimpin adil berpandu Al-Quran,
Sentosa negara dalam peraturan.

Pemimpin berjanji kemudian mungkir,
Tiba masa akan disingkir.

Pemimpin mewah rakyat fakir,
Rakyat memberontak pemimpin terusir.

Kalau pemimpin penuh amanat,
Aman sentosa sekalian rakyat.

Kalau pemimpin menunai janji,
Tentu rakyat akan memuji.

Bila menghukum berpandu agama,

Tentulah hukuman adil saksama.

Gurindam Pulang ke Negeri Abadi

Karya: Zurinah Hassan

Apabila dunia hanyalah sementara,
Semua manusia adalah pengembara.

Apabila dunia hanya pinjaman,
Tidak terjamin kekal berzaman.

Apabila hidup tidak beriman,
Sesatlah kita tanpa pedoman.

Apabila kita di jalan pulang,
Jaga bahtera menempuh gelombang.

Apabila bahtera dibiarkan hanyut,
Karam tenggelam di tengah laut.

Apabila tiada iman yang teguh,
Ibarat berjalan tidak bersuluh.

Apabila tidak cukup bekalan,
Bahtera tidak sampai pengkalan.

Apabila sempurna amal ibadat,
Di negeri akhirat beroleh syafaat.

Iman dan akal jadi kemudi,
Selamatlah pulang ke negeri abadi.

Pelihara diri dari maksiat,
Beroleh lindungan di negeri akhirat.

Hidup berpandu iman dan akal,
Beruntunglah kita di negeri yang kekal.

Apabila hidup bersuluhkan akal,
Beruntunglah kita di negeri yang kekal.

Gurindam Semantan

Karya: Roslan Madun

Adapun Semantan, bumi keramat,
Para pahlawan, menentang kezaliman,
Merdeka Semantan, jadi matlamat,
Watan pusaka, zaman berzaman.

Pantang Melayu, menyerahkan negeri,
Nyawalah taruhan, dan galang ganti,
Biar berlaksa, peluru menghujani,
Watan tercinta, dipertahankan pasti.

Setelah berjuang, sekian lama,
Bumi Semantan, terbela akhirnya,
Walaupun terkorban, jasad dan nyawa,
Demi maruah, demi agama.

Tewaslah penjajah, di bumi Semantan,
Kembalilah kuasa, ke tangan peribumi,
Hidup muafakat, membangun watan,
Islam dijunjung, adat disanjung.

LAMPIRAN 2

UNDANG-UNDANG PENGHASILAN *CANTUS FIRMUS*

Undang-undang penghasilan *cantus firmus* oleh Johann Joseph Fux

Sumber daripada Texas Tech University

(<http://courses.ttu.edu/musictheory/MUTH1203/rules%20for%20writing%20a%20cantus.pdf>)

1. Jumlah not pada suatu *cantus firmus* adalah antara 6 hingga 8 nota, dengan kesemuanya mempunyai nilai rhythm yang sama, dan seharusnya perlu membentuk suatu lengkungan.
2. *Cantus firmus* perlu bermula dan berakhir dengan tonic, dan nota terakhir perlu didahului dengan nota yang lebih tinggi.
3. *Cantus firmus* perlulah bersifat diatonic secara keseluruhan dan tidak boleh bergerak dengan keadaan *augmented* interval, 7th, atau interval yang lebih besar daripada satu *octave*. *Diminished* interval hanya boleh digunakan sekiranya pergerakan nota selepas itu adalah bertentangan dan bergerak satu *step*.
4. Semua *counterpoint* dan *cantus firmus* perlu mengandungi satu nota klimaks (*climax tone*), dan nota ini tidak harus diulang.
5. *Cantus firmus* seharusnya bergerak secara umumnya dalam *step*, dan boleh mengandungi beberapa *leap*. *Leap* yang lebih besar daripada 4th perlu menukar arah pergerakan.
6. Elak pergerakan pada satu arah secara berlebihan, terutamanya yang mengandungi *leap*. Dua *leap* yang berturutan yang bergerak pada arah yang sama mesti membentuk sebuah triad.
7. *Range* yang maksimum antara nota tertinggi dan terendah dalam suatu *cantus firmus* adalah 10th. *Cantus firmus* yang baik seharusnya berada dalam *range* 5th atau 6th.

GLOSSARI

1. *Contour* - merujuk kepada bentuk melodi yang lazimnya mengandungi turun naik
2. *Counterpoint* - berasal dari istilah Latin *punctus contra punctus* yang bermaksud *point against point*, merujuk kepada suatu kaedah komposisi yang menggabungkan dua atau lebih titik (*point*) pertemuan melodi yang berlaku secara serentak
3. *Duration* - tempoh masa dalam muzik, digunapakai dalam menentukan tempoh masa not, rehat, dan tempoh masa suatu karya
4. *Fusion* - dua atau lebih elemen/genre muzik digabungkan serentak
5. *Heterophony* - sejenis tekstur di mana suatu melodi dimainkan oleh beberapa instrument secara serentak dengan variasi
6. *Homophony* - sejenis tekstur di mana melodi digabungkan dengan iringan (*accompaniment*)
7. Instrumentasi - suatu kombinasi tertentu beberapa alat muzik yang digunakan dalam sesebuah komposisi, bergantung kepada kehendak komposer dan/atau penggubah
8. Interval - jarak di antara dua not, sama ada not yang dimainkan serentak (*harmonic interval*) atau dimainkan berasingan (*melodic interval*)
9. *Modes* - sejenis skala yang dibina oleh turutan beberapa not

10. *Monophony* - sejenis tekstur di mana melodi berdiri secara sendiri tanpa iringan
11. *Period* - suatu kumpulan *phrase* yang mengandung sekurang-kurangnya satu *question (antecedent)* dan satu *answer (consequent)*.
12. *Pitch* - kedudukan suatu bunyi dalam sebuah skala, bergantung kepada kelajuan getaran; getaran yang tinggi menghasilkan bunyi yang tinggi, getaran yang rendah menghasilkan bunyi yang rendah
13. *Polyphony* - sejenis tekstur di mana lebih daripada satu melodi wujud secara serentak
14. *Rhythm* - irama
15. Sajak - sejenis puisi Melayu moden yang berbentuk karangan berangkap, berbentuk bebas dan tidak terikat kepada jumlah baris, perkataan sebaris, sukukata sebaris, rima, dan sebagainya.
16. Syair - sejenis puisi Melayu klasik yang lazimnya wujud dalam bentuk 4 baris serangkap dengan rima a-a-a-a. Terdapat juga syair yang tidak mengikut definisi ini seperti syair 3 baris serangkap dengan rima a-a-b, 4 baris serangkap dengan rima a-a-b-b, dan lain-lain.
17. Sistem *tonal* - suatu prinsip dalam muzik di mana suatu komposisi muzik dihasilkan berdasarkan suatu ton utama (*tonal*)

centre).

18. Sistem *tuning* - suatu sistem tertentu yang digunakan untuk membuat penalaan bunyi tertentu untuk memainkan muzik tertentu.
19. Tekstur - kaedah *rhythm*, melodi, dan harmoni digabungkan dalam sesebuah komposisi

BIBLIOGRAFI

Buku Rujukan

Abu Hassan Sham (1993). *Puisi-puisi Raja Ali Haji*. Selangor: Dewan Bahasa dan Pustaka.

Baharudin Dolmat, Mohd Salleh Munsyi, Masri Karjah (2010). *Antologi Harga Remaja* Kuala Lumpur: Oxford Fajar.

Bartok, B. (1976). *Turkish Folk Music from Asia Minor*. Princeton: Princeton University Press.

Benward, B. & Saker, M. (2003). *Music in Theory and Practice (Volume I & II)*. New York: McGraw-Hill Higher Education.

Cooke, M. (1990) *The East in The West: Evocations of the Gamelan in Western Music. The Exotic in Western Music*. Ed. Jonathan Bellman. Boston: Northeastern University Press.

Debussy, C. (1903). *Pagodes from Estampes*, New York: Dover Publications.

Schwartz, E. & Godfrey, D. (1993) *Music Since 1945 Issues, Materials, and Literature*, New York: Simon & Schuster Macmillan.

Erickson, R. (1975). *The Structure of Music: A Listener's Guide*. London: Vision Press Limited.

Forte, A. & Gilbert, S.E. (1982). *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W.W. Norton & Company Inc.

- Green, D. M. (1979). *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis (2nd.ed.)*.
United States of America: Holt, Rinehart and Winston.
- Harper-Scott, J.P.E, Samson, J. (2009). *An Introduction to Music Studies*. New York:
Cambridge University Press.
- Harun Mat Piah (1989). *Puisi Melayu Tradisional – Satu Pembicaraan Genre dan Fungsi*. Selangor, Malaysia: Dewan Bahasa dan Pustaka
- Harun Mat Piah, Ismail Hamid, Siti Hawa Salleh, Abu Hassan Sham, Abdul Rahman Kaeh, Jamilah Haji Ahmad (2000). *Kesusasteraan Melayu Tradisional*.
Selangor, Malaysia: Dewan Bahasa dan Pustaka
- Indirawati Zahid, Zahir Ahmad, Mohd Nasir Hashim (2007). *Keindahan Variasi Syair Melayu*. Kuala Lumpur: Akademi Pengajian Melayu Universiti Malaya.
- Jonas, O. (1934). *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker*. New York: Schirmer Books.
- Kamien, R. (2008). *Music: An appreciation*, New York, NY: McGraw Hill.
- Kennedy, M. (1996). *The Concise Oxford Dictionary of Music (4th edition)*. Great Britain: Oxford University Press.
- Kraft, L. (1987). *Gradus I: An Intergrated Approach to Harmony, Counterpoint, and Analysis (2nd edition)*. New York: W.W. Norton & Company Inc.
- Machlis, J. (1961) *Introduction To Contemporary Music*, New York: W. W. Norton & Company,
Inc.

- Mann, A. (1971). *The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*. New York: W.W Norton & Company Inc.
- Mozart, W. A. (1786), *Non piu andrai* from *Le nozze di Figaro*, New York: G. Schirmer Inc.
- Parks, R. S. (1984). *Eighteenth-Century Counterpoint and Tonal Structure*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Raja Ali Haji (2002) . *Gurindam 12 = The twelve aphorism*. (Aswandi Ariyoes, Trans.). Indonesia: Dinas Pariwisata Kepulauan Riau. (Original work published 1847).
- Ravel, M. (1908-1910), *Lainderoinette, Imperatrice des Pagodes* from *Ma Mere L'Oye*, United States of America: Dover Publications.
- Schenker, H. (1935), *Free Composition: Volume III of New Musical Theories and Fantasies*. (Oster, E., Trans.). New York: Pendragon Press.
- Schenker, H. (1973), *Harmony*. (Jonas, O., Trans.). Chicago: MIT Press. (Original work published 1906).
- Schoenberg. A., (2006). *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*. (Carpenter, P. & Neff, S., Trans.). Bloomington: Indiana University Press. (Original work published 1934)
- Stein, L. (1979). *Structure and Style (expanded edition)*, United States of America: Summy-Birchard Music.
- Zurinah Hassan, (2012), *Puisi Melayu Tradisional – Pantun, Syair, Gurindam, Nazam, Seloka*. Selangor, Malaysia: Pekan Ilmu Publications Sdn.Bhd.

Jurnal

Abd. Samad Kechot (2009). Laporan Kajian Randai Warisan Masyarakat Minang Negeri Sembilan: Meneroka Perkembangan dan Taburannya [electronic version]. *Jurnal Melayu*, 4, 167

Maloy, R. (2004). The Word-Music Relationship in the Gregorian and Old Roman Offertories [electronic version]. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 131-148

Disertasi

Chee , D. C. N (2006). *An Analysis of Hybrid Music: Tuku Kame', M. Nasir, Mukhlis Noh & Mohd Nasir Hashim: A Musical Practice of The Modern Times*, (Unpublished master's thesis) Universiti Malaya, Kuala Lumpur, Malaysia.

Nur Afifah Vanitha Abdullah (2009). *Perkembangan dan Perubahan Persembahan Bangsawan di Sarawak, 1914-2004* (Doctoral dissertation, Universiti Sains Malaysia). Retrieved from http://eprints.usm.my/10339/1/PERKEMBANGAN_DAN_PERUBAHAN_PERSEMBAHAN_BANGSAWAN_DI_SARAWAK%2C_1914_%E2%80%93_2004.pdf

Sumber Internet

Folk music. (n.d.). In *Dictionary.com (Unabridged)*. Retrieved from [http://dictionary.reference.com /browse/folk music](http://dictionary.reference.com/browse/folk%20music)

Girton, I. (2003). In *Cantus Firmus*. Retrieved from http://www.listeningarts.com/music/general_theory/species/cf.htm

Pusat Perkembangan Kurikulum, Kementerian Pendidikan Malaysia (2003). *Sukatan Pelajaran Kesusasteraan Melayu*. Retrieved from http://www.moe.gov.my/bpk/sp_hsp/bm/kbsm/sp_sastera.pdf

Ruehl, K. (2003). In *What is Folk Music?*, Retrieved from <http://folkmusic.about.com/od/glossary/g/FolkMusic.htm>

Texas Technology University (2010). In *Rules of Writing Cantus Firmus*, Retrieved from <http://courses.ttu.edu/musictheory/MUTH1203/rules%20for%20writing%20a%20cantus.pdf>

Rakaman

Roslan Madun, (2010). *Gurindam Dua Belas Pasal Pertama, Koleksi Puisi Tradisional (CD)*, Pahang: Anggun Performing Arts.

Rakaman langsung semasa temuramah

Azizzul Haqim bin Md Anuar (2014, 16 April). Bandar Tun Hussein Onn, Cheras.

Mohd Edie Nazrin bin Hamzah (2014, 16 April). Bandar Tun Hussein Onn, Cheras.

Nor Azura Abu Bakar (2014, 16 April). Bandar Tun Hussein Onn, Cheras.

Temuramah

Azizzul Haqim bin Md Anuar (2014, 16 April). Temuramah personal. Bandar Tun Hussein Onn, Cheras.

Halimah Hassan (2014, 25 Mac). Temuramah personal. Dewan Bahasa dan Pustaka,
Kuala Lumpur.

Harun Mat Piah (2014, 25 Mac). Temuramah personal. Dewan Bahasa dan Pustaka,
Kuala Lumpur.

Mohd Edie Nazrin bin Hamzah (2014, 16 April). Temuramah personal. Bandar Tun
Hussein Onn, Cheras.

Mohd Nasir Hashim (2014, 30 Jun). Sesi pembentangan candidature. Pusat
Kebudayaan, Universiti Malaya.

Nor Azura Abu Bakar (2014, 16 April). Temuramah personal. Bandar Tun Hussein
Onn, Cheras.

Rafie Shafie (2014, 28 Februari). Temuramah melalui telefon.

Rogayah Abd Hamid (2014, 20 Mac). Temuramah personal. Kota Damansara, Selangor.

Roslan Madun (2014, 6 Mac). Temuramah personal. Akademi Syair, Temerloh, Pahang.

Syahrizan Sahamat (2014, 16 April). Temuramah personal. Bandar Tun Hussein Onn,
Cheras.

Zurinah Hassan (2014, 17 Mac). Temuramah personal. Akademi Pengajian Melayu,
Universiti Malaya