

KRITIK PEMIKIRAN THEODOR ADORNO TENTANG STATUS HETERONOM MUSIK JAZZ

Syarif Maulana¹ | Faculty of Philosophy
Parahyangan Catholic University
Bandung, Indonesia

Abstract:

Theodor W. Adorno, a prominent thinker in the Frankfurt School, articulated his views on jazz music. He considered jazz music to be 'functional' music (*Gebrauchsmusik*) serving the bourgeois class in the post-war period. Furthermore, Adorno observed that the spontaneity in jazz music was a myth as it originated from the 32-bar song patterns akin to Broadway tunes. Through improvisation, jazz music created an illusion of uniqueness in its 'products' by emphasizing a distinctive style of performance. However, Adorno argued that improvisation, inadvertently, was constructed within similar constraints across various musical compositions. Additionally, in another accusation, Adorno regarded blue notes in jazz music performance as an error that one attempts to correct within their own auditory perception. Conversely, Adorno extolled music containing Arnold Schoenberg's twelve-tone technique as autonomous art capable of social critique through internal logic within the music itself. This article seeks to pinpoint Adorno's fallacies in his critique of jazz music, based on his failure to formulate the ontological aspects of jazz music which rigidly adhere to canonical forms, his inability to situate the potential of jazz music within autonomous art, and the distortions stemming from stereotypes about jazz music prevalent in his time.

Keywords:

jazz • *musical autonomy* • *twelve-tone technique* • *musical heteronomy*

Pengantar: Ontologi Musik Jazz

Musikus Jazz Louis Armstrong menanggapi pertanyaan “Apa itu jazz?” dengan berkelakar: “Jika Anda masih perlu mempertanyakan apa itu jazz, Anda tidak akan pernah tahu”.² Sejumlah elemen kemudian ditunjuk sebagai fitur esensial yang membuat sebuah musik dapat disebut jazz antara lain ritmik *swing*³, *blue notes*⁴, akor-akor kompleks⁵, poliritmik⁶, *call and response*⁷, dan improvisasi^{8,9}.

Meskipun demikian, musikolog Prancis, André Hodeir, menganggap bahwa unsur-unsur tersebut bukanlah hal paling pokok dalam musik jazz. Hodeir merujuk pada sejumlah rekaman seperti *Concerto for Cootie* karya Duke Ellington, *Half-Mast Inhibition* karya Charles Mingus, atau *Body and Soul* yang dimainkan oleh saksofonis Coleman Hawkins sebagai komposisi yang dapat dikategorikan sebagai musik jazz meskipun tidak mengandung seluruh fitur esensial yang disebutkan.¹⁰ Atas dasar itu, Hodeir mengajukan pengertian musik jazz dengan mengacu pada fitur esensial berikut: “tidak terpisahkan tetapi campuran yang sangat bervariasi antara relaksasi (*relaxation*) dan ketegangan (*tension*), berasal dari (ritmik) *swing* dan cara bermain yang berapi-api (*hot playing*)”.¹¹

Pengertian tersebut menarik untuk membedakan musik jazz dari tradisi musik klasik Eropa yang sama-sama memiliki unsur relaksasi dan ketegangan, tetapi cenderung dipisahkan secara tegas. Sementara itu, keunikan dari jazz adalah relaksasi dan ketegangan tersebut digunakan “pada momen bersamaan”.¹² Untuk memahami pernyataan tersebut, saya mengambil contoh ritmik *swing* pada jazz yang relatif stabil untuk memberikan landasan bagi notasi yang lebih bebas yang dimainkan dalam dinamika relaksasi dan ketegangan. Hodeir bahkan menggambarkannya dengan “paradoks Freudian” yakni “ketegangan yang tidak nyaman yang diasosiasikan dengan kenikmatan - yang itu adalah ... relaksasi dalam titik tertentu”¹³. Relaksasi dan ketegangan tersebut, lanjut Hodeir, muncul dari “*hot playing*” yang dapat diilustrasikan sebagai “secara kontinyu menaikkan (dan menurunkan) volume, perubahan atas kualitas suara, dan dorongan energi”.¹⁴ Meskipun dapat diperdebatkan, Hodeir telah membuka cakrawala terkait pengertian jazz yang mengacu pada interaksi antara fitur-fiturnya, alih-alih menyebutkan satu per satu fitur yang dipandang esensial.¹⁵

Tawaran Hodeir tersebut belum sekaligus menutup diskusi tentang kemungkinan adanya ontologi dari musik jazz. Dalam analisis Brown, ontologi musik jazz berangkat dari pengertian berkenaan dengan apa yang dimaksud dengan karya musik jazz. Ada beberapa pertanyaan yang dapat membantu upaya pengategorian semacam ini, seperti: “Manakah yang dapat disebut sebagai karya musik jazz?” atau “Apakah karya yang bagannya tertulis secara baku, yang secara pokok, atau disebut juga sebagai bentuk kanonik (*canonic form*) yang terdiri dari introduksi, pernyataan lagu atau ‘head’, improvisasi, pernyataan kembali lagu, dan simpulan?”. Jika benar demikian, mudah untuk menggolongkan lagu-lagu seperti *Night and Tunisia* atau *Body and Soul* sebagai musik jazz.¹⁶

Namun terdapat masalah lain, bahwa dalam sejumlah kasus, ada performans (*active performance*) yang dilakukan tanpa patokan bentuk kanonik tersebut, seperti yang dapat ditemui dalam aliran “*free jazz*” yang setiap “karya”-nya mungkin tidak akan dapat diulangi dari satu penampilan ke penampilan berikutnya. Selain itu, dalam performans musik jazz, dapat ditemukan karya-karya yang terdengar sangat berbeda, padahal mengacu pada judul yang sama. Sebaliknya, bisa juga terdapat karya-karya yang terdengarnya sama, padahal sebenarnya judul yang berbeda.¹⁷ Artinya, bentuk kanonik kurang memuaskan untuk dijadikan acuan karena kenyataan bahwa permainan musik jazz bisa berjalan ke luar dari bagan baku dan berlangsung secara spontan tanpa bisa diulangi.

Poin selanjutnya, bentuk kanonik tidak bisa dijadikan sebagai dasar ontologis dalam menentukan kesamaan dan perbedaan suatu karya karena kemungkinan dalam permainan musik jazz yang nyaris tidak terbatas. Dengan demikian, jika bentuk kanonik dinyatakan sebagai aspek ontologi dalam bentuk pra-eksisten (dirancang terlebih dahulu sebelum musik terjadi), hal tersebut bertentangan dengan kenyataan bahwa aspek ontologi juga bisa muncul secara pos-eksisten (muncul setelah musik terjadi). Brown kemudian mengalihkan fokusnya pada kemungkinan bahwa ontologi musik jazz dapat dilacak melalui produksi rekaman.

Dalam kecenderungan rekaman musik yang dilabeli sebagai jazz, para pemain cenderung spontan dalam mengisi rekaman dengan hasil yang bisa jadi mengejutkan mereka sendiri. Berbeda dengan rekaman musik yang dilabeli pop atau rock yang lebih tertata dan dirancang sedemikian

rupa agar sesuai dengan rencana dan dimainkan kurang lebih mirip saat pertunjukkan langsung. Artinya, dalam istilah Brown, rekaman musik yang disebut jazz kerap membuat pendengarnya secara intuitif berharap agar apa yang dihadirkan lewat rekaman, seperti dalam bentuk kepingan (CD), memiliki perbedaan dengan performans atau penampilan sebenarnya yang dihadirkan oleh pemain. Musisi jazz yang melakukan rekaman cenderung bermain secara instingtif sehingga sukar diulangi pada saat performans langsung. Meskipun demikian, gaya tersebut juga terbantahkan karena sejumlah rekaman jazz kemudian juga dibuat lebih terkonsep seperti *Sketches of Spain* karya Miles Davis.¹⁸

Dengan demikian, upaya pencarian ontologi yang sifatnya tunggal untuk mengetahui hakikat musik jazz agak sukar dilakukan karena eksplorasi musik jazz yang terus berkembang dengan mengacu pada kreativitas si pemain atau komposer serta kemajuan teknologi rekaman. Artinya, bentuk kanonik dan sifat improvisatoris tidak lagi memadai untuk menjelaskan ontologi jazz.

Adorno, Musik, dan Teknik Dua Belas Nada

Theodor W. Adorno adalah salah satu dari sedikit filsuf yang memiliki perhatian terhadap musik jazz. Selain dikenal sebagai pemikir mazhab Frankfurt yang melakukan kritik terhadap budaya industri, Adorno juga memiliki karir sebagai pemusik dan komposer yang cukup serius. Ibunya, Maria Calvelli-Adorno della Piana, adalah penyanyi profesional, yang berperan penting dalam pendidikan musik anaknya. Adorno sendiri tergolong anak jenius dalam bermusik. Pada usia dua belas tahun, Adorno sudah mampu memainkan karya-karya Beethoven untuk piano.¹⁹

Setelah menamatkan studi filsafat di Johann Wolfgang von Goethe University pada tahun 1924, Adorno muda terpikat dengan komposisi Alban Berg berjudul *Three Fragments from Wozzeck*, op. 7, yang kebetulan ditampilkan pertama kali di kota tempat Adorno belajar, Frankfurt. Adorno kemudian pindah ke Wina untuk berguru pada Berg yang merupakan komposer terkemuka asal Austria. Sepanjang hidupnya, Adorno menulis beberapa komposisi antara lain *Für Sebastian Wedler* (1919), *3 stories by Theodor Däubler for female chorus* (1923–1945), *2 Pieces for string quartet*, Op.

2 (1925/26), *2 songs for voice & orchestra after Mark Twain's "Indian Joe"* (1932/33), dan *Kinderjahr – Six Piano pieces from op. 68 of Robert Schumann* (1941).

Selain terinspirasi oleh Berg, Adorno juga punya ketertarikan tersendiri terhadap teknik dua belas nada pada komposisi-komposisi Arnold Schoenberg. Adorno menjunjung teknik dua belas nada sebagai “bukan hanya mengupayakan kemajuan, perubahan, kebebasan nada-nada dari batasan musik konvensional, menjunjung kebebasan nada, individualitas, dan multiplisitas, tetapi juga tidak mengarah pada suatu resolusi”.²⁰ Bahkan teknik dua belas nada ditawarkan Adorno sebagai perlawanan terhadap kecenderungan musik populer yang dipandang sebagai “(...) musik yang buruk melayani konsumsi, membius dalam arti negatif, menumpulkan kesadaran sebagai individu, dan menciptakan kenyamanan pikiran yang memudahkan indoktrinasi kolektif”.²¹

Pertanyaannya, apakah yang dimaksud teknik dua belas nada? Mengapa teknik ini penting bagi Adorno dalam “membongkar indoktrinasi kolektif”? Untuk memahaminya, secara teknis mesti dibayangkan jumlah nada pada skala kromatik yang contohnya adalah seperti ini:²²

E	F	F#/	G	G#/	A	A#/B	B	C	C#/	D	D#/
		Gb		Ab		b			Db		Eb
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Keterangan: F# dan Gb, G# dan Ab, A# dan Bb, C# dan Db, D# dan Eb adalah nada yang sama, yang hubungannya disebut dengan enharmonis. Meskipun nadanya sama, penulis menganggap penting untuk memasukkan semua peristilahannya (termasuk dalam contoh-contoh berikutnya).

Dalam teknik dua belas nada, tidak ada nada yang boleh diulang. Untuk lebih jelasnya, bisa diilustrasikan lewat potongan karya berikut ini:

The image shows a musical score snippet on a single staff. The notes are chromatic, starting from a low pitch and moving up step by step. Above the staff, there are performance instructions: *con molto accento* and *lunga*. Below the staff, there are fingerings (0-5) and German lyrics: "Die Sonne kommt! Ein Prachter scheinen!". The notes correspond to the 12 notes of the chromatic scale listed in the table above.

Potongan notasi yang diambil dari karya Luigi Dallapiccola berjudul *Goethe-Lieder, no. 2, for Mezzo Soprano and E-flat Clarinet* (1953) tersebut menunjukkan bagaimana keseluruhan dua belas nada dimainkan dengan urutan sebagai berikut:

G#/Ab	A	G	F	B	E	D	Eb/D#	Bb/A#	Db/C#	C	F#/Gb
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Meskipun demikian, dalam partitur *Goethe-Lieder* tersebut, penomorannya tidak dimulai dari 1 hingga 12, melainkan 0 hingga 11 (supaya bisa diinversi), sehingga lebih persisnya menjadi seperti ini:

G#/Ab	A	G	F	B	E	D	Eb/D#	Bb/A#	Db/C#	C	F#/Gb
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

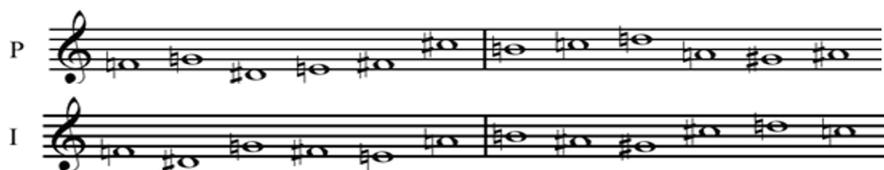
Jika disusun penomoran berdasarkan urutan nada dan G# dianggap sebagai nada awal atau 0, penomorannya menjadi seperti berikut ini:

G#/Ab	A	G	F	B	E	D	Eb/D#	Bb/A#	Db/C#	C	F#/Gb
0	1	11	9	3	8	6	7	2	5	4	10

Dari penomoran tersebut semakin jelas bahwa tidak hanya nada-nada dalam potongan notasi *Goethe-Lieder* itu tidak ada yang diulang (dari 0 sampai 11 masing-masing muncul satu kali), tapi juga tidak ada yang dimainkan secara berurutan (0, 1, 2, 3, dst ...). Deret nada dasar tersebut disebut juga dengan *prime form* yang disimbolkan dengan P⁰. P⁰ ini jika keseluruhannya dinaikkan satu *semitone*, istilahnya menjadi P¹ (jika mengambil contoh deret nada dasar dalam *Goethe-Lieder*, nada awalnya menjadi A dari sebelumnya G# dan rentetan nada berikutnya ikut naik satu *semitone*). Demikian halnya jika naik dua *semitone*, simbolnya menjadi P², naik tiga *semitone* menjadi P³ dan seterusnya bisa hingga P¹¹. *Prime form* ini dapat diubah urutannya lewat tiga kemungkinan yaitu *retrograde* (R), *inversion* (I) dan *retrograde inversion* (RI). R berarti memainkan *prime form* dari belakang yang hubungannya dapat dilihat dalam tabel sebagai berikut:

P ⁰	G#/Ab	A	G	F	B	E	D	Eb/D#	Bb/A#	Db/C#	C	F#/Gb
R ⁰	F#/Gb	C	Db/C#	Bb/A#	Eb/D#	D	E	B	F	G	A	G#/Ab

Sedangkan I berarti menyusun pencerminan dari P yang dalam bentuk notasi dapat digambarkan sebagai berikut:



Contoh yang diambil dari karya Stravinsky berjudul *Requiem Canticles* tersebut menunjukkan bahwa setiap pergerakan yang dilakukan dalam P, akan dilakukan secara sebaliknya dalam I sehingga rupanya menjadi seperti cermin. Misalnya, pada P, dari nada pertama (F) ke nada kedua (G) naik dua *semitone*, sehingga dalam versi inversinya, nada pertama (F) turun dua *semitone* ke nada kedua (D#). Berikutnya, pada P, dari nada kedua (G) ke nada ketiga (D#) turun tiga *semitone*, sehingga dalam versi inversinya, nada kedua (D#) naik tiga *semitone* ke nada ketiga (G). Hal ini berlangsung seterusnya hingga nada kedua belas. Jika telah memahami apa itu R dan I, RI sesederhana memainkan bentuk inversi dari belakang. Melanjutkan contoh dari *Requiem Canticles* di atas, versi RI-nya adalah sebagai berikut:

P ⁰	F	G	D#	E	F#	C#	B	C	D	A	G#	A#
I ⁰	F	D#	G	F#	E	A	B	A#	G#	C#	D	C
RI ⁰	C	D	C#	G#	A#	B	A	E	F#	G	D#	F

Penjabaran tentang teknik dua belas nada ini bagi sebagian pembaca bisa jadi dipandang terlalu teknis. Meskipun demikian, gaya tersebut justru sekaligus menampakkan corak berfilsafat Adorno ketika membicarakan musik, terutama dalam konteks pembelaannya terhadap Schoenberg. Pertanyaan berikutnya, bagaimana teknik musik tersebut dapat dikaitkan dengan perlawanan terhadap musik populer? Dalam teknik dua belas nada, setiap nada diperlakukan sama kuat dan tidak ada satupun yang dianggap lebih istimewa. Meskipun demikian, teknik dua belas nada, harus diakui, memberikan nuansa tidak nyaman bagi pendengarnya yang dapat digambarkan dalam pernyataan berikut: “Dengan krisis tonalitas, akor-akor disonan yang ambigu dan seakan meninggalkan tanda tanya, juga

rangkaian nada dan irama yang tidak biasa akan membuat kebingungan atas cara mendengarkan musik-musik tersebut dan kekaburan estetis antara yang biasa dan yang luar biasa”.²³

Teknik dua belas nada dalam hal ini selalu menginterupsi, mengganggu kenyamanan baik ritmis, melodis, maupun harmonis, sehingga dalam dirinya sendiri punya sifat emansipatoris. Adorno menolak musik populer karena seolah menenggelamkan orang-orang pada optimisme semu dan pencerahan samar-samar, sementara pergerakan sejarah, baginya, tidak bergerak maju, melainkan lebih seperti bentuk atonal dalam teknik dua belas nada: “resolusi yang tanpa resolusi” dan “tiket pergi tanpa jalan pulang”.

Dengan demikian, kurang lebih terdapat gambaran tentang posisi filsafat musik Adorno yang membela musik Schoenberg dan sekaligus menyerang musik populer. Musik Schoenberg dipandang Adorno mampu membebaskan belenggu indoktrinasi kolektif yang dijejalkan oleh musik populer. Sekarang, bagaimana pandangan Adorno tentang musik jazz?

Pandangan Adorno tentang Musik Jazz

Dalam esainya yang berjudul “On Jazz”, Adorno terlebih dahulu menganalisis musik jazz sebagai musik yang mengandalkan sinkopasi, digambarkannya dalam bentuk ketukan pertama yang merupakan semacam “tipuan” (*Scheintakt*). Selain itu, jazz juga memfasilitasi emosi subjektif (dari musisi) tanpa menginterupsi keketatan dalam pola ritmiknya.²⁴ Dalam arti demikian, Adorno memahami jazz dalam arti yang tidak jauh beda dengan pengertian yang ditawarkan Hodeir. Meskipun telah berupaya mengartikan jazz, Adorno kemudian menyimpulkan bahwa jazz mengakui dirinya sebagai musik dansa karena tidak bisa didefinisikan secara formal dan hanya bisa dilihat secara fungsional. Bedanya, musik jazz diposisikan sebagai musik yang secara eksklusif bersifat abstrak, meskipun tetap mengadopsi rumus-rumus musik dansa agar dapat menjalankannya secara konkret.²⁵

Dalam esainya yang lain berjudul “Farewell to Jazz”, Adorno kemudian mulai masuk pada kecurigaannya dengan mengatakan musik jazz sebagai “musik fungsional” (*Gebrauchsmusik*) untuk melayani kelas borjuis dalam periode pasca perang. Alasannya, lanjut Adorno, musik jazz dapat dikonsumsi secara langsung karena diturunkan dari musik dansa

yang memiliki ritmik dasar yang tidak sukar untuk dipahami serta diikuti. Adorno bahkan menuding jazz telah mengingatkan orang-orang pada adegan erotis dari sinema, adegan berpakaian minim, perjalanan yang meragukan ke pantai, dan situasi-situasi ambigu lainnya. Menariknya, jazz, dalam kacamata Adorno, kerap menyajikan dirinya sebagai musik yang progresif, modern, dan mutakhir.²⁶

Pertanyaannya, mengapa Adorno sedemikian punya pandangan negatif terhadap jazz? Adorno melihat bahwa spontanitas dalam musik jazz adalah mitos karena berangkat dari pola 32 birama lagu-lagu *a la Broadway*.²⁷ Pada titik ini, Adorno menyamakan kritik terhadap musik jazz dengan musik populer pada umumnya yang dituduh telah melakukan standardisasi sebagaimana moda fabrikasi dalam budaya industri.²⁸ Intinya, bagi Adorno, antara satu musik dengan musik yang lain dalam konteks musik industri sebenarnya dibangun dari pola yang sama, tetapi dibuat seolah-olah berbeda satu sama lain.

Modus untuk menjadikan beda satu sama lain itu disebut Adorno sebagai pseudo-individualisasi. Melalui improvisasi, musik jazz telah menciptakan kesan seolah-olah suatu ‘produk’ adalah unik karena menonjolkan suatu permainan yang khas. Padahal, bagi Adorno, improvisasi, tanpa sadar, dibangun di atas batasan-batasan yang mirip antara satu musik dengan yang lainnya.²⁹ Selain itu, dalam tuduhan lainnya, Adorno memandang *blue notes* dalam permainan musik jazz sebagai suatu kesalahan yang dicoba dikoreksi oleh pendengarnya sendiri.³⁰

Adorno menilai bahwa pemain saksofon atau klarinet yang mahir, termasuk pemain perkusi, yang melakukan lompatan berani di antara ketukan-ketukan dalam permainan jazz, adalah sebetuk kebebasan, yang membuat jazz semestinya teremansipasi dari industrialisasi. Bagi Adorno, seharusnya dengan kebebasan yang ditawarkan jazz, dinding kokoh antara produksi dan reproduksi dirubuhkan, serta pengalienasian manusia dari musik bisa diatasi. Adorno melihat bahwa apa yang dimaksud sebagai kebebasan ekspresi individual dari jazz tidak lebih dari kamufase atas barang konsumen. Dalam jazz, lanjut Adorno, daya tarik akord kesembilan, akhir pada akord ketujuh, dan permainan notasi secara berlapis-lapis, sebenarnya telah usang dan pudar, semacam usaha melestarikan “modernitas yang membusuk dari hari kemarin”. Adorno kemudian membandingkannya dengan tradisi musik klasik Eropa. Pada komposer seperti Johannes Brahms, aspek sinkopasi dilakukan secara kaya

ketimbang yang dipraktikkan dalam musik jazz yang menurut Adorno “hanyalah hiasan di atas arsitektur yang metriknya konvensional, biasa, tanpa konsekuensi struktural, dan dapat dihapus sesuka hati”.³¹

Inkonsistensi Status Heteronom Musik Jazz dalam Argumen Adorno

Dalam tulisan-tulisannya, termasuk terkait pembelaannya terhadap Schoenberg dan serangannya terhadap musik populer, dapat disimpulkan bahwa Adorno membela otonomi musik. Otonomi dapat diartikan sebagai kebebasan dari fungsi sosial secara langsung, seperti yang kerap dicontohkan Adorno melalui musik klasik Eropa. Bagi Adorno, hanya seni yang otonom yang dapat menjadi sarana bagi kesadaran diri (*self-conscious*) dan kritik sosial.³² Perhatikan bagaimana Adorno berkomentar tentang Beethoven dalam tulisannya: “Jika ia adalah prototipe musik dari borjuasi revolusioner, pada saat yang sama ia juga prototipe dari musik yang telah lepas dari kepatuhan sosialnya dan sepenuhnya otonom secara estetis. Karya-karyanya meledakkan skema keterhubungan yang memuaskan antara musik dan masyarakat”.³³

Dalam seni yang otonom, lanjut Adorno, suatu karya dapat membangun logika internalnya sendiri, yang tidak tergantung pada aspek eksternal apapun. Dalam konsistensi dan integrasi total, bentuk dan isi menjadi identik, karya *adalah* ide. Dengan demikian, bagi Adorno, kritik seni melalui seni otonom bukanlah sesuatu yang superfisial dipengaruhi politik atau seni propaganda. Poinnya, Adorno melihat bahwa seni otonom melakukan gerakan imanen dalam memperbaiki masyarakat.³⁴ Adorno mengambil contoh Schoenberg sebagai model emansipasi, yakni musik yang dalam sistem internalnya telah membebaskan.

Sebaliknya, Adorno bersikap negatif terhadap musik populer sebagai bagian dari seni heteronom. Seni heteronom, bagi Adorno, karena sifatnya yang memiliki fungsi sosial langsung, berpotensi menjadi sekadar instrumen pemuas kepentingan massa. Dengan demikian, sifat “seni dalam dirinya sendiri” tidak mungkin ada dalam musik populer karena dipengaruhi aneka kepentingan, termasuk komodifikasi dan konsumerisme. Jika membaca uraian Adorno, terlihat jelas bahwa Adorno menempatkan musik jazz ke dalam seni heteronom.

Mungkin menjadi mudah dipahami mengapa Adorno kerap mengontraskan musik jazz dan musik klasik Eropa. Baginya, musik jazz termasuk ke dalam seni heteronom, sementara musik klasik Eropa dapat dimasukkan sebagai seni otonom. Pertanyaannya, apakah pembagian tersebut sungguh-sungguh sederhana? Misalnya, apakah musik yang ditampilkan gereja memiliki fungsi? Jawaban atas pertanyaan semacam itu cenderung bersifat afirmatif karena musik gereja memiliki fungsi religius, yaitu untuk menggugah dimensi spiritual umat yang sedang menjalankan ibadah. Dengan demikian, musik gereja memiliki fungsi, sebagaimana musik untuk berdansa atau musik dalam parade militer. Sebaliknya, bagaimana jika seseorang datang ke konser musik klasik dan bertanya, “Apakah fungsi sosial dari musik ini?” Meskipun misalnya, yang ditampilkan adalah karya religius dari Bach, pertunjukan tersebut, dalam kacamata Adorno, lebih bersifat otonom daripada heteronom. Apakah sungguh-sungguh semudah itu menarik garis pemisahannya? Tidakkah musik yang ditampilkan pada konser pun memiliki fungsi sosial, yakni melayani kepentingan massa untuk menikmati konser tersebut? Bertolak dari argumen tersebut, uraian berikutnya akan masuk pada problem pembacaan Adorno terhadap musik jazz.

Pertanyaannya, apakah musik jazz sungguh-sungguh bersifat heteronom? Pertanyaan besarnya, musik jazz yang mana yang dimaksud Adorno? Adorno menulis kritiknya terhadap musik jazz dalam esai tahun 1933 dan 1936. Antara tahun 1920 hingga 1933, terdapat kebijakan prohibisi di Amerika Serikat yang melarang penjualan minuman beralkohol. Minuman beralkohol kemudian tetap diperjualbelikan salah satunya dalam tempat-tempat yang menampilkan konser musik jazz. Di tempat-tempat tersebut, ditampilkan pula lagu-lagu tarian dan musik-musik populer. Jazz kemudian mendapat reputasi sebagai musik yang tidak bermoral. Henry van Dyke bahkan menuliskan, “... itu bukanlah musik sama sekali. Itu hanyalah iritasi pada saraf pendengaran, godaan sensual pada hasrat fisik”.³⁵

Masa-masa itu sebenarnya adalah sekaligus juga disebut sebagai masa keemasan jazz. Terdapat sejumlah kelompok jazz populer dalam format *big band*, dengan para musisi andalan seperti Count Basie, Duke Ellington, Benny Goodman, dan Earl Hines. Meskipun musik yang dihasilkannya tergolong penuh keteraturan, *big band* juga memberi kesempatan bagi

musisi untuk beraksi secara individu lewat improvisasi. Jika mengacu pada kritik Adorno terhadap musik jazz, catatan kritis tersebut hanya relevan dengan kecenderungan format kelompok jazz di masa itu (yang memiliki pola-pola ritmik cenderung konsisten seolah-olah terstandardisasi) dan musik jazz yang distereotipkan sebagai “musik hura-hura”. Dalam arti demikian, mudah untuk menggolongkan jazz sebagai seni yang bersifat heteronom.

Namun demikian, jika kembali pada permasalahan tentang betapa sulitnya merumuskan ontologi jazz, hal tersebut dapat menjadi jalan masuk untuk menunjuk kekeliruan Adorno yang seolah menyempitkan ontologi jazz pada bentuk kanonik. Kenyataannya, ontologi jazz tidak hanya terpaku pada bentuk kanonik yang bersifat pra-eksisten, melainkan juga terdapat aliran seperti “free jazz” yang menyandarkan eksistensinya pada ontologi pos-eksisten seperti yang dilakukan oleh Ornette Coleman dan Pharoah Sanders pada sekitar tahun 1970-an. Dalam “free jazz”, kebebasan yang dianggunkan Adorno dengan mencontoh pada Schoenberg justru lebih jelas terlihat. Bahkan teknik dua belas nada Schoenberg, dalam pandangan penulis, sangat terikat aturan yang menjadikannya tidak bebas sama sekali.

Selain itu, teknik dua belas nada Schoenberg juga ternyata dapat diterapkan pada musik jazz, sebagaimana dilakukan oleh George Russell dalam *All About Rosie* atau hampir seluruh lagu dalam album *Free Jazz: A Collective Improvisation* dari Ornette Coleman. Dalam karya-karya tersebut, prinsip atonalitas dalam dua belas nada Schoenberg dipraktikkan, meskipun tidak bisa dikatakan patuh pada rumus-rumus yang baku. Artinya, Adorno mengabaikan kemungkinan bahwa musik jazz yang cenderung mempunyai ontologi yang plural, ternyata mampu merangkul elemen-elemen musik klasik Eropa, termasuk dalam arti ide pembebasan nada-nada sebagaimana diyakini Adorno. Pada titik itu, jika disepakati bahwa terdapat atonalitas dalam musik jazz tertentu, musik jazz juga sekaligus bersifat otonom.

Berikutnya, dengan mengakui perkembangan ini dalam musik jazz, pengkaji tidak perlu lagi menempatkan musik jazz secara mudah pada kategori seni yang heteronom. Musik jazz juga memiliki aspek otonom, ditandai dengan kebebasan membuat nada-nada yang bersandar pada ontologi pos-eksisten dan juga kemungkinannya dalam menciptakan atonalitas. Terlebih lagi, hal-hal baku seperti penampilan “32 birama a la

Broadway” sebagaimana dituduhkan oleh Adorno, sudah terbantahkan dalam perkembangan musik jazz selanjutnya.

Dengan demikian, kekeliruan Adorno dilandasi pada kegagalannya merumuskan aspek ontologis dari musik jazz yang terlampau kaku pada bentuk kanonik, kegagalannya menempatkan kemungkinan musik jazz dalam seni yang bersifat otonom, dan distorsi yang berasal dari stereotip tentang musik jazz yang ada pada zamannya. Bahkan tudingan bisa berbalik, bahwa Adorno, yang mengaku sebagai seorang pembaharu Marxisme, ternyata malah mempromosikan musik Schoenberg yang justru sukar dicerna oleh pendengar awam. Musik Schoenberg, dalam pandangan saya, sukar dicerna oleh orang yang tidak punya pemahaman mendasar mengenai teori musik dan tidak pernah mengapresiasi musik sejenis musik klasik sebelumnya. Dalam arti demikian, berlawanan dengan prinsip Marxisme yang mengutamakan keberpihakan pada kelas pekerja, Adorno justru bersikap elitis dengan sikap dinginnya terhadap seni-seni fungsional. Musik jazz tertentu kerap bersifat otonom dalam dirinya sendiri, tetapi menjadi fungsional ketika dikaitkan dengan peristiwa sosial seperti konser atau dalam bentuk seperti rekaman yang diperjualbelikan. Dalam konteks ini, musik klasik Eropa yang diglorifikasi Adorno pun sebenarnya tidak jauh berbeda.

Bibliography:

- Adorno, Theodor W. *Essays on Music*. Susan H. Gillespie et al. (Trans.), Richard Leppert (Ed.). Berkeley: University of California Press, 2002.
- _____. “On popular music”. *Studies in Philosophy and Social Science* No. 9, 1941.
- _____. “Philosophy of Modern Music”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 35(2), 1976.
- Andjani, K. *Musik dan Masyarakat: Filsafat Musik Theodor Adorno*. Jakarta: Marjin Kiri, 2022.
- Bailey, D. *Improvisation: its nature and practice in music*. New York: Da Capo Press, 1993.
- Brown, L. B. “Jazz”. *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. T. Gracyk & A. Kania (Eds.). London: Routledge, 2011.

- Cook, R. *Jazz Encyclopedia*. London: Penguin, 2005.
- Cooke, M. *Jazz*. London: Thames and Hudson, 1999.
- Hamilton, A. (2011). "Adorno". *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. T. Gracyk & A. Kania (Eds.). London: Routledge, 2011.
- Hodeir, A. *Jazz: Its Evolution and Essence*. David Noakes (Trans.). New York: Grove Press, 1956.
- Kirchner, B. *The Oxford Companion to Jazz*. Kirchner, B. (Ed.). New York: Oxford University Press, 2000.
- Maulana, S. "Benarkah Adorno seorang Elitis?" *Indoprogres*, 3 September 2022.
- Müller-Doohm, S. *Adorno: A Biography*. Malden, MA: Polity Press, 2005.
- Shepherd, J. *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume II: Performance and Production*. London: Continuum, 2003.
- Ward, G.C. & Burns, K. *Jazz: A History of America's Music*. New York: Alfred A. Knopf, 2000.

Endnotes:

- 1 Email: syarif.maulana@unpar.ac.id.
- 2 L.B. Brown, "Jazz", dalam *The Routledge Companion to Philosophy and Music* T. Gracyk & A. Kania (Eds.) (London: Routledge, 2011) 426.
- 3 Ritmik *swing* dalam jazz menggabungkan sinkopasi, ritme yang terasa seperti ayunan, dan pengaturan ketukan yang longgar. Teknik ini sering melibatkan penundaan atau percepatan ketukan kedua atau keempat dalam sebuah tala. Lihat R. Cook, *Jazz Encyclopedia* (London: Penguin, 2005).
- 4 *Blue notes* adalah istilah yang digunakan dalam musik, terutama dalam genre blues dan jazz, untuk merujuk pada notasi yang dimainkan dengan penekanan khusus atau dengan nada yang lebih rendah daripada notasi standar dalam skala musik Barat. *Blue notes* sering digunakan untuk mengekspresikan emosi, keputusasaan, atau rasa sakit dalam musik. Salah satu contoh *blue notes* yang paling umum adalah *blue third*, yang merupakan penurunan sedikit dalam nada ketiga dalam skala mayor. Misalnya, dalam skala C mayor (C-D-E-F-G-A-B), *blue third* akan menjadi E flat (atau E_b) bukan E natural. *Blue notes* juga bisa mencakup variasi lainnya, seperti *blue fifth* (penurunan nada kelima dalam skala mayor) dan *blue seventh* (penurunan nada ketujuh dalam skala mayor), yang sering digunakan untuk memberikan karakteristik khas pada musik blues dan jazz. Lihat B. Kirchner, *The Oxford Companion to Jazz*, B. Kirchner (Ed.) (New York: Oxford University Press, 2000).
- 5 Akor-akor kompleks dalam musik jazz merujuk pada akor-akor yang terdiri dari lebih dari tiga nada dan sering kali melibatkan ekstensi dan alterasi. Contohnya termasuk akor-akor maj7, m7, dan dominant 7 dengan ekstensi seperti 9, 11, dan 13 (Kirchner, 2000).

- 6 Poliritmik dalam musik jazz mengacu pada penggunaan dua atau lebih pola ritme yang berbeda secara bersamaan dalam satu komposisi musik (Kirchner, 2000). Sebagai contoh teknis poliritmik dalam musik jazz, dapat dipertimbangkan komposisi *Take Five* karya Paul Desmond yang dimainkan oleh Dave Brubeck Quartet. Dalam lagu ini, Dave Brubeck memainkan pola ritme 5/4 pada piano, sementara drummer Joe Morello memainkan pola ritme 4/4 pada drum. Contoh lain adalah dalam *So What* dari album *Kind of Blue* oleh Miles Davis. Dalam lagu ini, bassis Paul Chambers memainkan pola ritme yang berjalan dalam 3/4, sementara pianis Bill Evans dan drummer Jimmy Cobb memainkan pola ritme 4/4.
- 7 *Call and response* dalam jazz adalah teknik musik ketika satu pemain atau kelompok musik memainkan frase musik atau motif yang disebut “panggilan” (*call*), dan kemudian diikuti oleh “sahutan” (*response*) dari pemain atau kelompok musik lainnya. “Sahutan” ini bisa berupa balasan langsung terhadap panggilan tersebut atau berfungsi sebagai improvisasi atau variasi dari tema yang diberikan. Lihat J. Shepherd, *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume II: Performance and Production* (London: Continuum, 2003).
- 8 Improvisasi dalam musik jazz adalah proses spontan di mana musisi membuat atau memainkan musik secara langsung tanpa rencana atau skrip yang jelas. Ini melibatkan membuat melodi, harmoni, dan ritme secara instan berdasarkan tema atau struktur musik yang ada, atau bahkan tanpa kerangka musik yang sudah ada. Dalam jazz, improvisasi sangat penting dan dianggap sebagai salah satu aspek utama dari *genre* ini. Musisi jazz sering kali berimprovisasi selama solo mereka, menciptakan ide-ide musik baru dan bereaksi secara langsung terhadap permainan rekan-rekan mereka. Improvisasi memungkinkan ekspresi pribadi yang unik, kreativitas yang tidak terbatas, dan interaksi musikal yang mendalam antara pemain. Lihat D. Bailey, *Improvisation: its nature and practice in music* (New York: Da Capo Press, Bailey, 1993).
- 9 M. Cooke, *Jazz* (London: Thames and Hudson, 1999).
- 10 A. Hodeir, *Jazz: Its Evolution and Essence*, David Noakes (Trans.) (New York: Grove Press, 1956) 35, 85, 90, 155–6, 236.
- 11 *Ibid.*, 240. Dalam naskah aslinya: “[...] inseparable but extremely variable mixture of relaxation and tension,” that is, “of swing and the hot manner of playing”.
- 12 *Ibid.*, 195-196.
- 13 *Ibid.*, 156. Dalam naskah aslinya: “an unpleasant tension which is associated with pleasure – that is . . . with a partial relaxation”.
- 14 *Ibid.*, 224-233.
- 15 Brown, “Jazz”, *op. cit.*, 427.
- 16 *Ibid.*, 429.
- 17 *Ibid.*, 430.
- 18 *Ibid.*, 431-432.
- 19 S. Müller-Doohm, *Adorno: A Biography* (Malden, MA: Polity Press, 2005) 28.
- 20 K. Andjani, *Musik dan Masyarakat: Filsafat Musik Theodor Adorno* (Jakarta: Marjin Kiri, 2022) 190.
- 21 *Ibid.*
- 22 Saya pernah mengulas catatan Andjani tentang teknik dua belas nada ini di sebuah artikel di media. Lihat S. Maulana, “Benarkah Adorno seorang Elitis?” di *Indoprogress*, 3 September 2022. <https://indoprogress.com/2022/09/benarkah-adorno-seorang-elitis/> (access 19.03.2024).

- 23 Andjani, *Musik dan Masyarakat...*, *op. cit.*, 50.
- 24 T. W. Adorno, *Essays on Music*, Susan H. Gillespie et al. (Trans.), Richard Leppert (Ed.) (Berkeley: University of California Press, 2002) 470-471.
- 25 *Ibid.*, 472.
- 26 *Ibid.*, 2002: 497.
- 27 T. W. Adorno, "On popular music", dalam *Studies in Philosophy and Social Science* No. 9, 1941, 17.
- 28 Adorno, *Essays on Music*, *op. cit.*, 441.
- 29 *Ibid.*, 446.
- 30 Adorno, "On Popular Music", *art. cit.*, 26.
- 31 Adorno, *Essays on Music*, *op. cit.*, 497-499.
- 32 A. Hamilton, "Adorno" dalam *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, T. Gracyk & A. Kania (Eds.) (London: Routledge, 2011) 397.
- 33 T.W. Adorno, "Philosophy of Modern Music" dalam *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 35(2) (1976) 209, 242-244.
- 34 Hamilton, "Adorno", *art. cit.*, 398.
- 35 Lihat G.C. Ward & K. Burns, *Jazz: A History of America's Music* (New York: Alfred A. Knopf, 2000).