

**Musik Dalam Ibadah Kontemporer di GBI Medan Plaza:
Suatu Kajian Kontekstualisasi dan Karakteristik**

**Oleh
Andy K. Manurung**

ABSTRACT

This writing discussed about how Christian Charismatic movements used music as a religious service to communicate to God in GBI Medan Plaza. By using scientific and theology approach, this recitation will be doing by other approach which used qualitative research method. By using several approach like multidiscipline, interdiscipline and transdiscipline, this writing will research how a Charismatic religious service is—contemporary worship—done by using christian contemporary music. By using ethnology theories, it will be analyze how the cultures of Charismatic applied as a congregation effort to fulfill their religious necessity. A finding that have gotten from this research is as following, contemporary worship performed flexible structurally and the characteristic is more spontaneous. It is very different with traditional churches which is used liturgy “style”. In contemporary worship, music has a dominant role when worship is performing. Thus from the first second till the end of worship, music sounds always have a role to produce and build an atmosphere in worship God. Music domination in worship looks like a strong relevance by perspective of GBI Medan Plaza to restore tabernacle of David which have overthrown. Tabernacle of David is full of praise and worship (music) to God. Thus the worship is identical with music and it is a form of contextual what does King David do when he worships God.

Keywords: Contemporary worship, Christian contemporary music, Contextualization, Characteristic.

Pendahuluan

Fore (2006) mengatakan sebuah kehidupan bersama religius yang berpusat pada Kristus, gereja sarat akan aktivitas seni, khususnya musik. Sebagian besar dari hal tersebut termanifestasi dalam ibadah. Ibarat dua buah sisi mata uang, musik dan ibadah tidak dapat dipisahkan dalam sebuah tata ibadah gereja. Ibadah merupakan salah satu cara jemaat untuk berhubungan dengan Sang Khalik secara dramatis-simbolis. Secara historis, gereja telah meyakini bahwa ibadah merupakan tindakan komunal yang ditawarkan dalam bentuk ucapan syukur sebagai pemberian kepada Allah, suatu penerimaan akan firman Allah dan berbagai anugerah dari Allah, juga sebagai tanggapan atas pemberian dari setiap orang, semua yang kurang dari itu bukanlah maksud sebenarnya dari ibadah itu sendiri.

Ray (2000: 41) mengatakan jika sebuah gereja ingin ibadahnya menjadi autentik dan kontekstual, ibadah tersebut haruslah merefleksikan bagaimana jemaat itu sesungguhnya. Suatu ibadah jemaat yang autentik merefleksikan siapa diri mereka secara kultural, waktu dan tempat mereka tinggal, dan iman dari hati dan pikiran mereka. Beribadah secara autentik dan kontekstual tidak semudah dan dapat diduga seperti dengan cara biasanya dilakukan atau seperti diambil dari buku salah satu denominasi, namun jauh lebih dapat dinikmati, diimani dan efektif. Selain perubahan dalam teologi dogmatika, dalam gereja juga terjadi perubahan dan kontekstualisasi pola ibadah serta musik yang digunakan. Alkitab menuliskan peran musik dalam kehidupan serta ibadah jemaat, namun setiap gereja memiliki peran, “gaya musik” dan “porsi” musik yang berbeda-beda pula. Pdt. Dr. Jan S. Aritonang (2010) mengatakan dalam gereja historis-tradisional misalnya, penyembahan dilakukan dengan lagu-lagu yang dinyanyikan dari buku-buku himne yang sudah lama dan digunakan sebatas aktivitas liturgikal dengan pola ibadah teratur (Seay, 1975).

Tata ibadah yang sifatnya liturgikal dan tersusun merupakan sesuatu yang telah lama ditolak oleh kalangan Kharismatik. Kata liturgi sendiri berasal dari bahasa Yunani *litourgia*, yang artinya mempersatukan orang-orang (Schemann, 1965: 28). Secara populer masyarakat awam mengartikan liturgi sebagai upacara gereja, atau tatacara ibadah gereja. Sangat berbeda dengan yang dilakukan oleh kalangan gereja-gereja Kharismatik, musik dalam ibadah sifatnya lebih fleksibel, spontan, tidak dilakukan dengan struktur yang “kaku”.

Lingkup Penelitian

Gereja Kharismatik GBI Medan Plaza merupakan salah satu bagian dari gerakan-gerakan Kristen di negeri ini yang memiliki ciri khas sebagai gerakan spiritual di abad 21. GBI Medan Plaza juga merupakan gereja Kharismatik terbesar di Sumatera Utara dengan jumlah jemaat lebih dari 40 ribu jiwa. Gereja ini khas dengan ‘gaya’ penginjilan *city ministry*

dimana gerejanya banyak bertumbuh di wilayah *urban* dan yang terfokus di mal, perkantoran, *convention*.

Dengan menggunakan pendekatan saintifik, teologis serta multidisiplin, interdisiplin dan transdisiplin tulisan ini akan meneliti bagaimana sebuah ibadah kontemporer (*contemporary worship*) dilakukan dengan menggunakan musik Kristen kontemporer (*Christian contemporary music*). Kekhasan Gerakan Kharismatik terlihat pada metode penyebaran ajaran, keorganisasian, peribadahan, dan kegiatan-kegiatan yang diupayakan adaptif dengan kebutuhan masyarakat berkembang. Sehingga ciri khas dan keunikan yang dimilikinya penting dan menarik untuk diteliti.

Kontekstualisasi Musik di GBI Medan Plaza

Sekarang ini terdapat berbagai jenis denominasi gereja di dunia, termasuk di Indonesia. Setiap denominasi memiliki tata ibadah dan gaya musik yang berbeda dalam menyembah Tuhan. Selama perjalanan gereja di dunia telah terjadi banyak perubahan di dalamnya. Perubahan tersebut tentu tidak lepas dari konteksnya, seperti letak geografis, budaya, sosiologi, nilai-nilai religius dimana masyarakat itu berada. Begitu juga dengan gereja dalam menapaki jaman, gereja dan teologiapun diharapkan mampu menjawab permasalahan jemaat dalam konteksnya, sehingga perlu adanya Teologi Kontekstual.

Pemahaman dan pendekatan penulis terhadap kontekstualisasi dalam musik gereja setidaknya akan sangat bergantung kepada kemampuan yang penulis lakukan untuk mencari usaha-usaha aktif maupun yang sengaja dilakukan untuk menyampaikan Injil Yesus melalui musik sebagai berita agamawi yang isinya khusus dan jelas melalui lintas budaya. Istilah kontekstualisasi telah digunakan secara luas dalam berbagai disiplin pada dekade-dekade akhir di abad ke-20. Untuk memahami dan menerapkan musik gereja dalam konsep kontekstualisasi maka sangat diperlukan pemahaman dasar dari konsep ini.

Kata “kontekstualisasi” pertama sekali muncul dalam terbitan TEF (1972), yakni Theological Education Fund (Dana Pendidikan Teologi). Munculnya istilah tersebut sebagai bukti bahwa kontekstualisasi berakar pada ketidakpuasan terhadap model-model pendidikan teologis yang tradisional. Dalam salah satu kutipan dokumen TEF menunjukkan pemahaman terhadap kontekstualisasi. Kontekstualisasi sebagai konsep sentral disebutkan sebagai kemampuan untuk menanggapi Injil sesungguhnya ke dalam kerangka situasi seseorang.

Kontekstualisasi bukanlah semata-mata mode atau semboyan melainkan kebutuhan teologis yang dituntut oleh Firman yang telah menjadi daging di dunia. Implikasinya kontekstualisasi mencakup segala sesuatu yang tersirat dalam istilah “pembibumian”, tetapi lebih daripada itu. Istilah “pembibumian” cenderung digunakan dalam pengertian

menanamkan Injil ke dalam suatu budaya tradisional. Sedangkan kontekstualisasi dengan tidak mengabaikan konteks-konteks budaya, memperhitungkan juga proses sekularisasi, teknologi dan perjuangan manusia demi keadilan, yang menjadi ciri saat ini dalam sejarah bangsa-bangsa Dunia Ketiga (Hesselgrave & Rommen, 1995: 51).

Kontekstualisasi sifatnya dinamis bukan statis. Kontekstualisasi mengakui sifat terus-menerus berubah dari setiap situasi manusia dan kemungkinan akan terjadinya perubahan, hingga membuka jalan bagi masa depan. Tetapi kontekstualisasi tidak menyiratkan isolasi bangsa-bangsa dan budaya-budaya. Sementara di dalam masing-masing situasi budaya yang berbeda-beda orang harus bergumul untuk mendapatkan kembali identitas mereka dan menguasai sejarah mereka sendiri, tetapi masih memiliki saling ketergantungan konteks (Hesselgrave: 1995: 53).

Hesselgrave menuliskan definisi kontekstualisasi sebagai istilah baru atau neologisme teknis. Kata ini mungkin untuk menandakan kepekaan baru (diperbaharui) terhadap kebutuhan menyesuaikan pemberitaan terhadap konteks budaya.

Kata kontekstualisasi (*contextualization*) berasal dari kata konteks (*context*) yang diangkat dari kata Latin "*Contextere*" yang artinya menenun atau menghubungkan bersama (menjadikan satu). Kata benda "*Contextus*" menunjuk kepada apa yang telah ditenun (tertenun), dimana semuanya telah dihubung-hubungkan secara keseluruhan menjadi satu. Agar lebih memahami istilah ini, maka masih ada beberapa istilah yang saling berhubungan antara lain: Teks dan Konteks. Mengenai kedua istilah tersebut, Konteks adalah suatu kesatuan atau kumpulan kalimat di mana di dalamnya terdapat teks.

GBI Medan Plaza merupakan gereja yang bertujuan merestorasi Pondok Daud yaitu ibadah yang menekankan pujian dan penyembahan. Sebuah pola ibadah yang diambil dari Amos 9:11 dan Mazmur 100. Kesadaran Daud akan pergerakan musik dalam konteks sudah dilakukan pada masanya. Penulis kemudian menelaah dimasa sekarang ini, apa yang terjadi ribuan tahun yang lalu juga sebenarnya masih terjadi di dalam gereja di Indonesia khususnya. Kontekstualisasi mengakibatkan gereja mengalami perubahan dalam gaya penginjilan, termasuk melalui musik sehingga musik gereja juga memiliki berbagai jenis genre musik.

Jemaat mau mengaplikasi budaya lokal dan asing sebagai bagian integral dalam ibadah, begitu juga terhadap pola musik yang kontekstual dan kontemporer di masanya. Jika Daud di masanya menggunakan kecapi, gambus, rebana dan gendang yang digunakan oleh orang-orang Ibrani untuk menyembah berhala, maka dengan perkembangan teologi dan ajaran membawa perkembangan pola musikal serta cara untuk mengekspresikan iman melalui nyanyian gereja-gereja masa kini juga melakukan kontekstualisasi terhadap instrumen yang digunakan dalam ibadah, seperti dengan menggunakan drum, piano, gitar bas, gitar elektrik,

synthesizer. Kita ketahui instrumen tersebut merupakan instrumen yang digunakan dalam tempat-tempat hiburan seperti Café dan Pub.

Ketika kita akan mengkontekstualisasikan musik dalam ibadah, harus terlebih dahulu melihat faktor-faktor yang mempengaruhi, misalnya budaya. Perlu diperhatikan agar musik yang kontekstual tersebut tetap merefleksikan firman Allah. Tidak harus mengacu kepada genre musik atau instrumen tertentu, tetapi tetap mendorong jemaat dalam penyembahan lebih baik. Firman Allah sebagai alat untuk menuntun orang Kristen dalam menelaah musik yang tepat pada jamannya (Lihat Mazmur 43:3; 119:105; 2 Timotius 3:16-17). Perubahan dalam musik gereja menjadi musik Kristen kontemporer dikarenakan kondisi masyarakat gereja tidak dapat dilepaskan dari konteks budaya setempat. Terutama bagi masyarakat perkotaan yang bersentuhan langsung dengan budaya luar.

Penyajian dan Karakteristik Musik di GBI Medan Plaza

Merekrut dan Inisiasi *Imam Musik*

Dalam merekrut *imam musik* yang akan melayani di ibadah, GBI Medan Plaza melakukan audisi melalui Departemen Musik untuk menyeleksi musisi-musisi dari berbagai instrumen, seperti: piano, keyboard, drum, gitar bas, gitar elektrik, saxophone, biola, vokal, dan sebagainya. Musisi tersebut dapat berasal dari berbagai denominasi dan tidak harus terdaftar sebagai jemaat GBI Rayon IV Medan Plaza. Audisi dilakukan tidak hanya terhadap kemampuan dalam bidang musik, tetapi juga dengan wawancara secara personal dasar dan tujuan untuk melayani sebagai *imam music* (Mike & Hibbert 1988: 20).

Setelah calon *imam musik* tersebut dinyatakan lulus audisi, maka ia berhak mengikuti *training* musisi yang diadakan satu kali pertemuan dalam satu minggu selama enam bulan. Dalam *training* musisi, setiap calon *imam musik* setiap minggunya akan dilatih berbagai kemampuan musikal, pengenalan konsep, perbedaan dan karakteristik akan pujian dan penyembahan, *hearing*, *feeling*, kepekaan *flowing*, improvisasi menguasai aba-aba, seperti: nada dasar, pengulangan, modulasi (*overtone*), perlambat/percepat tempo, perkeras/perhalus suara (*dynamic*), *ending*, hanya drum (*drums only*), hanya piano (*synthesizer*) dan sebagainya.

Selama masa *training* calon *imam musik* dituntut kelak untuk dapat menjadi contoh bagi jemaat, karena pelayanan *imam musik* merupakan pelayanan yang dianggap paling besar peluang untuk jatuh ke dalam dosa. *Imam musik* ketika melayani di *altar* maka semua mata jemaat tertuju kepada mereka, sehingga tidak dipungkiri *imam musik* merupakan pelayanan yang “populer” ujar Bapak Obed Sembiring (Ketua Departemen Musik GBI Rayon IV Medan Plaza). Kesombongan merupakan hal yang menonjol dalam pelayanan *imam musik*, seperti

yang terjadi terhadap malaikat Lucifer. Sehingga menanamkan karakter seorang *imam musik* yang baik dan benar perlu bagi setiap calon *imam musik*.

Hal senada juga dikatakan Pdt. R. Bambang Jonan, bahwa pelayanan musik di gereja Kharismatik merupakan pelayanan yang dianggap “eksklusif” oleh kalangan muda, karena mereka bisa “tampil” di hadapan jemaat setiap hari minggu. Karenanya banyak kaum muda belajar musik untuk melayani di gereja namun dengan motivasi yang kurang tepat, sehingga pelayanan musik kehilangan makna spiritual dan sering menjadi ajang mencari popularitas. Sehingga tidak heran dalam gereja terjadi tarik menarik *imam musik* dengan cara menawarkan honor (PK:Persembahan Kasih) yang lebih besar dan “menggiurkan”, ujar Beliau.

Menentukan Lagu dalam Ibadah

Dalam ibadah-ibadah yang dilakukan di GBI Medan Plaza, musik yang dipanjatkan dalam ibadah kepada Allah terbagi atas dua, yang pertama disebut dengan puji-pujian (*praise*) dan yang kedua disebut dengan penyembahan (*worship*). Esensi keduanya tidak berbeda dan keduanya merupakan suatu pernyataan dan ungkapan yang khusus. Puji-pujian bukanlah berbicara tentang lagu-lagu dengan tempo yang cepat atau lirik dari firman Tuhan yang dinyanyikan. Dan penyembahan bukanlah sebuah lagu dengan tempo yang lambat. Keduanya tidak berbicara tentang cepat atau lambatnya lagu.

Lagu-lagu pujian dan penyembahan tersebut biasa dipilih oleh seorang *worship leader* sesuai dengan tema atau topik khotbah yang telah dikoordinasikan dengan Pendeta yang akan khotbah. Kecuali untuk ibadah perayaan hari-hari besar Kristen, misalnya seperti Paskah atau hari Natal, maka tema lagu juga disesuaikan dengan hari besar tersebut. Selain itu cara lain menentukan lagu - lagu pujian dan penyembahan yang akan dibawakan dalam ibadah pada hari minggu idealnya merupakan lagu yang diperoleh dari hasil berdoa sepanjang minggu (Senin - Sabtu).

Penggunaan Nashville Number System

Musik Kristen kontemporer merupakan genre musik lahir dan berkembang di Nashville, Tennessee, Amerika. Pada bab sebelumnya juga telah disebutkan bahwa istilah musik Kristen kontemporer mengacu kepada genre musik pop rock Nashville. Di kota Nashville para pemusik Kristen kontemporer kemudian mengenalkan sebuah sistem numeralisasi untuk tingkat harmoni dalam musik yang menggunakan angka-angka. Sistem tersebut dikenal dengan nama Nashville Number System. Sistem Angka Nashville adalah sebuah metode menulis atau membuat sketsa dari ide musik dengan menggunakan nomor dan untuk mewakili posisi akor dalam huruf menjadi angka. Contohnya dalam nada dasar C

root yang berbeda. Jika dituliskan ke dalam tangga nada C Mayor maka akor di atas adalah sebagai berikut:

C Am G F
C G/B Am G

Begitu juga jika contoh akor di atas diubah dan dimainkan dalam tangga nada D Mayor, maka hasilnya sebagai berikut:

D Bm A G
D A/C# Bm A

Bila kita menuliskan perubahan akor dari tangga nada C Mayor ke tangga nada D Mayor kedalam huruf maka kita harus menulis ulang huruf tersebut, sedangkan dalam notasi Nashville Number System hal tersebut tidak perlu dilakukan. Pola harmoni dalam angka tetap tampak sama walau dalam nada dasar yang berbeda. Karena itu Nashville Number System akan lebih mudah dimengerti bagi *imam musik* yang telah menguasai tangga nada secara teoritis. Hal ini akan mempermudah bagi *imam musik* untuk mengetahui lagu dalam berbagai nada dasar yang berbeda.

Penggunaan Nada Dasar (*Key Signature*)

Jika dalam musik-musik kontemporer atau musik-musik populer yang kita kenal, besar kemungkinan kita akan menemukan nada dasar dari serialisme 12 nada seperti yang berlaku dalam harmoni Barat. Tetapi dalam praktek ibadah musik yang ada di GBI Medan Plaza baik untuk lagu-lagu pujian dan penyembahan sangat ‘jarang’ menggunakan nada-nada dasar aksidental. Beberapa lagu di transkrip bebas oleh orang lain, karena gereja Kharismatik umumnya tidak menuliskan transkrip notasi balok lagu-lagu mereka ke dalam buku seperti yang dilakukan oleh gereja-gereja tradisional. Penulis menemukan dalam prakteknya dalam ibadah cenderung (selalu) menemukan nada dasar dari sebuah lagu dari nada dasar C-D-E-F-G-A-B^b-C. Penulis menemukan bahwa di GBI Medan Plaza sangat jarang—hampir tidak pernah—menggunakan nada dasar aksidental seperti C[#]-D[#]-F[#]-G[#] maupun inharmoniknya dalam nyanyian di ibadah-ibadah mereka seperti layaknya lagu-lagu yang terdapat dalam gereja-gereja tradisional.

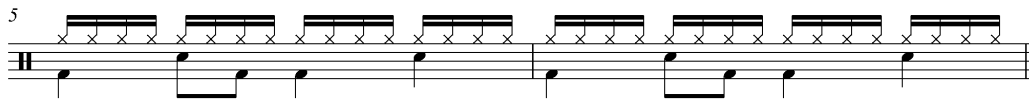
Hal tersebut merupakan upaya “mempermudah” dalam memainkan lagu-lagu tersebut, sehingga nada dasar-nada dasar diatonik kromatik sengaja ditiadakan. Karena lagu-lagu yang dimainkan dalam ibadah ini melibatkan sebuah tim musik yang terdiri dari beberapa musisi dan tidak semua musisi memiliki kemampuan bermusik yang sama pada nada dasar yang kromatik seperti di atas. Sehingga diambil langkah untuk meminimalisir kesalahan dalam ibadah, hal tersebut lumrah saja dilakukan, karena saat ini semua alat musik

klaviatur seperti piano elektrik dan *synthesizer* telah memiliki fasilitas yang disebut *transpose*, dan fasilitas ini sepertinya begitu populer termasuk dikalangan musisi gereja umumnya.

Karakteristik *Drum Pattern*

Menurut para imam musik yang melayani dalam bidang drum, ada perbedaan pola pukulan drum di GBI Medan Plaza dan gereja-gereja cabangnya dengan gereja Kharismatik lain. Bahkan perbedaan tersebut juga tidak dimiliki oleh GBI Gatot Subroto Jakarta yang merupakan gereja pusat dari GBI Medan Plaza. Pola pukulan drum tersebut merupakan '*formula*' dan karakteristik khas yang dikembangkan oleh Pdt. R. Bambang Jonan sebagai Gembala Penasehat GBI Medan Plaza. Perubahan pukulan drum dalam penyembahan dari yang sederhana hingga puncak dari penyembahan juga diikuti oleh perubahan dinamik oleh *imam musik* yang lain. Tahap pertama, pada awal lagu di bagian *verse* drum dimainkan dengan pukulan *rim-shot* pada *snare drum*, dan *kick-drum* dimainkan dengan ritme 8 *beat*, sedangkan *hi-hat* dipukul dengan pukulan 1/16, seperti di bawah ini:

Ritem drum 8 beat



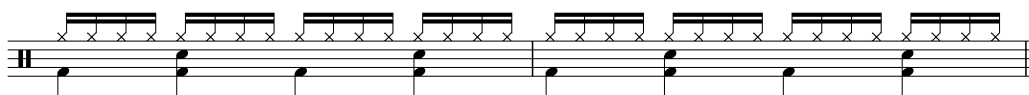
Tahap kedua, ketika lagu di bagian *chorus*, *snare drum* dipukul pada kulit, dan *hi-hat* tetap dimainkan pukulan ritme 1/16 dan *kick drum* tetap memainkan 16 *beat*, seperti di bawah ini:

Ritem drum dengan *kick drum* kombinasi 8 beat dan 16 beat



Tahap ketiga disebut juga dengan mars, dimainkan pada bagian *chorus* lagu serta dilakukan pengulangan dengan pukulan drum dan iringan musik yang semakin keras. Drum dimainkan dengan *kick drum* 1/4, tangan kiri memainkan *cymbal* dengan *trilling* yang panjang dan tangan kiri dan *kick drum* memainkan kombinasi *snare drum* pada ketukan dua dan empat, seperti contoh di bawah ini:

Ritem drum dengan ketukan *kick drum* 1/4



Bagian keempat merupakan puncak dari penyembahan, dimana *kick drum* dimainkan dengan nilai 1/8 dan *snare drum* dipukul pada ketukan kedua dan keempat, seperti contoh di bawah ini:

Ritem drum dengan ketukan *kick drum* 1/8



Flowing

Flowing adalah pola akor yang baku yang dimainkan dalam sebuah ibadah kontemporer untuk membawa jemaat ke dalam penyembahan dan dilakukan secara berulang-ulang dengan perubahan dinamik yang perlahan-lahan semakin keras hingga mencapai sebuah klimaks, kemudian kembali kepada dinamik semula yang lembut. Namun biasanya *worship leader* atau Pendeta akan memberi tanda kepada *imam musik* kapan harus mengakhiri sebuah klimaks dan kembali kepada dinamik lembut dengan menggunakan lima jari. Kemudian *imam musik* masih dapat mengulang *flowing* dengan dinamik yang lembut (hanya instrumen piano saja) beberapa kali pengulangan lalu memainkan *open chord* sebagai acuan bagi *worship leader* untuk menyanyikan lagu penyembahan berikutnya.

Flowing memiliki peran yang sangat penting dan sangat menentukan bagaimana proses transformasi “atmosfir” dari sebuah lagu penyembahan yang telah dinyanyikan secara berulang-ulang ($\pm 8-10$ kali) kepada penyembahan berikutnya. *Flowing* bisa dikatakan sebagai jembatan yang menghubungkan antara lagu pertama dalam ibadah sebelum melanjutkan ke lagu kedua. Namun *flowing* merupakan sebuah langkah krusial yang akan menentukan apakah jemaat mengalami hadirat Tuhan ketika menyembah atau jemaat hanya menikmati *flowing* sambil berdiam diri tanpa berdoa.

Ketika *flowing* dimainkan dalam sebuah ibadah, jemaat akan menaikkan doa, ucapan syukur, pujian yang diucapkan dengan kebebasan dan dengan suara yang terdengar melalui kata-kata yang dinyanyikan, misalnya: “Engkau begitu ajaib Yesus, betapa indahnya Engkau, betapa menyenangkannya Engkau, Engkau baik, Engkau kekasihku” dan sebagainya. *Flowing* dilakukan dengan menggunakan pola-pola akor yang telah menjadi sebuah *flowing-pattern* yang baku dan digunakan dalam ibadah. Terdapat beberapa jenis *flowing-chord* yang digunakan dalam lingkungan GBI Medan Plaza, yang menurut pengakuan Bapak Boni Gea salah seorang *imam musik*, semua *flowing chord* tersebut merupakan hasil karya Departemen Musik GBI Medan Plaza.

Penggunaan tiap-tiap pola *flowing chord* memiliki tujuan dan fungsi yang berbeda-beda dalam setiap ibadah. Bapak Obed Sembiring mengatakan bahwa ketika sebuah lagu penyembahan selesai dinyanyikan dan diakhiri oleh sebuah kadens, lalu dimainkanlah salah satu pola *flowing*. Menurut Bapak Obed Sembiring untuk menentukan pola *flowing* yang mana akan dimainkan dari beberapa pola yang ada dalam sebuah penyembahan bukanlah berdasarkan pikiran, melainkan Roh Kudus yang memimpin *imam musik* dalam tim tersebut, dan mengarahkan *imam musik* tersebut untuk menggunakan pola *flowing* yang akan digunakan. lalu di ikuti oleh instrumen yang lain. Berikut ini adalah contoh pola *flowing* tersebut:

1. Pola *Flowing* I-I/IV-I-I/IV-I

2. Pola *Flowing* I-vi-ii-V-I

3. Pola *Flowing* I-ii-iii- | IV.V. |

4. Pola *Flowing* I-ii-iii-IV-V

5. Pola *Flowing* I-iv/I-I-iv/I

6. *Pola Flowing* I-I/iii-IV-V

7. *Pola Flowing* I-VI#/I-I-VI#/I

8. *Pola Flowing* I-vi-iii-IV

9. *Pola Flowing* I-I-vi-vi-ii-ii-V-V

10. *Pola Flowing* I-IV-vi-V

11. *Pola Flowing* I-V/VII-vi-I/V

12. *Pola Flowing* V[#]-VI[#]-I-I

Musical notation for exercise 12, showing a four-measure sequence in C major. The first measure has a treble clef and a sharp sign above the staff, with a fingering '5#' and chord symbol V[#]. The second measure has a bass clef and a sharp sign above the staff, with a fingering '6#' and chord symbol VI[#]. The third and fourth measures have a bass clef and a flat sign below the staff, with a fingering '1' and chord symbol I.

13. *Pola Flowing* I-ii-vi-IV

Musical notation for exercise 13, showing a four-measure sequence in C major. The first measure has a treble clef and a fingering '1' with chord symbol I. The second measure has a treble clef and a fingering '2m' with chord symbol ii. The third measure has a treble clef and a fingering '6m' with chord symbol vi. The fourth measure has a treble clef and a fingering '4' with chord symbol IV.

14. *Pola Flowing* I-IV/VI-I/V-IV

Musical notation for exercise 14, showing a four-measure sequence in C major. The first measure has a treble clef and a fingering '1' with chord symbol I. The second measure has a treble clef and a fingering '4' with chord symbol IV/VI. The third measure has a treble clef and a fingering '1/5' with chord symbol I/V. The fourth measure has a treble clef and a fingering '4' with chord symbol IV.

15. *Pola Flowing* | I . ii . | iii . IV . | vi . V . | IV ... |

Musical notation for exercise 15, showing a four-measure sequence in C major. The first measure has a treble clef and a fingering '1' with chord symbol I. The second measure has a treble clef and a fingering '2m' with chord symbol ii. The third measure has a treble clef and a fingering '3m' with chord symbol iii. The fourth measure has a treble clef and a fingering '4' with chord symbol IV. The fifth measure has a treble clef and a fingering '6m' with chord symbol vi. The sixth measure has a treble clef and a fingering '5' with chord symbol V. The seventh measure has a treble clef and a fingering '4' with chord symbol IV.

16. *Pola Flowing* I-IIIM/I-ivm/I-I

Musical notation for exercise 16, showing a four-measure sequence in C major. The first measure has a treble clef and a fingering '1' with chord symbol I. The second measure has a treble clef and a fingering '2M/1' with chord symbol I/II. The third measure has a treble clef and a fingering '4m/1' with chord symbol iv/I. The fourth measure has a treble clef and a fingering '1' with chord symbol I.

17. *Pola Flowing* I-V/I-IV/I-I

Musical notation for exercise 17, showing a four-measure sequence in C major. The first measure has a treble clef and a fingering '1' with chord symbol I. The second measure has a treble clef and a fingering '5/1' with chord symbol V/I. The third measure has a treble clef and a fingering '4/1' with chord symbol IV/I. The fourth measure has a treble clef and a fingering '1' with chord symbol I.

18. Pola *Flowing* minor vi-vi-IV-IV-IIIm-IIIm-IIIM-IIIM

6m 6m IV IV

vi vi IV IV

5

2m 2m 3M 3M

ii ii III III

19. Pola *Flowing* minor vi-IV-V-vi

6m 4 5 6m

vi IV V vi

Improvisasi

Improvisasi merupakan bagian penting dan tidak terpisahkan dalam *flowing*. Improvisasi juga telah dikenal dan digunakan dalam gereja sejak jaman Daud. Improvisasi juga penting dalam beberapa tradisi sistem musik non-Barat seperti tradisi musik *blues* yang berakar dari *worksong* orang-orang Afro-Amerika ketika menjadi budak saat bekerja di ladang. Namun improvisasi—istilah teologianya disebut dengan pengungkapan (ekspresi) atau sering disebut “menyanyi dalam Roh”—dalam musik Kristen kontemporer dalam konteks ini di GBI Medan Plaza tidak dilakukan untuk tujuan mempertontonkan kebolehan individual seperti yang dilakukan dalam genre musik jazz yang sekuler. Improvisasi sendiri menurut Ronald Byrnside adalah:

Sebuah komposisi yang dimainkan secara improvisasi bisa dikatakan, setidaknya secara teoritis, sebagai komposisi yang ditampilkan hampir secara simultan; bisa dikatakan kreasi musikal secara spontan yang dipertunjukkan berbeda dengan karya-karya musik yang telah di tulis secara transkriptif, yang telah di aransemen sebelum ditampilkan. Tujuan improvisasi dan hasil dari karya yang di improvisasi tersebut menjadi keunikan, karena hanya bisa ditampilkan sekali. Improvisasi tidak dimaksudkan untuk di duplikasi pada pertunjukan yang akan datang, kecuali improvisasi direkam kedalam CD atau

tape, jika tidak ia akan hilang, kecuali dihadapan mereka yang hadir ketika improvisasi dimainkan (Byrnside 1975: 222).

Inti dari improvisasi adalah mempertimbangkan terlebih dahulu apa yang akan diimprovisasi (*preconceived*), lalu mempersiapkan terlebih dahulu (*premeditated*), ide musikal dan kerangka, struktur, yang secara khas meminjam dari komposisi yang telah ada. Elemen yang dipinjam tersebut, dapat hanya berupa struktur formal dan garis besar kerangka harmoni saja, atau hanya terdiri dari melodi yang tersusun, atau dalam beberapa improvisasi musik hanya terdiri dari penggalan-penggalan melodi dan bentuk desain melodi yang sangat umum. Dalam hal ini penulis mencontohkan pola *flowing* yang digunakan adalah struktur harmoni I-IV-I-IV maka seorang *imam musik* harus memiliki pertimbangan (*preconceived*) terlebih dahulu dalam pikirannya terhadap struktur harmoni tersebut, lalu ia mempersiapkan (*premeditated*) kedalam ritme-ritme yang akan digunakan dan menuangkannya ke instrumen yang digunakan. Improvisasi dalam *flowing* dilakukan dalam batasan-batasan yang sempit sehingga tidak “mencuri” perhatian jemaat ketika penyembahan dilakukan. Artinya jemaat tidak berusaha mencerna atau menganalisis, bahkan memberi nilai, mengomentari isi improvisasi dari musik yang dimainkan sehingga ia dapat fokus menyembah dan membangun komunikasi dengan Tuhan. Improvisasi merupakan bagian dari kreativitas dan spontanitas yang menurut Max Weber merupakan ciri khas dari kharisma, akan tetapi improvisasi yang semata-mata untuk “unjuk kebolehan” merupakan bagian pemikiran yang manusiawi. Improvisasi dapat dilakukan dengan taraf kewajaran yang murni hanya dengan berpikir untuk menemukan cara-cara yang layak dan berbeda ketika menyembah Tuhan. Tetapi selayaknya improvisasi itu harus merupakan pancaran yang keluar dari pertemuan yang sungguh-sungguh antara *imam musik* dengan Allah. Jika tidak demikian, pelayanan itu hanya untuk menyatakan ungkapan yang keluar dari pikiran *imam musik* tersebut dan bukan dari dalam Roh.

Seorang *worship leader* juga melakukan improvisasi ketika melakukan penyembahan. Improvisasi dilakukan ketika suatu nyanyian atau lagu penyembahan selesai dinyanyikan, maka seluruh jemaat dan *worship leader* mulai menyembah Tuhan bernyanyi dengan nada-nada yang di susun sendiri dan dengan kata-kata yang diciptakan sendiri. Setidaknya ini dilakukan hanya pada satu *chord* saja. Improvisasi juga dapat dilakukan tetap merujuk kepada pola *flowing* yang dimainkan oleh *imam musik*. Biasanya jemaat dan *worship leader* akan menyanyikan ucapan-ucapan syukur, doa, meninggikan nama Yesus, ucapan terima kasih, Halleluya, dan sebagainya juga yang dikombinasikan dengan bahasa Roh (*glossolalia*). Ucapan-ucapan tersebut dinyanyikan dengan melodi-melodi melismatik dan gaya *recitatif*. Keindahan bentuk garis melodi dalam menyanyi bagi Tuhan sangat penting. *Worship leader* dituntut belajar ekspresif dan bernyanyi dengan ekspresif serta mampu

menyanyikan garis-garis melodi yang menarik. Jika *worship leader* bernyanyi menggunakan suatu lintasan nada dasar, maka ia harus mendengarkan nada-nadanya lalu meletakkan garis melodi secara tepat dalam setiap nada.

Pemakaian Kode Jari (*Fingering Code*)

Sebuah lagu pujian maupun penyembahan ketika akan dibawakan oleh seorang *worship leader* dalam sebuah ibadah belum tentu sama nada dasarnya dengan *worship leader* yang lain. Tergantung kepada kemampuan tinggi rendahnya jangkauan suara *worship leader* tersebut. Sehingga di awal lagu baik pujian maupun penyembahan seorang *worship leader* memberikan aba-aba melalui kode-kode penjarian yang telah dimengerti musisi untuk memainkan nada dasar yang dimaksudkan. Untuk nada dasar C dilambangkan dengan jari telunjuk, nada dasar D dilambangkan dengan jari telunjuk dan tengah, nada dasar E dilambangkan dengan jari telunjuk, tengah dan manis, nada dasar F dilambangkan dengan jari telunjuk, tengah, manis dan kelingking, nada dasar G dilambangkan dengan keseluruhan lima jari, nada dasar A dilambangkan dengan jari jempol ke arah bawah, dan nada dasar Bb dilambangkan dengan jari jempol ke samping (*vertical*) dan jari telunjuk ke bawah (*horizontal*) Kode penjarian memiliki peranan penting dalam lancarnya sebuah ibadah. Kode penjarian berguna untuk beberapa fungsi seperti: (1) untuk menunjukkan nada dasar, (2) untuk modulasi, (3) untuk mengakhiri lagu (*ending*), (4) untuk *interlude*, (4) untuk *refrain*, (5) untuk *verse*, (6) hanya drum, (7) hanya piano, (8) dan sebagainya. Penempatan kode-kode yang sama misalnya jari telunjuk memiliki arti yang berbeda pada saat yang berbeda, hal ini harus dimengerti oleh setiap *imam musik* agar tidak menimbulkan kekeliruan. Misalnya seorang *worship leader* memberi kode jari telunjuk ketika lagu belum dimulai berarti yang ia maksud adalah nada dasar C, sedangkan ketika *worship leader* memberi kode jari telunjuk di tengah-tengah lagu artinya *imam musik* harus kembali ke *verse*. Demikian untuk beberapa kode penjarian yang lain. Berikut ini kode penjarian yang digunakan dalam ibadah:



Gambar 1. Kode jari untuk menunjukkan nada dasar C dan untuk kembali ke bentuk *verse*



Gambar 2. Kode penjarian untuk menunjukkan nada dasar D dan untuk kembali ke *refrain*



Gambar 3. Kode penjarian untuk menunjukkan nada dasar E



Gambar 4. Kode penjarian untuk menunjukkan nada dasar F



Gambar 5. Kode penjarian untuk menunjukkan nada dasar G



Gambar 6. Kode penjarian untuk menunjukkan nada dasar A



Gambar 7. Kode untuk menunjukkan nada dasar Bb



Gambar 8. Kode penjarian *ending* 3 untuk mengakhiri lagu



Gambar 9. Kode jari *ending* 2 pengulangan



Gambar 9. Kode jari *ending* 1 pengulangan



Gambar 10. Kode penjarian untuk *interlude*. Tetapi bila lagunya bentuk *ternary* a, b, dan c maka kode penjarian ini untuk bentuk ke tiga, yaitu c. Atau dalam kondisi lain kode ini juga berfungsi sebagai tanda kepada *imam musik* untuk bermain dengan dinamik lembut setelah penyembahan dilakukan.



Gambar 11. Kode penjarian untuk modulasi atau *overtone*

Simpulan

Sebagai salah satu gereja berairan Kharismatik GBI Medan Plaza dalam ibadahnya menggunakan musik yang dikenal sebagai musik Kristen kontemporer (*Christian contemporary music*). Penggunaan musik Kristen kontemporer dengan peralatan *combo band*—gaya musik dan aransementya seperti musik populer umumnya—tersebut kemudian

merefleksikan sebuah ibadah yang kemudian disebut sebagai ibadah kontemporer (*contemporary worship*) yang sifatnya dinamis dan penuh antusiasme.

Istilah kontemporer sendiri telah menimbulkan banyak polemik dan kesalahpahaman. Sebenarnya istilah Musik Kontemporer sifatnya sangat luas, ia tidak menunjuk kepada sesuatu apapun yang sifatnya spesifik, kecuali menunjukkan sesuatu yang kekinian atau mewakili 'masa kini' yang tidak dibatasi oleh periode waktu tertentu. Artinya musik Kristen kontemporer dengan ibadahnya yang kontemporer menimbulkan persepsi akan gambaran gereja saat ini setelah ±2000 tahun lalu berdiri.

Namun apa yang terjadi dalam gereja saat ini sebenarnya bukan sesuatu yang baru atau asing dalam gereja. Pola ibadah yang dilakukan oleh gereja-gereja Kharismatik merupakan pola ibadah yang mengacu kepada cara-cara Daud beribadah kepada Tuhan. Ketika Daud melakukan kontekstualisasi dalam ibadahnya dengan menggunakan alat-alat musik yang lazim digunakan dalam upacara penyembah-penyembah berhala, dalam pesta-pesta, di tempat-tempat hiburan, itu merupakan sebuah bukti kreativitas Daud dalam menyembah Allah. Cara-cara penyembahan di dalam hukum Taurat dan kitab para nabi juga sangat mencerminkan kepada Daud. Itulah yang menjadi pusat pewahyuan dari pujian dan penyembahan dalam Alkitab. Seperti halnya Paulus yang mengatakan bahwa ia menyembah Tuhan sama dengan prinsip-prinsip yang digunakan Daud.

Jika pada masa Daud alat musik kecapi, rebana dan seruling merupakan alat musik yang populer untuk hiburan. Maka pada era teknologi saat ini gereja mengkontekstualisasikan apa yang dilakukan Daud masa itu. Gereja juga menggunakan alat-alat musik untuk acara-acara industri hiburan, bahkan untuk penyembahan berhala. Sehingga tidak heran alat-alat musik seperti piano, bas, gitar, drum, gonggong, hasapi, dan sebagainya dapat hadir dan digunakan dalam ibadah di gereja.

Akibat pemakaian alat-alat musik tersebut, maka muncul sebuah genre musik gereja yang lebih populer. Namun genre musik bukan menjadi masalah mendasar dalam musik gereja, tetapi lebih kepada muatan musik tersebut. Dalam gereja, musik bisa saja berasal dari genre musik tertentu, seperti pop, gamelan, musik gendang Karo, dan sebagainya, sepanjang musik itu ditujukan untuk memuliakan Tuhan dan mendatangkan berkat bagi jemaat yang mendengarkannya. Sebenarnya tidak ada musik yang merasa lebih layak dan unggul antara satu genre musik dengan genre musik yang lain, musik akan indah di mata Tuhan ketika kita mengembalikan musik itu untuk kemuliaan nama Tuhan.

Musik gereja ditampilkan untuk mengekspresikan tujuan dalam menjangkau orang-orang melalui pesan dari Tuhan. Sebuah ibadah penginjilan itu sendiri akan dipenuhi ketika pelaksanaannya diperlengkapi oleh Roh Kudus, dengan demikian menjadi sebuah sarana

kebenaran keselamatan besar melalui Yesus Kristus, dimana pada saat ditanggapi oleh manusia akan menghasilkan proses menjadikannya Kristen. Tidak ada gereja Tuhan yang dapat lepas dari peran musik. Satu yang perlu diperhatikan, bahwa setiap gereja memiliki porsi musiknya masing-masing, setiap gereja memiliki visi dan misinya masing-masing. GBI Medan Plaza dengan misi yang diberikan Tuhan untuk merestorasi Pondok Daud yang di dalamnya ada pujian dan penyembahan, maka musik mendapat perhatian lebih bagi gereja ini.

Kepustakaan

- Abineno,J.L.Ch., 2005. *Unsur-Unsur Liturgia Yang Dipakai Oleh Gereja-Gereja di Indonesia*. Jakarta: BPK Gunung Mulia.
- Adorno, W Theodor., 1976. *Introduction to the Sociology of Music*. New York: The Seabury Press Inc.
- Albert,Seay.,1975. *Music in the Medieval World*,New Jersey: Prentice-Hall. Inc.1975, Englewood Cliffs.
- A.van,Dr.Rijnardus.,2007. Kooij. *Menguak Fakta, Menata Karya Nyata*. Jakarta: BPK Gunung Mulia
- Baker,D.L.,1991. *Roh dan Kerohanian dalam Jemaat, Tafsiran Surat 1 Korintus 12-14*. Jakarta: BPK Gunung Mulia.
- Byrnside, Ronald,*et.al.*,1975. *Contemporary Music and Music Cultures*. New Jersey: Prentice Hall.,Englewood Cliffs.
- Banoe,Pono., 2003. *Pengantar Pengetahuan Harmoni*. Jogjakarta: Kanisius.
- Baal, J.van.,1987. *Sejarah dan Pertumbuhan Teori Antropologi Budaya*. Jakarta: PT. Gramedia.
- Basden, Paul.,1999. *The Worship: Finding a style to Fit Your Church*. Downer Grove: Intervarsity.
- Chase,Gilbert.,1992. *America's Music From the Pilgrims to the Present*. Urbanada&Chicago: University of Illinois Press.
- Dea, F.Thomas.,1996. *Sosiologi Agama, Suatu Pengenalan Awal*. Jakarta: PT. Raja Grafindo Persada.
- Dhorme,E.,1956. *Le Dieu Baal et le Dieu Moloch Dans la Tradition Biblique*. Anst 6
- Dhavamony, Mariasusai.,1995. *Fenomenology Agama*. Jakarta: Kanisius.
- Djohan.,2009. *Psikologi Musik*. Yogyakarta: Best Publisher.
- End,Th.van den.,2004. *Harta dalam Bejana*. Jakarta: BPK Gunung Mulia.
- Engle, Mcintosh., 2006. *Evaluating Church Growth*. Surabaya:Gandum Mas.
- Echols, John M dan Hassan Shadily.,1996. *Kamus Inggris Indonesia*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Etherington L, Charles. *Protestant Worship Music-Its History And Practice*. p.12-16 dalam <http://www.gkj.or.id>
- Fore,F.W.,2006. *Para Pembuat Mitos*. dalam Kristian Feri Arwanto.11Oktober.
- Gilley's,Pastor,1999. March 1999, "Thing on these Thing" IV No.3, Mei-Juni.

- Hardjana Suka,2003. *Corat-Coret Musik Kontemporer Dulu dan Kini*. Jakarta: Ford Foundation dan MSPI.
- Hesselgrave, David J & Edward Rommen, 1995. *Kontekstualisasi-Makna, Metode dan Model*. Jakarta: BPK Gunung Mulia
- Hendropuspito,O.C,1983. *Sosiologi Agama*. Yogyakarta: Penerbit Kanisius,
- Hooijdonk, van P.G,1996. *Batu-batu yang Hidup*. Yogyakarta: Penerbit Kanisius.
- Hardjana, Suka.,1992. *Memahami Musik Kontemporer*. Kompas Minggu,hlm.6
- Handojo, E.Djohan.,2003. *The Fire of Praise and Worship*. Yogyakarta: Andi Offset Yogyakarta.
- Inayat, Hazrat Khan, 1998. *Dimensi Mistik Musik dan Bunyi*
- J. Samuel,Wilfred.,2007. *Kristen Kharismatik*. Jakarta: BPK Gunung Mulia
- Kodijat Latifah.,1986. *Istilah-Istilah Musik*. Djambatan
- Mack,Dieter.,1996. *Ilmu Melodi Ditinjau dari Segi Budaya Musik Barat*. Yogyakarta: Pusat Musik Liturgi.
- Marckward, Albert H. *et al. (eds.)*,1990. *Webster Comprehensive Dictionary*. (volume 2). Chicago: Ferguson Publishing Company
- Malm,William P.,1977. *Music Cultures of the Pacific, Near East, and Asia*. New Jersey: Prentice Hall, Englewood Cliffs; serta terjemahannya dalam bahasa Indonesia, William P. Malm, 1993, *Kebudayaan Musik Pasiflk, Timur Tengah, dan Asia*, dialihbahasakan oleh Muhammad Takari, Medan: Universitas Sumatera Utara Press.
- Mitchell William J,1965. *Elementary Harmony 3rd Edition*. New Jersey: Prentice-Hall,Inc
- Mike & Hibbert,1988. *Pelayanan Musik*. Jogjakarta:Andi Offset.
- Merriam, Alan P. 1964. *Anthoropology of Music*. Blomington, Indiana : University Press
- Manual Book Training Departemen Musik GBI Medan Plaza, Untuk Kalangan Sendiri
- Manual Book KOM seri 100 Pencari Tuhan, Divisi Pengajaran GBI Jakarta, ISBN:979-3571-055
- Newman.Jr,1966. *Souter, A Pocket Lexicon to the Greek New Testament*. London: Oxford University Press, Conzelmeann,TDNT IX
- Marckward, Albert H. *et al. (eds.)*,1990. *Webster Comprehensive Dictionary*. (volume 2). Chicago: Ferguson Publishing Company.
- Nora,T.De.,2001. *Aesthetic Agency and Musical Practice: New Directions on the Sociology of Music Emotion*.
- Nakagawa Shin, 2000. *Musik dan Kosmos:Sebuah Pengantar Etnomusikologi*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.

- Clifford Geertz.,1973. *The Interpretation of Culture*, New York: Basic
- O'Dea,Thomas F,1996. *Sosiologi Agama, suatu pengenalan awal*. Jakarta: PT. Raja Grafindo Persada.
- Oberman, G.W.,1947. *De Gang van het Kerkelijk Jaar, 's Gravenhage*. 1947.blz.109vv
- Purba, Mauly, 2000. *Gereja dan Adat: Kasus Gondang Sabangunan dan Tortor*. Antropologi Indonesia.
- ,2006. *Musik Populer*. Lembaga Pendidikan Seni Nusantara,Jakarta,2006.
- R. Ray,David.,2000. *Gereja Yang Hidup*. Jakarta: BPK Gunung Mulia
- Ranoh, Ayub.,2000. *Pemimpin Kharismatik*. Jakarta: BPK Gunung Mulia
- Ratner,Leonard G,1962. *Harmony Structure & Style*. McGraw-Hill Book Company.
- Rouget,Gilbert.,1985. *Music and Trance: a theory of relations between music and possession*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Sadie,Stanley. *The New Grove-Dictionary of Music and Musician*. Volume VII, hlm.696
- Seay,Albert.,1975. *Music in the Medieval World*. New Jersey: Prentice-Hall,Inc, Englewood Cliffs.
- Schemann,Alexander.,1965. *Sacraments and Orthodoxy*. New York: Herder and Herder
- Sihombing,Gugun.,2009. *Manajemen Organisasi, Pelatihan, dan Struktur Musik di Gereja Bethel Indonesia Medan Plaza*. Medan: Skripsi Etnomusikologi USU.
- Saragih Winnardo,2008. *Misi Musik*. Jogjakarta: Percetakan Andi Offset.
- Samuel,Wilfred J, 2006. *Kristen Kharismatik*. Jakarta: BPK Gunung Mulia.
- Schemann Alexander, 1965. *Sacraments and Orthodoxy*. New York: Herder and Herder,*Grove Dictionary of Music and Musician*-Volume VII
- Sugiri, L dkk,2006. *Gerakan Kharismatik, Apakah Itu?*. Jakarta: BPK Gunung Mulia.
- Sachs, Curt,1943. *The Rise of Ancient World East and West*. New York:
- ,1940.,*The History of Musical Instruments*. W.W Norton Company,Inc
- Senduk, H.L. *Sejarah Gereja Bethel Indonesia*. Untuk Kalangan Sendiri
- Turner,Victor.,1967. *The Forest of Symbols*. Ithaca: Cornell University Press
- ,1974. *Drama, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Takari, Muhammad.,2010. *Desertasi Fungsi dan Bentuk Komunikasi dalam Lagu dan Tari Melayu di Sumatera Utara, Fakulti Sastera dan Sains Sosial*. Universiti Malaya. Kuala Lumpur
- , et al,2008. *Masyarakat Kesenian di Indonesia*. Medan: Studia Kultura Fakultas Sastra, Universitas Sumatera Utara

- Treichler, P.A., C. Nelson dan L. Grossberg, 1992. "Cultural Studies." *Cultural Studies*. L. Grossberg, C. Nelson dan P.A. Treichler (eds.). New York: Routledge.
- Trench,R.Ch. *Synonims of the New Testaments*. Grand Rapids:W.B.Eerdmans Publishing Company
- Tomatala,Yopie.,1988. *Penginjilan Masa Kini*. Manual Book for Mission Departement GBI
- Wade,T.E.,1991. *Spirit Possession*. Auburn California: Gazelle Publications.
- Weber,Max.,1947. *The Theory of Social and Economic Organization*. diterjemahkan oleh A.M Henderson dan Talcott Parson, Talcott Parsons (ed). (New York: Oxford University Press)
- Wilson,John.,1965. *An Intorduction to Church Music*. Chicago: Moody Press.
- Willoughby,David.,1996. *The World of Music 3rd Edition*. Brown & Benchmark Publisher, Susquehanna University.