

NASKAH PUBLIKASI

**ASOSIASI PENGALAMAN KESEHARIAN MUSISI DENGAN
INTERPRETASI MUSIKAL
(STUDI KASUS REPERTOAR *CAPRICHIO ARABE*
KARYA F. TARREGA)**



Oleh:

**Henry Yuda Oktadus
NIM 1520935412**

**PROGRAM PENCIPTAAN DAN PENGAJIAN
PASCASARJANA INSTITUT SENI INDONESIA YOGYAKARTA
2019**

**ASOSIASI PENGALAMAN KESEHARIAN MUSISI DENGAN INTERPRETASI
MUSIKAL
(STUDI KASUS REPERTOAR *CAPRICO ARABE*
KARYA F. TARREGA)**

Oleh:

Henry Yuda Oktadus

¹Alumni Pengkajian Musik Pascasarjana ISI Yogyakarta

Abstract

This research conducted in order to reveal the important meaning about association of everyday life experience with musical event in the process of musical interpretation. Conceptual Metaphor by Lakoff and Johnson is used to explain what mechanism works so the association of extramusical experience can be made by participants in describing how a musical passage should be sound. Instrumental case studies of musical interpretation to *Capricho Arabe* is selected as the representation of Romantic style case it always played in wide range of musical parameter variation. Semi-structured interview which is conducted in order to collect the data done in two ways, first interview without musical demonstration to map participant's musical idea, second interview accompanied by demonstration to map how those musical idea applied in organize musical parameter. The result reveal three important point, first, the tension of emotion recognize by participants in particular passage is appeared metaphorically as entities. The manifestation of this metaphor can be seen in the association of movement and brightness level made by the participants. Second, the association between extramusical experience and musical structure manifested in modification of sound dynamic, tempo, and timbre which organized based on the iconic similarity between each other. Third, the appearance of those associations while interpreting music indicate that emotional content within particular music structure has been rationalized.

Keyword: *musical interpretation, musicians, association, emotion, metaphor, entity.*

PENDAHULUAN

Hingga hari ini masih banyak pemain musik belum berhasil dalam hal interpretasi musikal, sehingga studi tentang interpretasi perlu dilakukan dalam rangka mengetahui aspek apa saja yang dibutuhkan seorang pemain untuk dapat mengembangkan kemampuan interpretasi musikal.

Jika merujuk pada pengertian interpretasi, secara tidak langsung proses interpretasi hanya melibatkan analisis yang mempertimbangkan struktur formal musik saja. Dengan kata lain, seorang musisi hanya cukup melibatkan analisis struktur formal musik dalam rangka menentukan ekspresi (variasi parameter-parameter musikal). Namun persoalannya tidak ada kejelasan dari manakah asalnya ekspresi walaupun telah diketahui struktur formal musiknya, atau bahkan

konvensi gaya periode musik tertentu. Sebagai contoh, seandainya diketahui bahwa frase musik tertentu menyertakan alur melodi dari tangga nada minor dan banyak menggunakan akor-akor minor, informasi ini belum menyediakan penjelasan bagaimana seseorang bisa sampai pada keputusannya untuk memainkan frase tersebut dalam pengaturan parameter tertentu, misalnya dengan dinamika yang pelan, warna suara yang lembut, dan lain sebagainya.

Sedangkan dari pengalaman penulis sebagai pemain, dalam menginterpretasi suatu repertoar, selain identifikasi struktur formal, pertimbangan interpretasi dengan melibatkan asosiasi antara musik dan pengalaman sehari-hari juga dilakukan. Pengalaman keseharian yang dimaksud ialah pengalaman sehari-hari di luar musik (pengalaman ekstramusikal). Cara ini juga dilakukan oleh Yo Yo Ma

seorang cellist kenamaan dalam wawancaranya dengan Zachary Woolfe (2018) tentang Cello Suita-Bach, di mana Ma mengidentifikasi ke enam suite tersebut masing-masing memiliki kunci dan *mood* yang berbeda-beda. Gerakan yang ketiga misalnya, cenderung ‘bersinar’, gerakan ke lima seperti sedang ‘merenung’. Menurutnya “Keseluruhan suite ini benar-benar kompleks dan sublim”, meskipun bagaimana asosiasi tersebut memandu jalannya realisasi musiknya tidak dijelaskan Ma lebih lanjut.

Asosiasi musik dengan pengalaman ekstramusikal ini dilakukan karena bagi penulis, musik merupakan ekspresi dari pengalaman sehari-hari yang diungkapkan dalam bentuk bunyi. Menurut anggapan ini, bunyi seolah-olah dapat merepresentasikan sifat atau kualitas yang serupa dengan yang ada dalam peristiwa sehari-hari. Artinya, dalam anggapan ini, bunyi yang diatur sedemikian rupa dapat menggambarkan ketegangan tensi yang sama dengan ketegangan yang biasa terjadi dalam pengalaman sehari-hari. Dengan kata lain, pengalaman keseharian berfungsi sebagai referensi yang dapat memediasi proses penerjemahan atau interpretasi, yaitu dalam menentukan bagaimana serangkaian frase yang tertulis dalam notasi musik akan dibentuk/dibunyikan.

Proses interpretasi membutuhkan referensi, maka tanpa asosiasi pengalaman keseharian yang berfungsi sebagai referensi ini, kemungkinan seorang pemain tidak dapat menerjemahkan bagaimana notasi harus dibunyikan. Berdasarkan asumsi di atas, kegagalan menginterpretasi musik seperti pada kasus-kasus yang dijumpai dapat disebabkan karena pemain tidak berhasil atau belum melibatkan proses asosiasi dari pengalaman keseharian dengan musik yang dimainkan. Untuk memahami lebih lanjut tentang pentingnya berbagai elemen dalam mengasosiasikan musik dengan pengalaman sehari-hari maka pertanyaan yang diajukan antara lain:

1. Mengapa pengalaman keseharian perlu dirujuk sebagai referensi untuk merepresentasikan ekspresi musikal dalam repertoar *Capricho Arabe*?
2. Bagaimana aplikasi asosiasi tersebut hingga dapat menjadi bunyi musikal yang ekspresif?

3. Apa arti penting asosiasi dalam menginterpretasi sebuah karya musik?

KAJIAN PUSTAKA

Melalui semua penelitian yang telah dilakukan dapat diketahui bahwa acapkali musik dilihat sebagai struktur formal yang memiliki elemen-elemen bangunan, terdiri dari: harmoni, melodi, bentuk, tekstur, dan lain sebagainya. Seperti yang ditunjukkan MacRitchie, Buck, dan Bailey (2013) serta Thompson dan Luck (2011), pembentukan interpretasi pemain yang terwujud dalam ekspresi bunyi maupun gestural pun tidak luput dari pengaruh aspek struktural seperti frasing, kadens, kontur melodi, dan harmoni. Dengan begitu dapat dikatakan pemahaman pemain atas struktural musik ikut menentukan seberapa efektif pemain dapat menginterpretasikan musik.

Sedangkan penelitian Peltola dan Saresma (2014) serta Giordano, Egermann, dan Bresin (2014) telah berusaha mengungkap bagaimana koherensi aspek ekstra musikal dengan musik. Dengan demikian bunyi musikal/*pitch* dari auditori dapat diasosiasikan atau berintegrasi dengan beberapa modalitas lain seperti pengecap, pembau, dan visual (warna, ukuran, dan orientasi keruangan) seperti yang ditunjukkan dalam penelitian Lindborg dan Friberg (2015); Crisinel dan Spence (2011); Seo dan Hummel (2010); Pitteri, Marchetti, Prifitis, dan Grassi (2015); Guetta dan Loui (2017).

Namun bagaimana implementasi maupun arti penting-nya dalam interpretasi musikal pemain masih menjadi tanda tanya. Untuk itu penelitian ini dimaksud untuk melengkapi penelitian sebelumnya selain peran penting aspek struktural musik, bagaimana pengalaman ekstramusikal yang terakumulasi dari beberapa macam penginderaan terlibat atau diasosiasikan dengan musik dalam proses interpretasi pemain.

Penelitian tentang interpretasi musikal pemain tentu memerlukan repertoar dengan tuntutan pengaturan ekspresi (bunyi) yang jelas. Sehingga pengaturan-pengaturan ekspresi yang dibuat pemain mudah dikenali dan dengan demikian dapat dikonfirmasi. Untuk itu repertoar dengan tuntutan ekspresi yang dramatis digunakan dalam meneliti

keterlibatan asosiasi dalam interpretasi musikal pemain.

Sebagian besar repertoar dari periode Romantik selama ini dimainkan dalam pengaturan parameter (terutama) dinamik dan tempo yang luas jika dibandingkan dengan pengaturan parameter ekspresi repertoar dari periode Barok atau Klasik. Seperti yang dikatakan beberapa sumber (Haynes, 2007; Lawson dan Stowell, 2004; Ben, 2013), meskipun kecenderungan ini menjadi kontroversi yang dapat diperdebatkan, namun sebagian besar praktisi musik dewasa ini (pemain dan komponis) berpendapat bahwa penerapan ekspresi dengan jangkauan yang luas ini lebih efektif jika diterapkan pada repertoar-repertoar dari periode Romantik.

Kecenderungan ini beriringan dengan berkembangnya ide yang melihat karya-karya dari periode Romantik mengandung emosi yang tak terhingga, imajinatif, irasional, dan transenden (O'Sullivan, A, 2010) dan juga karena karakteristik musik periode Romantik berjenis programatik yang banyak dipengaruhi teks puisi, legenda, maupun cerita rakyat. Oleh sebab itu kerap kali musik Romantik ditandai dengan penekanan pada orisinalitas, ekspresi emosi individual, kebebasan yang menuntut ekspresi yang dramatis. Karena tuntutan ekspresi yang dramatis dan karakter musik Romantik berjenis programatik ini, maka repertoar dari abad Romantik dianggap cocok untuk melakukan penelitian tentang asosiasi ekstramusikal yang terlibat dalam proses interpretasi pemain.

LANDASAN TEORI

1. Metafor Konseptual

Bisa dikatakan tidak mungkin seseorang dapat mengidentifikasi informasi pasti dalam musik (kecuali struktur formalnya). Maka apa yang ditunjuk seseorang ketika menjelaskan musik dengan memadankannya dengan realitas-relaitas lain di luar musik, dapat kita pahami sebagai perumpamaan yang dihasilkan dari asosiasi-asosiasi (yang berasal dari referensi pengalaman) subjektif seseorang.

Menurut Spinelli (1992) hal ini terjadi karena kecenderungan kita yang tidak dapat mentolerir pengalaman yang tidak memiliki makna (baca: belum dapat dibingkai bahasa atau belum dapat dirasionalkan). Dalam

keseharian, ada kalanya kita menjumpai benda atau peristiwa yang sulit untuk dimengerti hingga menciptakan ketegangan yang mengganggu dalam pengalaman tersebut. Ketegangan terjadi karena kita tidak dapat mentolerir ke-tidak-bermakna. Ketegangan tersebut mesti diresolusi dengan berusaha mengungkap makna hal tersebut sehingga secara mental kita menjadi lebih tenang. Kemampuan kita memaknai atau menjelaskan membuat pengalaman semacam itu dapat kita terima, karena dengan cara tersebut berarti kita sedang mereduksi atau menghilangkan ketegangannya. Sehingga dalam menjumpai pengalaman semacam ini, beberapa penjelasan yang bersifat asosiatif (dari referensi yang sudah ada) diajukan untuk meresolusi ketegangan yang muncul

Hal ini selaras dengan apa yang menurut Lakoff dan Johnson (1980) katakan tentang metafor konseptual. Menurut mereka dengan metafor kita sebenarnya sedang berusaha menangkap sebagian dari hal-hal yang tidak dapat ditangkap secara utuh, seperti perasaan, pengalaman estetis, praktik moral, dan kesadaran spiritual. Ketika menghadapi hal-hal semacam ini "bahasa konkrit" dianggap tidak memadai dalam merepresentasikan secara utuh, sehingga kita terdorong menggunakan bahasa metaforis (Walker, 2000: 39).

Menurut Lakoff dan Johnson (2003), metafor bukan hanya tentang bahasa namun juga merupakan sistem berpikir (konseptualisasi) dan bertindak kita. Metafor adalah struktur yang memandu bagaimana kita memahami dan apa yang kemudian kita lakukan. Esensi dari metafor adalah mengalami suatu jenis hal melalui hal yang lainnya. Inilah yang mereka sebut sebagai metafor konseptual. Sedangkan cara kita mendeskripsikan hasil konseptualisasi yang kompleks tersebut dalam bahasa disebut metafor linguistik (bahasa metafor).

Bahasa merupakan perwujudan dari konseptualisasi pikiran, maka bahasa dan kerja konseptualisasi pikiran saling terikat. Secara tidak langsung ekspresi metafor linguistik merupakan representasi dari metafor konseptual. Sejauh keduanya terikat, kita dapat menggunakan metafor linguistik sebagai objek observasi untuk mempelajari metafor konseptual yang terjadi dalam sistem berpikir kita.

2. Emosi Musikal

a. Komunikasi Emosi-Musikal

Terjadinya komunikasi emosi melalui musik dapat dijelaskan melalui perspektif fungsionalis yang menekankan pada asal-usul bagaimana komunikasi emosi dapat terjadi. 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).

Fungsi dari evolusi sendiri adalah untuk ketahanan hidup organisme dan keberhasilan interaksi sosial berkaitan dengan ketahanan hidup individu. Sehingga dapat diterima akan adanya asumsi bahwa keterampilan mental manusia yang mendukung dalam keberhasilan interaksi sosial ini berkembang selama proses evolusi.

Juslin (2001) membagi dua faktor yang terlibat dalam komunikasi emosi musikal, yaitu rancangan otak dan pembelajaran sosial. Dari studi terhadap rancangan otak menghasilkan bukti adanya rancangan otak yang berfungsi mengatur ekspresi-ekspresi emosi pada vokal tepatnya pada bagian *hypothalamus* dan *amygdala*. Menurut perspektif fungsionalis dan bukti-bukti yang dihasilkan dari studi neuropsikologi, para pemain musik dapat mengkomunikasikan emosi melalui kode akustik yang sama seperti yang digunakan dalam ekspresi emosi vokal. Sebagai contoh ekspresi vokal sedih menggunakan tingkat kecepatan berbicara yang rendah, intensitas volume yang pelan, dan intonasi rendah. Kode-kode akustik yang sama ini digunakan ketika mengkomunikasikan emosi sedih dalam pertunjukan musikal.

Sedangkan faktor pembelajaran sosial yang turut mempengaruhi pengaturan ekspresi emosi dalam musik dibangun atas proses pembelajaran panjang dari sosialisasi emosi. Proses ini dimulai sejak interaksi awal antara ibu dengan bayinya. Ketika ibu ingin menenangkan bayinya sebagai contoh, ibu akan mengurangi tingkat kecepatan dan intensitas berbicara mereka dan berbicara dengan volume yang pelan. Pembelajaran dalam menangkap dan menyampaikan kode-kode ekspresif ini terus berlanjut dan terakumulasi sepanjang pengalaman hidup.

Melelui proses ini juga para musisi mempelajari hubungan antara isyarat ekspresif dalam musik dan aspek-aspek ekstramusikal. (Juslin, 2001).

b. 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. Wacana musik dari perspektif musikologis maupun pandangan umum sama-sama mengatakan terdapat tensi dan relaksasi yang secara tidak langsung menunjukkan adanya titik puncak di mana sensasi afeksi yang intens dialami dan adanya titik rendah di mana sensasi afeksi yang lemah dialami.

Karakteristik struktural yang dimaksud meliputi sinkopasi ritme, *appogiatura* 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. 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. Yang pertama yaitu 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. Misalnya, musik yang bertempo cepat dan keras volume suaranya membagikan corak-corak yang sama dengan peristiwa dengan kandungan energi yang tinggi (melompat, berlari, dan lain-lain), sehingga musik semacam ini merujuk pada emosi dengan

energi yang tinggi seperti kegembiraan, atau marah.

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 sebangun dengan reaksi emosional yang ditimbulkan. Misalnya musik yang sedih (bernuansa minor, tempo lambat, dengan dinamik suara yang pelan, dan timbre yang lembut) dapat mengingatkan seseorang akan pengalaman masa lalu yang menimbulkan kesedihan.

Namun emosi asosiatif nampaknya lebih relevan digunakan dalam mengamati respons emosi partisipan dalam mendengarkan musik yang sudah jadi, dalam arti sudah diinterpretasikan. Karena peristiwa akustik yang telah dimanipulasi sedemikian rupa-lah yang 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.

Justru emosi ikonik lah yang 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. Baik dalam proses merelasikan emosi intrinsik (terkandung dalam struktur musik) dengan peristiwa ekstramusikal, maupun dalam merelasikan peristiwa ekstramusikal dengan pengaturan akustik yang sesuai.

METODE PENELITIAN

Pendekatan studi kasus instrumental digunakan untuk mempelajari asosiasi ekstramusikal dalam menginterpretasi musik dan elemen-elemen apa saja yang terlibat di dalamnya. Kasus yang dipilih adalah interpretasi terhadap repertoar gitar *Capricho Arabe* karya Francisco Tarrega. Repertoar *Capricho Arabe* 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-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.

Repertoar ini sendiri juga dipilih karena selama penulis terlibat sebagai mahasiswa gitar klasik hingga saat ini seringkali menjumpai gejala yang konsisten dengan anggapan di atas mengenai repertoar periode Romantik (baik secara langsung mengamati rekan-rekan gitaris, maupun secara virtual pada media *Youtube* mengamati beberapa gitaris), yaitu repertoar ini tidak pernah dimainkan dalam tempo yang stabil melainkan selalu dengan tempo dan dinamik yang sangat lentur. Selain itu repertoar ini merupakan salah satu repertoar yang sering dimainkan banyak gitaris klasik di lingkungan penulis: Yogyakarta yang memiliki beberapa lembaga pendidikan musik formal seperti ISI Yogyakarta, UNY, dan SMM.

Dipilihnya kasus interpretasi pada repertoar *Capricho Arabe* ini diharapkan setidaknya dapat menjadi langkah awal dalam mempelajari keterlibatan asosiasi ekstramusikal dalam proses pembentukan musik yang ekspresif seperti yang terjadi pada interpretasi musik pada repertoar periode Romantik.

A. Pengambilan Data

Data primer diambil dari wawancara dengan empat orang partisipan (Jardika Eka, Eddo Diaz, Stephen Dwi Hansem, Hery Budiawan) dan data sekunder untuk melengkapi data primer yang diambil dari catatan lapangan apabila terjadi diskusi-diskusi seusai 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. Di samping 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.

B. Partisipan

Partisipan yang dipilih adalah empat gitaris yang telah menekuni gitar klasik secara serius dilihat dari lamanya mereka menekuni gitar klasik dan prestasi yang pernah diraih (pernah juara atau menjadi finalis dalam kompetisi gitar klasik).

Cara pemilihan ini dilakukan dengan anggapan mereka yang telah berpengalaman dalam menekuni gitar klasik dan musik telah mandiri atau terampil dalam hal interpretasi musikal dan sudah tidak banyak terhambat dalam hal teknik motorik. Dengan demikian wawancara dengan partisipan yang akan diikuti dengan peragaan interpretasi terhadap repertoar yang dipilih dapat berjalan.

C. Prosedur

Data diambil dari wawancara dengan partisipan dengan durasi paling lama satu jam tiga puluh menit. Wawancara dilakukan dalam dua cara: 1. Wawancara tanpa peragaan, kemudian 2. Wawancara 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 *Capricho Arabe* dari edisi Bradford Werner 2015 dibagikan bersamaan dengan penyusunan jadwal kapan akan dilakukan wawancara dengan para partisipan. *Score* edisi Bradford Werner ini digunakan karena panduan atau tanda ekspresi pada *score* edisi ini terbilang minim dibandingkan dengan edisi lain, sehingga dianggap dapat meminimalisir kontaminasi interpretasi para partisipan.

Wawancara diawali dengan pengenalan latar belakang pendidikan musik masing-masing partisipan, dilanjutkan tentang apa arti musik dan memainkan musik bagi mereka, serta tahap-tahap dan pertimbangan masing-masing partisipan dalam proses menginterpretasi. Wawancara dilanjutkan dengan mulai membahas gagasan mereka

tentang repertoar *Capricho Arabe* baik dari pengalaman sebelumnya mendengar gitaris lain, pengalaman belajar dan membaca, menonton *master class*, dan pengalaman memainkannya.

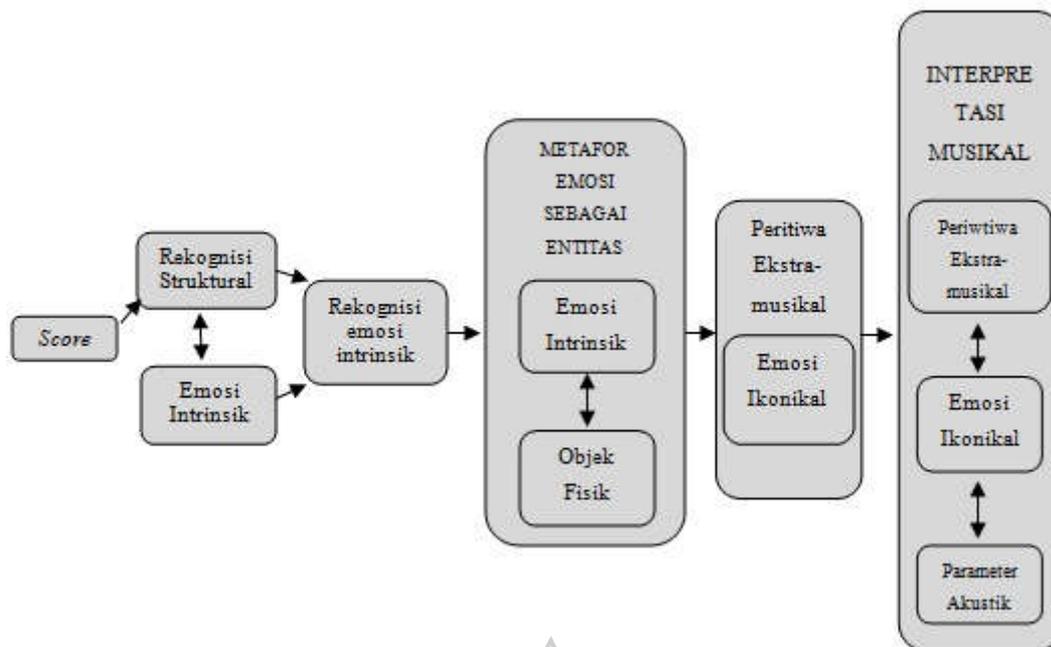
Tidak dapat dihindari akan adanya pengaruh interpretasi gitaris lain dari pengalaman mendengar sebelumnya terhadap repertoar ini. Namun akan tetap dianggap relevan sejauh mereka dapat menjelaskan mengapa interpretasi tersebut dianggap yang paling tepat setidaknya pada saat wawancara berlangsung. Artinya apapun interpretasi mereka akan dianggap relevan sejauh mereka menyadari bagaimana mereka dapat menterjemahkan dari *score* menjadi bunyi musikal.

Peragaan bunyi dilakukan setelah wawancara tanpa peragaan, dalam rangka mengetahui bagaimana gagasan yang dimiliki diterapkan pada realisasi bunyi musik. Peragaan bunyi dilakukan pada bagian introduksi, bagian A (tema minor), transisi dari bagian A ke bagian B, dan bagian B (mayor). Pada fase ini asosiasi ekstrasusikal digunakan para partisipan dalam menjelaskan mengapa pasase musik tertentu dimainkan dalam cara spesifik.

D. Analisis

Transkripsi wawancara dan catatan lapangan dikelompokkan ke dalam beberapa tema untuk diinterpretasikan dalam rangka melihat proses asosiasi mewarnai interpretasi musikal para partisipan dan aspek-aspek apa saja yang terlibat di dalamnya. Misalnya macam-macam asosiasi yang digunakan, jenis asosiasi yang paling banyak digunakan, dan aspek apa saja yang terlibat dalam asosiasi ketika menginterpretasi musik. Dari analisis dan interpretasi diharapkan dapat diperoleh fakta yang dapat mengungkapkan makna asosiasi dalam proses interpretasi musikal.

Setelah data dikelompokkan ke dalam beberapa kode, hubungan antar masing-masing kode disusun ke dalam suatu pola berdasarkan urutan sebab akibat di antara masing-masing kategori kode.



Bagan 1. Kode Pola Interpretasi Musik, Transformasi dari *Score* Menjadi Bunyi Musikal

Koding yang di susun seperti pada bagan pola di atas menunjukkan bahwa dalam proses interpretasi musik pemain melibatkan beberapa macam aspek yang memungkinkan penerjemahan dari *score* menjadi bunyi musik. Pertama-tama dari *score* musik, pemain dapat merkognisi informasi struktural yang menjadi landasan interpretatif. Masing-masing elemen struktural seperti pola ritme, kontur melodi, tonalitas, dan lain-lain mengandung emosi (intrinsik) yang dapat direkognisi pemain.

Ketika kesulitan menjelaskan emosi yang direkognisi tersebut konseptualisasi pikiran yang disebut dengan metafor konseptual menerjemahkan konten emosi ke dalam bentuk yang lain, yakni sebagai objek (yang ditemui dalam penelitian ini). Melalui proses konseptualisasi ini para partisipan dapat membicarakan emosi seperti objek yang dapat terlibat dalam suatu aktivitas atau memiliki pola tertentu. Ini dapat terjadi karena pola perilaku objek (konkrit/fisik) tertentu lebih mudah dirujuk dan dijelaskan daripada pola emosi. Sehingga untuk keluar dari ketidakmampuan bahasa menjelaskan emosi,

seseorang dapat merujuk referensi pengalaman lain seperti pengalaman atas suatu benda dalam menjelaskan pengalaman emosi.

Dari konseptualisasi inilah kemudian partisipan dapat merelasikan emosi intrinsik dari peristiwa struktural musik dengan peristiwa ekstrasusikal yang dianggap kongruen dengan tensi emosi yang direkognisinya. Merelasikan emosi dengan peristiwa ekstrasusikal dimungkinkan karena emosi yang direkognisi pertama-tama ditunjuk sebagai sesuatu di luar dirinya, yaitu objek fisik sebagai sesuatu yang lebih mudah ditunjuk karena sifatnya yang mudah diamati. Sebagai contoh ketika konten emosi yang direkognisi dikatakan dinamis, maka seseorang yang mengatakan hal tersebut secara tidak langsung telah menerjemahkan emosi sebagai objek yang memiliki pola aktivitas dinamis. Emosi pada dirinya sendiri tidak dapat diraba maupun diamati, justru objek fisiklah yang seringkali orang-orang jumpai memiliki sifat-sifat seperti dinamis.

Hubungan relasional dibuat dalam rangka menerjemahkan emosi intrinsik melalui peristiwa ekstrasusikal yang memiliki

kemiripan sifat dengan pola emosi yang direkognisi. Hal ini dijelaskan sebagai emosi ikonikal. Ketika menjelaskan cara penterjemahan tersebut dalam bentuk bahasa, inilah yang dimaksud sebagai asosiasi ekstrasusikal.

Setelah emosi intrinsik dapat dipahami dalam cara yang partikular tersebut, para partisipan kemudian dapat memutuskan cara mereka mengatur parameter akustik (seperti intensitas volume, tarik-ulur tempo, *tinbre*, dan lain-lain), lagi-lagi berdasarkan kemiripan tensi emosi yang terlibat pada peristiwa ekstrasusikal (yang dirujuk mewakili emosi intrinsik) dengan tensi emosi yang terkandung pada elemen akustik tertentu (emosi ikonikal).

Karena pengaturan akustik adalah cara musisi merealisasikan konten emosi yang direkognisi dari peristiwa struktural, maka dapat dikatakan bahwa pengaturan parameter akustik melalui proses-proses di atas adalah upaya untuk menampakan atau mengeksplisitkan emosi intrinsik musik dalam bentuk permainan musikal. Sehingga dapat sampai pada telinga pendengar.

ANALISIS

Dari data yang diambil melalui wawancara dengan para partisipan tentang interpretasi musikal mereka ditemukan bahwa mereka dapat mengidentifikasi konten emosi yang dikandung dalam tiap bagian repertoar *Capricho Arabe*. Selain itu, beberapa macam asosiasi juga digunakan dalam mendeskripsikan alasan mereka menerapkan variasi parameter tertentu pada pasase musikal tertentu.

1. Emosi dalam Musik

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 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 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 maupun 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.

Konten emosi yang direkognisi para partisipan dalam repertoar *Capricho Arabe* termasuk dalam kategori emosi primer/utama (senang, sedih, marah, takut) yang dalam musik cenderung lebih mudah dikenali (Juslin 2001), yakni sedih dan riang masing-masing di bagian minor dan mayor. Namun pada kenyataannya ketika dikonfirmasi mengapa tiap-tiap variasi parameter seperti dinamika, *tone colour*, dan tempo penjelasan interpretasi mereka tidak begitu saja hanya mengacu pada emosi senang maupun sedih. Mereka

menggunakan beberapa macam asosiasi dalam menjelaskan mengapa variasi parameter tertentu diterapkan pada pasase tertentu.

2. Asosiasi Pengalaman Ekstramusikal

Para partisipan melibatkan beberapa macam asosiasi untuk menjelaskan pengaturan parameter yang mereka lakukan walaupun konten emosi dalam repertoar *Capricho Arabe* telah dapat direkognisi. Hal ini menunjukkan bahwa persoalan emosi tidak dapat begitu saja dikategorikan secara ketat seperti senang dan sedih. Namun persoalan emosi nampaknya lebih kompleks dari pada pengkategorian tersebut.

Inilah yang menyebabkan kita seringkali gagal dalam menjelaskan emosi dengan menggunakan bahasa verbal denotatif. Sehingga yang dapat dilakukan hanyalah berupaya menangkap maupun menggambarkan keseluruhannya menggunakan asosiasi-asosiasi dari modalitas lain yang saling berintegrasi. Seperti yang dijelaskan Spinelli (1992), ketika bahasa objektif gagal dalam membingkai pengalaman tertentu, untuk meresolusi ketegangan yang dihasilkan kita terdorong untuk membingkai pengalaman tersebut dengan cara yang lain. Sehingga penjelasan-penjelasan yang asosiatif seringkali diajukan untuk mereduksi ketegangan tersebut.

a. Asosiasi Gerak

Beberapa partisipan memilih asosiasi gerak untuk mendeskripsikan interpretasi musik mereka pada pasase tertentu. Misalnya pada *scale* bagian introduksi sebelum progresi akor yang menghantar ke tema¹. Pasase ini terdiri dari *scale* minor yang bergerak secara gradual dari nada tinggi ke rendah dengan pola ritme yang berubah semakin rapat (dari *sixtol* not 1/16 ke not serangkaian not 1/32 berjumlah delapan) dan diakhiri dengan nilai not yang panjang (nilai not dua ketuk).

(J.E) dan (E.D.R) mengasosiasikan pasase ini seperti sebuah gerakan atau arus energi yang mempunyai arah tujuan. Energi yang dimaksud seolah-olah menyerupai gerakan objek yang memiliki fase lintasan di mana dalam lintasan tersebut kecepatan benda akan menyesuaikan. Misalnya kendaraan mobil atau motor yang berjalan dimulai dari

keadaan berhenti kemudian secara gradual kecepatannya meningkat hingga mencapai kecepatan tertingginya lalu melambat ketika mendekati area yang dituju sebelum mobil atau motor tersebut berhenti.

Sehingga pasase ini dimainkan dengan dinamik dan volume yang secara gradual naik, lalu dalam sekejap kembali ke tempo dan dinamik awal (*rubato*) dan berhenti sebentar sebelum menuju progresi akor pengantar tema. Dalam hal ini perubahan pola ritme atau rangkaian nilai not yang semakin rapat direalisasikan dengan kecepatan tempo yang meningkat dan sebaliknya, perubahan dari nilai not yang rapat atau pendek ke nilai not yang panjang direalisasikan dengan pengurangan tempo.

Para partisipan cenderung melihat musik berdasarkan tensi emosi yang dirasakannya. Sehingga pada tiap pola pasase yang berbeda dapat direkognisi tensi emosi yang juga berbeda. Pada pasase ini perubahan kerapatan nilai not seolah-olah berkorelasi secara paralel dengan Juslin dan Sloboda (2001) tentang emosi intrinsik yaitu bahwa tensi emosi yang dirasakan berubah-ubah mengikuti perubahan pola struktural. Karena tensi emosi yang cenderung berubah ini mereka mengasosiasikannya dengan sesuatu di luar musik (objek fisik) yang bersifat dinamis, yaitu gerak objek (kemiripan ikonikal).

Mekanisme terjadinya asosiasi ini seperti apa yang disebut dalam Lakoff dan Johnson (2003) sebagai metafor ontologis. Memandang pengalaman kita sebagai objek atau substansi memungkinkan kita mengambil sebagian dari pengalaman kita dan memperlakukannya sebagai entitas atau substansi dari suatu objek. Dalam pandangan ini jika kita dapat mengidentifikasi pengalaman kita sebagai entitas atau substansi, maka kita dapat merujuknya, mengkategorikannya, mengkuantifikasinya, dan dengan demikian kita dapat merasionalisasikannya. Pengalaman (tubuh) kita dengan objek fisik menyediakan basis yang bervariasi bagi metafor ontologis ini, seperti dalam melihat peristiwa, aktivitas, emosi, ide, dll, sebagai entitas atau substansi. Sehingga metafor konseptual dari pasase ini yaitu emosi sebagai entitas.

Pada bagian tema minor, asosiasi dengan gerak benda juga diungkapkan oleh (E.D.R). Ia mengibaratkan bagian ini sebagai sesuatu yang tidak stabil yang berarti merujuk

¹ Lihat gambar 1.

pada konsistensi gerak suatu benda. Pola ritme yang secara dominan jatuh pada ketukan berat diandaikan sebagai keadaan tenang dan stabil, namun di antara pola ritme ini berdiri motif melodi yang bergerak naik turun dan tersusun oleh nilai ketuk yang lebih pendek dari pada nilai ketukan yang menyusun iringan². Sehingga dalam durasi waktu yang sama pada suatu frase, nada melodi yang muncul lebih banyak dari pada iringan. Motif-motif melodi semacam inilah yang diandaikannya sebagai gangguan dalam kesetabilan yang dimaksud.

Pada realisasinya, secara kontinyu motif melodi yang bergerak naik dengan nilai ritme yang pendek dimainkan dengan sedikit percepatan tempo dan peningkatan volume suara. Sedangkan pada gerakan melodi yang turun, tempo berkurang dan kembali stabil. Seperti yang terjadi pada *scale* minor bagian introduksi, pada bagian tema minor ini tingkat kerapatan pola ritme dan naik turunnya *pitch* berkorelasi paralel dengan tensi emosi. Sehingga metafor konseptual pada bagian ini juga emosi sebagai entitas.

Asosiasi gerak selanjutnya diungkapkan oleh (J.E) pada progresi akor transisi dari bagian minor ke mayor dan juga mayor ke minor³. Namun yang dirasa paling intens bagi (J.E) adalah progresi akor mayor yang di modulasi ke minor. Progresi ini terdiri dari satu birama progresi akor mayor kemudian disusul modulasi satu birama akor minor yang diasosiasikan dengan peristiwa gerak naik suatu entitas namun secara tiba-tiba turun.

Progresi ini adalah transisi dari bagian mayor di mana konten emosi yang ditangkap partisipan adalah senang, ke bagian minor di mana konten emosi yang ditangkap partisipan adalah sedih. Bagian ini mencerminkan suatu perubahan suasana dari senang ke sedih seperti halnya sesuatu yang tidak diduga-duga bagi (J.E). Dalam hal ini seolah-olah emosi senang memiliki korelasi dengan gerak naik sedangkan sedih dengan gerak turun. Emosi senang pada progresi akor mayor direalisasikan dengan tingkat volume yang lebih besar dari pada progresi akor minor. Emosi pada bagian ini dengan demikian juga dimetaforakan sebagai entitas.

Metafor konseptual emosi sebagai entitas yang terakhir pada studi ini nampak

pada partisipan (E.D.R) yang mengasosiasikan gerak dengan musik, yaitu pada *scale* transisi antar frase di bagian mayor⁴. Bagian ini terdiri dari *scale* rangkaian nada dari rendah ke tinggi dengan ritme yang rapat (not 1/16) disusul progresi akor dengan nilai not yang lebih regang (not 1/8), dilanjutkan satu nada natural harmonik dan *scale* melodi dari nada tinggi ke rendah yang bergerak secara kromatis dengan nilai not yang berubah semakin rapat (dari not 1/16 ke sixtol 1/16).

Pada realisasinya, rangkaian melodi sebelum akor dimainkan dalam tempo cepat, kemudian melambat pada progresi akor, dan berhenti sebentar pada nada harmonik, kemudian secara gradual tempo dan volume suara semakin meningkat pada *scale* kromatik. (E.D.R) mengibaratkan bagian ini seperti persiapan gerak mobil yang akan melaju cepat. Ia merasakan adanya tensi emosi yang semakin meningkat pada bagian ini. Dengan demikian jika kita lihat, perubahan kerapatan ritme yang semakin meningkat terjadi bersamaan dengan tensi emosi yang semakin meningkat. Karena itu asosiasi yang dibuatnya juga menunjuk pada sesuatu hal yang memiliki corak serupa, yaitu gerak mobil yang akan melaju cepat. Sehingga meningkatnya intensitas volume dan tempo merupakan konsekuensi dari konten emosi yang dirasakan partisipan.

b. Asosiasi Tingkat Kecerahan

Ketika para partisipan mendeskripsikan interpretasi musik mereka pada pasase tertentu, asosiasi tingkat kecerahan juga digunakan. Seperti asosiasi tingkat kecerahan yang dibuat (S.D.H) di mana tema bagian minor diasosiasikan sebagai yang lebih kelam sedangkan bagian mayor lebih cerah. Pada realisasinya, bagian minor diawali dengan tingkat volume suara yang lebih pelan dengan artikulasi warna suara yang lebih lembut dari pada bagian mayor. Hal ini disebabkan karena konten emosi yang diidentifikasi partisipan pada bagian minor adalah sedih sedangkan pada bagian mayor konten emosi yang diidentifikasi adalah riang. Dengan demikian emosi sedih berkorelasi dengan tingkat kecerahan yang rendah sedangkan riang berkorelasi dengan tingkat kecerahan yang tinggi.

² Lihat gambar 2 dan 3.

³ Lihat gambar 5 dan 6.

⁴ Lihat gambar 8.

Korelasi ini diwujudkan dalam bentuk artikulasi dan tingkat volume yang memiliki hubungan ikonikal dengan emosi yang dirasakan (Dowling dan Harwood dalam Juslin dan Sloboda, 2001). Dalam asosiasi tingkat kecerahan cahaya yang dilakukan (S.D.H) ini emosi diandaikan seperti objek yang dapat dikuantifikasi (tingkat kecerahannya). Maka metafor konseptual pada asosiasi ini emosi juga sebagai entitas.

Asosiasi tingkat kecerahan juga dilakukan (H.B) pada bagian mayor. Sama halnya dengan (S.D.H), bagian mayor diandaikan memiliki tingkat kecerahan yang tinggi karena emosi yang diidentifikasi partisipan adalah riang. Kuantifikasi emosi bagian mayor sebagai yang lebih tinggi dibanding bagian minor ini dipararelkan dengan variasi parameter tempo dan dinamik, yaitu tempo cepat dan tingkat volume yang lebih besar. Oleh sebab itu metafor konseptual pada asosiasi ini juga emosi sebagai entitas.

3. Emosi yang Dinamis dan Gerak Entitas

Setelah emosi direkognisi oleh partisipan, secara tidak disadari metafora konseptual emosi sebagai entitas terlibat dalam merasionalisasi pasase musik yang mereka interpretasikan. Sehingga asosiasi musik dengan pengalaman non musik dapat terjadi.

Pada interpretasi musikal pemain terhadap repertoar *Capricho Arabe*, metafor konseptual emosi sebagai entitas yang ditandai oleh asosiasi gerak dan tingkat kecerahan adalah metafor konseptual yang terjadi pada para partisipan. Gejala ini dapat dilihat dalam cara para partisipan mendeskripsikan bagian spesifik dari repertoar ini. Asosiasi gerak sering terjadi pada bagian-bagian transisi yang terdiri dari *scale* baik yang bergerak naik maupun turun dan juga pada transisi yang terdiri dari progresi akor minor ke mayor maupun mayor ke minor. Sedangkan asosiasi warna hanya muncul dalam memisahkan dua bagian makro yang saling bertolak belakang konten emosinya, yaitu bagian mayor-riang dan minor-sedih.

Metafor emosi sebagai entitas secara tidak langsung menuntun bagaimana para partisipan merasionalisasi tensi emosi yang direkognisinya tersebut, yaitu berubah-ubah layaknya gerak suatu entitas. Gerak suatu entitas memiliki sifat yang dinamis jika dilihat dari kecepatannya yang berubah-ubah.

Pada proses interpretasi para partisipan, asosiasi gerak terjadi di mana tensi emosi yang direkognisi partisipan dalam pasase tertentu cenderung dinamis, baik karena faktor *scale*/melodi yang bergerak naik turun, perubahan kerapatan ritme, dan perubahan tonalitas yaitu dari mayor ke minor atau sebaliknya. Kontur melodi yang bergerak semakin tinggi *pitch*/nada-nya diidentifikasi semakin tinggi tensi emosinya, pola ritme yang berubah semakin rapat juga diidentifikasi mengalami semakin tinggi tensi emosinya, dan perubahan dari minor ke mayor diidentifikasi sebagai meningkatnya emosi atau sebaliknya dari minor ke mayor diidentifikasi tensi emosinya menurun.

4. Gerak Entitas dan Bunyi Musikal

Setelah Emosi pada tiap-tiap bagian repertoar dapat direkognisi, asosiasi gerak muncul dari metafor konseptual emosi sebagai entitas. Pada *scale* di bagian introduksi, juga pada transisi dari bagian minor ke mayor dan sebaliknya, serta *scale* pada transisi antara frase di bagian mayor, para partisipan melakukan variasi tempo dan juga dinamik. Mengikuti asosiasi gerak yang dibuat, misalnya (J.E) dengan asosiasi arus energi atau (E.D.R) dengan asosiasi gerak kendaraan mobil, parameter tempo diatur berdasarkan perubahan kecepatan gerak suatu entitas yang dirujuk. Artinya sifat-sifat yang ada pada tempo dan kecepatan suatu benda bergerak memiliki kemiripan energi yang sama, dengan demikian keduanya dapat merujuk pada tensi emosi yang juga sama (Dowling dan Harwood dalam Juslin dan Sloboda, 2001). Dari asosiasi inilah variasi tempo pada tiap-tiap *scale* transisi tersebut terwujud dalam bentuk *rubato*, yaitu tarik ulur tempo dari lambat, ke cepat, dan kembali melambat. Begitu juga parameter dinamik diatur dengan mengikuti tingkat kecepatan gerak entitas yang terwujud dalam pengaturan tempo. Tempo yang meningkat disertai dengan intensitas volume yang meningkat, dan sebaliknya tempo yang melambat disertai dengan intensitas volume yang mengecil.

Ini menunjukkan bahwa dinamik suara juga memiliki hubungan ikonikal dengan kecepatan benda bergerak, yaitu kedua elemen ini sama-sama terlibat dalam suatu peristiwa yang mengandung tingkatan energi tertentu. Misalnya tingkat volume yang rendah dan kecepatan yang rendah sama-sama terkait

dengan tingkat aktivitas yang rendah, dan berlaku juga sebaliknya. Misalnya mobil yang melaju dengan kecepatan yang lambat akan disertai dengan desibel suara yang rendah, sedangkan mobil yang melaju dalam kecepatan tinggi akan disertai desibel suara yang tinggi pula.

Pada progresi akor di bagian transisi dari bagian minor ke bagian mayor atau sebaliknya, variasi parameter dinamik suara dan artikulasi warna suara dilakukan partisipan. Seperti pada (J.E) yang mengasosiasikan perubahan emosi riang ke emosi sedih yang dikandung dalam progresi akor mayor ke minor sebagai gerak turun, sedangkan perubahan emosi sedih ke riang yang dikandung dalam progresi akor minor ke mayor diasosiasikan sebagai gerak naik. Pada transisi akor yang bergerak naik, volume meningkat dan artikulasi warna suara berubah menjadi lebih *ponti cello* (yang menghasilkan efek seperti bunyi logam), sedangkan pada transisi akor yang bergerak turun volume berkurang dan artikulasi warna suara berubah menjadi lebih *tasto cello* (lembut). Dalam hal ini warna suara dan intensitas suara juga memiliki hubungan ikonikal dengan tinggi rendah-nya energi yang dibutuhkan gerak suatu entitas jika dilihat dari tingkat aktivitasnya.

5. Arti Penting Asosiasi

Asosiasi dengan pengalaman ekstrasusikal yang dijumpai sehari-hari seperti gerak kendaraan mobil misalnya dapat terjadi karena adanya mekanisme mental yang disebut Lakoff dan Johnson (2003) sebagai metafor konseptual. Asosiasi ini merupakan representasi dari kerja konseptualisasi atas emosi yang direkognisi para partisipan dalam repertoar *Capricho Arabe*. Maka munculnya asosiasi adalah indikasi dari telah dirasionalisasinya emosi yang terkandung dalam musik. Seperti yang dikatakan Lakoff dan Johnson (2003) bahwa metafor itu lekat dengan kehidupan sehari-hari tidak hanya dalam bahasa tetapi juga dalam pikiran dan tindakan. Melalui konsep kita membangun apa yang kita persepsi dan bagaimana kita menghuni dunia kita. Pengertian ini menunjukkan bahwa konsep memegang peranan penting dalam mendefinisikan realitas kehidupan sehari-hari kita.

Dalam hal interpretasi musikal, pada studi kasus yang dilakukan ini pada para

partisipan menunjukkan bahwa emosi yang dikonseptualisasi (di-metafora-kan) sebagai entitas membantu para partisipan dalam merasionalisasi pengalaman emosi yang sulit dijelaskan. Meskipun secara umum konten emosi dapat dikategorikan secara ketat sebagai senang-di bagian mayor dan sedih-di bagian minor, namun pengkategorian emosi secara ketat ini tidak cukup untuk dalam menjelaskan emosi yang mereka rekognisi pada bagian-bagian tertentu.

Namun dengan kemampuan kita dalam mengkonseptualisasi pengalaman emosi sebagai, misalnya entitas, seolah-olah seseorang dapat merasionalkan (dengan cara menerjemahkan) atau memaknai pengalaman emosi yang dialami. Oleh sebab itu dalam menginterpretasikan musik yang sarat dengan emosi para partisipan dalam studi kasus ini dapat menerjemahkan bagaimana musik seharusnya dimainkan dengan merelasikan antara pengalaman emosi yang mereka rekognisi dalam pasase musik tertentu dengan pengalaman non musik yang dapat mewakili emosi yang dirasakan. Dengan demikian variasi parameter akan diatur berdasarkan kemiripan ikonikal antara bunyi musik dengan tensi emosi yang dirasakan (Dowling dan Harood dalam Juslin dan Sloboda 2001).

PEMBAHASAN

Pada proses interpretasi yang dilakukan para partisipan, konten emosi yang dapat direkognisi oleh mereka berperan sebagai basis yang dapat memediasi proses penerjemahan struktur formal musik menjadi bunyi musikal. Karena dengan berhasilnya konten emosi direkognisi, asosiasi kemudian dapat dibuat dan mereka dapat mengetahui bagaimana musik seharusnya dimainkan. Temuan ini mendukung penelitian van Zijl dan Sloboda (2010) sebelumnya tentang peran emosi yang dirasakan pemain dalam proses interpretasi musikal, yaitu setelah emosi dalam musik dapat dirasakan dalam proses mempelajari musiknya, emosi musikal tersebut ditransformasi menjadi pengetahuan tentang bagaimana musik tersebut harus dimainkan.

Seperti yang ditunjukkan dalam penelitian Peltola (2014) bagi para pendengar, bunyi musik bukan hanya sekedar perwujudan struktural semata, tetapi musik dialami sebagai fenomena emosi. Musik terlibat ataupun

dilibatkan dalam berbagai peristiwa emosi, misalnya dengan mendengar musik seseorang dapat mengingat kembali peristiwa masa lalu yang menyenangkan ataupun sedih, dengan mendengar musik yang bersemangat seseorang dapat menjadi bersemangat, dan lain sebagainya. Begitu juga dalam memainkan musik, seorang pemain pun terlibat baik dalam merasakan konten emosi yang dikandung dalam struktur musik dan memainkannya dalam rangka mewujudkan kandungan emosi tersebut melalui pengaturan akustik yang partikular.

Oleh sebab itu, emosi merupakan elemen yang penting dalam komunikasi musikal. Komunikasi musikal selalu melibatkan emosi, dan karena itu komunikasi musikal juga berarti komunikasi emosi yang dihantarkan melalui media bunyi. Bagi para pemain sendiri, variasi parameter akustik tidak dapat dilakukan apabila mereka memainkan musik tanpa didahului rekognisi emosi sebelumnya. Memainkan musik tanpa melakukan variasi parameter akustik yang signifikan berarti hanya sekedar membunyikan nada semata yang tidak bermakna. Artinya, musik dapat memiliki arti bagi seseorang apabila bunyi musikal tersebut dihayati sebagai sesuatu yang lain di luar bunyi akustik itu sendiri. Musik tidak dapat dianggap ada apabila bunyi yang muncul bukanlah hasil dari penghayatan emosi seseorang.

Anggapan demikian mungkin masih hanya terbatas bagi musik-musik dari periode romantik semata yang banyak dilatarbelakangi semangat Romantisme dan narasi programatis di baliknya. Menurut konteks tersebut, musik dapat dikatakan sangat lekat dengan hal-hal di luar musik seperti cerita-cerita yang diwarnai dengan luapan-luapan emosi dramatis. Sehingga tidak menutup kemungkinan bahwa musik-musik dari periode lain seperti dari era Barok ataupun Klasik tidak harus merupakan hasil dari penghayatan emosi. Namun juga tidak menutup kemungkinan bagaimana cara praktisi dan pendengar musik saat ini dalam melihat musik (termasuk dari periode Barok dan Klasik) telah banyak dipengaruhi cara pandang Romantik.

KESIMPULAN

Dari penelitian ini dapat diketahui bahwa dalam mengekspresikan musik, pengalaman keseharian tertentu dirujuk untuk menerjemahkan tensi emosi yang dirasakan partisipan dalam peristiwa struktural tertentu. Tensi emosi sulit untuk dipahami sehingga akan lebih mudah ditunjuk sebagai sesuatu yang lain. Tensi emosi yang dirasakan cenderung berubah-ubah mengikuti perubahan struktural, yaitu semakin rapat nilai ritme dan semakin tinggi suatu *pitch*/nada bergerak pada suatu pasase, tensi emosi yang dirasakan juga semakin tinggi, berlaku juga sebaliknya. Melalui metafor konseptual emosi sebagai entitas, emosi yang dinamis ini pun diasosiasikan sebagai sesuatu yang memiliki sifat dinamis, yaitu gerak objek dan perubahan tingkat kecerahan atau intensitas cahaya.

Pada pengaplikasian asosiasi antara struktur musikal dan pengalaman ekstramusikal, parameter dinamik suara, tempo, dan warna suara diatur berdasarkan kemiripan ikonikal-nya dengan asosiasi pengalaman yang dibuat. Kemiripan ikonikal yang dimaksud terletak pada tingkat energi yang terlibat baik dalam aktivitas ekstramusikal yang dirujuk maupun pada pengaturan akustik yang dibuat. Semakin tinggi tingkat energi yang dibutuhkan pada aktivitas objek yang diasosiasikan, semakin meningkat juga intensitas volume suara, tempo, dan warna suara. Pada asosiasinya dengan gerak objek (misalnya mobil), semakin tinggi kecepatan objek tersebut, maka semakin meningkat parameter tempo dan volume suara.

Asosiasi yang dibuat dalam menginterpretasi musik menandai telah dirasionalisasinya (menerjemahkan peristiwa emosi sebagai peristiwa yang lain) konten emosi yang dikandung dalam struktur musikal. Asosiasi pengalaman keseharian merupakan perwujudan dari metafor konseptual emosi sebagai entitas. Melalui metafora konseptual ini seorang musisi dapat menerjemahkan tensi emosi yang direkognisinya dari suatu pasase musikal sebagai objek (fisik) yang pola aktivitasnya lebih mudah untuk dirujuk dan dijelaskan.

DAFTAR PUSTAKA

- Crisnel AS dan Spence C. 2012. A Fruity Note: Crossmodal Associations Between Odors and Musical Notes. *Chem. Senses* 37: 151–158.
- Giordano BL, Egermann H, dan Bresin R. 2014. The Production and Perception of Emotionally Expressive Walking Sounds: Similarities between Musical Performance and Everyday Motor Activity. *PloS ONE* 9(12): e115587. doi:10.1371/journal.pone.0115587.
- Guetta R dan Loui P. When Music is Salty: The Crossmodal Associations Between Sound and Taste. *PLoS ONE* 12(3): e0173366. doi:10.1371/journal.pone.0173366.
- Hardjana, Suka. 2004a. Orkes Akademi Koln di Jakarta (dalam Suka Harjana – Musik, Antara Krtik dan Apresiasi). Jakarta: PT. Kompas Media Nusantara. 6-10.
- 2004b. Pagelaran Orkes Kamar Nusantara-Susahnya Membangun Orkes Bermutu (dalam Suka Harjana – Musik, Antara Krtik dan Apresiasi). Jakarta: PT. Kompas Media Nusantara. 281-284.
- Haynes, Bruce. 2007. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music*. New York: Oxford University Press, Inc.
- Juslin, P. 2001. Communicating Emotion in Music Performance: A Review and Theoretical Framework. Dalam 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>
- Lawson C dan Stowell R. *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lehmann A, Sloboda J, Woody R. 2007. *Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills*. Oxford University Press, Inc. 89-
- Lewis, John. 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-hall-london-julian-joseph-trio-bbc-concert-orchestra97>.
- Lindborg P, Friberg AK. 2015. Colour Association with Music Is Mediated by Emotion: Evidence from an Experiment Using a CIE Lab Interface and Interviews. *PLoS ONE* 10(12): e0144013. doi: 10.1371/journal.pone.0144013.
- MacRitchie J, Buck B, dan Bailey NJ. 2013. Inferring Musical Structure Trough Bodily Gestures. *Musicae Scientiae*, 17(1), 86-108.
- O'Sullivan, A. (2010). Taste in musical performance is a subjective thing – or is it? Dalam Juliant Hunt (ed), *SOM.TIMES: Music Jurnalisme and Research-ANU Music Students' Association*. Canberra. https://issuu.com/somtimes/docs/preview_edition.
- Peltola HR dan Saresma T. 2014. Spatial and Bodily Metaphors in Narrating the Experience of Listening to Sad Music. *Musica Scientiae*, 18(3), 292-306.

- Pitteri M, Marchetti M, Prifitis K, dan Grassi M. 2015. Naturally Together: Pitch-Height and Brightness as Coupled Factors for Eliciting the SMARC Effect in Non-Musicians. *Psychological Research*. DOI 10.1007/s00426-015-0713-6.
- Seo HS dan Hummel T. 2011. Auditory–Olfactory Integration: Congruent or Pleasant Sounds Amplify Odor Pleasantness. *Chem. Senses* 36: 301–309.
- Spinelli, Ernesto. 2005. *The Interpreted World: Introduction to Phenomenological Psychology* (2nd Edition). SAGE Publications. 9-10.
- 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.
- Wilson, Chauncey. 2014. *Interview Techniques for UX Practitioners: A User-Centered Design Method*. Waltham, USA: Morgan Kaufmann.
- Willson, Flora. 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>
- Woolfe, Zachary. 2018. Yo-Yo Ma Wants Bach to Save the World. <https://www.nytimes.com/2018/09/28/arts/music/yo-yo-ma-bach-suites.html>

