

Peran Emosi dalam Interpretasi Musikal Musisi untuk Meningkatkan Kinerja Estetis: Studi Kasus Pada Pemain Cello dan Gitar

Asep Hidayat¹

Jurusan Pernyajian Musik, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Yogyakarta

ABSTRACT

The Role of Emotion in Musical Interpretation of Musicians to Improve Aesthetic Performance: A Case Study of Cellists and Guitarists. The complex task in musical performance sometimes makes musicians get an unsatisfactory evaluation. On the other hand, the structural approach to music itself, which is believed to be a fundamental tool for musical interpretation, has not clear yet how its capacities could become the basis for translating written notes into musical sounds. Moreover, music is experienced not exclusively as a mere structure and sound event but also participated as a subjective event. This study, therefore, explores the role of musicians' personal experiences, particularly emotions, in shaping musical interpretation. It uses a qualitative method with a comparative approach. The approach is used to investigate how emotion can mediate the transformation of written notes into musical sounds. A comparison of two cases of interpretation on the cellist and the guitar player is held to explain if there are differences in the interpretation process of the two groups of musicians. The result of this study shows that, firstly, emotional experience gained in the socialization of everyday emotions plays an essential role in understanding music. Secondly, after musicians can apprehend the feeling in the musical structure, they can manifest them into an acoustic code that has an iconic relationship with the emotional content of the musical form. And thirdly, emotional experience posts as the basis for translating structural information into meaningful sound.

Keywords: musical interpretation; musician; emotion; transformation; score

ABSTRAK

Rumitnya tugas atau peran pemain musik membuat musisi terkadang mendapat evaluasi yang kurang memuaskan dari pendengar. Di sisi lain, pendekatan teoritis yang diyakini dapat menjadi alat bantu untuk menginterpretasi musik belum diketahui dengan jelas bagaimana musisi dapat menjadi basis dalam menerjemahkan nada-nada tertulis menjadi bunyi musikal. Padahal, musik dialami tidak hanya eksklusif sebagai peristiwa struktural dan bunyi semata, namun juga dialami sebagai peristiwa subjektif. Oleh sebab itu, penelitian ini mengeksplorasi peran pengalaman emosi subjektif pemain dalam membentuk interpretasi musikal. Penelitian ini menggunakan metode kualitatif dengan pendekatan komparatif. Pendekatan ini digunakan untuk mempelajari bagaimana emosi dapat menjadi perantara musisi dalam mentransformasi not tertulis menjadi bunyi musikal. Komparasi dua kasus interpretasi pada pemain cello dan pemain gitar dilakukan dalam rangka melihat apakah ada kemiripan dan perbedaan dalam proses menginterpretasi pada dua kelompok musisi instrumen yang berbeda. Hasilnya ditemukan bahwa pertama, pengalaman emosi yang diperoleh dalam sosialisasi emosi sehari-hari, berperan penting dalam memahami musik yang muatannya juga sarat dengan emosi. Kedua, setelah musisi dapat menangkap emosi yang terkandung dalam struktur musikal, musisi dapat merealisasikannya menjadi kode akustik yang memiliki relasi ikonikal dengan muatan emosi struktur musikal. Ketiga, pengalaman emosi menjadi basis dalam menerjemahkan informasi struktural menjadi bunyi yang bermakna.

Kata kunci: interpretasi; transformasi; musisi; emosi; partitur

¹ Alamat korespondensi: Program Studi Penyajian Musik, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Yogyakarta, Jalan Parangtritis Km. 6.5 Yogyakarta. *E-mail*: cellogello66@gmail.com; *HP*: 081905925149.

Pendahuluan

Pertunjukan musik klasik selama ini memegang teguh anggapan adanya komunikasi yang terjadi antara komponis, pemain, dan pendengar. Komponis merealisasikan kreativitas dan idenya melalui *score*, kemudian pemain menerjemahkan *score* menjadi bunyi musikal, hingga sampai pada resepsi dan evaluasi pendengar. Jika melihat rantai komunikasi tersebut, peran pemain tentunya semakin pelik dalam menginterpretasi dan merealisasikan *score* menjadi bunyi musikal. Musisi dituntut untuk bisa menerjemahkan *score* musik sedekat mungkin dengan bunyi musikal yang diinginkan komponis, sekaligus dituntut juga untuk bisa menyampaikannya dengan baik kepada pendengar.

Kesulitan ini semakin terlihat ketika menyadari adanya *gap* waktu yang terpaut jauh antar komponis yang menciptakan musik dan pemain yang menerjemahkannya. Ini terjadi terutama pada praktik pertunjukan musik klasik saat ini di mana pemain jaman sekarang menerjemahkan musik yang diciptakan komponis dari periode beberapa puluh atau beberapa ratus tahun yang silam. Ini memang konsekuensi yang harus diambil mengingat pertunjukan musik klasik merupakan praktik yang sifatnya konservasi yaitu memainkan karya-karya musik tradisi (Barat) peninggalan budaya masa lalu. Meskipun demikian, praktik pertunjukan musik yang sudah berlangsung hingga kini sudah memiliki tata cara pertunjukan dan konvensi estetis berupa kecenderungan- kecenderungan gaya permainan pada masing-masing periode, seperti Renaisan, Barok, Klasik, Romantik, dan Modern. Konvensi ini dapat membantu para pemain dalam menerjemahkan musik yang mendekati konteks periode dilahirkannya karya musik tersebut meskipun otentisitas ini tidak mungkin dapat dikejar seutuhnya karena adanya *gap* waktu yang sangat lebar beserta konteks yang menyelubunginya.

Berbagai upaya akademik dan praktik dalam musik telah dilakukan dalam rangka mempelajari praktik masa lalu dan membangun suatu pendekatan yang kemudian termanifestasi sebagai konvensi. Bentuknya yang paling jelas

dapat ditelusuri melalui pendekatan musikologis yang selama ini kerap kali digunakan sebagai basis pertimbangan dalam menginterpretasi sebuah musik, baik melalui pendekatan teori musik, konvensi gaya (intramusikal) atau sejarah (ekstramusikal). Melalui dua pendekatan inilah suatu *score* musik dapat diinterpretasikan. Selain itu, di dalam *score* terdapat rangkaian nada beserta arahan-arahan yang diberikan agar pemain dapat menerjemahkannya menjadi bunyi yang mendekati keinginan komponis, meskipun arahan-arahan itu sendiri juga terbatas. Di sisi lain, pendengar sebagai apresiator mengharapkan musisi memainkan musik dengan baik. Maka, melalui interpretasi musikal, pemain menjadi basis resepsi dan evaluasi pendengar mengenai baik dan tidaknya suatu permainan musikal dari seorang musisi.

Menginterpretasi musik sebenarnya berada dalam ketegangan antara konvensi yang telah diterima secara umum dengan subjektivitas pemain sendiri. Konvensi yang telah dibangun akan berasosiasi baik secara langsung atau tidak dengan ekspektasi-ekspektasi pendengar terhadap suatu permainan musikal. Pada sisi lainnya, *score* musik yang pada dirinya sendiri bukanlah musik yang utuh dan tetap, membuka peluang berbagai alternatif kemungkinan interpretasi yang bergantung pada pengetahuan dan pengalaman musisi dalam memainkan musik.

Metode Penelitian

Metode kualitatif dengan pendekatan studi kasus komparasi digunakan dalam penelitian ini. Pendekatan ini digunakan untuk mempelajari bagaimana emosi dapat menjadi perantara musisi dalam mentransformasi not tertulis menjadi bunyi musikal. Komparasi dua kasus interpretasi pada pemain cello dan pada pemain gitar dilakukan dalam rangka melihat apakah ada kemiripan atau perbedaan dalam proses menginterpretasi dua kelompok musisi yang berbeda sehingga gambaran yang didapatkan tentang peran emosi dalam interpretasi pada musisi akan lebih komprehensif.

Komparasi dilakukan dengan membandingkan dua kasus, yaitu interpretasi terhadap repertoar gitar *Capricho Arabe* karya Francisco Tarrega dan

terhadap repertoar cello *Fantasiestucke* karya Robert Schuman. Keduanya dipilih sebagai kasus karena memiliki latar belakang konteks Romantik, dengan anggapan bahwa interpretasi repertoar pada periode tersebut melibatkan pengaturan ekspresi yang dramatis karena emosi tak terhingga terkandung dalam repertoar-repertaor Romantik dan jenis musiknya yang programatik. Pengaturan ekspresi yang luas seperti pada musik-musik periode Romantik ini akan lebih mudah dikenali dan dikonfirmasi ketika pemain melakukan interpretasi.

Kedua repertoar ini dipilih karena berdasarkan pengamatan penulis sering-kali dijumpai gejala yang konsisten dengan anggapan mengenai repertoar periode Romantik (baik secara langsung mengamati rekan-rekan musisi maupun secara virtual pada media *Youtube*). Repertoar ini tidak pernah dimainkan dalam tempo yang stabil melainkan selalu dengan tempo dan dinamika yang sangat lentur. Kedua repertoar ini merupakan repertoar yang sering dimainkan banyak musisi, khususnya pemain cello dan pemain gitar klasik di lingkungan penulis: beberapa lembaga pendidikan musik formal seperti Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta, Universitas Negeri Yogyakarta (UNY), dan Sekolah Menengah Musik (SMM) Yogyakarta. Dipilihnya kasus interpretasi pada *Lebhaft, leicht-Fantasiestucke* dan repertoar *Capricho Arabe* ini diharapkan setidaknya dapat menjadi langkah awal dalam mempelajari keterlibatan emosi dalam proses pembentukan musik yang ekspresif seperti yang terjadi pada interpretasi musik pada repertoar periode Romantik.

Data primer diambil dari wawancara dengan lima orang partisi yaitu Jardika Eka, Eddo Diaz, Step Dwi Hansen (pemain gitar), Neam SR Hidayat, Ade Sinata (pemain cello). Data sekunder untuk melengkapi data primer diambil dari catatan lapangan apabila terjadi diskusi-diskusi sesuai wawancara. Wawancara semi-terstruktur dipandu dengan beberapa topik dari literatur tentang interpretasi musikal dan asosiasi dilakukan untuk memperoleh informasi terstruktur tentang topik-topik tersebut yang menjadi fokus penelitian. Disamping itu wawancara jenis ini membuka peluang eksplorasi jika isu atau topik lain muncul atau apabila detail keterangan dari

jawaban-jawaban dari para partisipan dirasa masih kurang. Wawancara direkam menggunakan alat perekam suara.

Partisipan yang dipilih adalah tiga orang pemain gitar dan dua orang pemain cello yang telah menekuni musik secara serius dilihat dari lamanya mereka menekuni instrumen musik (cello dan gitar klasik) dan prestasi yang pernah diraih (pernah juara, menjadi finalis dalam kompetisi, dan perjalanan karir mereka sebagai musisi)

Data wawancara dengan partisipan dilakukan dengan durasi paling lama satu jam tiga puluh menit. Wawancara dilakukan dalam dua cara: Pertama Wawancara tanpa peragaan, dan wawancara selanjutnya disertai peragaan musik. Wawancara tanpa peragaan dilakukan di awal untuk melihat gagasan dan pengetahuan yang dimiliki partisipan atas repertoar, sedangkan wawancara disertai peragaan musik dilakukan untuk mengetahui bagaimana gagasan yang dimiliki partisipan diterapkan dalam mengatur parameter musiknya. Satu bulan sebelum dilakukan wawancara, *score* musik *Lebhaft, leicht-Fantasiestucke* dan *Capricho Arabe* dari edisi Bradford Werner 2015 dibagikan bersamaan dengan penyusunan jadwal kapan akan dilakukan wawancara dengan para partisipan.

Transkripsi wawancara dan catatan lapangan dikelompokkan ke dalam beberapa tema untuk diinterpretasikan dalam rangka melihat proses bagaimana emosi berperan mewarnai interpretasi musikal para partisipan dan aspek-aspek apa saja yang terlibat di dalamnya.

Hasil dan Pembahasan

Interpretasi yang berangkat dari *score* musik memiliki banyak kemungkinan eksekusi bunyi mengingat banyaknya parameter musikal seperti tempo, warna suara, dinamika, artikulasi, dan sebagainya yang bisa diatur dan dimanipulasi oleh pemain. Oleh sebab itu, sejauh mana pemain dapat membangun interpretasi akan menentukan kesuksesan dalam menghadirkan musik di hadapan pendengar yang datang ke konser dengan ekspektasi-ekspektasi konvensional yang telah tertanam. Mengingat rumitnya tugas atau peran pemain ini, tidak jarang musisi mendapat evaluasi

yang kurang memuaskan dari para pendengarnya, seperti yang dapat dalam beberapa ulasan berikut:

Ulasan (Kettle, 2018) tentang pertunjukan dari Estonian Festival Orchestra yang dipimpin pengaba Paavo Jarvi, menunjukkan tidak suksesnya interpretasi musikal bukan terjadi pada pengaba namun pada solis piano Khatia Buniatishvili. Meski keterampilan teknik yang dimilikinya menggagumkan, namun dalam memainkan repertoar Grieg Concerto komposisi Schumann justru representasi idiomatik musik vokal Yunani yang ada pada komposisi ini dikorbankannya demi penekanan pada teknik dan efek teatral.

Selanjutnya kritik menyeluruh dari (Lewis, 2018) atas pertunjukan *oratorio*, komposisi Julian Joseph juga menceritakan hal yang sama. Selain menunjukkan kelemahan secara teknis komposisinya (meliputi penulisan *libretto* yang terlalu rumit dengan tatanan latar membingungkan), ia juga menyinggung sebagian solis yang bernyanyi dengan cara terlalu polos. Sebagai *oratorio*, pertunjukan ini dianggap terlalu datar dan gagal dalam menghidupkan narasi cerita.

Sama halnya dalam ulasan (Willson, 2018) dalam pertunjukan yang berkaitan dengan psikoanalisa atas pementasan Keith Warner yang membawakan Siegfried, bagian ke tiga dari opera Ring Cycle karya Wagner. Menurutnya, Stefan Vinke seorang *heldentenor* yang berperan sebagai penyanyi dan aktor utama (sebagai Sigfried) dalam pementasan tersebut terlalu melebih-lebihkan suaranya.

Beberapa kritik di atas yang diarahkan kepada para musisi solis ataupun pengaba sebagai interpreter, menunjukan adanya ketidaksesuaian antara permainan musik yang dihadirkan dengan ekspektasi pendengar. Beberapa kritik di atas menunjukan secara konkrit betapa rumitnya beban yang diemban para musisi dalam menginterpretasikan musik. Maka, penyelidikan terhadap faktor apa saja yang dapat mempengaruhi keberhasilan memainkan musik menjadi perlu untuk dilakukan.

Adanya faktor subjektivitas musisi yang berperan dalam menginterpretasi musik menyisakan banyak ruang untuk ditelusuri. Hal ini dimungkinkan karena memainkan musik

tidak bisa sepenuhnya hanya bergantung pada konvensi yang ada karena ketidakutuhan pada dirinya sendiri dalam menghadirkan suatu musik.

Pendekatan teoritis/struktural musik sendiri yang diyakini dapat menjadi alat bantu interpretasi musik belum diketahui dengan jelas bagaimana ia dapat menjadi basis dalam menerjemahkan nada-nada tertulis menjadi bunyi musikal. Seperti yang dikatakan (Dack, 2014; Bower, 2002; Irawati, 2021), belum ada bukti yang memperlihatkan ketika musisi memainkan musik, mereka dapat dengan persis merepresentasikan apa yang tertulis pada *score*. Sebagai contoh, seandainya diketahui frase musik tertentu dengan alur melodi dari tangga nada minor diiringi banyak akor minor. Berdasarkan informasi ini belum bisa diketahui bagaimana seorang pemain bisa sampai pada keputusannya memainkan frase tersebut dalam parameter tertentu.

Misalnya dengan dinamika yang pelan, warna suara yang lembut, dan sebagainya sehingga persoalan yang belum terjawab di sini adalah tentang keterkaitan subjektivitas pemain dalam relasinya dengan struktur musikal dalam membangun suatu interpretasi musikal. Untuk itu penyelidikan dapat dilakukan, mulai dari elaborasi atas persoalan ini.

Menyinggung soal faktor subjektivitas musisi, kita bisa mencoba melihatnya dari kecenderungan bahasa yang kerap digunakan mereka dalam menjelaskan musik yang mereka mainkan. Para musisi seringkali menggunakan predikat yang merujuk pada kata-kata sifat dan wilayah emosi. Seperti yang dikatakan Yo Yo Ma seorang cellist kenamaan ketika diwawancarai Woolfe (2018) tentang Cello Suite-Bach, di mana Ma mengidentifikasi ke enam suite masing-masing memiliki *mood* yang berbeda-beda. Misalnya gerakan ke tiga, 'cenderung bersinar', gerakan ke lima 'seperti merenung', dan seterusnya, meskipun bagaimana asosiasi ini memnadu jalannya transformasi dari not tertulis ke bunyi tidak dijelaskan.

Bagaimana seorang musisi dapat sampai pada keputusan ekspresi tertentu masih menjadi misteri. Meskipun pendekatan struktural musik dianggap sebagai basis yang memungkinkannya transformasi

not menjadi bunyi, namun tidak diketahui bagaimana itu bisa terjadi. Namun pemahaman dan penjelasan musisi dalam mendeskripsikan musik seringkali menggunakan kata sifat dan emosi. Dengan demikian dapat diasumsikan cara musisi memahami musik tidak terisolasi hanya dalam cara yang teoritis namun juga intuitif melalui emosi karena penerjemahan/transformasi tidak mungkin lepas dari cara musisi memahami, maka sangat mungkin dikatakan bahwa emosi memiliki peranan penting dalam proses penerjemahan not tertulis menjadi bunyi musikal. Untuk elaborasi lebih lanjut, maka pertanyaan yang akan diajukan sebagai adalah apa peran penting emosi (musisi) dalam mentransformasi not tertulis menjadi bunyi musikal? Bagaimana emosi diwujudkan menjadi bunyi musikal pada proses transformasi itu? Mengapa emosi penting dalam transformasi tersebut?

Tulisan ini bertujuan untuk mengetahui peran penting emosi musisi dalam menterjemahkan not tertulis menjadi bunyi musikal. Selain itu juga untuk mengetahui proses dan cara kerja musisi dalam menterjemahkan not tertulis menjadi bunyi musikal. Serta untuk mengetahui arti penting emosi dalam interpretasi musikal.

Pertunjukan musik klasik selama ini berpegang pada asumsi adanya komunikasi musikal yang terjadi antara komponis-pemain-pendengar. Pada skema komunikasi ini, komponis mengutarakan ide musikalnya melalui *score* musik kepada pemain. Berlandaskan berdasarkan hal itu, pemain menginterpretasikan maksud bunyi yang diinginkan komponis. Manifestasi dari interpretasi musikal ini dikatakan dapat direkognisi oleh pendengar dalam bentuk ekspresi, yaitu serangkaian keputusan musikal hasil dari proses interpretasi, meliputi pengaturan parameter-parameter bunyi.

Ekspresi dalam pertunjukan musik dewasa ini dibagi menjadi dua, yakni ekspresi bunyi dan ekspresi gestural (gerak tubuh musisi). Ekspresi dalam pertunjukan musik yang kehadirannya ini temporal audio-visual dari serangkaian upaya musisi, berbeda dengan tanda ekspresi yang ada pada *score* musik. Pada *score* musik, tanda ekspresi adalah panduan dari komponis atau editor untuk membantu musisi memainkan musik.

Beberapa penelitian telah mengkonfirmasi bagaimana *score* musik diinterpretasikan menjadi bentuk yang dapat direkognisi sebagai ekspresi musik dan ekspresi gestur oleh pendengar. Dari penelitian-penelitian tersebut dapat diketahui bahwa struktur musik tampak menjadi isu yang penting bagi musisi dalam proses interpretasi mereka membentuk ekspresi musikal-gestural.

Penelitian (MacRitchie J, Buck B, 2013) menjelaskan lebih lanjut bahwa gerak tubuh pemain (ekspresi gestural) merupakan wujud dari keputusan interpretatif yang dibentuk berdasarkan struktur ritmik dan harmoni suatu frase. Serta perubahan profil gerak signifikan juga terjadi pada momen struktural yang penting yaitu perubahan pola struktur ritmik dan harmoni.

Penelitian (Demos, 2017; Cavett, 2022; Epstein, 1986) yang mengukur gerak tubuh beberapa musisi dengan beberapa kategori yang dibagi berdasarkan intensitas ekspresi yang diberlakukan pada *score* musik. Hasilnya menunjukkan bahwa kecenderungan gerak berubah secara sistematis mengikuti perubahan frase demi frase dan tuntutan ekspresi. Dengan demikian penelitian ini juga menunjukkan bahwa struktur musikal menjadi basis bagi gerak ekspresif para musisi.

Thompson MR dan Luck G (2011) mereka mengungkapkan bahwa elemen-elemen struktural musik (*timing* dan struktur frase) turut menjadi landasan interpretatif dalam membentuk tahapan ekspresi gerak tubuh pada permainan piano. Pada eksperimen ini ditemukan bahwa tingkatan ekspresi (tanpa ekspresi, normal, berlebihan, dan tanpa gerak) tertentu dihasilkan dari cara pemain memanipulasi parameter bunyi maupun gerak tubuh yang didasarkan pada elemen-elemen struktural.

Tidak hanya itu, struktur musik pada *score* diketahui bahkan menjadi landasan yang memungkinkan musisi dapat mempelajari musik, memahami musik, membentuk ekspresi, bahkan mengingat ekspresi yang ia bentuk saat latihan baik seluruh bagian atau sebagian demi sebagian secara acak.

Seperti dalam penelitian (Demos, Chaffin, 2017; Kamien, 2022) tentang peran tanda ekspresi

dan struktur musik dalam melatih permainan cello yang dihafal. Mereka menunjukkan bahwa tanda ekspresi dan struktur musik berperan sebagai pondasi dalam mengorganisir ingatan musikal yang disusun secara hirarkis. Pada proses latihannya yang bertahap dengan fokus pada aspek-aspek yang berbeda.

Penelitian di atas dapat diketahui bahwa struktur musik sangat penting perannya dalam membantu musisi merekognisi musik, mengingat, bahkan membentuk ekspresi musisi.

Namun bagaimana prosesnya keputusan interpretatif dapat dicapai musisi berdasarkan rekognisi atas musik belum dapat diketahui. Dapat dilihat dari penelitian-penelitian di atas jika penelusuran terhadap asal-usulnya keputusan interpretatif hanya melibatkan faktor intramusikal semata, maka kesulitan lebih jauh akan dijumpai.

Merespon hal ini kita dapat menggeser perspektif kita bahwa fenomena musikal itu tidak terisolasi hanya merupakan fenomena suara semata, namun juga sosial dan psikologis. Ini dimungkinkan karena orang mengalami musik tidak dalam cara yang linear namun pengalaman tersebut juga melibatkan banyak lapisan-lapisan wilayah yang lain.

Paling jelas dapat dilihat bahwa pengalaman sendiri merupakan fenomena subjektif pada diri seseorang. Dengan ini, pengalaman subjektif berpotensi menjadi objek penelusuran untuk melihat transformasi *score* menjadi ekspresi.

Sudah ada penelitian terdahulu yang melakukan eksplorasi wilayah subjektivitas, salah satunya eksplorasi terhadap peran emosi terhadap musik yang dimainkan, dari ta mempelajari hingga memainkan di depan publik. Penelitian ini barangkali bisa menjadi titik awal yang menunjukkan terbuka kemungkinan untuk melihat potensi lebih jauh peran dari emosi ketika menginterpretasikan musik.

Penelitian (Leung & Cheung, 2020; Lamont & Loveday, 2020; Sabbadini, 2002; Krause & North, 2019) yang menginvestigasi hubungan emosi yang dialami musisi dengan pembentukan permainan yang ekspresif menunjukkan adanya peran emosi yang signifikan dalam proses interpretasi musikal. Mereka membagi proses

pembentukan ekspresi pemain menjadi 4 tahap, mulai dari fase 1 di mana pemain pertama kali mengkesplorasi karya musik dalam cara yang teknis dan emosional, dengan fokus pada emosi yang ditangkap pada musik dan emosi yang dirasakan pemain. Fase ke 2, Tahap penyelesaian kendala teknis, dan emosi yang dirasakan lebih berasosiasi dengan aktivitas latihannya. Fase ke 3, yaitu pembentukan interpretasi. Pada tahap ini emosi lebih berperan sebagai alat bantu bagi musisi dalam memandu bagaimana mereka harus memainkan musik. Fase 4, tahap di mana mereka tampil di depan pendengar, emosi terkait musik dirasakan kembali.

Pada penelitian terakhir yang menyoroti keterlibatan emosi dalam interpretasi musik ini menunjukkan bahwa emosi terlibat dalam beberapa level aktivitas memainkan musik. Dari pertamakali mengeksplorasi musik, mengatasi kesulitan teknis, proses interpretasi, hingga memainkan. Melanjutkan penelitian tersebut, pada penelitian kali ini hendak dielaborasi lebih jauh satu fokus keterlibatan emosi, yaitu bagaimana emosi dalam proses interpretasi berperan bagi musisi dalam menerjemahkan not tertulis menjadi bunyi musikal.

Komunikasi Emosi-Musikal

Penelitian-penelitian sebelumnya mengungkapkan bahwa musik seringkali dialami sebagai fenomena emosi. Mengikuti pandangan umum, jika dalam pertunjukan musik terjadi komunikasi musikal antara komponis, pemain, dan pendengar, maka dalam peristiwa yang sama dapat juga dikatakan terjadi komunikasi emosi di antara ketiganya melalui bunyi musikal. Terjadinya komunikasi emosi melalui musik dapat dijelaskan melalui perspektif fungsionalis yang menekankan pada asal-usul bagaimana komunikasi emosi dapat terjadi. Termasuk komunikasi emosi melalui ekspresi akustik. Aspek kunci yang dapat menjawab persoalan ini terletak pada fungsi-fungsi komunikasi emosi yang berkembang dalam proses evolusi untuk memprediksi perilaku-perilaku yang dapat terjadi dalam interaksi sosial (Meyer, 1956; Ginting & Irawati, 2021)

Sumber Emosi dalam Musik

Musik sebagai fenomena menyediakan beberapa macam sumber emosi yang dapat menjadi titik tolak munculnya pengalaman afektif ketika mengalaminya. Juslin dan Sloboda (2001); Harsawibawa (2017); Rahmat (2017), membaginya ke dalam tiga kategori, yang pertama adalah emosi intrinsik, yaitu sumber emosi yang berasal dari peristiwa musik atau struktural musik sendiri. Terdapat relasi antara intensitas emosi yang direkognisi dengan karakteristik struktural musik tertentu. Intensitas respons maupun rekognisi emosi pada musik terjadi naik turun mengikuti alur musik yang didengar. Karakteristik struktural yang dimaksud meliputi sinkopasi ritme, *appoggiatura* melodi, perubahan harmoni, dan konstruk teori musik lain yang umumnya memiliki relasi dengan proses pembentukan, pemeliharaan, dan konfirmasi ekspektasi musikal (tensi-relaksasi). Secara tidak langsung asumsi ini menunjukkan bahwa tensi emosi dan relaksasi berubah mengikuti perubahan-perubahan karakteristik struktural. Karena tensi emosi dan relaksasi ini perubahannya mengacu pada peristiwa musikal/struktural, maka disebut sebagai emosi intrinsik.

Sumber emosi yang kedua yakni emosi ekstrinsik yang dibagi menjadi dua yakni sumber emosi ikonik dan sumber emosi asosiatif. Sumber ikonik berasal dari hubungan ikonik yang dihasilkan dari kemiripan antara struktur musikal dan corak akustik (tempo, intensitas volume, dan lain-lain) dengan peristiwa ekstramusikal yang kemunculannya disertai pula nada emosional. Sedangkan sumber emosi asosiatif berasal dari relasi pengalaman musikal dengan pengalaman non musikal yang melibatkan reaksi emosional. Disebut emosi asosiatif apabila *mood* yang terkandung pada stimulus tertentu (misalnya musik, bau, warna) dapat menjadi pemicu ingatan pengalaman yang sejajar dengan reaksi emosional yang ditimbulkan. Emosi asosiatif nampaknya lebih relevan digunakan dalam mengamati respons emosi partisipan dalam mendengarkan musik yang sudah jadi, dalam arti sudah diinterpretasikan. Peristiwa akustik yang telah dimanipulasi seharusnya dapat memicu ingatan pengalaman seseorang yang pernah

menimbulkan reaksi emosional padanya, dalam arti bukan pada proses penerjemahan ketika pemain masih mempertimbangkan cara mereka mengatur parameter akustik yang cocok dengan pasase musik tertentu.

Sumber emosi ikonik sepertinya akan lebih relevan mengingat relasi antara peristiwa struktural maupun akustik dengan peristiwa ekstramusikal dibangun berdasarkan kemiripan corak masing-masing yang memerlukan proses rekognisi sadar. Kemiripan tersebut baik dalam proses merelasikan emosi intrinsik (terkandung dalam struktur musik) dengan peristiwa ekstramusikal, maupun dalam merelasikan peristiwa ekstramusikal dengan pengaturan akustik yang sesuai, sebagai contoh karya *Capricho Arabe & Lebhaft, leicht-Fantasiestucke Op.73*

Menurut periode dan corak ekspresinya, *Capricho Arabe* dan *Fantasiestucke* dikategorikan sebagai repertoar Romantik. Dalam pandangan para partisipan, gaya musik abad Romantik dilihat sebagai musik yang memiliki corak dramatis, lebih bebas, dan lebih luas pengolahan parameter musiknya (meliputi variasi-variasi tempo, dinamika, artikulasi, dan warna suara) jika dibandingkan misalnya dengan musik dari era Barok maupun Klasik. Sebagian besar dari mereka mengakui gagasan gaya musik Romantik yang terwujud dalam pengolahan parameter bunyi ini mereka dapatkan dari banyak pengalaman mendengarkan dan memainkan musik.

Para partisipan mengidentifikasi bahwa idiom-idiom ritmik dan modus yang digunakan dalam repertoar ini berkaitan dengan wilayah geografis yang memiliki pengaruh dari lagu rakyat yang meliputi gaya, ritmik dan modus. Beberapa partisipan juga mengidentifikasi suasana yang hendak dibangun dari repertoar ini seperti kesan suasana wilayah geografis dari *folklore* yang dipersepsi.

Serenata dicirikan umumnya sebagai nyanyian, sehingga repertoar ini dimainkan dengan tempo yang lentur (berlawanan dengan tempo stabil seperti metronome) yang menurut partisipan (J.E dan S.D.H) mengikuti naturalnya orang bernyanyi. Dengan demikian pasase di beberapa tempat misalnya transisi atau perpindahan bagian mereka ibaratkan seperti orang bernyanyi:

“Ini kalau aku bayangin ni penyanyi, de re re re ram dam dam dam... membangun lagi deeeeeee dam pam pam... jadi kaya ada apa ya,,, puncak terus ambil jeda lagi, apa, nafas untuk membangun lagi.”(S.D.H)

Untuk *caprice* sendiri dijelaskan oleh sebagian partisipan sebagai corak komposisi yang memiliki sifat *virtuos* dari segi teknik maupun musikalitas dan “nakal” (lebih bebas dalam hal ketukan). Sebagian partisipan mengidentifikasi baik karakter *caprice* maupun serenata ini menonjol pada bagian *scale* transisi. Sifat-sifat *virtuos-caprice* dan bernyanyi-*serenata* ini dapat dikenali dalam bentuk rubato yang mencolok pada bagian-bagian transisi.

Jika dibandingkan dengan *Capricho Arabe, Lebhaft, leicht-Fantasiestucke Op.73* memiliki karakteristik dan konteks yang mirip, khususnya dilihat dari karakternya yang ekspresif dan lirih. Para partisipan banyak merujuk pada karakter “Fantasi” yang merujuk pada imajinasi-imajinasi bebas berkaitan dengan kesan-kesan yang ditangkap partisipan saat menggarap repertoar ini.

Selain itu mereka juga kerap kali merujuk pada kompleksitas emosi dan pengalaman yang mungkin dialami komponis karena latar belakang dirinya yang menderita bipolar. Hal tersebut kerap dipadankan dengan ekspresi musiknya yang mengayun bebas dan liar.

Makna Musik dan Implikasinya

Dari penjelasan-penjelasan tentang proses interpretasi musikal para partisipan diketahui bahwa musik sarat dengan emosi. Dalam arti partisipan dapat merasakan konten emosi yang dikandung dari repertoar. Seperti yang dikatakan (J.E), (S.D.H) dan (H.B) pada repertoar *Capricho Arabe*, bagian minor cenderung terasa suasana sedih sedangkan suasana riang di bagian mayor.

Para partisipan mengungkapkan bahwa kesan-kesan ekstrasusikal tersebut didapatkan setelah mereka selesai menguasai repertoar secara teknis meliputi frasering melodi, akor, tanda dinamik, tempo, dan lain-lain yang tentunya diraih dengan cara mambunyikan (meski tanpa ada pengaturan parameter). Artinya selain sebagai pihak yang memainkan dan menginterpretasikan

musik, mereka terlebih dahulu juga merupakan pendengar. Dari mendengarkan isyarat akustik yang direalisasikan dari *score* inilah konten emosi direkognisi. Dengan demikian dapat dikatakan bahwa rekognisi emosi ini merupakan tahap awal yang prosesnya bersamaan dengan atau setelah identifikasi struktural dilakukan dalam proses interpretasi musikal pemain.

Emosi dalam musik dan bagaimana emosi ini dibagikan memiliki kesamaan cara kerja dengan emosi yang terlibat dalam komunikasi verbal karena sama-sama dimediasi oleh isyarat akustik. Kemampuan manusia mengekspresikan dan menangkap kandungan emosi dalam komunikasi verbal membantu mereka dalam memprediksi perilaku-perilaku yang mungkin terjadi di antara individu-individu yang saling berinteraksi (Juslin 2001 dalam Sloboda dan Juslin 2001).

Karena kesamaannya dengan komunikasi emosi dalam komunikasi verbal yang dimediasi modalitas akustik inilah komunikasi emosi musik dapat terjadi. Artinya isyarat akustik menyediakan informasi emosi bersamaan dengan itu kita telah terbiasa dalam menggunakannya baik untuk mengekspresikan atau mengidentifikasi kandungan emosi dalam interaksi verbal. Sehingga dalam praktik musikal yang dimediasi oleh isyarat akustik ini kita juga seringkali terlibat dalam komunikasi emosi. Lebih lagi dalam konteks musik instrumental yang tidak memiliki informasi verbal (lirik). Karena tidak ada informasi verbal yang dapat kita identifikasi melainkan hanya struktur formal dari notasi, yang dapat kita lakukan selanjutnya ialah merekognisi konten emosi dalam isyarat akustik yang juga dapat berfungsi sebagai sumber informasi.

(J.E) Ada emang karya yang mungkin personal ya, kita lagi merasakan apa pengen main apa.

(S.D.H) Artinya main musik buatku mengekspresikan apa yang aku rasain, dan mendengar musik, sebaliknya, kita ndengar (musik) ini bisa jadi senang, bisa jadi semangat, bisa jadi sedih.

(A.S) Kepuasan tersendiri aja kalo (main musik) depan orang, bisa berbagi aja. Berbagi rasa.

(N) Bermain musik buat aku itu seperti mengeluarkan sisi manusiaku di situ.. Contohnya yang paling kongkrit ya masalah emosi, empati, apa segala macam yang tidak bisa terkatakan.

Mereka dapat mengidentifikasi kandungan emosi yang terdapat pada bagian-bagian repertoar *Capricho Arabe & Lebhaft, leicht-Fantasiestucke Op.73*, dimana bagian minor dapat diidentifikasi sebagai bagian sedih sedangkan bagian mayor diidentifikasi sebagai riang atau afek yang lebih positif.

Contoh lainnya terdapat pada transisi antar tema mayor *Capricho Arabe*, dimana partisipan melakukan variasi tempo yang sangat kentara di mana ia melambat dalam waktu singkat bahkan berhenti sekejap, kemudian pasase selanjutnya dimainkan dengan tempo dipercepat dalam waktu singkat.

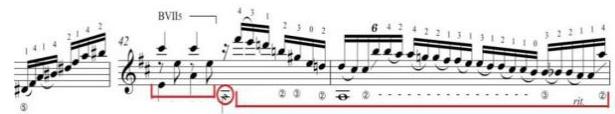


Gambar 1: Notasi birama 41-43, *Capricho Arabe*. Transisi kedua di bagian mayor.

Pada bagian transisi birama 41-43, partisipan merasakan tensi emosi yang meningkat yang kemudian diresolusi oleh pengulangan tema mayor ke tiga dengan suasana yang lebih terbuka dari pada sebelumnya. Bagian mayor terdiri dari tiga tema yang diulang, di antara ketiganya terdapat dua transisi yang menandai perpindahan dari tema mayor pertama dan ke dua, kemudian tema mayor ke dua dan ke tiga.

Sedangkan pada kasus pemain cello juga ditemukan asosiasi antara ekspresi musikal, ekstramusikal, dan pengaturan parameter musikal. Misalnya pada bagian *development* pada repertoar *Lebhaft, leicht-Fantasiestucke Op.73*, pasase ini ia anggap sebagai sebagai yang memiliki intensitas emosi tinggi dan dramatis dengan pola ritmis lebih rapat dan mengakhiri bagian *development*:

“Saya melihat dramatis tu ini, empat birama ini... Kaya mau mengakhiri apa yang sebelumnya tertahan, tapi sebenarnya juga belum selesai... jadi resolusinya tidak tuntas... Meluap-luap tetapi setelah itu kaya masih kurang.



Gambar 2: Notasi Birama 47-50. *Lebhaft, leicht-Fantasiestucke Op.73*.

Di bagian yang ditunjuk ini partisipan berusaha memainkan dengan gradasi ekspresi yang intens, mulai dari dinamika yang mengeras disertai aksent- aksent yang mencolok untuk menunjukkan kesan dramatis yang dimaksud.

Dari wawancara yang dilakukan dengan para partisipan ditemui juga bahwa mereka baru dapat memiliki gagasan interpretasi setelah *score* telah dikuasai secara teknis meliputi not, tanda dinamik, dan tempo yang tertulis pada *score*. Beberapa elemen penting yang terlibat dalam tahap ini di antaranya keterbiasaan terhadap pemenggalan kalimat, karakter melodi, progresi akor, tanda dinamik dan keterangan tempo (misal *andante*, *adagio*, dan lain-lain.)

Misalnya pada (N), setelah selesai berurusan dengan informasi pada notasi ia mengaku bahwa semakin repertoar dikuasai maka imajinasi musikal suatu pasase mesti dimainkan akan muncul. Sebagian dari para partisipan mengaku bahwa melalui proses penguasaan repertoar, konten emosi akan segera ditangkap baik dari akor, melodi, frasing, dinamik, dan lain-lain.

Kesimpulan

Beberapa poin yang berkaitan dengan arti penting emosi dalam proses interpretasi musikal. Para musisi dalam aktivitas mereka memainkan *score* atau partiture perlu belajar untuk memahami dan memainkannya dengan emosi. Hal ini dikarenakan peran dan arti pentingnya emosi hadir dalam setiap aktivitas bermusik. Cara memahami, menginterpretasikan setiap repertoar yang dimainkan terdapat dalam struktur musik yang diinformasikan melalui *score* tersebut dan kemudian ditransformasikan menjadi bunyi musikal. Pengetahuan tentang emosi berperan menjadi referensi dalam memahami musik yang muatannya sarat dengan emosi.

Setelah musisi dapat menangkap emosi yang terkandung dalam struktur musikal, musisi dapat

merealisasikannya menjadi kode akustik yang memiliki relasi ikonikal dengan muatan emosi struktur musikal. Hal ini tampak dari perubahan emosi yang ditangkap musisi berdasarkan perubahan-perubahan struktur musikal yang diikuti pembedaan pengaturan parameter musikal. Misalnya tempo, dinamik, dan *timbre*.

Emosi menjadi penting dalam interpretasi musikal karena musik sebagai fenomena tidak berdiri sendiri sebagai fenomena akustik semata. Namun musik dialami sebagai peristiwa emosi dan untuk mentransformasi informasi struktural musik menjadi bunyi yang bermakna, peran emosi menjadi sentral. Tanpa emosi, maka musik tidak lebih dari sekedar bunyi-bunyian yang tidak bermakna.

Kepustakaan

- Bower, C. M. (2002). The Transmission of Ancient Music Theory into the Middle Ages. In T. Christensen (Ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory* (pp. 136–167). Cambridge: Cambridge University Press.
- Cavett, E. (2022). Desire, Gratification and The Moment: A Music Analytical and Psychological Enquiry into The Role of Repetition in The Music of Howard Skempton, with a Response by The Composer. *Interdisciplinary Science Reviews*, 1–20. <https://doi.org/10.1080/03080188.2022.2035100>
- Dack, M. D. (2014). *Philosophical Reflections on Expressive Music Performance. Dalam Fabian, Timmers, Schubert (ed.). 3-21.*
- Demos, Chaffin, dan L. (2017). *Musicians Body Sway Embodies musical Structure and Expression: A Recurrence-Based Approach. Musicae Scientiae* 120.
- Epstein, P. (1986). Pattern Structure and Process in Steve Reich's Piano Phase. *Musical Quarterly*, 72(4), 494–502. <https://doi.org/10.1093/mq/LXXII.4.494>
- Ginting, E., & Irawati, E. (2021). Komunikasi Musikal Suling Dewa dan Memang dalam Ritual Bepelas pada Upacara Erau di Kutai Kartanegara. *GETER: Jurnal Seni Drama, Tari dan Musik*, 4(1), 1–22. <https://doi.org/10.26740/geter.v4n1.p1-22>
- Harsawibawa. (2017). Disrupsi dalam Musik. *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan (Journal of Performing Arts)*, 18(3), 133–143. DOI: <https://doi.org/10.24821/resital.v18i3>
- Irawati, Eli. (2021). The Transmission of Resilience Learning in the Context of Formal Education an Ethnomusicological Review. *Linguistics and Culture Review*, 5(S3), 1040-1053. <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS3.1664>
- Kamien, Roger. (2022). *Music: An Appreciation*. New York: McGraw Hill. https://www.google.com/search?gs_ssp=eJzj4tLP1TcwLSwoTzNVYDRgdGDw4s5NTi9KLFflyMzJAQB1yghp&q=mcgraw+hill&rlz=1C5CHFA_enID970ID970&coq=mcgraw&aqs=chrome.1.0i131i355i433i512j46i131i199i433i465i512j69i57j0i512l4j69i61.3676j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8
- Kettle, M. (2018). *Prom 42: Estonian Festival Orchestra/Järvi Review—Pärt Grips but Buniatishvili Disappoints.* <https://www.theguardian.com/music/2018/aug/14/estonian-festival-orchestra-jarvi-review-part-buniatishvili-prom-42>
- Krause, A. E., & North, A. C. (2019). Pop Music Lyrics are Related to The Proportion of Female Recording Artists: Analysis of The United Kingdom Weekly Top Five Song Lyrics, 1960-2015. *Psychology of Popular Media Culture*, 8(3), 233–242. <https://doi.org/10.1037/ppm0000174>
- Lamont, A., & Loveday, C. (2020). A New Framework for Understanding Memories and Preference for Music. *Music and Science*, 3, 1–14. <https://doi.org/10.1177/2059204320948315>
- Leung, M. C., & Cheung, R. Y. M. (2020). Music Engagement and Well-Being in Chinese Adolescents: Emotional Awareness, Positive Emotions, and Negative Emotions as Mediating Processes. *Psychology of Music*, 48(1), 105–119. <https://doi.org/10.1177/0305735618786421>
- Lewis, J. (2018). *Julian Joseph Trio's Tristan and Isolde Review – Updated, Leaden and Lifeless.* <https://www.theguardian.com/music/2018/oct/07/tristan-and-isolde-review-queen->

- elizabeth-halllondon-julian-joseph-trio-bbc-concert-orchestra97
- MacRitchie J, Buck B, dan B. N. (2013). Inferring Musical Structure Through Bodily Gestures. *Musicae Scientiae*, 17(1), 86–108.
- Meyer, Leonard B. (1956). *Emotion and Meaning In Music*. Chicago: University of Chicago.
- Rahmat, Sujud Puji Nur., G.R. Lono Simatupang., Harsawibawa. (2017). Musik Metal dan Nilai Religius Islam: Tinjauan Estetika Musik Bermuatan Islami dalam Penampilan Purgatory. *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan (Journal of Performing Arts)*, 18(3), 133–143. DOI: <https://doi.org/10.24821/resital.v18i3>
- Sabbadini, A. (2002). Colour and Music: Voices of The Unconscious. *International Journal of Psychoanalysis*, 83(1), 263–266. <https://doi.org/10.1516/8LXM-EF6L-Y0NN-M08K>
- Thompson MR dan Luck G. (2011). Exploring Relationships between Pianists' Body Movements, Their Expressive Intentions, and Structural Elements of His Music. *Musicae Scientiae*, 16(1), 19–40.
- Willson, F. (2018). *Siegfried Review-Blunt Hero is Hard to Like in a Cluttered Production*. <https://www.theguardian.com/music/2018/oct/01/royal-opera-house-siegfried-review-keith-warner-ring-cycle>