

Peran Emosi Dalam Interpretasi Musikal Musisi Untuk Meningkatkan Kinerja Estetis (Studi Kasus: Komparasi Pada Pemain Cello dan Gitar)

Nathan Thomas^{1*}, Asep Hidayat Wirayudha²

¹Jurusan Seni Musik, Universitas Kristen Satya Wacana, Indonesia

²Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia Yogyakarta, Indonesia

*Email: pianist_kythara@yahoo.com

Abstract: 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. On the other hand, music is experienced not exclusively as a mere structure and sound event but also experienced as subjective events. This study, therefore, explores the role of musician's subjective experiences, particularly emotions, in shaping musical interpretations. This study uses a qualitative method with a comparative approach. This approach is used to investigate how emotions can mediate the transformation of written notes into musical sounds. A comparison of two cases of interpretation on the cellist and on the guitar player is held in order to explain if there are differences in the interpretation process of the two groups of musicians. The result of this study shows that: 1. Emotional experience gained in the socialization of everyday emotions plays an important role in understanding music. 2. After musicians can apprehend the emotions contained in the musical structure, they can manifest them into an acoustic code that has an iconic relationship with the emotional content of the musical structure. 3. Emotional experience posits 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. Di sisi lain, pendekatan teoritis/struktural musik sendiri yang diyakini dapat menjadi alat bantu interpretasi musik belum diketahui dengan jelas bagaimana musisi dapat menjadi basis dalam menerjemahkan nada-nada tertulis menjadi bunyi musikal. Di sisi lain 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 subjektif pemain, khususnya emosi dalam membentuk interpretasi musikal. Penelitian ini menggunakan metode kualitatif dengan pendekatan komparatif. Pendekatan ini digunakan untuk mempelajari bagaimana emosi dapat memperantarai musisi dalam mentransformasi not tertulis menjadi bunyi musikal. Komparasi dua kasus interpretasi pada pemain cello dan pada pemain gitar dilakukan dalam rangka melihat apabila ada kemiripan atau perbedaan dalam proses menginterpretasi pada dua kelompok musisi instrumen yang berbeda. Hasilnya ditemukan bahwa 1. Pengalaman emosi yang diperoleh dalam sosialisasi emosi sehari-hari, berperan penting dalam memahami musik yang muatannya juga sarat dengan emosi; 2. 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; 3. Pengalaman emosi menjadi basis dalam menerjemahkan informasi struktural menjadi bunyi yang bermakna.

Kata kunci : *Interpretasi, transformasi, musisi, emosi, partitur*

Article info:

Received: 01 February 2022

Reviewed: 14 May 2022

Accepted: 27 June 2022

PENDAHULUAN

Pertunjukan musik klasik selama ini memegang teguh anggapan adanya komunikasi yang terjadi antara komponis, pemain, dan pendengar dalam suatu pertunjukan musik. Komponis merealisasikan kreativitas dan idenya melalui *score*, kemudian pemain menerjemahkan *score* menjadi bunyi musikal, hingga sampai pada resepsi dan evaluasi pendengar. Mengikuti rantai komunikasi tersebut, peran pemain menginterpretasikan dan merealisasikan *score* (dalam hal ini menyampaikan kepada pendengar menjadi bunyi musikal mengemban tugas yang pelik. Musisi dituntut untuk bisa menerjemahkan *score* musik sedekat mungkin dengan bunyi musikal yang diinginkan komponis, sekaligus dituntut 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 diambil mengingat praktik pertunjukan musik klasik sendiri 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 Renaisans, Barok, klasik, Romantik, dan Modern. Konvensi tersebut dapat membantu para pemain dalam menerjemahkan musik yang mendekati konteks periode dilahirkannya karya musik tersebut. Walaupun di satu sisi, 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 tersebut. Bentuknya yang paling jelas dapat kita telusuri melalui pendekatan musikologis yang selama ini kerap kali digunakan sebagai basis pertimbangan

dalam menginterpretasi sebuah musik; baik melalui pendekatan teori musik dan konvensi gaya (intramusikal) atau sejarah (ekstramusikal). Melalui dua pendekatan inilah suatu *score* musik 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 yang menonton mengharapkan permainan musik yang baik dari musisi yang memainkan. Berdasarkan interpretasi musikal pemain menjadi basis resepsi dan evaluasi para pendengar yaitu apakah suatu permainan musikal dari seorang musisi itu baik atau tidak.

Namun jika diurai dapat dilihat bahwa menginterpretasikan musik itu 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.

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 apa pemain dapat membangun interpretasinya akan menentukan kesuksesannya 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 kita lihat dalam beberapa ulasan pentas. 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 dikorbarkannya demi penekanan pada teknik dan efek teatral. 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. Sehingga sebagai *oratorio*, pertunjukan ini dianggap terlalu datar dan gagal dalam menghidupkan narasi cerita. Sama halnya dalam ulasan Willson (2018) dalam petunjuk yang berkaitan dengan psokoanalisa 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 entah solis ataupun pengaba sebagai interpreter menunjukkan adanya ketidaksesuaian antara permainan musik yang dihadirkan dengan ekspektasi pendengar. Beberapa kritik di atas menunjukkan secara konkrit betapa rumitnya beban yang diemban para musisi dalam menginterpretasikan musik. Oleh karena itu 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: 3-21), 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 ter jelaskan 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 memandu 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. Oleh 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?

Penelitian 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 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 Mac Ritchie J, Buck B, dan Bailey NJ (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, Chaffin, dan Logan (2017) 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 dan Luck (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.

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 Chaffin, Lisboa, Logan, dan Begosh (2009) 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. Dari 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 tahap 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 Anemone, van Zijl, dan Sloboda (2010) 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 mengeksplorasi 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 pertama kali 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 juga dialami sebagai fenomena emosi. Mengikuti pandangan umum jika dalam pertunjukan musik dikatakan 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 (Darwin, dalam Juslin 2001).

Sumber Emosi dalam Musik

Musik sebagai fenomena emosi sendiri menyediakan beberapa macam sumber yang dapat menjadi titik tolak munculnya pengalaman afektif ketika mengalami musik. Juslin dan Sloboda (2001) 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 kita pada musik naik dan turun mengikuti alur musik yang didengar. Karakteristik struktural yang dimaksud meliputi sinkopasi ritme, *appoggiatura* melodi, perubahan hamoni, dan konstruk teori musik lainnya yang umumnya memiliki relasi dekat 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. Oleh karena tensi emosi dan relaksasi ini perubahannya mengacu pada peristiwa musikal/struktural, maka disebut sebagai emosi intrinsik.

Sumber emosi yang ke dua yakni emosi ekstrinsik, 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 ekstrasusikal yang kemunculannya disertai pula nada emosional. 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. Namun emosi asosiatif nampaknya lebih relevan digunakan dalam mengamati respons emosi partisipan dalam mendengarkan musik yang sudah jadi, dalam arti sudah diinterpretasikan. Oleh karena peristiwa akustik yang telah dimanipulasi sedemikian rupa yang seharusnya

dapat memicu ingatan pengalaman seseorang yang pernah menimbulkan reaksi emosional padanya (musik sedih mengingatkan pengalaman sedih dari masa lalu). Bukan pada proses penerjemahan ketika pemain masih mempertimbangkan cara mereka mengatur parameter akustik yang cocok dengan pasase musik tertentu. Sumber emosi ikonik yang sepertinya akan lebih relevan mengingat relasi antara peristiwa struktural maupun akustik dengan peristiwa ekstrasusikal dibangun berdasarkan kemiripan corak masing-masing yang memerlukan proses rekognisi sadar; baik dalam proses merelasikan emosi intrinsik (terkandung dalam struktur musik) dengan peristiwa ekstrasusikal, maupun dalam merelasikan peristiwa ekstrasusikal dengan pengaturan akustik yang sesuai.

METODE

Metode penelitian yang digunakan menggunakan metode kualitatif dengan pendekatan studi kasus komparasi. Pendekatan ini digunakan untuk mempelajari bagaimana emosi dapat memperantarai musisi dalam mentransformasi not tertulis menjadi bunyi musik. Komparasi dua kasus interpretasi pada pemain cello dan pada pemain gitar dilakukan dalam rangka melihat apabila ada kemiripan atau perbedaan dalam proses menginterpretasi pada dua kelompok musisi instrumen 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* cello *Sonata no. 3 opus 69* karya *Ludwig van Beethoven* dan interpretasi terhadap terhadap *repertoar* cello *Fantasiestucke* karya Robert Schuman. Keduanya dipilih sebagai kasus karena memiliki latar belakang konteks Romantik, dengan asumsi bahwa interpretasi *repertoar* pada periode tersebut melibatkan pengaturan ekspresi yang dramatis karena emosi tak terhingga terkandung dalam *repertoar-repertoar* Romantik dan jenis musiknya yang programatik. Pengaturan ekspresi yang luas seperti pada musik-musik periode Romantik ini akan lebih mudah dikenali dan dikonfirmasi ketika wawancara interpretasi pemain dilakukan. Kedua *repertoar* ini juga dipilih karena berdasarkan pengamatan penulis, seringkali dijumpai gejala yang konsisten dengan anggapan mengenai *repertoar* periode Romantik (baik secara langsung mengamati

rekan-rekan musisi, maupun secara virtual pada media *Youtube*), yaitu *repertoar* ini tidak pernah dimainkan dalam tempo yang stabil melainkan selalu dengan tempo dan dinamik yang sangat lentur. Kedua *repertoar* ini merupakan *repertoar* yang sering dimainkan banyak musisi, khususnya pemain cello dan pemain piano klasik di lingkungan penulis: beberapa lembaga pendidikan musik formal seperti Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta, Universitas Negeri Yogyakarta (UNY), Universitas Kristen Satya Wacana, dan Sekolah Menengah Musik (SMM) Yogyakarta. Dipilihnya kasus interpretasi pada *Lebhaft, leicht-Fantasiestucke* dan *repertoar Sonata no. 1* ini diharapkan dapat menjadi langkah awal dalam mempelajari keterlibatan emosi dalam proses pembentukan musik yang ekspresif seperti yang terjadi pada interpretasi musik pada *repertoar* periode Romantik.

Pengambilan Data

Data primer diambil dari wawancara dengan lima orang partisipan 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 musik 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 (Wilson, 2014). Wawancara direkam menggunakan alat perekam suara.

Partisipan

Partisipan yang dipilih adalah 3 pemain gitar dan 2 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).

Prosedur

Data diambil dari wawancara dengan partisipan 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

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 ree ram dam dam
dam... membangun lagi deeeeee*

*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 liric. 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 ekstramusikal tersebut didapatkan setelah mereka selesai menguasai *repertoar* secara teknis meliputi frasing 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

Nathan Thomas¹, Asep Hidayat Wirayudha²
 Peran Emosi Dalam Interpretasi Musikal Musisi Untuk Meningkatkan Kinerja Estetis
 Studi Kasus: Komparasi Pada Pemain Cello dan Gitar

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). Oleh 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 seneng, 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 dikatakan.

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

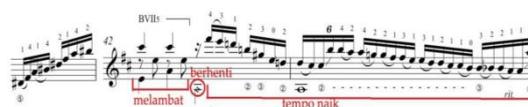
pada transisi antar tema mayor *Capricho Arabe*, di mana partisipan melakukan variasi tempo yang sangat kentara di mana ia melambat dalam waktu singkat bahkan berhenti sekejap, kemudian pasase selanjutnya dimainkan dengan tempo dipercepat dalam waktu singkat.



Ilustrasi Notasi 1. Birama 41-43, *Capricho Arabe*; Transisi ke dua 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; 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 bagian 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 nggak tuntas... Meluap-luap tapi setelah itu kaya masih kurang”.



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

Pada bagian 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 menyatakan bahwa melalui proses penguasaan *repertoar*, konten emosi akan segera ditangkap baik dari akor, melodi, frasing, dinamik, dan lain-lain. Dari penelitian ini dapat diketahui beberapa poin yang berkaitan dengan arti penting emosi dalam proses interpretasi musikal. Dari wawancara yang dilakukan dengan para musisi dapat diketahui bahwa aktivitas mereka dalam mempelajari memahami, dan memainkan musik sarat dengan emosi. Hal ini bisa dijelaskan dari bagaimana peran dan arti penting emosi, serta dari cara informasi struktur musik ditransformasikan menjadi bunyi musikal. Pengetahuan tentang emosi berperan menjadi referensi dalam memahami musik yang muatannya sarat dengan emosi. Seorang 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 musical; 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.

KESIMPULAN

Pengalaman estetis serta hubungannya dengan mengeksplorasi peran pengalaman subjektifnya, khususnya emosi dalam membentuk interpretasi musikal, bagi seorang musisi, musik tidak hanya dialami sebagai bagian eksklusif dari peristiwa struktural dan bunyi semata, namun juga dialami sebagai peristiwa musikal. Penelitian pada dua musisi yang berbeda, Hasilnya ditemukan bahwa pengalaman emosi yang diperoleh dalam sosialisasi emosi sehari-hari, berperan penting pada saat memahami musik yang muatannya sarat dengan emosi. Seorang musisi dapat menangkap emosi yang terkandung dalam struktur musikal, dapat merealisasikannya menjadi kode akustik yang memiliki relasi

ikonikal dengan muatan emosi struktur musikal. Pada sisi lain, pengalaman emosi menjadi utama dan penting dalam menterjemahkan informasi struktural menjadi bunyi yang bermakna.

DAFTAR PUSTAKA

- Benson, Ellis Bruce, 2003. *The Improvisation of Musical dialogue : A Phenomenology of Music*. Cambridge University Press
- Dack, M.D. (2014). *Philosophical Reflections on Expressive Music Performance*. Dalam Fabian, Timmers, Schubert (ed.). 3-21.
- Davidson, W. Jane, 2007. *The Music Practitioner :Research for the Music Performer,Teacher and Listener*, dutch journal of music theory, volume 12, number 1. 2007
- Demos, Chaffin, dan Logan (2017). *Musicians body sway embodies musical structure and expression: A recurrence-based approach*. *Musicae Scientiae* 1–20. Darwin, C (dalamJuslin)2001.*Communicating Emotion in Music Performance: A Review and a theoretical framework*. P dan Sloboda, J (Ed.), *Music and Emotion: Theory and Research*. (hal. 309). New York: Oxford University Press, Inc.
- Juslin, P. 2001. *Communicating Emotion in Music Performance: A Review and Theoritic Framework*.
- Juslin, P dan Sloboda, J (Ed.), *Music and Emotion: Theory and Research*. (hal.310-337). New York: Oxford University Press, Inc.
- Juslin, P dan Sloboda, J. 2001. *Psychological Perspective on Music and Emotion*. Dalam Juslin, P dan Sloboda, J (Ed.), *Music and Emotion: Theory and Research*. (hal. 71-104). New York: Oxford University Press, Inc.
- Kettle, Martin. 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>
- Lehmann,Andreas C, Sloboda, A.John, Woody,H.Robert,2006. *Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills*. Oxford University Press.
- Lewis, John. 2018. *Julian Joseph Trio's Tristan and Isolde review – updated, leaden*

Nathan Thomas¹, Asep Hidayat Wirayudha²
*Peran Emosi Dalam Interpretasi Musikal Musisi Untuk Meningkatkan Kinerja Estetis
 Studi Kasus: Komparasi Pada Pemain Cello dan Gitar*

- and lifeless.
<https://www.theguardian.com/music/2018/oct/07/tristan-andisoldereview-queen-elizabeth-halllondon-julian-joseph-trio-bbc-concert-orchestra97>.
- MacRitchie J, Buck B, dan Bailey NJ. 2013. Inferring Musical Structure Through Bodily Gestures. *Musicae Scientiae*, 17(1), 86-108.
- Mine, Dogantan-Dack 2015. *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticisms, Practice*. University of Oxford
- Pleeth, William 1982. *Cello: Yehudi Menuhin Music Guide* Macdonald & Co.
- Rink, John 2002. *Musical Performance*, Cambridge University. www.cambridge.org
- Tânia, Lisboa, Roger, Chaffin, Adrienne, G. Schiaroli, Abby, Barrera 2004. *Investigating Practice and Performance on The Cello*. Royal College of Music, Centre for study of Music performance, University of Connecticut, Department of Psychology.
- 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, Flora. 2018. Siegfried review - blunt hero is hard to like in a cluttered production. <https://www.theguardian.com/music/2018/oct/01/royalopera-house-siegfried-review-keith-warner-ring-cycle>
- Thompson MR dan Luck G. 2011. Exploring Relationships between Pianists' Body Movements, Their Expressive Intentions, and Structural Elements of the Music. *Musicae Scientiae*, 16 (1), 19-40 Chaffin, Lisboa, Logan, dan Begosh (2009)
- Watson, D. Alan 2009. *The Biology of Musical Performance And related Injury*, Scarecrow Press, Published Lanham, Maryland
- Willson, Flora. 2018. Siegfried review - blunt hero is hard to like in a cluttered production. <https://www.theguardian.com/music/2018/oct/01/royalopera-house-siegfried-review-keith-warner-ring-cycle>
- Woolfe, Zachary. 2018. Yo-Yo Ma Wants Bach to Save the World. <https://www.nytimes.com/2018/01/08/arts/music/yoyo-ma-wants-bach-to-save-the-world.html> and a theoretical framework. Dalam Juslin, P dan Sloboda, J (Ed.), *Music and Emotion: Theory and Research*. Hlm 309.
- Zijl, A dan Sloboda (2010). Performers' experienced emotions in the construction of expressive musical performance: An exploratory investigation. *Psychology of Music* 39(2) 196-219