

**TINJAUAN HISTORIS PERKEMBANGAN MUSIK
GEREJAWI DI DALAM GEREJA-GEREJA INDEPENDEN
(*FREE CHURCHES*) DAN IMPLIKASINYA BAGI
PENATALAYANAN MUSIK GEREJAWI DI MASA KINI (I)***

SAMUEL EDUARD TANDEI

ABSTRAK

Tulisan ini membahas sejarah perkembangan musik gerejawi dalam konteks gereja-gereja Protestan yang bersifat independen (*free churches*) dan dilihat secara umum pada masa pasca-Reformasi gereja hingga masa kini. Dalam perkembangannya, ranah musik gerejawi di dalam gereja-gereja independen selalu diperhadapkan dengan adanya polarisasi pandangan, baik di dalam musik vokal (khususnya nyanyian jemaat dan peranan paduan suara), maupun musik instrumental. Penelaahan secara historis ini mengisyaratkan beberapa implikasi yang dapat dimulai dengan mengembangkan suatu sikap menghormati tradisi dan menghargai inovasi. Implikasi yang lebih konkret dari tinjauan historis ini akan dibahas dalam makalah selanjutnya.

Kata-kata kunci: nyanyian jemaat, musik paduan suara, musik instrumental, gereja independen, tradisi, inovasi

ABSTRACT

This is an overview on the history of the development of church music among Protestant free churches which had been occurring since the Reformation until today. Along with its development, the field of church music within free churches has always been encountered with polarization of ideas or styles in different areas of vocal music (particularly in congregational singing and the role of church choir)

*Artikel ini merupakan makalah yang disampaikan penulis dalam pertemuan Konsultasi Nasional Musik Gerejawi ke-2 yang diselenggarakan oleh Persekutuan Gereja-gereja di Indonesia (PGI) dan Yayasan Musik Gerejawi (Yamuger) pada 16-18 Juni 2014, di Jakarta. Penulis telah merevisi makalah tersebut untuk diterbitkan dalam jurnal *Veritas* edisi ini.

and also instrumental music. This historical review suggested several implications for the free churches in the present time that could be started by developing a posture of respecting tradition and appreciating innovation at the same time. Further concrete implications from this historical review will be discussed in a subsequent writing.

Keywords: congregational singing, choral music, instrumental music, free churches, tradition, innovation

PENDAHULUAN: APA DAN SIAPA GEREJA-GEREJA INDEPENDEN

Apakah yang dimaksud dengan gereja independen (*free church*)? Dalam ranah sejarah gereja dan liturgika, istilah “gereja independen” biasanya dikaitkan dengan gerakan yang menginginkan adanya kebebasan dalam menentukan liturgi ibadah serta unsur-unsur perangkatnya. Pada awal mulanya, di abad ke-17, gerakan ini umumnya bersifat spektrum, terdiri dari pihak yang cukup ekstrem dalam menentang gereja Anglikan dan liturginya, yaitu *The Book of Common Prayer* (BCP) sampai kepada pihak yang bermaksud sekadar memodifikasi BCP secara praktis dan tidak menunjukkan resistensi kepada gereja Anglikan.¹ Itu sebabnya bisa dikatakan bahwa gerakan ini berbeda dengan reformasi gereja yang terjadi satu abad sebelumnya karena beberapa hal. *Pertama*, gerakan ini dilakukan secara sporadis (di Inggris), tidak dilakukan secara serentak dan tanpa melibatkan aspek politik (*city governance*) sebagaimana yang terjadi di dalam reformasi gereja di beberapa kota di Eropa Barat. *Kedua*, gerakan ini tidak didasari oleh perbedaan teologi secara fundamental sebagaimana gerakan reformasi gereja yang dipelopori oleh Martin Luther identik dengan semboyan *sola scriptura*, *sola fide*, dan *sola gratia*. Alasan *ketiga* adalah ketiadaan payung organisasi yang menaungi gerakan gereja independen

¹Kaum klerus yang secara ekstrem menolak mengikuti aturan gereja Anglikan ini dijuluki dengan sebutan “kaum nonkonformis” atau Dissenters. Mereka menekankan adanya suatu kebebasan di dalam kehidupan bergereja. E. A. Payne menjabarkan kebebasan ini secara singkat, “*Freedom from State connection and control, freedom from essential dependence of a priestly succession, freedom from fixed liturgical forms, freedom of conscience and inquiry: these are still most vital freedoms*” (lih. Christopher J. Ellis, *Gathering: A Theology and Spirituality of Worship in Free Church Tradition* [London: SCM, 2004] 25-27, 260). Sedangkan pihak yang sekadar melakukan perubahan-perubahan kecil terhadap pelaksanaan BCP dipelopori oleh John Wesley, seorang anggota gereja Anglikan yang kemudian para pengikutnya dinamakan sebagai kaum Methodist (lih. Rasid Rahman, *Pembimbing ke dalam Sejarah Liturgi* [Jakarta: Gunung Mulia, 2010] 186-188).

sehingga barulah pada abad ke-19 istilah *free churches* itu sendiri mulai dikenal.² Pada awalnya, gerakan ini didominasi oleh kaum puritan atau separatis yang terdapat di dalam kaum Baptis, kongregasional, dan presbiterian (Skotlandia), tapi kemudian beberapa kelompok lainnya lama kelamaan ikut memisahkan diri dari gereja Anglikan, misalnya kaum Methodist. Tapi dalam perkembangannya ada denominasi atau kelompok lain yang juga terafiliasi dengan gerakan gereja independen ini, misalnya kaum *Quaker*, Pentakosta, serta denominasi lain yang muncul setelah gerakan-gerakan kebangunan rohani yang terjadi di tahun 1970-an dan 1980-an di Amerika Utara.³ Karena itu dapat disimpulkan bahwa dari sederetan denominasi yang terafiliasi ke dalam gerakan gereja independen ini terdapat satu persamaan. Jika dalam sistem gereja liturgikal (khususnya gereja Anglikan) perancangan, pengaturan, serta pelaksanaan liturgi dan musik telah digariskan oleh BCP di dalam sistem pemerintahan gerejawi yang bersifat hierarkis, maka penekanan dari gerakan gereja independen ialah beralihnya wewenang dan kewajiban untuk menata liturgi dan musik kepada masing-masing gereja, bahkan tidak jarang dilakukan oleh rohaniwan.⁴ Frank Stoldt, seorang tokoh pemerhati liturgi dan musik dari kalangan Lutheran (yang bersifat hierarkial) justru mengemukakan bahwa di abad ke-21 ini yang perlu diperhatikan dalam perkembangan musik gerejawi bukanlah mengenai *musik*-nya, tetapi justru peranan *jemaat* itu sendiri.

*At this end of the millenium, church and culture seemingly have less and less in common, with the result that the church's mission, as well as its music, is radically and rapidly changing. Outreach is replacing maintenance; diversity has overtaken uniformity; spirituality is as important as highly developed musical skills; and participation by the assembly is the central task of both evangelical and liturgical musicians.*⁵

Oleh sebab itu, pada akhir pembahasannya, sejarah dari perkembangan musik gerejawi ini akan berimplikasi kepada gereja itu sendiri dan bukan kepada musik atau musisinya sehingga beberapa rekomendasi yang akan disampaikan akan menjadi suatu wacana yang perlu dibahas dan diimplementasikan lebih lanjut oleh gereja-gereja independen (secara khusus gereja-gereja Protestan di Indonesia).

²Ellis, *Gathering* 260.

³Ibid. 25.

⁴Lih. Mike Cospes, *Rhythms of Grace: How the Church's Worship Tells the Story of the Gospel* (Wheaton: Crossway, 2013) 110-111.

⁵"No Assembly Required: Why Church Music for the Twenty-first Century Is an Ecclesial Concern" dalam *Musicians for the Churches: Reflections on Vocation and Formation* (ed. Margot E. Fassler; New Haven: Yale Institute of Sacred Music, 2001) 27; huruf tegak penekanan penulis.

PERKEMBANGAN MUSIK GEREJAWI DI DALAM GEREJA INDEPENDEN

Telah dijelaskan sebelumnya bahwa gereja independen terdiri dari gereja-gereja Protestan yang berasal dari denominasi yang berbeda-beda. Di dalam keterbatasan untuk menganalisis praktik musik gerejawi dalam keseluruhan denominasi yang tercakup di dalam kelompok gereja independen, maka studi ini akan berfokus kepada pola-pola bersifat umum yang dijumpai di dalam kelompok gereja independen tersebut. Menurut Kent Hughes, ibadah dan musik di dalam gereja independen pada dasarnya lebih menekankan kesederhanaan. Hal ini terlihat dalam pembacaan firman, doa (yang lebih bersifat spontan), sakramen (atau upacara gerejawi), ketiadaan asesoris pakaian keimaman/rohaniwan, serta nyanyian atau musik yang juga lebih sederhana.⁶ Dipandang dari aspek musik, karakteristik ini jelas berbeda dengan liturgi gereja Katolik sejak akhir abad ke-18, di mana keanggunan musiknya justru seolah mengalahkan aspek-aspek lain di dalam ibadah sebagaimana yang digambarkan oleh J. Jungmann, “. . . *music (had) spread its gorgeous mantle over the whole mass, so that the other details of the rite scarcely had any significance.*”⁷ Sementara itu kesederhanaan di dalam penyampaian musik di gereja-gereja independen disertai dengan penekanan akan pentingnya nyanyian jemaat yang keberadaannya mengalami suatu penyegaran sejak terjadinya reformasi gereja (terlepas dari adanya perbedaan baik dari segi teologi-eklesiologi, badan organisasi gerejawi, dan corak ibadah atau musik yang dipraktikkan).⁸

Memasuki abad ke-20, gerakan Pentakosta yang berawal dari fenomena “kebangunan rohani” di Azusa Street pada tahun 1906 di Los Angeles memberi warna baru dalam perkembangan musik gerejawi di tengah gereja independen. Sebelumnya, akhir abad ke-19 merupakan zaman keemasan dari gerakan kaum Baptis dan Methodist yang dikenal dengan kamp-kamp kebangunan rohani dan menghasilkan *gospel song* (yang terdiri dari himne-himne revivalistik). Namun kemudian gerakan Pentakosta yang memisahkan diri dari denominasi-denominasi pendahulunya tersebut seolah memperbarui *gospel song* baru (yang dikenal juga sebagai musik pop dengan nuansa negro-spiritual) dan selanjutnya kental dengan pengaruh gerakan orang Afro-Amerika yang kembali menekankan “kebebasan” namun dalam konteks yang lain (yaitu dari

⁶Diadaptasi dari Cosper, *Rhythms of Grace* 110.

⁷Dikutip dalam Martin D. Stringer, *A Sociological History of Christian Worship* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005) 198.

⁸Kecuali gereja-gereja pengikut Ulrich Zwingli di Zurich yang pada abad ke-16 sempat melarang nyanyian jemaat dan penggunaan musik instrumental di dalam liturgi. Namun di akhir abad tersebut, gereja-gereja di Zurich sedikit demi sedikit mulai kembali menyanyikan mazmur (lih. Brian Wren, *Praying Twice: The Music and Words of Congregational Song* [Louisville: Westminster John Knox, 2000] 49-51).

perbudakan dan segregasi).⁹ Dalam perkembangannya, gerakan Pentakosta abad ke-19 berlanjut terus hingga seabad kemudian muncul Neo-Pentakostalisme. Dalam kaitannya dengan praktik pelayanan musik gerejawi dan liturgi, gerakan ini memiliki beberapa ciri, di antaranya adalah penekanan pada aspek informalitas atau skeptisisme terhadap tradisi liturgi di dalam gereja Protestan, serta penekanan aspek “keterampilan” daripada aspek kualifikasi pendidikan di dalam menyeleksi rohaniwannya (gembala atau pendeta).¹⁰ Sehingga, jika sebelumnya gereja Protestan menekankan kualifikasi pendidikan musik gerejawi dalam proses perekrutan tenaga rohaniwan di bidang musik,¹¹ maka di gereja beraliran Neo-Pentakosta hal ini tidak terlalu dianggap penting karena tidak jarang gembala sidang atau pendetanya pun bukan merupakan lulusan seminari atau sekolah teologi, tetapi berlatar belakang jemaat awam.

Dengan demikian, dinamika perkembangan musik gerejawi yang terjadi di gereja independen tidak lepas dari perkembangan gereja-gereja independen itu sendiri yang mencakup berbagai denominasi gereja yang beraneka ragam. Oleh karena keterbatasan waktu dan tempat, studi ini hanya akan mencakup dua hal utama, yakni perkembangan dalam musik vokal (nyanyian) dan perkembangan dalam musik instrumental yang dilihat secara umum di kalangan gereja-gereja independen, khususnya yang berada di Barat.

PERKEMBANGAN MUSIK VOKAL DI DALAM GEREJA INDEPENDEN

Sepanjang sejarah gereja dan perkembangan musik sakral Barat, setidaknya ada dua pihak pemegang peranan penting yang mempengaruhi musik vokal yang dinyanyikan di dalam gereja. Yang pertama adalah dari pihak gereja itu sendiri, baik konsili gereja pada zaman prareformasi, salah satu contoh

⁹A. Daniel Frankforter, *Stones for Bread: A Critique of Contemporary Worship* (Louisville: Westminster John Knox, 2001) 51-54. Dengan demikian setidaknya ada dua makna istilah gospel music yang berbeda, tergantung dari konteksnya. Makna pertama mengacu kepada lagu himne revivalistik di abad ke-19, dan makna kedua adalah nyanyian yang dinyanyikan oleh orang-orang Afro-Amerika (lih. juga “Gospel Song” dalam *Historical Dictionary of Sacred Music* [ed. Joseph P. Swain; Lanham: Scarecrow, 2006]).

¹⁰Lih. Synod of Christian Reformed Church in North America, “Study Committee Reports: Neo-Pentecostalism,” http://www2.crcna.org/site_uploads/uploads/synod73_neopentecostalism.pdf (diakses pada 24 Juni 2014) dan Hartford Institute for Religion Research, “Charismatic Movement” dalam *Encyclopedia of Religion and Society*, <http://hrr.hartsem.edu/ency/cmovement.htm> (diakses pada 24 Juni 2014).

¹¹Di Amerika Serikat, beberapa seminari Protestan yang memiliki program/fakultas musik gerejawi di antaranya Union Theological Seminary di New York (sekarang menjadi Yale Institute of Sacred Music di New Haven, Connecticut); Southern Methodist University di Dallas, Texas; Luther Seminary-St. Olaf College di Minnesota; Southwestern Baptist Theological Seminary di Fort Worth, Texas; dan Southern Baptist Theological Seminary di Louisville, Kentucky.

pentingnya ialah Konsili Laodikia (ca. 363-364 M)¹² dan pandangan para teolog (baca: bapa-bapa gereja) dari masa prareformasi sampai pascareformasi. Beberapa pandangan teolog yang sering disebut dalam berbagai literatur musik gerejawi adalah Agustinus,¹³ Luther, Zwingli, Calvin, serta Wesley bersaudara.¹⁴ Dalam praktik nyanyian jemaat di kalangan gereja Protestan, termasuk gereja yang dipengaruhi ajaran Calvin, tak jarang ditemui pandangan umum bahwa seolah-olah Calvin telah menggariskan suatu teologi menyeluruh tentang musik sehingga ada beberapa larangan mulai dari penggunaan harmoni, pola-pola melodik dalam lagu populer-sekuler (ke dalam lagu gerejawi), dan musik instrumental dalam ibadah jemaat. Namun, menurut Jeremy S. Begbie, Calvin tidak pernah mengemukakan sebuah pandangan teologi yang sistematis, komprehensif, dan menyeluruh mengenai musik an sich. Pandangan-pandangan yang pernah disampaikannya secara sporadis lebih merupakan petunjuk praktis untuk menjaga keteraturan ibadah dan untuk memastikan adanya keterpahaman akan pesan yang disampaikan di dalam ibadah gereja Protestan.¹⁵

¹²Salah satu hasil Konsili Laodikia pada 363-364 M adalah adanya larangan bagi jemaat untuk secara aktif bernyanyi di dalam liturgi ibadah, sehingga hanya para penyanyi tertentu saja yang diperbolehkan untuk bernyanyi. Larangan ini dikaitkan dengan berkembangnya ajaran bidat Arianisme yang dipelopori oleh Bardasanes dan anaknya, Harmonius, melalui lagu-lagu “himne” pada masa itu (lih. Lilianne Doukhan, *In Tune with God: The Challenge of Music in Worship* [Hagerstown: Review and Herald, 2010] 151-157; bdk. Jill S. Burnett, “Congregational Song and Doctrinal Formation: The Role of Hymnody in the Arian/Nicene Controversy,” *Liturgical Ministry* 10 (2001) 83-9).

¹³Agustinus dikenal dengan pandangannya yang menekankan kehati-hatian orang Kristen dalam penggunaan indra (*sensus*) yang berespons terhadap musik. Menurutnya, ada perbedaan antara *delight of the sense* dan *delight through the sense* (lih. Carol Harrison, “Augustine and the Art of Music” dalam *Resonant Witness: Conversations between Music and Theology* [eds. Jeremy S. Begbie dan Steven R. Guthrie; Grand Rapids: Eerdmans, 2011] 27-45). Untuk mengenal aneka ragam pandangan mengenai musik dari bapa-bapa gereja dari abad pertama hingga tahun 450 M, lih. James McKinnon, *Music in Early Christian Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989); dan Calvin Stapert, *A New Song for an Old World: Musical Thought in the Early Church* (Grand Rapids: Eerdmans, 2007).

¹⁴Sejarah musik dan ibadah gerejawi mengenal adanya trikotomi pandangan nyanyian jemaat dalam liturgi gereja yang berpijak pada ajaran Zwingli, Calvin, dan Luther. Zwingli meniadakan nyanyian jemaat dan musik instrumental dalam ibadah, sedangkan Calvin memelopori Nyanyian Mazmur Jenewa sebagai nyanyian jemaat utama di dalam ibadah serta meniadakan musik instrumental, sementara Luther mengikutsertakan nyanyian jemaat (himne) dan musik instrumental dalam ibadah (lih. Quentin Faulkner, *Wiser Than Despair: The Evolution of Ideas in the Relationship of Music and the Christian Church* [Westport: Greenwood, 1996] 136-140; dan Rahman, *Pengantar ke dalam Sejarah Liturgi* 169-172).

¹⁵Begbie adalah seorang teolog estetika kebudayaan yang berlatar belakang sebagai *classical concert pianist*. Saat ini ia sedang meneliti keterkaitan antara musik dan teologi, serta mengajar di Duke University. Lih. *Music, Modernity, and God* (Oxford: Oxford University Press, 2013) 10-13, khususnya cat. kaki di hal. 11; di sana ia memberi beberapa rujukan literatur yang ditulis oleh Charles Garside, Jeffrey Vander Wilt, John D. Witvliet, Émile Doumergue, dan Walter Blankenburg mengenai pandangan teologi Calvin terhadap musik, tetapi pada umumnya berkaitan dengan liturgi dan nyanyian Mazmur dan bukan uraian mengenai teologi-filosofi dari musik itu sendiri.

Perkembangan dalam Nyanyian Himne dan Nyanyian Jemaat Lainnya

Polarisasi gagasan antara “corak baru” dan “corak lama” tampaknya menjadi salah satu tema penting di dalam perkembangan nyanyian gerejawi. Sejak abad ke-17 dalam sejarah musik Barat dikenal adanya perbedaaan dalam komposisi musik vokal yang menganut metode *prima practica* dengan *seconda practica* yang dipraktikkan dalam karya-karya musik untuk liturgi gereja-gereja Katolik Roma.¹⁶ Kemudian era pascareformasi gereja khususnya abad ke-18 merupakan sebuah periode berkembangnya nyanyian himne¹⁷ yang erat kaitannya dengan gerakan gereja independen. Sejarah evolusi bentuk nyanyian jemaat ini diawali oleh adanya tradisi dalam gereja Anglikan di Inggris yang hanya menggunakan nyanyian mazmur metrikal (*Whole Booke of Psalmes*) yang diadaptasi pada tahun 1562 oleh Thomas Sternhold dan John Hopkins dari Nyanyian Mazmur Jenewa karya Calvin. Nyanyian mazmur metrikal ini adalah satu-satunya nyanyian jemaat yang dipakai dalam ibadah gereja Anglikan selama lebih dari satu abad sebab mereka menganut ajaran Calvin, yaitu hanya lagu yang syairnya dari Kitab Suci yang layak dinyanyikan oleh jemaat.¹⁸

Memasuki abad ke-18, muncul beberapa penyair lagu himne seperti Isaac Watts (1674-1748), Charles Wesley (1707-1788), dan John Newton (1725-1807) yang mulai “menerobos” kaidah nyanyian gerejawi yang selama ini dipraktikkan oleh gereja Anglikan tersebut. Sebagai contoh, Isaac Watts, seorang pendeta nonkonformis beraliran Calvinis yang pernah tidak diterima ketika mendaftar

¹⁶*Prima practica* atau *stile antico* merupakan istilah yang mengacu kepada corak musik vokal yang menekankan akan keindahan musik dibanding teksnya melalui kepatuhan pada kaidah-kaidah komposisi yang berlaku. Salah satu komponis terkenalnya adalah G. P. da Palestrina (1525-1594) yang berkarya di tengah zaman keemasan musik polifoni *Renaissance*. Sedangkan istilah *seconda practica* atau *stile moderno* mengacu pada corak musik vokal yang berusaha menunjukkan keindahan dan keterpahaman teks melalui “penerobosan” kaidah-kaidah tadi sehingga musik harus mengikuti teks. Komponis besar yang mempraktikkan ini adalah C. Monteverdi (1567-1643) yang karya-karyanya dianggap revolusioner dan transisional dari zaman *Renaissance* beralih kepada zaman *Baroque* (lih. Noel O’Regan, “The Church Triumphant: Music in the Liturgy” dalam *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music* [eds. Tim Carter dan John Butt; Cambridge: Cambridge University Press, 2005] 292).

¹⁷Dalam studi kesusastraan Barat klasik, himne adalah salah satu bentuk sastra puisi yang memiliki ciri-ciri umum: (1) adanya penggunaan metrik atau struktur ritme di dalam baris suatu puisi, misalnya ditunjukkan dengan adanya pola keseragaman jumlah suku kata; (2) bentuk strofik yaitu menggunakan melodi lagu yang sama untuk syair bait yang berbeda; dan (3) adanya rima, yaitu pola bunyi akhir (terdengar) atau pola akhiran (tertulis) di setiap baris syairnya (lih. Madeleine Forell Marshall dan Janet Todd, *English Congregational Hymns in the Eighteenth Century* [Lexington: The University Press of Kentucky, 1982] 1-2, 14).

¹⁸*Ibid.* 12, 28.

di Oxford University, menyusun sebuah mahakarya yang cukup revolusioner, yaitu *The Psalms of David: Imitated in the Language of the New Testament, and Applied to the Christian State and Worship*. Ini adalah sebuah kumpulan nyanyian himne yang syairnya diparafrasakan dari seluruh kitab Mazmur tetapi memakai perspektif Perjanjian Baru sehingga mengandung makna kristologi yang kuat.¹⁹ Watts tidak hanya berhenti di sana, ia juga melakukan “pelanggaran” lainnya dengan mengarang sendiri syair lagu-lagu himne yang tidak menggunakan ayat Alkitab namun memakai majas (gaya bahasa) yang menonjolkan sensibilitas (pengindraan) rohani, kesenangan yang bersifat didaktik, serta penggunaan bentuk sastra-drama. Mengenai gaya penulisan himne ini, kedua pakar himnologi, Madeleine Marshall dan Janet Todd (dosen sastra Inggris di California Lutheran University dan Rutgers University), menyatakan, “*Hymn singing should be pleasant. Hymns should elevate us to the most delightful and divine Sensations. . . .*”²⁰ Makna yang terkandung dalam himne seharusnya bukan hanya dipahami secara kognitif namun dapat dirasakan dalam tataran jiwa. Oleh sebab itu J. R. Watson, profesor dan sastrawan dari University of Durham, Inggris, ketika menjelaskan tentang himne karya Watts menyatakan: “*In hymns we hear but do not read. . . .*”²¹ Ungkapan ini sangat tepat karena nyanyian himne pada masa tersebut memiliki karakteristik khusus, yaitu adanya ungkapan bahasa yang puitis, ekspresi yang bersifat emotif, atau gambaran visual-dramatis yang kesemuanya itu tidak akan muncul jika syair tersebut hanya sekadar “dibaca,” tetapi keindahan tersebut baru dapat dirasakan ketika didengar dan disimak (dalam bahasa aslinya). Sangat menarik bahwa Marshall dan Todd menggunakan istilah “*entertainment*” untuk mendeskripsikan efek pendengar yang ditimbulkan oleh himne dari Watts, “*The entertainment provided by the hymns (as well as by sermons and stained glass windows) is one aspect of “Divine Delight” and at the same time a practical matter of holding audience attention while the verse drives home its point.*”²²

Dengan demikian dua unsur utama yang tidak dapat ditawar lagi dalam himne (menurut kacamata Watts) adalah artikulasi yang mumpuni dan ekspresi yang mendalam melalui perangkat kesusastraan yang dipakai, di mana tujuan

¹⁹Lih. J. R. Watson, *The English Hymn: A Critical and Historical Study* (Oxford: Oxford University Press, 1999) 152-160. Sebagai contoh, himne *Joy to the World* yang biasa dinyanyikan di hari Natal merupakan parafrasa dari Mazmur 98 yang dilakukan oleh Watts. Mazmur tersebut tidak berbicara mengenai kelahiran Mesias, tetapi mengenai kedatangan Tuhan untuk menghakimi bumi dan keadilan (bdk. Mzm. 98:9).

²⁰*English Congregational Hymns in the Eighteenth Century* 32.

²¹Watson, *The English Hymn* 3. Hal ini menjadi satu tantangan tersendiri dalam penerjemahan lagu-lagu himne berbahasa Inggris ke dalam bahasa Indonesia karena keterbatasan perangkat bahasa yang digunakan yang tidak dapat secara sekaligus dan akurat mengungkapkan keindahan bunyi dan makna yang ada pada bahasa aslinya.

²²*English Congregational Hymns in the Eighteenth Century* 34.

dari semuanya itu bukan hanya sekadar didaktik (instruktif), tetapi justru untuk menggugah adanya suatu pengalaman devosi kepada Tuhan.²³ Selanjutnya di abad ke-19, perkembangan nyanyian himne yang pesat terjadi di Amerika Serikat seiring dengan berkembangnya gerakan revivalisme melalui kamp-kamp kebangunan rohani. Himne gospel merupakan jenis nyanyian jemaat yang berkembang pada saat itu. Menarik untuk diketahui bahwa karakteristik dari himne gospel yang berkembang di Amerika pada abad ke-19 tidak jauh berbeda dengan himne gerejawi yang berkembang di Inggris pada abad sebelumnya. Himne gospel di abad ke-19 memiliki penekanan kepada aspek penghayatan yang lebih bersifat personal daripada jenis himne terdahulu. Sebagai contoh adalah himne karya Watts berikut ini yang dimodifikasi (baca: digubah) oleh seorang komponis Amerika yang bernama Ralph E. Hudson (1843-1901):

Isaac Watts (1707) Bait 1 Alas! and did my Savior bleed And did my Sovereign die? Would He devote that sacred head For sinners such as I? [versi asli: For such a worm as I?]	Terj. Kidung Jemaat (174a) Bait 1 Ku heran, Jurus'lamatku bagiku tersalib? Tertumpah darah Rajaku bagiku yang keji?	Terj. KPPK (123) Bait 1 Sungguh heran, Penebusku, Tersalib bagiku! Ia curahkan darah kudus Menghapus dosaku
Gubahan Ralph E. Hudson (1885) Bait 1 Alas! and did my Savior bleed And did my Sovereign die? Would He devote that sacred head For sinners such as I?	Terj. Kidung Jemaat (174b) Bait 1 'Ku heran, Jurus'lamatku bagiku tersalib? Tertumpah darah Rajaku bagiku yang keji?	Terj. KPPK (173) Bait 1 Darah Tuhan dicurahkan mati menggantikan Menahan sakit derita untuk s'lamatkanku
Refrein (tambahan): At the cross at the cross where I first saw the light And the burden of my heart rolled away It was there by faith I received my sight And now I am happy all the day! ²⁴	Refrein (tambahan): Pada kayu salib ku melihat terang dan beban hidupku hilang lenyap mataku celik karena iman dan aku bahagia tetap	Refrein (tambahan): Di salib di salib 'Ku melihat t'rang Tuhan Beban berat dosaku lepaslah Di salib Tuhan 'Ku dapat melihat Kini hatiku pun senanglah

Melihat syair tambahan (refrein) dari Hudson pada himne yang aslinya dikarang oleh Watts di atas, tampak ada aspek penghayatan secara personal yang ditekankan dalam refrein tersebut. Selain itu, penggunaan kata-kata seperti: *happy* dan *burden of my heart* (senang atau bahagia, dan beban hidupku) menunjukkan adanya ekspresi jiwa individual dan aspek emotif yang ditekankan

²³Ibid. 35, 149; lih. juga Watson, *The English Hymn* 5.

²⁴Penggunaan istilah *happy* di dalam himne ini seharusnya menjadi suatu pertanyaan tersendiri bagi setiap orang Kristen yang menyanyikannya. Apakah tujuan manusia diselamatkan adalah semata-mata demi mendapatkan "kebahagiaan" sementara realitas yang ada di dunia ini justru sebaliknya ketika banyak penderitaan dan penindasan yang dialami pengikut Kristus?

agar terdengar enak di telinga pendengarnya, sama halnya dengan lagu-lagu pujian rohani masa kini. Dengan demikian, dapat disimpulkan bahwa “kontemporerisasi” nyanyian jemaat bukan hanya terjadi pada saat ini, tetapi juga telah terjadi sejak beberapa abad silam, sebagaimana Hudson melakukannya terhadap himne karangan Watts agar lagu tersebut dapat diterima oleh masyarakat pendengar di abad ke-19.²⁵ Oleh sebab itu tidaklah heran jika sastrawan Marshall dan Todd mengatakan bahwa himne pun bergantung kepada “selera masyarakat,” sehingga seorang penyair dapat saja melakukan sebuah terobosan yang belum pernah dilakukan oleh orang lain sebelumnya:

*Like drama, hymns are a public genre, dependent for their survival on their broad appeal. They must reach out to capture the attention and involve the interest of the audience-congregation. . . . Watts's special place as innovator in the history of the hymn and his dramatic bent seem to be related: in later years, after hymns were accepted by everybody as a matter of course, adherence to these requirements seems to have become less important.*²⁶

Memasuki abad ke-20, lagu-lagu himne tetap merupakan nyanyian jemaat yang mewarnai ibadah di dalam gereja-gereja independen. Seiring dengan perkembangan teknologi pencetakan buku, maka perkembangan sekolah-sekolah dan fakultas musik gerejawi di Amerika Serikat menghasilkan para pengarang lagu-lagu himne yang menerbitkan berbagai buku kumpulan himne.²⁷ Namun di akhir abad ke-20 dan memasuki abad ke-21, penggunaan buku nyanyian himne di gereja-gereja independen sedikit demi sedikit mulai berkurang seiring dengan hadirnya revolusi teknologi proyeksi gambar dan video yang digunakan dalam ibadah gereja.²⁸ Pertimbangan ekonomis dan ekologis dalam pencetakan kertas menjadi salah satu pendorong di samping alasan lain yang lebih mendasar, yakni pergeseran kepemilikan lagu-lagu himne tersebut.

²⁵Penulis menyadari bahwa kata “kontemporerisasi” belum tercantum dalam *KBBI*, namun penulis tetap menggunakannya untuk menunjukkan makna “pemutakhiran atau pengkinian.” Di dalam ranah musik gerejawi, fenomena “kontemporerisasi” yang biasanya lekat dengan “komersialisasi” ini bukan barang baru. Pernah tercatat salah seorang pengarang himne gospel terkenal yang berkolaborasi dengan penginjil Dwight L. Moody (1837-1899) yang bernama Ira D. Sankey (1840-1908) yang menulis ratusan himne *gospel* yang banyak dicantumkan dalam buku kumpulan himne gereja-gereja arus utama dan terjual laris saat itu sehingga nilai penjualannya mencapai 1,25 juta dolar AS. Ketika itu satu dolar AS memiliki nilai beli yang jauh lebih tinggi dibanding pada saat ini (lih. A. Daniel Frankforter, *Stones for Bread* 116-118).

²⁶*English Congregational Hymns in the Eighteenth Century* 34.

²⁷Emily R. Brink dan John D. Witvliet, “Music in Reformed Churches Worldwide” dalam *Christian Worship in Reformed Churches Past and Present* (ed. Lucas Vischer; Grand Rapids: Eerdmans, 2003) 329.

²⁸C. Randall Bradley, *From Memory to Imagination: Reforming the Church's Music* (Grand Rapids: Eerdmans, 2012) 42-43.

Sebagai gantinya, di kalangan gereja independen (khususnya di AS dan Inggris) mulai berkembang dua jenis nyanyian baru yang berbeda. Jenis pertama adalah lagu-lagu pujian yang dikenal dengan istilah *Contemporary Worship Music* (nyanyian jemaat kontemporer) yang bentuk syairnya lebih sederhana dan relatif lebih pendek dari himne, melodi dan iringan musik yang bernuansa pop, serta tanpa disertai rima.²⁹ Menurut David W. Stowe, eksistensi nyanyian jemaat kontemporer di tengah gereja injili (khususnya di AS) ini telah dimulai kurang lebih empat puluh tahun yang lalu, di mana jenis nyanyian ini senantiasa diasosiasikan dengan generasi muda.³⁰

Jenis kedua adalah “himne modern”³¹ yang kaidah penulisan syairnya sama dengan himne (tradisional) tapi dengan melodi dan iringan musik yang bernuansa kekinian, sehingga lebih mudah untuk dinyanyikan baik oleh generasi yang lebih tua maupun generasi muda. Banyak komponis gerejawi yang memopulerkan lagu-lagu himne modern ini melalui penciptaan aransemen untuk paduan suara.

Di tengah berbagai fenomena di atas, polarisasi pandangan dalam kategori nyanyian ibadah masih tetap terjadi pada masa kini sebagaimana terjadi juga sejak empat abad yang lampau. Polarisasi ini disertai adanya cara pandang yang keliru di tengah masyarakat gereja Protestan saat ini yang mengartikan himne dengan lagu atau melodinya dan bukan syairnya,³² sementara himne itu sendiri pada dasarnya bukan sebuah genre musik tetapi merupakan salah satu bentuk karya sastra³³ yang makna dasarnya tidak terikat oleh waktu.³⁴ Di dalam

²⁹Dalam salah satu sesi pertemuan Konsultasi Nasional Musik Gerejawi ke-2 di Jakarta pada 16 Juni 2014, Prof. Mauly Purba, Ph.D., guru besar etnomusikologi Universitas Sumatera Utara, Medan, menyampaikan pandangannya secara verbal bahwa istilah “musik pop” mengacu kepada musik yang memakai strategi pemasaran untuk mencapai tujuan komersial sehingga sifat “pop” tersebut tidak bersangkut paut dengan unsur-unsur inheren dalam musik seperti melodi, harmoni, ataupun ritmenya. Dengan pemahaman ini sebetulnya corak musik apa pun dapat saja dikategorikan sebagai “musik pop.”

³⁰Stowe adalah Professor of Religion di Michigan State University dan peneliti kaitan antara musik dan agama dan (lih. *No Sympathy for the Devil: Christian Pop Music and the Transformation of American Evangelicalism* [Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2011] 2-3).

³¹Awalnya dipopulerkan oleh penyair-komponis seperti Keith dan Kristyn Getty, Graham Kendrick, dan Bob Kauflin. Salah satu contoh himne modern yang sangat dikenal di kalangan gereja injili secara global adalah *In Christ Alone (My Hope Is Found)* karya Keith dan Kristyn Getty dari Irlandia.

³²Contoh: sering kali himne *What a Friend We Have in Jesus* karya Joseph Scriven diidentifikasi dengan lagu (*tune*) ERIE, Charles C. Converse, padahal *tune* tersebut di tanah air sering dinyanyikan dengan syair Ibu Pertiwi (Ismail Marzuki).

³³Kesusastraan klasik Yunani dan Latin mengenal “himne” di luar konteks iman Kristen, misalnya himne kepada Dewi Aphrodite (lih. Andrew Faulkner, *The Homeric Hymn to Aphrodite: Introduction, Text, and Commentary* [Oxford: Oxford University Press, 2008]).

³⁴Lih. catatan kaki 25. Fenomena *booming*-nya lagu-lagu himne karya Sankey pada saat itu merupakan suatu bukti bahwa sebuah lagu himne pada saat yang sama dapat saja menjadi “musik pop” atau musik yang digandrungi oleh masyarakat sebagaimana yang terjadi di akhir abad ke-19.

kekeliruan cara pandang inilah muncul adanya suatu dikotomi dan perbandingan antara “nyanyian himne” dan “nyanyian kontemporer,” padahal kedua istilah itu pada dasarnya bersifat sangat umum dan mewakili varian yang sangat banyak jumlahnya.³⁵ Dikotomi ini muncul bersamaan dengan adanya suatu stigma di kalangan Kristen bahwa musik populer umumnya antireligius.³⁶ Jika pada awalnya lagu-lagu himne gereja independen dirasakan sebagai lagu individual-personal bagi setiap orang Kristen yang menyanyikannya (khususnya di abad ke-18 dan 19), di masa sekarang ini, lagu-lagu tersebut lebih terasa sebagai lagu kolektif-denominasional.³⁷ Hal ini disebabkan oleh adanya *makna* dan *signifikansi* lagu yang oleh kalangan yang berbeda diartikan secara berbeda pula. Sebuah lagu bisa saja memiliki makna yang mendalam (mis. dilihat dari bentuk sastranya, makna tersurat dan tersirat dari syairnya, serta memiliki keindahan

³⁵Di dalam studi himnologi dikenal berbagai jenis nyanyian himne (dari perspektif sejarah) yang masing-masing memiliki karakteristik berbeda, misalnya himne zaman Pertengahan, zaman prareformasi, zaman pascareformasi, himne *gospel*, himne modern injili, himne kontemporer (ditulis belakangan ini di abad ke-21 dengan tema spesifik, misalnya ekologi, keadilan sosial, dan solidaritas). Sedangkan dalam ranah nyanyian kontemporer, khususnya di Barat, secara umum dikenal dua istilah berbeda yang mirip, yakni *Contemporary Christian Music* (CCM) dan *Contemporary Worship Music* (CWM). Harold Best menggambarkan istilah CCM sebagai “musik pop Kristen” yang cakupannya sangat luas, baik itu lagu-lagu yang dipergunakan dalam ibadah maupun lagu-lagu rohani yang hanya dapat dinyanyikan secara individual. Sedangkan CWM merupakan nyanyian rohani kontemporer yang dapat dinyanyikan dalam ibadah atau secara korporat/berjemaat, di mana kategori ini pun dapat mencakup nyanyian himne, baik himne “lama” yang diaransemen ulang di masa kini, maupun himne “modern” yang syair dan lagunya dikarang saat ini (lih. John M. Frame, *Contemporary Worship Music: A Biblical Defense* [Philipsburg: P&R, 1997]) 5-8; bdk. Harold M. Best, *Music through the Eyes of Faith* [New York: HarperCollins, 1993] 159-164). Dengan begitu luasnya cakupan masing-masing istilah tadi, maka komparasi yang dilakukan di antara keduanya akan menjadi generalisasi yang simplistik.

³⁶Disebabkan oleh asosiasi yang melekat di dalam sebuah musik, contohnya musik pop di era 1960-an erat asosiasinya dengan nihilisme dan hedonisme (lih. Stowe, *No Sympathy for the Devil 2*).

³⁷Bradley, *From Memory to Imagination* 44-45.

³⁸“Makna” adalah pesan yang dimaksudkan oleh syair lagu (baik secara tersurat maupun tersurat) dan dipahami oleh yang menyanyikannya, sementara “signifikansi” adalah makna yang terkait dalam suatu konteks waktu dan tempat tertentu serta disertai suatu respons (baik secara emotif, volitif, maupun kognitif). Walaupun sifatnya lebih personal daripada komunal, “signifikansi” ini dapat saja diaminkan oleh sekelompok jemaat (lih. Wren, *Praying Twice* 169-173). Dalam studi musikologi, “musik” yang berupa frekuensi atau *tone-sequences* dibedakan dengan “asosiasi musik,” yaitu ekspektasi dan proyeksi perasaan-perasaan alamiah maupun penilaian manusia yang melekat dengan bunyi yang didengarnya itu (lih. Jeremy S. Begbie, *Theology, Music, and Time* [Cambridge: Cambridge University Press, 2000] 51). Sebagai contoh: bagi jemaat gereja-gereja di Inggris, himne *Glorious Things of Thee Are Spoken* (John Newton) yang biasa dinyanyikan dengan *tune* AUSTRIAN HYMN (Haydn) mungkin memiliki signifikansi-asosiasi yang positif karena Newton berasal dari Inggris. Namun jika himne ini dinyanyikan di sebuah gereja Mesianik (orang Yahudi-Kristen) maka signifikansinya adalah ketersinggungan bahkan mungkin kemarahan, karena *tune* tersebut pernah menjadi lagu kebangsaan Nazisme (Hitler).

bunyi), tapi tidak memiliki signifikansi bagi seorang atau sekelompok jemaat.³⁸ Di lain pihak, tidak sedikit lagu yang maknanya dianggap dangkal (baca: sederhana) namun memiliki signifikansi yang membawa suatu devosi kepada Tuhan. Polarisasi semacam inilah yang terjadi di antara himne berbahasa Inggris yang dipelopori oleh Watts dengan nyanyian mazmur gereja Anglikan gubahan Hopkins dan Sternhold. Dengan demikian, perkembangan nyanyian jemaat di abad ke-21 ini juga masih ditandai dengan adanya polarisasi pandangan (di tengah adanya kekeliruan pemahaman) di mana nyanyian himne seolah berorientasi kepada tradisi dan nyanyian rohani kontemporer seolah berorientasi kepada inovasi.

Perkembangan dalam Musik Paduan Suara

Dalam sejarah perkembangan musik paduan suara yang berkorelasi dengan sejarah gereja Barat senantiasa ada pendulum yang bergerak dari satu titik ke titik yang lain. Apabila sejarah musik paduan suara berawal dari gereja sebagai pusat perkembangannya di zaman pertengahan, maka pada saat ini pusat perkembangan musik paduan suara telah berpindah ke luar gereja, khususnya di tengah masyarakat sekuler pecinta musik paduan suara dan kelompok paduan suara perguruan tinggi baik di dalam dan luar negeri.³⁹ Kehadiran musik paduan suara dalam ibadah gereja independen pada awalnya belum sepenuhnya dapat diterima oleh gereja-gereja reformasi di Eropa, baik gereja Calvinis di Swiss—yang notabene menolak nyanyian polifoni dan penggunaan harmoni—maupun gereja reformasi di Jerman (walaupun Luther mendorong penggunaan nyanyian polifoni Gregorian dan harmoni). Di abad ke-16 terjadi perdebatan antara para pengikut Martin Luther dengan kelompok Andreas Bodenstein von Karlstadt yang tidak menghendaki musik polifoni di dalam ibadah gerejawi.⁴⁰ Memasuki abad ke-17, perdebatan ini semakin sengit karena masuknya pengaruh musik paduan suara dari Italia yang saat itu mengembangkan aspek emotif-ekspresif melalui teknik harmoni, ritme, dan teksturnya.⁴¹ Beberapa komponis gerejawi yakni Praetorius, Scheidt, dan Schütz membawa corak emotif musik paduan suara ala Italia ini ke dalam gereja-gereja Lutheran di Jerman yang

³⁹Melvin P. Unger, *Historical Dictionary of Choral Music* (Historical Dictionaries of Literature and the Arts 40; Lanham: Scarecrow, 2010) 2-5.

⁴⁰Andreas Bodenstein von Karlstadt (1477-1541) adalah salah seorang rekan Luther dan tokoh reformasi gereja di Jerman yang turut mengajar teologi di Universitas Wittenberg (lih. Joseph Herl, *Worship Wars in Early Lutheranism: Choir, Congregation, and Three Centuries of Conflict* [New York: Oxford University Press, 2004] 107-110).

⁴¹Dipelopori oleh komponis Giovanni Gabrieli (1557-1612) dan Carlo Gesualdo (1561-1613).

⁴²Ibid. 117; lih. juga Noel O'Regan, "The Church Triumphant: Music in the Liturgy" dalam *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music* 304-305.

kemudian ditanggapi dengan kritis.⁴² Di Inggris, resistensi serupa juga turut dialami oleh komponis G. F. Händel (1685-1759) ketika membuat karya oratorio yang banyak mengadopsi gaya operatik Italia,⁴³ bahkan mahakaryanya, oratorio Messiah, pada awalnya sempat menghadapi kritikan dari para uskup gereja, sebagaimana yang dinyatakan oleh Ruth Smith, sejarawan musik dari Cambridge University.⁴⁴ Di Jerman, perdebatan mengenai corak musik paduan suara gerejawi mulai reda setelah tahun 1750 di mana hampir seluruh gereja Lutheran di sana menganut prinsip supremasi nyanyian jemaat yang pada intinya mengesampingkan bahkan meminimalisasikan peranan paduan suara.⁴⁵ Sementara itu di kalangan gereja-gereja independen aliran Calvinis di masa pascareformasi, paduan suara tidak menjadi bagian dari liturgi. Cukup kontras dengan kondisi masa kini di mana hampir semua gereja Protestan memiliki beberapa paduan suara di dalam satu gereja lokal. Selama beberapa abad setelah reformasi gereja terjadi proses pengikutsertaan paduan suara secara perlahan-lahan di dalam ibadah gereja Protestan beraliran Calvinis. Emily Brink, pakar liturgika senior di Calvin Institute of Christian Worship mengemukakan bahwa fenomena gradual ini terjadi bukan karena adanya suatu pandangan teologis tentang bagaimana musik berperan di dalam ibadah gereja reformasi, akan tetapi ini semata-mata terjadi oleh karena adanya praktik imitasi karena menyukai apa yang dilakukan di “rumput tetangga yang lebih hijau.”⁴⁶ Pada masa kini, di tengah gereja-gereja independen terjadi lagi suatu polarisasi pandangan mengenai peranan seperti apa yang seharusnya dijalankan oleh

⁴³Oratorio merupakan sebuah jenis karya drama musik sakral paduan suara (tanpa gerakan, berbeda dengan opera) yang dipopulerkan di Inggris oleh Händel pada abad ke-18. Berbeda dengan masa kini, di masa lalu oratorio tidak ditampilkan di gereja (walaupun mengambil kisah dari Alkitab) melainkan di gedung teater karena dianggap sekuler. Dalam mengembangkan genre baru tersebut, Händel meminjam corak musik operatik Italia yang pada saat itu di Inggris dipandang subversif (lih. Ruth Smith, *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought* [Cambridge: Cambridge University Press, 1995] 71-75).

⁴⁴Ibid. 291. Masyarakat Dublin sangat mengapresiasi karya Messiah dalam penampilan perdana di sana (1742), namun di London (1743), Händel dengan sengaja tidak memakai kata Messiah dalam publikasinya melainkan A New Sacred Oratorio, untuk menghindari cercaan pihak gereja dan kaum puritan saat itu (lih. Howard E. Smither, *A History of the Oratorio: The Oratorio in the Baroque Era, Protestant Germany and England* [vol. 2; Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1977] 249).

⁴⁵Semasa hidupnya, komponis terkenal dari gereja Lutheran, yaitu Johann Sebastian Bach (1685-1750) tidak menikmati penghargaan dan penghormatan terhadap berbagai mahakarya musik paduan suaranya sebagaimana ia dijunjung pada masa ini. Paduan suara gereja Leipzig yang dipimpinnya pun tidak berdiri/bernyanyi di depan melainkan di sayap barat ruang kebaktian. Praktik ini berbeda dengan abad sebelumnya di mana paduan suara bernyanyi dari depan (lih. Joseph Herl, *Worship Wars in Early Lutheranism* 48, 129).

⁴⁶Dikutip dalam Pamela Compton, “Music of Reformed Worship: A Guide and Resource for Organists, Choirs, and Congregation” (D.M.A. diss., University of Southern California, 2013) 65, <http://digitalibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll3/id/253897> (diakses pada 24 Juni 2014).

paduan suara gerejawi. Pandangan liturgikal menempatkan paduan suara sebagai penyokong liturgi ibadah. Pandangan ini berpijak dari keyakinan bahwa ajaran reformasi tidak pernah mengenal adanya suatu pengistimewaan di dalam rangkaian liturgi ibadah (apalagi pujian istimewa paduan suara) karena setiap ritual memiliki signifikansinya masing-masing.⁴⁷ Karena pandangan ini menekankan aspek fungsional maka tak jarang unsur musikalitas dan *excellence* di dalam penyajian musiknya dianggap tidak penting. Istilah-istilah seperti “paduan suara liturgikal” (jika gerejanya bercorak ibadah historis-tradisional) atau *worship leading choir* (jika gerejanya bercorak ibadah kontemporer) sering digunakan dalam konteks pertama ini. Pandangan kedua adalah pandangan kultural yang bertujuan untuk mengembalikan fadilat musik paduan suara dari dunia sekuler kembali kepada gereja Kristen, menjadi garam-terang atau duta budaya gereja yang berkontribusi kepada masyarakat, dan menjadi saksi Injil melalui penyajian musik yang berkualitas. Bagi gereja Protestan beraliran Calvinis, pandangan ini sejalan dengan mandat budaya (*cultural mandate*) yang merupakan salah satu tanggung jawab orang injili.⁴⁸ Sebagaimana yang telah diuraikan sebelumnya, pusat perkembangan musik paduan suara secara global tidak lagi terkonsentrasi di dalam lingkungan gereja, namun di kalangan sekuler, apakah itu kelompok paduan suara umum atau kelompok paduan suara perguruan tinggi.⁴⁹ Oleh sebab itu pandangan kedua ini menitikberatkan kepada aspek musikalitas dan kesenimanannya yang sering kali dapat dianggap kurang relevan dengan fokus pelayanan ibadah gerejawi atau bahkan dianggap diskriminatif.⁵⁰ Beberapa pendekatan kreatif yang dapat dilakukan untuk menjawab tantangan ini:

⁴⁷Ibid. 67-68.

⁴⁸Lih. Dennis Shrock, *Choral Repertoire* (New York: Oxford University Press, 2009). Buku ini berisi kumpulan informasi tentang komponis beserta karya-karya musik paduan suara sakral sejak zaman gereja Pertengahan hingga abad ke-21 yang kebanyakan masuk ke dalam kategori *moderate* (menengah) hingga *advanced* (lanjutan). Ironisnya, saat ini karya-karya indah tersebut lebih sering dinyanyikan oleh paduan suara sekuler atau paduan suara sekolah/ universitas, sehingga muncul satu pertanyaan, seberapa banyakkah gereja-gereja injili yang paduan suaranya mampu menyanyikan repertoar yang ada di dalam buku tersebut? (di samping *Messiah* karya Händel yang sering dinyanyikan sebagian atau seluruhnya pada saat Natal dan Paskah).

⁴⁹Sebagai contoh: Batavia Madrigal Singers di Jakarta adalah sebuah kelompok paduan suara umum yang dipimpin oleh seorang dirigen non-Kristen, tetapi banyak menyanyikan karya-karya musik sakral (Kristen) dan bahkan sering memenangkan perlombaan paduan suara bergengsi internasional. Sebagian besar anggota kelompok ini merupakan mantan anggota PS Mahasiswa Universitas Katolik Parahyangan, Bandung.

⁵⁰Khususnya ketika sebuah paduan suara “lanjutan” harus mengaudisi para penyanyinya.

- 1 Sebagai sebuah kelompok penyanyi terlatih, paduan suara dapat memperkenalkan lagu baru sebelum ibadah (mendukung liturgi)
- 2 Karya-karya musik sakral yang agung tidak perlu ditanggapi secara skeptis ataupun dengan fanatisme, melainkan dipilih yang sesuai dengan kemampuan yang dapat dilatih dan ditampilkan disertai penjelasan makna dari karya tersebut kepada jemaat dari sudut pandang iman Kristen yang benar⁵¹
- 3 Mengembangkan kebiasaan untuk menampilkan karya musik “di luar zona nyaman,” misalnya karya unggulan yang berasal dari budaya daerah atau negara tertentu yang belum dikenal luas⁵²

Pada akhirnya, perkembangan musik paduan suara gereja-gereja independen di abad ke-21 ini diperhadapkan kepada beberapa tantangan. Yang pertama ialah pragmatisme. Tidak sedikit gereja-gereja independen yang memilih untuk mulai meniadakan keterlibatan paduan suara dalam ibadah dan beralih kepada penyanyi pendukung (*singers atau background voices*) dengan alasan pragmatis, misalnya, memakai singers dalam konteks musik kontemporer lebih mudah.⁵³ Tantangan kedua adalah bagaimana gereja-gereja independen dapat meningkatkan kualitas paduan suaranya agar mendukung suasana yang kondusif bagi jemaat dalam beribadah, terlepas dari pandangan tentang peranan paduan suara yang dianutnya. Tantangan kedua ini lebih merupakan suatu “pekerjaan rumah” yang relevan dan penting bagi gereja-gereja independen oleh karena musik paduan suara tidak bergantung kepada

⁵¹Pada bulan Januari 2014, penulis berkesempatan untuk menyaksikan *live premiere* sebuah pertunjukan musik paduan suara, *Requiem for the living*, karya Dan Forrest di Carnegie Hall, New York. Forrest menciptakan sebuah karya musik bertemakan “*requiem*,” bukan sebagai doa untuk orang mati, tetapi justru sebuah doa yang dipanjatkan oleh orang-orang yang masih hidup di tengah segala penderitaan dan pergumulan sebagai manusia fana yang tidak bisa hidup di luar anugerah Sang Pencipta. Karya memukau ini justru lahir dari imannya yang ortodoks dan injili. Forrest adalah seorang komponis yang karya-karyanya banyak mendapat pujian dari tokoh-tokoh paduan suara sekuler profesional maupun kalangan gerejawi (lih. pernyataan imannya di laman <http://www.danforrest.com/bio/what-i-believe/>).

⁵²Diadaptasi dari Ronald A. Matthews, “A Role for the Choir in ‘Contemporary’ Worship Taking Place in Some Kind of Church Building,” *Choral Journal* 53/5 (2013) 97-99.

⁵³Robert Edwin, tokoh pedagog vokal klasik dan kontemporer dari National Association of Teachers of Singing (NATS) di AS berpendapat bahwa bernyanyi secara kontemporer tidak serta merta lebih mudah daripada bernyanyi dengan teknik klasik. Ia menyatakan lebih lanjut: “*Singing is singing. ‘If you have a solid classical technique, you can sing anything’ are inviting vocal disaster if they impose classical vocal technique and sounds on the style of singing called belting*” (lih. Daniel Keith Robinson, “Contemporary Worship Singers: Construct, Culture, Environment, and Voice” [D.M.A. diss., Griffith University, 2011] 74-75; bdk. Robert Edwin, “Belt Is Legit,” *Journal of Singing* 64/2 [2007] 213-215).

ketersediaan alat-alat musik (apalagi yang mahal dan canggih), melainkan hanya mengandalkan suara manusia sebagai sebuah instrumen musik alamiah yang Tuhan karuniakan bagi umat manusia dan, secara khusus, orang Kristen. Oleh sebab itu, paduan suara gereja di daerah metropolitan maupun di daerah terpencil memiliki kesempatan yang sama untuk dapat berkembang.⁵⁴

PERKEMBANGAN DALAM MUSIK INSTRUMENTAL

Dinamika yang terjadi dalam ranah musik instrumental tidak jauh berbeda dengan apa yang dilalui oleh musik vokal di gereja independen, termasuk adanya trikotomi pandangan yang dikemukakan oleh ketiga tokoh reformasi, yakni Zwingli, Luther, dan Calvin. Di antara ketiga tokoh tersebut, hanya Luther yang secara afirmatif memberikan dukungan mengapa instrumen musik perlu dipakai di dalam liturgi kebaktian:

*. . . that they may dwell and rest in the scripture, be enlightened and knowledgeable in it, answer for their faith, and at the proper time teach others and help increase the kingdom of Christ, for the sake of such, people must read, sing, preach, write, and compose; and if it is helpful and conducive for growth, for that reason I would make all the bells to ring and all the organs to pipe, and use every sound that can sound.*⁵⁵

Pada abad ke-17 di Jerman, bersamaan dengan perdebatan mengenai peranan paduan suara dalam gereja pengikut Luther dan von Karlstadt, kehadiran dan penggunaan instrumen musik orgel juga turut menjadi pembicaraan serius. Pada saat itu orgel belum dipergunakan untuk mengiringi nyanyian jemaat, tetapi memiliki fungsi sebagai pemberi titinada (*pitch*) kepada paduan suara yang mendaraskan liturgi dan secara bergantian dengan paduan suara tersebut menyanyikan lagu yang memiliki beberapa bait. Melewati abad ke-18, orgel sedikit demi sedikit memegang peranan baru sebagai pengiring

⁵⁴Di Indonesia dikenal PS Waktu Bhim dari tanah Papua yang beranggotakan penyanyi-penyanyi asal Papua asli yang dipimpin oleh Ev. Aris Sudibyo, rohaniwan dari Gereja Kristen Kalam Kudus, Jayapura. Kelompok PS ini pernah memenangkan kejuaraan internasional paduan suara di Eropa, pernah mendapatkan kesempatan tampil di berbagai negara, serta tampil di Istana Negara, Jakarta.

⁵⁵Dikutip dalam David W. Music, *Instruments in Church: A Collection of Source Documents* (Studies in Liturgical Musicology 7; Lanham: Scarecrow, 1998) 57. Keterbukaan Luther terhadap musik instrumental di dalam gereja ini bertahan cukup langgeng dan menghasilkan dampak yang cukup signifikan di Eropa. Hal ini terbukti melalui keberadaan orkestra yang disponsori oleh pemerintah kota-kota besar di Jerman dan Austria sehingga di abad ke-18 dan selanjutnya, penciptaan karya musik orkestral baik sakral maupun sekuler meningkat dibandingkan periode-periode sebelumnya (lih. *ibid.* 109-117).

nyanyian jemaat.⁵⁶ Tetapi, bersamaan dengan terjadinya perdebatan di Jerman tersebut, pada saat yang sama gereja-gereja Anglikan di Inggris pun sempat mengalami hal serupa. Hal ini berawal dari perubahan peta politik yang terjadi di Inggris ketika kaum puritan mendominasi parlemen dengan tokoh utamanya Oliver Cromwell (1599-1658) yang menjadi Perdana Menteri. Pandangan kaum Puritan-Calvinis yang menolak penggunaan instrumen musik (apa pun) itu turut “memboncengi” perang saudara yang terjadi sehingga orgel di Chichester Cathedral dan Westminster Abbey pun sempat dihancurkan pada tahun 1642.⁵⁷

Barangkali dan mudah-mudahan sejak peristiwa tersebut tidak pernah ada lagi peristiwa hancurnya instrumen musik di gereja yang dilandasi oleh perbedaan pandangan musik seperti yang terjadi di Inggris. Bagaimanapun, diskursus tentang instrumen musik yang bersifat normatif di gereja independen seolah tidak pernah pudar. Penggunaan instrumen musik piano dalam ibadah dimulai salah satunya oleh tradisi revivalisme Amerika di abad ke-19 dan di abad selanjutnya berkembang corak musik yang mempergunakan beberapa alat musik sekaligus, seperti gitar, drum, dan keyboard elektronik. Para penggemar alat musik yang bersifat akbar dan megah seperti orgel biasanya berpijak dari argumen transendensi dan keagungan Allah, sementara mereka yang memilih gitar yang kecil serta bersuara lembut memandang dari sudut imanensi dan kehadiran Allah sebagaimana asosiasi itu melekat di dalam instrumen musik tersebut.⁵⁸ Perbedaan pandangan umum mengenai jenis instrumen musik yang dipakai dalam gereja-gereja independen pada saat ini sebetulnya lebih berkaitan dengan akustik ruangan dan bukan persoalan teologi.⁶⁰ Seperti telah dibahas

⁵⁶Lih. Herl, *Worship Wars in Early Lutheranism* 130-151. Sejarah juga mencatat bahwa kaum Lutheran lebih dulu mengikutsertakan organ di dalam ibadah sedangkan pengikut Calvin pada awalnya terang-terangan menolaknya (lih. Joyce Irwin, “‘So Faith Comes from What Is Heard:’ The Relationship between Music and God’s Word in the First Two Centuries of German Lutheranism” dalam *Resonant Witness: Conversations between Music and Theology* [eds. Jeremy S. Begbie dan Steven R. Guthrie; Grand Rapids: Eerdmans, 2011] 71-72).

⁵⁷Ada anggapan bahwa ini adalah bentuk kampanye penghancuran yang disengaja, namun tidak ada bukti-bukti yang cukup untuk mendukung klaim tersebut. Dari catatan laporan seorang saksi mata bernama Bruno Ryves (1596-1677), dapat ditarik kesimpulan bahwa hancurnya orgel tersebut adalah karena sikap kasar serdadu-serdadu perang saat itu. Orgel ini kemudian direstorasi kembali ketika kaum puritan mundur dari pemerintahan (lih. *Music, Instruments in Church* 85-87).

⁵⁸Piano dianggap bisa menggantikan orgel yang bentuk fisik, harga, dan biaya pemeliharaannya sangat besar. Di samping itu ada unsur ketersediaan dan kesederhanaan dalam teknik memainkannya dibandingkan dengan orgel (lih. *ibid.* 165-170).

⁵⁹*Ibid.* 176-177.

⁶⁰Contohnya gereja yang dipengaruhi ajaran Calvin (lih. *cat. kaki* 16, 18). Jika sebuah gereja ingin secara *letterlijk* mengikuti ajaran Calvin mengenai alat musik (dan paduan suara), maka sebagaimana yang telah diuraikan sebelumnya, Calvin sendiri menolak digunakannya alat musik (apa pun) dan menolak penggunaan harmoni-polifoni di dalam ibadah gereja. Sadar atau tidak sadar kebanyakan gereja Protestan-Calvinis sekarang telah mengabaikan ajarannya yang satu ini.

sebelumnya, tradisi gereja Katolik dan high churches lainnya menempatkan musik instrumental dan musik vokal dalam prioritas utama sehingga desain arsitektur dan perencanaan tata ruang gedung-gedung gereja beraliran tersebut pada umumnya sangat memperhatikan faktor kesesuaian dengan musik yang akan diperdengarkan. Jemaat yang beribadah di gereja tersebut ketika duduk mendengarkan bunyi alat-alat musik yang dimainkan (walaupun bersuara keras seperti halnya orgel dengan *full stops*) tentu tidak akan merasa bising karena berada di sebuah ruangan yang telah diperhitungkan akustiknya dengan matang.⁶¹ Sementara gereja-gereja independen yang kebanyakan dipengaruhi oleh Protestantisme Eropa memiliki teologi dan tradisi yang menekankan pentingnya *the spoken word* (perkataan yang diucapkan) di dalam ibadah sehingga volume (tinggi, panjang, dan lebar) dari gedung-gedung gereja tersebut di Eropa disesuaikan (baca: dikurangi) untuk menghasilkan kualitas suara (bicara) yang lebih jelas. Mimbar khotbah pun biasanya diletakkan di depan pada posisi tengah dalam ruang ibadah untuk menyatakan sentralisasi firman. Jumlah bangku jemaat ditambah untuk menambah kapasitas sehingga tidak terkesan “boros” seperti gedung high church yang umumnya memiliki ruang gerak yang lebih besar.⁶² Maka tidak heran jika ada gedung-gedung gereja independen yang didesain tanpa mempertimbangkan dampak penggunaan instrumen musik, apalagi instrumen musik yang lebih dari satu jenis.⁶³ Tak jarang alat-alat musik yang dimainkan di dalam sebuah gedung gereja independen menghasilkan suatu bunyi yang kurang nyaman didengar karena adanya ketidaksesuaian antara desain dan kapasitas akustik ruangan dengan volume suara yang diperdengarkan. Oleh sebab itu, gereja-gereja independen pada saat ini perlu memperhatikan faktor kesesuaian akustik prasarana ibadah sebagai suatu bagian yang tidak dapat diabaikan sebelum memutuskan untuk menggunakan instrumen musik tertentu.⁶⁴

⁶¹Lih. Marshall Long, *Architectural Acoustics* (Burlington: Elsevier Academic, 2006) 16, 18; lih. juga Michael J. Bauer, *Arts Ministry: Nurturing the Creative Life of God's People* (Grand Rapids: Eerdmans, 2013) 274-275. Sangat menarik bahwa di zaman Barok, interior bangunan gereja-gereja pada saat itu menekankan kemegahan dan keindahan melalui lukisan-lukisan indah serta ornamen-ornamen yang demikian detail sehingga talkala digabungkan dengan musik yang megah seolah menampilkan “suasana surgawi” bagi para jemaat yang datang beribadah. Bauer menganggap ini sebagai suatu penataan seni yang dapat bersifat manipulatif, yang bukan hanya terjadi pada saat ini di tengah gereja-gereja kontemporer dengan segala tata ruang, sound dan lighting-nya, tetapi juga telah terjadi sejak ratusan tahun yang lampau.

⁶²Long, *Architectural Acoustics* 19. Yang disebut high church misalnya: gereja Katolik, gereja Anglikan, serta gereja yang berarsitektur gotik atau neogotik.

⁶³Jarang disadari bahwa piano sebetulnya adalah instrumen musik berkategori “perkusi” (bukan gesek apalagi tiup) yang ketahanan suaranya sangat singkat, sehingga sifatnya jauh berbeda dengan orgel. Penataan suaranya pun tidak mudah oleh karena sifat yang satu ini.

⁶⁴Beberapa persoalan lain yang jauh lebih penting dari persoalan “alat musik apa saja yang boleh dimainkan” adalah: (1) Bagaimana memainkan alat-alat musik yang dimiliki

KESIMPULAN

Meminjam terminologi dalam studi sejarah musik di abad ke-17 dan 18, tampaknya polarisasi pandangan bermusik dalam gereja yang mirip seperti dikotomi *prima practica* dan *secunda practica* tetap terjadi di abad-abad selanjutnya bahkan hingga saat ini. Oleh sebab itu tidak salah untuk mengutip perkataan Pengkhotbah, “tak ada sesuatu yang baru di bawah matahari” (1:9b). Dari keseluruhan paparan di atas telah terlihat bagaimana perkembangan praktik musik gerejawi di dalam gereja independen senantiasa diwarnai dengan keberagaman dan bukannya keseragaman. Hal ini sejalan dengan kenyataan bahwa di dalam Perjanjian Baru tidak ada referensi yang berbicara secara eksplisit mengenai panduan sistematis untuk bermusik di dalam gereja mula-mula. Ketika rasul Paulus beberapa kali menyinggung tentang musik dalam nasihat kepada jemaat di Efesus, Kolose dan Korintus, justru konteks pembahasannya adalah mengenai kehidupan bergereja, khususnya bagaimana mempraktikkan *agape* di tengah jemaat yang heterogen.⁶⁵ Dalam konteks inilah rasul Paulus mengajarkan suatu eklesiologi yang bersifat pastoral, di mana keberagaman di dalam jemaat dapat terpelihara tanpa harus memaksakan keseragaman. Paparan historis di atas telah memperlihatkan adanya tradisi dan munculnya inovasi dalam mewujudkan ekspresi puji-pujian umat Tuhan. Inovasi ini muncul sejalan dengan adanya natur keberagaman di dalam gereja Tuhan sebagaimana yang dikemukakan rasul Paulus di dalam surat-surat pastoralnya. Di dalam merespons keberagaman dan tension yang terjadi antara tradisi-inovasi ini, menurut Michael J. Bauer setidaknya ada empat pendekatan yang biasanya diterapkan oleh gereja-gereja lokal. Pendekatan pertama adalah pendekatan yang dikenal dengan istilah *anaestheticism* (penolakan estetika), yaitu melarang sepenuhnya

sehingga mendukung kondusifnya ibadah?; (2) Penguasaan teknologi amplifikasi suara (*sound system*) dan akustik suara (*sound acoustics*) dalam gedung gereja (kalangan Protestan). Kedua hal ini sering kali diabaikan. Gereja-gereja sering kali mengharapakan ibadah yang kondusif melalui permainan musik yang berkualitas dan keseimbangan pancaran alat pengeras suara tetapi masih ada keengganan atau keterbatasan untuk mengalokasikan daya-upaya untuk menggarap kedua hal tersebut dengan serius, misalnya: dalam menggalakkan pendidikan musik sejak usia dini atau memfasilitasi kursus kepada aktivis yang melayani.

⁶⁵Lih. Kolose 3:16. Bagi para pemusik gerejawi barangkali inilah “ayat emas” yang cukup eksplisit berbicara mengenai musik, khususnya ketika menjelaskan tentang praktik nyanyian mazmur, puji-pujian, dan nyanyian rohani (dalam bahasa Inggris, *psalms, hymns, and spiritual songs*.) Namun ayat 15 yang mendahuluinya tidak jarang diabaikan, yaitu ketika Paulus mengajak jemaat bersyukur atas panggilan menjadi “satu tubuh” (bdk. Efesus 5:18-21 dan 1 Korintus 14:7-8). Menarik sekali ketika rasul Paulus memakai dua alat musik yaitu kecapi dan seruling sebagai ilustrasi bagaimana mempergunakan tiap-tiap karunia yang Tuhan berikan dalam jemaat yang penuh dengan keberagaman, tanpa mengabaikan kasih tetapi justru menjadikannya sebagai landasan (lih. juga 1 Korintus 12:12-31; 13:1-13).

segala macam bentuk seni keindahan di gereja, sebagaimana yang diterapkan oleh Zwingli. Pendekatan kedua adalah *aestheticism* (estetisisme) yang menekankan penyeleksian secara ketat terhadap karya-karya seni yang dianggap bermutu tinggi. Pendekatan ini biasanya disertai semangat elitisme yang secara sadar atau tidak sadar menekankan keutamaan atau supremasi suatu bentuk atau gaya seni terhadap yang lainnya.⁶⁶ Pendekatan ketiga yang kontras dengan pendekatan sebelumnya adalah pluralisme; baik yang bersifat relatif atau dengan kata lain menekankan apa saja yang dimauai atau diinginkan oleh bermacam-macam populi dari sebuah gereja lokal, yang jika tidak hati-hati dapat bermuara kepada *chaos*, maupun yang bersifat kritis-selektif, yaitu mengikuti apa yang dimauai oleh mayoritas *populi*. Adapun pendekatan keempat adalah pandangan yang diyakini oleh penulis, yaitu pendekatan yang oleh Bauer dinamakan sebagai prinsip *developmentalism* (pengembangan), atau dikenal juga dengan istilah *centrism* (keberpusatan), yang diperkenalkan oleh Harold Best.⁶⁷ Pendekatan ini tidak berpijak kepada prinsip *vox populi, vox Dei* di mana jemaat menjadi penentu keputusan dalam pandangan dan penerapan musik, tetapi prinsip ini menekankan kecintaan akan identitas lokal⁶⁸ atau adanya suatu center (pusaran) yang terus-menerus berkembang sambil menghargai bentuk-bentuk baru yang berbeda tanpa melibatkan suatu prasangka atau arogansi yang sempit.⁶⁹ Barangkali inilah pendekatan yang memiliki tantangan terbesar di antara ketiga pendekatan sebelumnya oleh karena tujuannya bukan menjadikan musik hanya sekadar komoditas transaksional untuk menarik jemaat masuk ke dalam gedung gereja (apa pun itu gaya atau bentuknya), melainkan menjadikan musik sebagai bagian dari pertumbuhan holistik (*growth*) dari tubuh Kristus itu sendiri, khususnya secara kualitatif. Sangat menarik bahwa penulis dari kalangan injili seperti Harold Best dan Michael J. Bauer, maupun kalangan ekumenis seperti

⁶⁶Begbie secara eksplisit menyebut sikap ini sebagai suatu “ekspresi hegemoni budaya Barat” (lih. *Theology, Music, and Time* 51).

⁶⁷Lih. Bauer, *Arts Ministry* 254-261; bdk. Best, *Music through the Eyes of Faith* 71-73, 189-191.

⁶⁸Salah satu tantangan pelayanan musik gerejawi masa kini ialah kuatnya kecenderungan gereja-gereja di Asia dalam meniru atau melakukan imitasi, baik dari apa yang dilakukan di “gereja seberang” maupun di “negeri seberang,” sehingga identitas lokalnya seolah pudar (lih. I-To Loh, “Contextualization versus Globalization: A Glimpse of Sounds and Symbols in Asian Worship,” <http://ism.yale.edu/sites/default/files/files/contextualization%20versus%20Globalization.pdf>).

⁶⁹Lih. Best, *Music through the Eyes of Faith* 72-73. Ia mengilustrasikan pendekatan ini dengan sebuah garis lingkaran spiral yang bermula dari satu titik tengah (*center*) yang berkembang ke luar. Adanya kecintaan akan identitas lokal digambarkan sebagai gerakan sentripetal (ke dalam), dan keterbukaan terhadap perkembangan baru digambarkan dengan gerakan sentrifugal (ke luar). Menurut Best, keduanya sama pentingnya dalam penatalayanan musik.

Maeve L. Heaney, sama-sama melihat bahwa aspek musik di dalam gereja bukan hanya dapat menunjukkan adanya pertumbuhan dalam kualitas kesenimanan tetapi juga dalam kualitas keimanan.⁷⁰ Oleh sebab itu, musik yang dinyanyikan di dalam ibadah umat Tuhan sesungguhnya dan sepatutnya merupakan musik yang lahir dari adanya kedua hal ini. Menurut penulis, salah satu langkah untuk mulai menerapkan developmentalism di dalam praktik musik gerejawi di masa kini dapat dimulai dengan membudayakan sikap “hormati tradisi – hormai inovasi” dalam proses bermusik di tengah kehidupan berjemaat.⁷¹ Melalui ibadah jemaat, gereja Tuhan senantiasa diingatkan melalui pengakuan iman rasuli bahwa gereja yang kudus dan am adalah gereja di segala abad dan tempat, baik di masa lampau maupun di masa yang akan datang. Oleh sebab itu sikap “hormati tradisi – hormai inovasi” ini sangat relevan dengan natur tubuh Kristus, sejalan dengan apa yang telah dikemukakan oleh rasul Paulus. Gereja-gereja independen di masa kini perlu mengingat dan jangan sampai melupakan kekayaan tradisi historis yang telah ada sebelumnya, termasuk juga di dalam warisan musik dan liturgi, tetapi pada saat yang sama perlu menghargai bahkan mendorong adanya kreativitas dan karya-karya seni yang inovatif, aplikatif, dan relevan, yang sesuai dengan identitas gereja lokalnya. Di samping itu, bukan suatu rahasia lagi bahwa prinsip ini pun terjadi dalam rantai sejarah komposisi musik Barat ketika komponis Bach mempelajari teknik-teknik orgel dan komposisi dari Dietrich Buxtehude (1637-1707), sehingga muncul karya inovatif Bach yang meniru pola-pola gurunya itu, namun pada saat yang sama menciptakan suatu terobosan yang berbeda dengan apa yang pernah dipelajari sebelumnya. Hal yang sama dilakukan oleh W. A. Mozart (1756-1791) yang terinspirasi oleh Bach (dan J. Haydn, 1732-1809), demikian pula L. Beethoven (1770-1827) yang belajar dari Mozart, serta R. Wagner (1813-

⁷⁰Menurut Maeve Louise Heaney, persoalan mengenai musik saat ini bukan semata-mata mengenai pemilihan antara musik lama atau musik baru, tetapi yang lebih penting adalah pengalaman dan pertumbuhan iman berkelanjutan yang menghasilkan musik tersebut. “*It is not enough to appreciate and integrate past music or art in the living out of our faith: lived Christianity can and should create for its time music that expresses and transmits the experience it is born of . . . that is to say, music born in the present tense of lived faith*” (lih. *Music as Theology: What Music Says about the Word* [Princeton Theological Monograph Series 184; Eugene: Pickwick, 2012, 8-9, lih. juga hal. 6-7, 10-15

⁷¹Ranah teori musik dan musikologi pun mengenal pemahaman yang mirip dengan prinsip ini, yaitu adanya konsep *repetisi* (pengulangan) dan *improvisasi* sebagai sesuatu yang bersifat natural atau inheren di dalam segala jenis musik, seperti yang Begbie kemukakan, “*Repetition is the basis of musical forms in almost every period: verse forms, ‘formes fixes’, the Burgundian chanson, rondo, sonata, theme and variations, ground-bass/pascacaglia, and many others, In short, it would seem that in the vast majority of cases, ‘music can never have enough of saying over again what has already been said’, . . . Even in the Western tonal tradition, after notation was developed we find, for example, that improvisation in the baroque era was prevalent and highly regarded*” (lih. *Theology, Music, and Time* 156-157, 181).

1883) yang belajar dari Beethoven, namun kemudian karya-karyanya bergerak semakin menjauhi tonalitas dan harmoni konvensional. Berangkat dari pengalaman tersebut, sikap “hormati tradisi – hormai inovasi” ini menjadi suatu titik awal untuk mengembangkan penatalayanan musik gerejawi di tengah-tengah gereja independen masa kini. Di dalam pembahasan lanjutan secara terpisah, penulis juga akan menyampaikan beberapa usulan konkret sebagai implikasi dari tinjauan historis di atas, sehingga diharapkan keberagaman yang ada di tengah gereja-gereja independen dapat direspons secara konstruktif. *Soli Deo Gloria!*

DAFTAR PUSTAKA

- Bauer, Michael J. *Arts Ministry: Nurturing the Creative Life of God's People*. Grand Rapids: Eerdmans, 2013.
- Begbie, Jeremy S. *Music, Modernity, and God: Essays in Listening*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- _____. *Theology, Music, and Time*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Begbie, Jeremy S. dan Steven Guthrie, eds. *Resonant Witness: Conversations between Music and Theology*. Grand Rapids: Eerdmans, 2011.
- Best, Harold M. *Music through the Eyes of Faith*. New York: HarperCollins, 1993.
- Bradley, C. Randall. *From Memory to Imagination: Reforming the Church Music*. Grand Rapids: Eerdmans, 2012.
- Compton, Pamela. “Music of Reformed Worship: A Guide and Resource for Organists, Choirs, and Congregation.” D.M.A. diss. University of Southern California, 2013. <http://digitallibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll3/id/253897>. Diakses 24 Juni 2014.
- Cosper, Mike. *Rhythms of Grace: How the Church's Worship Tells the Story of the Gospel*. Wheaton: Crossway, 2013.
- Doukhan, Lilianne. *In Tune with God: The Challenge of Music in Worship*. Hagerstown: Review and Herald, 2010.

- Edwin, Robert. "Belt Is Legit." *Journal of Singing* 64/2 (2007): 213-215.
- Ellis, Christopher J. *Gathering: A Theology and Spirituality of Worship in Free Church Tradition*. London: SCM, 2004.
- Fassler, Margot E. ed. *Musicians for the Churches: Reflections on Vocation and Formation*. New Haven: Yale Institute of Sacred Music, 2001.
- Faulkner, Quentin. *Wiser Than Despair: The Evolution of Ideas in the Relationship of Music and the Christian Church*. Westport: Greenwood, 1996.
- Frame, John M. *Contemporary Worship Music: A Biblical Defense*. Philipsburg: P&R, 1997.
- Frankforter, A. Daniel. *Stones for Bread: A Critique of Contemporary Worship*. Louisville: Westminster John Knox, 2001.
- Heaney, Maeve Louise. *Music as Theology: What Music Says about the Word*. Princeton Theological Monograph Series 184. Eugene: Pickwick, 2012.
- Herl, Joseph. *Worship Wars in Early Lutheranism: Choir, Congregation, and Three Centuries of Conflict*. New York: Oxford University Press, 2004.
- Loh, I-To. "Contextualization versus Globalization: A Glimpse of Sounds and Symbols in Asian Worship." <http://ism.yale.edu/sites/default/files/files/Contextualization%20versus%20Globalization.pdf>.
- Long, Marshall. *Architectural Acoustics*. Burlington: Elsevier Academic, 2006.
- Marshall, Madeleine Forell dan Janet Todd. *English Congregational Hymns in the Eighteenth Century*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1982.
- Matthews, R. A. "A Role for the Choir in 'Contemporary' Worship Taking Place in Some Kind of Church Building." *Choral Journal* 53/5 (2013): 97-99.
- Music, David W. *Instruments in Church: A Collection of Source Documents*. Studies in Liturgical Musicology 7. Lanham: Scarecrow, 1998.

- O'Regan, Noel. "The Church Triumphant: Music in the Liturgy." Dalam *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*. Eds. Tim Carter dan John Butt. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Rahman, Rasid. *Pembimbing ke dalam Sejarah Liturgi*. Jakarta: Gunung Mulia, 2010.
- Robinson, Daniel Keith. "Contemporary Worship Singers: Construct, Culture, Environment, and Voice." D.M.A. diss. Griffith University, 2011.
- Shrock, Dennis. *Choral Repertoire*. New York: Oxford University Press, 2009.
- Smith, Ruth. *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Smither, Howard E., ed. *A History of the Oratorio: The Oratorio in the Baroque Era, Protestant Germany and England*. Vol. 2. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1977.
- Stowe, David W. *No Sympathy for the Devil: Christian Pop Music and the Transformation of American Evangelicalism*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2011
- Swain, Joseph Peter. *Historical Dictionary of Sacred Music*. Lanham, Md: Scarecrow Press, 2006.
- Unger, Melvin P. *Historical Dictionary of Choral Music*. Historical Dictionaries of Literature and the Arts 40. Metuchen, New Jersey: Scarecrow Press, 2010.
- Vischer, Lukas. *Christian Worship in Reformed Churches Past and Present*. Grand Rapids: Eerdmans, 2003.
- Watson, J. R. *The English Hymn: A Critical and Historical Study*. Oxford: Oxford University Press, 1999
- Wren, Brian. *Praying Twice: The Music and Words of Congregational Song*. Louisville: Westminster John Knox, 2000