

# ***BECOMING* DALAM PRAKTIK BERMUSIK**



**DISERTASI**

Program Doktor Penciptaan dan Pengkajian Seni  
Institut Seni Indonesia Yogyakarta  
Minat Utama Pengkajian Seni Pertunjukan

**Ovan Bagus Jatmika**  
**2130150512**

**PROGRAM PASCA SARJANA**  
**INSTITUT SENI INDONESIA YOGYAKARTA**  
**2025**

HALAMAN SAMPUL

***BECOMING DALAM PRAKTIK BERMUSIK***



**DISERTASI**

Untuk memperoleh Gelar Doktor  
Pada Program Doktor Penciptaan dan Pengkajian Seni  
Minat Utama Pengkajian Seni Pertunjukan  
Institut Seni Indonesia Yogyakarta

Telah dipertahankan di hadapan  
Dewan Penguji Doktor Tertutup

**Ovan Bagus Jatmika**  
NIM. 2130150512

**PROGRAM PASCA SARJANA  
INSTITUT SENI INDONESIA YOGYAKARTA  
2025**

HALAMAN PERSETUJUAN

**BECOMING DALAM PRAKTIK BERMUSIK**

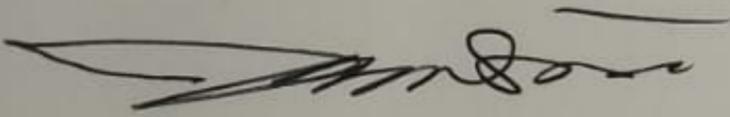
Disertasi ini telah disetujui

Tanggal: .....

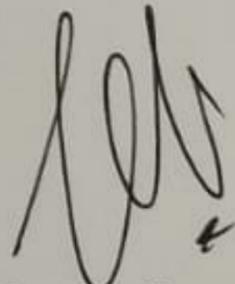
Oleh:

Promotor,

Ko-Promotor,



Prof. Dr. Djohan, M.Si.



Dr. ST. Sunardi

Telah diuji pada Ujian Tertutup  
Jum'at, 23 Mei 2025  
dan dinyatakan lulus

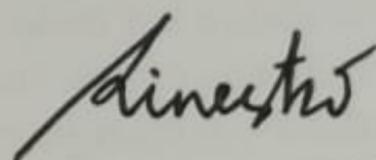
**Panitia Penguji Disertasi**

Ketua : 1. Dr. Fortunata Tyasrinestu, M.Si.  
Anggota : 2. Prof. Dr. Djohan, M. Si.  
3. Dr. St. Sunardi  
4. Dr. Martin Suryajaya  
5. Dr. Royke Bobby Koapaha, M. Sn.  
6. Dr. Harsawibawa Albertus, M. Hum.  
7. Dr. Asep Hidayat Wirayudha

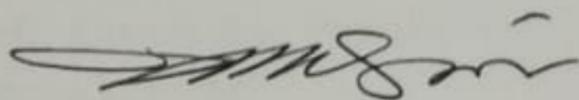


PANITIA PENGUJI DISERTASI  
PROGRAM PASCASARJANA  
INSTITUT SENI INDONESIA YOGYAKARTA

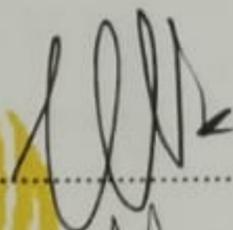
**Dr. Fortunata Tyasrinesu, M. Si.**  
(Penguji/Ketua)



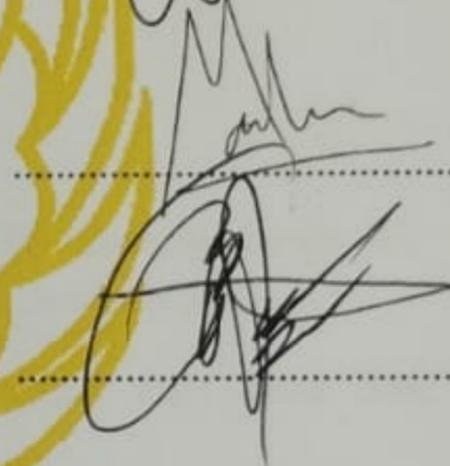
**Prof. Dr. Djohan, M. Si.**  
(Promotor/ Anggota)



**Dr. St. Sunardi**  
(Kopromotor/ Anggota)



**Dr. Martin Suryajaya**  
(Penguji Ahli-1/ Anggota)



**Dr. Royke Bobby Koapaha, M. Sn.**  
(Penguji Ahli-2/ Anggota)



**Dr. Harsawibawa Albertus, M. Hum.**  
(Penguji Ahli-3/ Anggota)



**Dr. Asep Hidayat Wirayudha**  
(Penguji Ahli-4/ Anggota)



16 JUN 2025

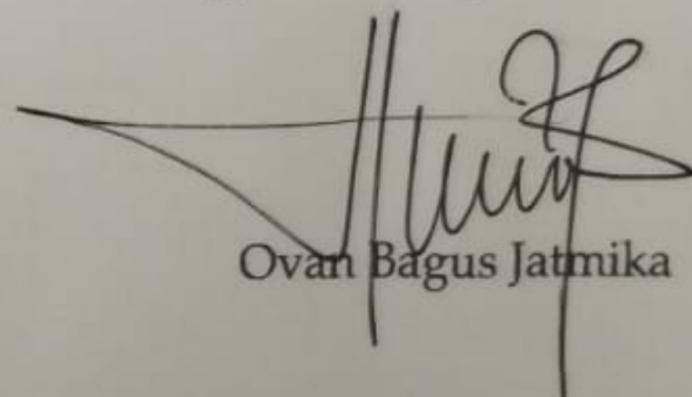


## PRAKATA

Segala Puji bagi Allah SWT atas terlaksananya penelitian dan penulisan disertasi berjudul ***Becoming dalam Praktik Bermusik*** ini. Penulis menyatakan bahwa apa yang tertulis dalam naskah ini adalah murni hasil pemikiran penulis dan masukan dari pembimbing serta penguji tanpa ada unsur plagiarisme. Apabila di kemudian hari ditemukan hal-hal yang bertolak belakang dengan apa yang dikemukakan, Penulis bersedia menerima sanksi sesuai hukum yang berlaku. Dalam hal substansi penelitian, Penulis menyadari bahwa tulisan ini masih jauh dari sempurna dan memerlukan pembacaan terus menerus untuk pengembangan pengetahuan lebih lanjut. Di luar upaya pribadi dalam proses studi, banyak dukungan dan bantuan dari berbagai pihak yang senantiasa mendukung proses studi. Untuk itu, Penulis menghaturkan apresiasi dan penghargaan yang setinggi-tingginya kepada:

1. Direktur Pascasarjana ISI Yogyakarta Dr. Fortunata Tyasrinestu, M. Si.
2. Kaprodi Program Doktor Pascasarjana ISI Yogyakarta Dr. Octavianus Cahyono Priyanto, ST. M. Arch., Ph.D.
3. Prof. Djohan, M. Si. selaku promotor
4. Dr. St. Sunardi selaku ko-promotor
5. Dr. Martin Suryajaya, Dr. Royke Bobby Koapaha, M. Sn., Dr. Harsawibawa Albertus, H. Hum., serta Dr. Asep Hidayat Wirayudha selaku penguji ahli
6. Kedua orang tua Bapak Hariono dan Ibu Nunuk Windrati atas do'a dan restunya
7. Istri dan anakku tercinta Dr. Retno Mustikawati, S. Sn., M.F.A. dan Clio Revandia Ghita atas dukungan moril dan materiil yang berlimpah, serta
8. Rekan mahasiswa yang selalu menjadi partner diskusi

Yogyakarta, 12 Juni 2025



Ovan Bagus Jatmika

## INTISARI

Penelitian ini mengulas proses pergeseran kesadaran yang dialami musisi ketika bermain musik. Musik sebagai objek bunyi yang bergerak dalam kronologi waktu memungkinkan orang mengalami pergeseran kesadaran dari mempersepsi bunyi secara kronologis ke berbagai intensitas sensasi. Menariknya, pintu masuk yang dilalui musisi untuk mengalami pergeseran kesadaran ini beragam. Karenanya, penelitian ini bertujuan untuk memetakan berbagai keragaman pintu masuk pergeseran kesadaran tersebut dalam konteks pemain musik.

Fenomena pergeseran kesadaran tersebut dielaborasi menggunakan konsep *becoming* Deleuze. Secara mendasar, Deleuze menjelaskan *becoming* sebagai perubahan dari empiris sederhana (dikotomi subjek-objek) ke empirisme transendental (peleburan subjek-objek) dan terjadi secara intuitif. Caranya, orang harus terkoneksi dengan objek tidak sebatas di tataran molar (senyawa), melainkan hingga ke tataran molekular: orang tidak hanya mempersepsi objek secara *common sense*, melainkan mempersepsinya secara partikular. Dengan cara ini, orang bisa menangkap nuansa objek lewat intuisi sehingga memungkinkannya beranjak dari materialitas objek. Saat kesadaran terlepas dari materialitas objek inilah, dikotomi subjek-objek melemah dan orang mengalami *becoming*.

Dengan demikian, data penelitian yang dikumpulkan adalah berbagai praktik bermusik yang dilakukan secara intuitif. Pengumpulan data dilakukan lewat wawancara (dengan mengajukan *open-ended question*) terhadap sepuluh musisi lintas genre. Data omongan ditranskripsi secara verbatim, dianalisis untuk mengkonstruksi makna, dan diinterpretasi berdasarkan kategori Deleuzian dalam dua tahapan koding: (1) mengelompokkan tema sejenis dari berbagai realitas molekular yang diceritakan musisi, (2) merangkainya untuk membentuk pola yang lebih general berdasarkan kategori-kategori Deleuzian. Hasil penelitian menunjukkan tiga hal. Pertama, *becoming* di kalangan musisi muncul sebagai pergeseran dari pengalaman personal (*connective*), ambang (*conjunctive*), dan impersonal (*disjunctive*). Kedua, perubahan dari pengalaman personal ke impersonal bisa terjadi sejauh musisi melakukan atomisasi praktik bermusik yang mawujud dalam sekweni 'ruang terbagi' berupa 'instruksi-eksekusi': semakin kreatif musisi mengatomisasi ruang 'instruksi-eksekusi', semakin terbuka pintu *becoming*. Ketiga, *becoming* sebagai realitas impersonal mampu melahirkan dua model kesadaran subjek baru: afirmatif dan transformatif.

**Kata kunci:** musik, kesadaran, *becoming*, imanen, *durée*

## ABSTRACT

*This study examines the process of consciousness shifting experienced by musicians when playing music. Music as a sound that moves in chronological time allows people to experience a shift of consciousness from perceiving sound chronologically to various intensities of sensation. Interestingly, the gateways through which musicians experience this shift of consciousness are varied. Therefore, this study aims to map the various diversity of entry points for this shift of consciousness in the context of musicians.*

*The phenomenon of consciousness shifting is elaborated using Deleuze's concept of becoming. Fundamentally, Deleuze explains becoming as a movement from simple empiricism (subject-object dichotomy) to transcendental empiricism (subject-object fusion) and occurs intuitively. For this to happen, people must be connected to objects not only at a molar level, but also at the molecular level: people do not only perceive objects as a common sense, but in its particularity. In this way, people can capture the nuance of objects through intuition, thereby enabling them to move away from the materiality character's object. It is when consciousness is detached from the materiality of objects that the subject-object dichotomy weakens and one experiences becoming.*

*Thus, the research data collected are various musical practices which carried out intuitively. Data collections was carried out through interviews (by asking open-ended questions) with ten musicians from various genres. Interview data were transcribed verbatim, analyzed to construct meaning, and interpreted based on Deleuzian categories in two stages of coding: (1) grouping similar terms from various molecular realities that musicians tell, (2) arranging them to form a more general pattern based on Deleuzian categories. The results show three things. First, becoming among musicians emerges as a shift from personal (connective), threshold (conjunctive), and impersonal (disjunctive) experiences. Second, the shift from personal to impersonal experiences can occur to the extent that musicians atomize musical practices that are manifested in the sequence of 'striated space' in the form of 'instruction-execution': the more creatively a musician atomize the 'instruction-execution' space, the more the gate to becoming opens. Third, becoming as an impersonal reality is able to give birth to two new models of subject consciousness, namely affirmative and transformative awareness.*

**Keywords:** music, consciousness, becoming, immanence, *durée*

## DAFTAR ISI

HALAMAN PERSETUJUAN.....	i
PRAKATA.....	iv
INTISARI.....	v
ABSTRACT.....	vi
DAFTAR ISI.....	vii
BAB I. PENDAHULUAN.....	1
A. Latar Belakang.....	1
B. Rumusan Masalah.....	13
C. Pertanyaan Penelitian.....	13
D. Tujuan Penelitian.....	14
E. Manfaat Penelitian.....	14
BAB II. KAJIAN PUSTAKA DAN LANDASAN TEORI.....	16
A. Kajian pustaka.....	16
B. Landasan teori.....	27
1. Intuisi.....	29
2. Difference in nature = perbedaan internal.....	37
3. Kerangka kerja dan tinjauan kritis atas konsep Deleuze.....	44
BAB III. METODOLOGI PENELITIAN.....	48
A. Jenis Data.....	50
B. Penetapan Kriteria Narasumber.....	52
C. Narasumber.....	54
D. Prosedur Pengumpulan.....	60
E. Cara Analisis.....	62
BAB IV. TIGA JENIS PENGALAMAN: PERSONAL, AMBANG, IMPERSONAL.....	68
A. Kesadaran personal dalam mengalami musik secara empiris (kronologis).....	73
B. Realitas ambang yang mengguncang kesadaran personal.....	96
C. Berbagai skenario sensasi yang hadir sebagai kesadaran impersonal.....	112
D. Tiga jenis pengalaman sebagai spektrum kesadaran.....	124

BAB V. BECOMING DALAM PRAKTIK BERMUSIK.....	126
A. Pelampauan pengalaman personal.....	128
1. Ruang 'terbagi' dan ruang 'terbuka' .....	128
2. Partitur sebagai titik berangkat pembentukan ruang 'terbagi' .....	132
3. Berbagai praktik membuka ruang 'terbagi'.....	137
B. Faktor-faktor yang bisa membuka ruang 'terbagi' .....	160
1. Konsep kristal.....	161
2. Kristalisasi tempo.....	163
3. Kristalisasi tekstur.....	165
4. Kristalisasi referensi.....	171
5. Kristalisasi nuansa .....	173
C. Jenis kesadaran baru yang dilahirkan.....	176
1. Kesadaran afirmatif .....	177
2. Kesadaran transformatif .....	184
BAB VI. PENUTUP.....	189
A. Kesimpulan.....	189
B. Saran .....	190
DAFTAR PUSTAKA .....	192
GLOSARIUM.....	196





## BAB I. PENDAHULUAN

### A. Latar Belakang

Tulisan ini diinspirasi oleh pengalaman pribadi ketika bermain musik, khususnya gitar klasik. Salah satu pengalaman yang mengesankan hingga saat ini adalah pengalaman memainkan karya Villa Lobos, "12 etude" (*Douze etudes*) yang dipublikasikan pertama kali oleh Max Eschig di Paris pada tahun 1953. Karya ini bukanlah lagu, melainkan etude<sup>1</sup> (*estudio*) yang berjumlah 12 nomor. Sebagai etude, karya ini tergolong ke dalam musik absolut (tanpa ada narasi/cerita dibalik bunyi yang dihadirkan).

Mengesankan karena, pertama-tama, beberapa nomor etude pada karya ini (etude 2, 3, 7, 10, dan 11) tergolong sangat sulit ditaklukkan secara teknis, walaupun selebihnya (nomor 1, 4, 5, 6, 8, 9, dan 12) tidak terlalu sulit. Namun yang menarik, sekalipun tantangan teknisnya terbilang sulit, logika penjadiannya sangat gitaristik (dugaan utama, karena Villa Lobos juga bermain gitar). Kesan semacam ini juga banyak dirasakan pada karya-karya Leo Brouwer, Smith Brindle, dan Stephen Dodgson.

Dalam proses melatih 12 Etude, ke-12 nomor Etude tersebut tidak diselesaikan secara langsung, melainkan bertahap. Sebagai contoh, bulan ini Etude 7, bulan berikutnya mungkin Etude 11, begitu seterusnya dan proses garapannya terkadang terhenti di tengah jalan dan berlanjut pada tahun berikutnya; tidak sistematis. Jika

---

<sup>1</sup> Lagu pendek berisi latihan teknik, atau bisa juga disebut latihan teknik dalam bentuk lagu.

diingat mundur, momen perkenalan awal dengan Etude ini (nomor 1) terjadi pada 2005 dan hingga tulisan ini dibuat, upaya mengingat kembali beberapa nomor etude masih terjadi (di tahun 2012 Penulis pernah hafal seluruhnya). Dalam proses menggarap, pengalaman melatih 12 Etude ini setidaknya dapat digolongkan ke dalam dua tahapan: tahap berkenalan dan tahap mengakrabi.

Pada tahap berkenalan, yang dilakukan adalah mengikuti instruksi partitur secara ketat dengan memperhatikan nada mana yang harus dimainkan, bagaimana ketukannya, nada mana yang harus bersambung, jari mana yang harus dipakai untuk memencet serta memetik senar, dan sebagainya. Problem utama yang dirasakan pada tahap ini adalah adanya gap antara tuntutan musikal dan kemampuan teknis sebagai kendaraannya. Misalnya pada birama 25 dan 26 (notasi 1-1) dari etude 8 di bawah ini - bagi pembaca yang tidak mempunyai pengalaman bermain gitar, penjelasan ini bisa dilewati - agar melodinya bersambung (tuntutan musikal), perubahan nada E ke D# dimainkan menggunakan jari yang sama, yaitu jari 3 (tuntutan teknis). Namun konsekuensinya, nada pengiringnya (B#) harus dimainkan menggunakan jari yang berbeda (jari 2 pada birama 25 dan jari 4 pada birama 26).

Notasi 1- 1. Penggalan etude no. 8 Villa Lobos (birama 21 sampai 28).

Kondisi penjarian semacam ini tidak langsung dapat dimainkan secara mulus/lan-  
car karena posisinya tidak wajar. Karenanya, cara melatihnya adalah memainkannya  
secara perlahan dengan panduan metronom.<sup>2</sup> Semakin lambat metronom, semakin  
mudah mengontrol gerakan jari tangan. Hal ini dilakukan berulang-ulang hingga  
gerakan jari terasa normal dan nyaman. Jadi, fokus kesadaran yang dirasa sangat  
kuat pada tahap ini adalah bunyi dentingan metronom sebagai pemandu per-  
mainan. Jika musik dikatakan sebagai seni bunyi yang mengalir dalam waktu,  
musik yang dimainkan pada tahapan ini memberikan kesadaran waktu metrik yang  
linear seperti kita alami dalam detik, menit, jam, dan seterusnya. Pengalaman  
mengikuti metronom semacam ini memberikan kesadaran runtutan momen demi  
momen secara berurutan.

Setelah tahap pertama (berkenalan) dilalui, tahap berikutnya adalah mengakra-  
bi. Pada tahapan ini jari tangan sudah mulai tahu harus bergerak ke mana,  
memencet nada apa, dan memetik senar berapa. Ketika jari sudah kenal dengan alur

<sup>2</sup> Alat yang bisa menghasilkan pulsa bunyi secara konsisten sebagai panduan tempo.

gerakannya, muncul kesadaran baru yang dirasakan, yaitu kenikmatan kinestesia: sensasi jari ketika memencet/memetik senar dan menghasilkan nada tertentu. Sensasi nikmatnya memencet senar ini justru menjadi tidak nikmat manakala momen persinggungannya (antara jari dan senar) terlalu dipandu metronom. Pada tahapan ini, metronom tidak lagi digunakan (tidak terasa penting) dan digantikan oleh aspek seperti dinamika (seberapa kuat/lembut senar harus dipencet atau dipetik), *velocity* (seberapa agresif/malas jari harus digerakkan), artikulasi (seberapa kuat vibrasi harus dilakukan), kualitas warna suara yang dihasilkan, dan sebagainya. Tahapan kedua ini tidak lagi menghadirkan kesadaran waktu metrik, melainkan kesadaran intensitas/energi. Kesadaran intensitas ini juga dirasakan sebagai jenis pengalaman waktu karena membuat pemain larut dalam momen (bukan lagi runtutan momen demi momen) sehingga memberikan pengalaman asik, menyenangkan, bahkan membuat lupa waktu (waktu metrik). Secara personal, kesadaran intensitas ini menarik karena menghadirkan ruang kebebasan di luar instruksi partitur. Ruang kebebasan ini dialami dalam bentuk kesadaran 'intensitas temporal,' berbeda dengan partitur yang hanya memberi instruksi runtutan 'momen secara linear.'

Perubahan dari 'mengalami waktu metronom' ke 'mengalami waktu intensitas' seperti yang diuraikan di atas tidak berarti bahwa waktu metronom yang linear hilang dan digantikan 'waktu intensitas'. Waktu metrik yang linear tetap ada, bahkan menjadi pijakan 'waktu intensitas' untuk hadir. Waktu yang ada di tahap pertama (berkenalan) tidak hilang dan tetap hadir di tahap kedua (mengakrabi). Yang berubah adalah kesadaran diri dalam mengalami jenis waktu tersebut. Pengalaman

pribadi yang dialami ini rupanya juga dikonfirmasi oleh Schafer, yang dalam artikelnya bahkan secara eksplisit mengatakan bahwa musik dapat mengubah pengalaman orang akan ruang dan waktu (Schäfer et al., 2013: 1).

Di luar pengalaman pribadi, kesadaran intensitas semacam ini rupanya juga dialami oleh beberapa musisi lain. Gitaris Inggris Liona Boyd (1949) misalnya, yang pada tahun 2000 mengalami cedera tangan kanan (*focal dystonia*<sup>3</sup>), rupanya juga mengalami keasyikan intensitas setelah dia memanipulasi repertoar dari klasik ke folk. Pengalaman tersebut dia ekspresikan lewat pernyataan "*The whole other world opens up. I get shivers.*"<sup>4</sup> Boyd bahkan mengalami pengalaman ketubuhan: menggigil (*shivers*). Pengalaman sejenis juga dialami pianis Brazil, Joao Carlos Martin yang mengalami kelumpuhan pada kedua tangannya sebagai efek tragedi masa lalunya yang pernah dipukuli orang ketika menyaksikan pertandingan bisbol. Trauma akibat pukulan tersebut rupanya merusak saraf tangannya saat dewasa sehingga jari tangannya menjadi lumpuh. Dalam sebuah wawancara, ia mengatakan bahwa dia mengalami pengalaman bermusik yang tidak bisa dijelaskan dengan kata-kata (ketika memainkan *Prelude no. 1 dari Well Tempered Clavier, Book I* karya J.S. Bach), melainkan hanya bisa dirasakan dan diimajinasikan: "*But you have to use some singing-sight of yourself that you cannot explain with word. You only can explain with the*

---

<sup>3</sup> Terbakarnya sistem syaraf karena disebabkan gerakan yang berulang secara ekstrim (biasanya disebabkan latihan berkepanjangan yang melatih gerakan berulang-ulang) sehingga menyebabkan otot tangan tidak dapat merespons perintah otak, atau sebaliknya, bergerak sendiri tanpa diperintah (Aránguiz et al., 2011).

<sup>4</sup> <https://www.thewholenote.com/index.php/newsroom/musikal-life/music-and-health/27442-life-after-injury>

*inspiration of your mind, with the inspiration of your heart*"<sup>5</sup>. Dalam pernyataan tersebut, Martin secara tidak langsung mengungkapkan pengalaman bermain musik *beyond* partitur lewat apa yang hadir dalam kesadarannya (*mind*). Baginya, pengalaman ini sangat penting karena menghadirkan kenikmatan bermusik, manakala secara teknis dia tidak mampu mengikuti instruksi tertulis dari partitur secara tepat.

Ungkapan serupa juga ditemukan dalam pernyataan cellis Yo-Yo Ma. Sebagai cellis dengan pengalaman belasan tahun, tidak diragukan lagi dia bisa mengeksekusi repertoar cello secara sempurna dalam tiap konser yang dia lakukan: "*I could play a perfect concert*". Tapi dalam kesempurnaan yang sudah dia capai itu, apa yang dirasakan? dia hanya mengatakan 'bosan': "*I was bored out of my mind*"<sup>6</sup>. Orang dengan tingkat musikalitas seperti Yo-Yo Ma, ternyata gairah bermusiknya bukan lagi mengejar kesempurnaan bermain, melainkan bereksperimen dengan ekspresi bermain yang tidak semata-mata terinstruksikan dalam partitur musik yang dia mainkan. Dia ingin 'keluar' dari partitur. Apakah dia sudah berhasil? Tidak tahu. Tapi yang pasti, dia sedang bermain-main dengan aspek intensitas dalam musik yang tidak tersimboliasi dalam partitur. Dia sudah selesai dengan aspek teknis dan mengalami '*human perfection*' dalam standar bermain cello. Dia ingin melangkah ke teritori baru '*human expression*'.

Poin yang hendak digarisbawahi dari berbagai cerita di atas adalah bahwa musik memungkinkan orang untuk mengalami *becoming* (proses menjadi '...').

<sup>5</sup> <https://youtu.be/N1rTaXWJAI>

<sup>6</sup> <https://www.youtube.com/watch?si=Ch6CECKitxUFcXvs&v=dbjgHkj-syM&feature=youtu.be>

Musik memungkinkan orang mengalami perubahan kesadaran. Pengalaman *becoming* yang dialami lewat seni (musik), dapat dipahami sebagai hadirnya jenis realitas baru yang bergerak melampaui pengalaman empiris. Sekalipun bergerak menjauh dari realitas empiris, kesadaran yang hadir ini bukan kesadaran representasional, melainkan jenis kesadaran yang berada diantara empiris<sup>7</sup> dan representasi<sup>8</sup>. Berbicara *becoming*, nama yang paling mencuat dalam mengelaborasi realitas semacam ini adalah Deleuze. Dia menyebutnya sebagai empirisme transendental: "*we will speak of transcendental empiricism in contrast to everything that makes up the world of the subject and the object*" (Deleuze, 2005: 7). Dalam pernyataan ini, Deleuze dengan tegas membedakan empirisme transendental dari empiris sederhana. Dalam empiris sederhana, orang (subjek) dibedakan dengan musik (objek) secara dikotomis. Karena musik adalah objek bergerak dan tidak statis seperti lukisan, maka dalam empiris sederhana, orang (subjek) akan mempersepsi ruang-ruang bunyi (objek) yang muncul secara kronologis. Kronologi berarti mengandaikan hubungan *in praesentia*: satu momen bunyi muncul sebelum dan sesudah momen bunyi lainnya. Dengan demikian, dalam empiris sederhana orang akan mengidentifikasi waktu di

---

<sup>7</sup> Cara memahami realitas lewat rekognisi. Orang mengenali sebuah objek lewat hal-hal yang sudah *common-sense*, dogmatik (Smith, 2012:89). Misalnya, orang mengenali objek pensil karena secara bentuk, memang pensil ya bentuknya seperti itu. Secara dogmatik, kita menerima objek dengan bentuk tertentu sebagai pensil yang dibedakan dari bolpoin atau spidol.

<sup>8</sup> Cara memahami atau mengungkapkan realitas dengan menisbatkan objek pada konsep tertentu yang dianggap mewakili (*resemblance*) dengan objek (Hulse, 2008). Misalnya, objek pensil dapat dipahami lewat konsep fungsi sebagai alat untuk menulis. Hal ini disebabkan karena pensil dapat menghasilkan guratan garis yang bisa dipakai untuk menuliskan simbol atau huruf tertentu. Sekalipun demikian, alat untuk menulis bukan hanya pensil. Melainkan ada spidol, kuas, atau bahkan *keyboard* komputer. Sekalipun secara bentuk (realitas objeknya) berbeda, berbagai objek tersebut dipaksa tunduk di bawah konsep general, dalam hal ini fungsi.

musik secara spasial. Empirisme transendental, sebaliknya, adalah jenis empirisme yang meleburkan dikotomi subjek-objek. Leburnya dikotomi subjek dan objek ini membuat kesadaran orang akan waktu spasial melemah, dan digantikan oleh kesadaran intensitas: orang mengalami waktu di musik tidak secara spasial, melainkan secara temporal lewat perbedaan intensitas. Penyebabnya, karena orang mengidentifikasi hadirnya berbagai tegangan sensasi dalam permainan. Hadirnya sensasi ini memungkinkan orang beranjak dari kesadaran rekognisi (mengenali runtutan objek bunyi secara inderawi) di tataran empiris sederhana dan membuatnya bertemu dengan apa yang oleh Deleuze disebut *sign*<sup>9</sup>.

Gagasan *sign* (realitas empiris yang tidak sebatas rekognisi) Deleuze, apabila ditarik mundur, berakar pada empirisisme yang dikemukakan Hume. Sebelum Hume, empirisisme dioposisikan dengan rasionalisme. Maksudnya, empirisme hanya berurusan dengan realitas yang sensibel, inderawi semata. Tetapi bagi Hume, dalam empirisisme terkandung dua unsur: atomisme (impresi sensori kita atas objek) dan asosiasiisme (kita membangun semacam jaringan logika yang eksternal terhadap objek) (Deleuze, 2005: 38). Deleuze mencontohkan, ketika kita melihat gambar 'Peter', kita akan memikirkan 'Peter' yang tidak hadir di depan kita. Hal ini bisa terjadi karena secara alamiah kita memiliki prinsip-prinsip mendasar dalam berfikir seperti: asosiasi, kausalitas, hingga keserupaan. Inilah yang oleh Deleuze disebut sebagai '*human nature*', yaitu: "*what makes us pass from a given impression or idea to the idea of something that is not presently given*" (Deleuze, 2005: 39). Dengan kata lain, hu-

---

<sup>9</sup> *Sign* dalam hal ini tidak dipahami sebagai gabungan *signifier* dan *signified* seperti dalam strukturalisme Saussurean, melainkan sesuatu dari objek yang memaksa kita mengimajinasikan sesuatu yang lain, keluar dari determinasi objek yang sudah dipahami secara dogmatik (Smith, 2012: 90).

*man nature* memungkinkan kita beranjak dari apa yang sedang kita hadapi ke realitas kesadaran baru yang tidak hadir secara aktual. Sebenarnya, dari sini sudah tampak bibit-bibit *becoming* karena ketika kita mempersepsi sebuah objek, kesadaran kita secara natural akan bergerak melampaui objek yang sedang kita hadapi.

Menariknya, cara Deleuze menjelaskan *becoming* sangat dekat dengan kategori-kategori musikal. Dalam ulasannya tentang karya Bacon misalnya, Deleuze menyebutkan tiga tahapan sintesis (modalitas) dalam hadirnya sensasi: vibrasi, resonansi, dan gerakan energi (Smith, 2012: 102). Dalam ulasannya, sensasi vibrasi dari karya Bacon dia temukan dalam permainan warna-warna polikromatik: Bacon berusaha membuat warna itu bergetar (bernada?) lewat nuansa warna-warna tertentu yang koeksis dalam sapuan kuasnya. Berbeda dengan vibrasi, resonansi dalam karya Bacon diupayakan lewat permainan *assemblage* dari organ-organ tubuh yang dirangkai dalam hubungan yang baru sedemikian rupa sehingga menjadi tidak dapat dibedakan dan dibuat seolah saling beresonansi (reharmonisasi?) dalam satu fakta baru. Terakhir, lewat dua cara tersebut, sensasi akhirnya tidak lagi terikat pada objek gambar, namun pada intensitas ritme kesadaran yang ada di benak orang (mirip seperti berbagai cerita pengalaman di atas).

Sekalipun Deleuze tidak banyak mengulas musik, namun kedekatan gagasan Deleuze dengan kategori-kategori musikal membuatnya banyak dipakai untuk mengulas berbagai fenomena musikal. Sebagai misal, Campbell dalam salah satu bab bukunya yang berjudul *Music After Deleuze* (Campbell, 2013) mengelaborasi gagasan *smooth space* dan *striated space* untuk menunjukkan upaya komposer menemukan sistem penalaan baru diluar sistem *equal temperament* dengan membuat in-

terval nada yang lebih kecil dari nada semitone. Dalam kasus lain, Shan (Shan, 2020) berusaha membedah upaya Messiaen untuk mengacak-acak persepsi pendengar atas waktu metrikal (yang dipandu oleh determinasi tanda sukut) dengan menghadirkan motif-motif ritme non-retrograde<sup>10</sup> lewat konsep *durée* Bergson (yang juga dipakai Deleuze untuk mengelaborasi gagasan *becoming*). Dalam ulasan lain, Salley (Salley, 2015) juga menunjukkan upaya Schoenberg dalam menghadirkan kesadaran partikular bagi pendengar (lewat teknik *developmental variation* di tingkat figur) sehingga memungkinkannya beranjak dari kesadaran metrikal dan mengalami berbagai tegangan sensasi. Dengan kata lain, sebagai ulasan tersebut berusaha menunjukkan upaya komposer, lewat berbagai manipulasi teknik komposisinya, untuk memungkinkan pendengar bisa mengidentifikasi realitas *sign* alih-alih yang *common sense* dan mengalami *becoming*. Namun pengalaman *becoming*-nya sendiri, seperti apa pengalaman *becoming* yang dialami individu? Bagaimana proses terjadinya? Apa dampaknya bagi individu? belum terjelaskan secara gamblang.

Pertanyaan- pertanyaan tersebut, menurut hemat penulis, adalah wilayah yang perlu diulas mengingat tujuan mendasar orang bermusik adalah untuk bertemu dengan pengalaman semacam ini. Bahkan Deleuze secara eksplisit mengatakan bahwa: "*the most general aim of art, is to produce a sensation, to create a "pure being of sensation, " a sign"* (Smith, 2012: 98). Artinya, sebuah karya musik akan memiliki *value* tertingginya dalam fungsinya sebagai karya seni apabila musik itu bisa membuat orang mengalami *becoming* lewat persinggungan berbagai sensasi yang dialami

---

<sup>10</sup> Ritme yang tidak bisa dibalik. Artinya, ritme akan berbunyi sama manakala dimainkan dari depan ataupun dari belakang.

orang saat musik dimainkan. Dalam tujuan menjelaskan pengalaman *becoming* tersebut, berbeda dengan berbagai ulasan di atas yang mengelaborasi gagasan Deleuze dalam konteks komposisi, disertasi ini berupaya mengelaborasi gagasan Deleuze dalam konteks pengalaman orang bermain musik. Pengalaman musisi dianggap bisa menjelaskan realitas *becoming* karena pengalaman waktu di dalam musik (termasuk pergeserannya dari spasial ke temporal) hanya mungkin terjadi ketika musik dimainkan. Lebih jauh, lewat cerita di atas dapat diketahui bahwa pintu masuk musisi untuk mengalami *becoming* ternyata juga beragam. Dalam pengalaman penulis pribadi, pintu masuknya adalah sensasi persinggungan jari dengan instrumen (sensasi kinestetik). Dalam kasus Boyd dan Martin, pintu masuknya adalah nuansa bunyi (karena secara teknis, mereka mengalami masalah cedera). Sedangkan dalam kasus Yo-Yo Ma, pintu masuknya adalah ekspresi. Beragam pintu masuk musisi dalam mengalami *becoming* ini menunjukkan bahwa praktik bermusik adalah realitas kompleks yang melibatkan banyak simultanitas kesadaran, dan karenanya perlu ditelaah untuk bisa dikonseptualisasi secara ilmiah. Upaya menjelaskan realitas *becoming* yang dialami musisi ini diharapkan bisa memberikan kontribusi dalam mendialogkan pengalaman bermusik dengan dunia gagasan.

Memang upaya mengulas pengalaman musikal dalam kaitannya dengan perubahan kesadaran yang dialami musisi bukanlah hal baru. Di Indonesia sendiri, banyak kajian yang berupaya mengelaborasi topik semacam ini. Namun demikian, berbagai kajian yang ada cenderung belum banyak membicarakan hubungan parameter musik dalam kaitannya dengan kemunculan pengalaman *becoming*. *Becoming*, dalam banyak kajian musik di Indonesia, cenderung diposisikan sebagai jenis pen-

galaman transenden (bukan *transcendental*), yaitu semacam pengalaman keilahian yang berada di luar jangkauan pengalaman empiris manusia. Lewat pijakan definisi semacam ini, akhirnya berbagai sensasi yang dialami musisi dipahami sebagai realitas yang berhubungan dengan religiusitas (Tinambunan, 2022) atau kosmologi (Usman et al., 2024). Pemahaman sensasi musikal sebagai pengalaman transenden (bukan *transcendental*) inilah yang kemudian menggerakkan arah pembahasan kajian musik di Indonesia, khususnya musik tradisi, untuk tidak melibatkan parameter empiris musik dalam kemunculan pengalaman sensasi, dan lebih memposisikan sensasi sebagai realitas yang hanya dapat dibicarakan lewat ukuran 'rasa': hanya bisa dirasakan, tidak bisa dijelaskan dengan kata-kata.

Dengan mengulas berbagai pengalaman sensasi yang dirasakan musisi, penelitian ini diharapkan dapat memberi kontribusi dalam membangun peta (kartografi) untuk membahasakan pengalaman musik dalam kaitannya dengan gagasan pembentukan *becoming*. Hal ini berbeda dengan berbagai kajian yang mengulas konsep Deleuzian di ranah komposisi karena isu utama yang berusaha ditunjukkan dalam kajian semacam itu adalah kritik atas kesadaran *being* dengan berupaya menemukan cara berkomposisi yang bisa mengakomodasi realitas *becoming*, bukan memetakan pengalaman *becoming*-nya. Lewat pengalaman pribadi dan juga beberapa pernyataan musisi, dapat dikatakan bahwa pengalaman bermusik ternyata bisa menjadi jalan (model) yang luar biasa untuk *becoming*. Dengan kata lain, penelitian ini tidak bertujuan untuk membuktikan apakah cara bermusik tertentu berhasil menjadikan orang mengalami *becoming* atau tidak? melainkan menunjukkan alur pergerakan kesadaran dari empiris sederhana ke empirisme *transcendental* lewat praktik bermusik.

Tujuannya, untuk menunjukkan bahwa ternyata musik (yang kita alami di tataran empiris) bisa memberikan kontribusi dalam pemahaman *becoming*.

## **B. Rumusan Masalah**

Musik, sebagai objek bunyi yang bergerak dalam kronologi waktu, memungkinkan orang mengalami *becoming* lewat pergeseran dari kesadaran waktu kronologis ke kesadaran intensitas waktu. Realitas ini sejalan dengan konsep empirisme transendental yang digaungkan Deleuze. Namun demikian, ulasan musik yang mendiskusikan gagasan Deleuze cenderung mengarah ke penelusuran strategi komposisi yang berupaya 'mengusik' mode kehadiran material musik yang *common sense* lewat berbagai manipulasi aspek waktu di musik. Sayangnya, pengalaman *becoming*-nya sendiri belum dijelaskan secara gamblang. Berangkat dari kondisi tersebut, penelitian ini bermaksud menjelaskan realitas *becoming* yang dialami musisi dalam kebutuhan untuk mendialogkan pengalaman bermusik dengan dunia gagasan (dalam hal ini, konsep *becoming* Deleuze). Hal ini diharapkan dapat menunjukkan bahwa berbagai hal yang dialami musisi di tataran empiris, baik yang dianggap ideal atau tidak, bisa memberikan kontribusi dalam jenis pengalaman lebih lanjut yang tidak lagi terikat dalam ukuran-ukuran normatif.

## **C. Pertanyaan Penelitian**

Sebagai batasan masalah, penelitian ini hanya akan fokus pada upaya untuk menjawab dua pertanyaan berikut:

1. Bagaimana pengalaman bermain musik bisa dijadikan sebagai model *becoming* Deleuzian, yaitu perubahan kesadaran dari empirisme sederhana ke empirisme transendental?
2. Faktor apa yang membuat orang beranjak dari empirisme sederhana ke empirisme transendental?

#### **D. Tujuan Penelitian**

Sejalan dengan pertanyaan penelitian yang diajukan, maka tujuan dari penelitian ini adalah:

1. Menawarkan cara pembahasan pengalaman *becoming* dengan mengulas tahapan pergerakan dari empirisme sederhana ke empirisme transendental dalam konteks orang bermain musik.
2. Mencari tahu, dalam konteks permainan musik, faktor apa yang memungkinkan orang beranjak dari realitas empirisme sederhana ke empirisme transendental.

#### **E. Manfaat Penelitian**

Penelitian ini diharapkan dapat memberikan beberapa manfaat, baik bagi diri peneliti pribadi maupun pembaca umum serta civitas akademika yang menggeluti ranah musik Barat sebagai objek kajian.

1. Secara pribadi, penelitian ini diharapkan dapat memberikan jawaban atas kegelisahan yang selama ini dialami atau dirasakan terkait dengan pengalaman 'waktu intensitas'.

2. Bagi pembaca umum, penelitian ini diharapkan dapat memberikan wawasan baru terkait pengalaman *becoming* di kalangan orang yang bermain musik.
3. Bagi civitas akademika yang menggeluti ranah kajian musik Barat, penelitian ini diharapkan dapat memberikan sumbangan keilmuan guna memperkaya khasanah kajian musik Barat di Indonesia, khususnya dalam mendialogkan pengalaman bermain musik dengan dunia gagasan.



## BAB II. KAJIAN PUSTAKA DAN LANDASAN TEORI

### A. Kajian pustaka

Penelitian seputar cara mengalami musik dalam hubungannya dengan pengalaman waktu bukanlah hal baru. Banyak sekali kajian yang menyoroiti fenomena ini. Sebagai misal, Virginia Anderson, (Anderson, 2010) mengulas pengalaman waktu pada musik eksperimental lewat konsep waktu (Kramer), pungtum (Barthes), waktu dan ruang (Bergson), hingga kronotropi (Bakhtin). Ia membedakan jenis pengalaman waktu yang: (1) direksional, (2) non-direksional. Jenis yang pertama dapat ditemukan pada retransisi developmen<sup>11</sup> ke rekapitulasi<sup>12</sup> sonata. Urutan bentuk sonata ini bersifat linear dan menarasikan perubahan momen dari satu unit musik ke unit musik lainnya. Jenis yang kedua adalah pengalaman klimaks yang instingtif dan tidak berurusan dengan bentuk musik, melainkan muncul melalui repetisi yang statis. Keduanya dialami, baik melalui bunyi, hening, maupun diluar dikotomi keduanya. Karya-karya musik eksperimental (*happening art*, misalnya) sering tumpang tindih dengan aksi teatral. Dalam hal ini, suatu karya dianggap sebagai musik atau bukan tergantung pada intensi atau maksud dari penciptanya. Dari sini, Anderson menunjukkan bahwa musik menghadirkan banyak realitas waktu. Pengalaman waktu yang dirasakan pendengar sepenuhnya personal, kritikal, dan

---

<sup>11</sup> Struktur tengah pada bentuk sonata. Bagian ini berisi berbagai teknik pengembangan (*development*) komposisi yang ditampilkan komposer dengan mengambil materi-materi musikal yang ada di bagian awal sonata (eksposisi). Ketangguhan seorang komposer terutama dilihat lewat apa yang dimunculkan pada bagian *development* ini (Hepokoski & Darcy, 2006)

<sup>12</sup> Struktur akhir atau bagian ketiga Sonata. Bagian ini berisi pemunculan kembali materi di bagian eksposisi, namn dengan perubahan struktur: 1). Tema pokok dimunculkan dalam tonika seperti halnya bagian eksposisi, dan 2). Tema kontras dimunculkan dalam tonika, berbeda dengan bagian eksposisi yang dimainkan dalam kunci dominan (Webster, 2001).