



Kreativitas Pertunjukan Musik dalam Perspektif Bergsonian

Ovan Bagus Jatmika^{1*}, Retno Mustikawati², Nikolas Antares Adi Pradana Wisnumurti³

¹Penciptaan Musik, Fakultas Seni Pertunjukan, Insitut Seni Indonesia Yogyakarta

²Film dan Televisi, Fakultas Seni Media Rekam, Institut Seni Indonesia Yogyakarta

³Master of Music, School of Music, The University of Queensland

Abstrak : Penelitian fenomenologi ini mengulas aspek kreativitas pada pertunjukan musik klasik dari perspektif Bergsonian (dan juga Deleuzian). Masalah yang coba dijawab adalah hubungan antara repetisi (praktik dengan tradisi yang berulang) dengan kreativitas (kebaruan yang diproduksi dari praktik yang berulang tersebut). Data penelitian diambil melalui wawancara dengan tiga musisi klasik (pianis Ary Sutedja, gitaris Royke Koapaha, dan dirigen Adrian Prabawa). Hasil penelitian menunjukkan bahwa praktik repetisi berdampak pada tiga model pengalaman: repetisi sebagai cara membangun secure, repetisi sebagai kondisi pengalaman yang bergerak diantara dua tendensi, serta pengalaman sensasi. Dari temuan data dapat didiskusikan bahwa repetisi hanya bisa menghadirkan kebaruan sejauh melibatkan intensifikasi sehingga bisa menggeser kesadaran orang dari satu teritori pengalaman ke teritori pengalaman baru. Dengan demikian dapat disimpulkan bahwa musik, sejauh melibatkan praktik intensifikasi, dapat dilihat sebagai praktik pengembangan kedirian dalam arti, bisa membuat orang mengalami kesadaran baru melalui pergeseran kesadaran.

Kata kunci: sensasi; kreativitas; musik; pertunjukan; durée

Musical Performance Creativity in Bergsonian Perspective

Abstract: This phenomenological research examines aspects of creativity in classical music performance from a Bergsonian (and also Deleuzian) perspective. The problem that is trying to be answered is the relationship between repetition (practice with repeated traditions) and creativity (novelty that is produced). Research data was taken through interviews with three classical musicians (pianist Ary Sutedja, guitarist Royke Koapaha, and conductor Adrian Prabawa). The results show that the practice of repetition has an impact on three models of experience: repetition as a way of building secure territory, repetition as an experience condition between two tendencies, and sensation experience. From the data, it can be discussed that repetition can only bring novelty if it involves intensification so that it can shift people's consciousness from one territory to another territory. Thus it can be concluded that music, insofar as it involves



Resital



the practice of intensification, can be seen as a practice of developing selfhood in the sense that it can make people experiencing a new awareness through a consciousness shifting.

Keywords: sensation; creativity; music; performance; durée



1. Pendahuluan

Penelitian ini mengulas isu kreativitas dalam kontes musisi klasik dengan menggunakan perspektif Bergsonian. Pertama, musisi klasik memiliki tradisi memainkan musik dari partitur yang ditulis komposer untuk mencari pengalaman estetis melalui sinkronisasi (1) musik yang dimainkan dengan (2) pengalaman kedirian (Hagman, 2005). Saat musisi mengikuti instruksi partitur, 'materi musik' (nada, ritme, instrumen) dan 'bahasa musiknya' (cara materi tersebut disusun: tonal, modal, serial) sudah ditentukan oleh komposer. Musisi dihadapkan pada batasan aturan main yang harus diikuti. Pada tataran instruktif, kebebasan musisi cenderung dibatasi oleh aturan main. Sebaliknya, komposer secara leluasa bisa bermain-main dengan materi musik yang bisa dipilih (Fadly et al., 2024), serta cara materi tersebut akan disusun dalam sebuah komposisi musik (Gosal et al., 2024; Satria et al., 2024). Sebagai contoh, Arnold Schoenberg yang menggunakan materi 12 nada kromatik seperti komposer pada umumnya, tetapi nada tersebut disusun dengan cara berbeda (serial) di luar bahasa musik umum (tonal) (Arndt, 2017; Calico, 2015; Covach, 2018; Eason, 2019; Schoenberg, 2016). Lebih jauh, seandainya komponis memberikan ruang kebebasan bermain dalam partitur yang dibaca musisi (musik aleatorik), musisi masih terikat dengan idiom berupa praktik, perlakuan, nuansa yang harus dilakukan/dimunculkan (menghadirkan *loci comuni*; the locus of communal) sebagai cara menginterpretasi karya secara tepat; bukan secara banal, ahistoris "(Placanica, 2018; Segate, 2019; Weinstein-Reiman, 2014). Dengan kondisi ini, pada akhirnya musisi hanya memiliki satu jalan untuk menghadirkan aspek kreativitas dalam permainan dengan mengikuti, mengulang-ulang kaidah, praktik, idiom, tata laksana yang sudah ada untuk dihadirkan secara berbeda. Dengan kata lain, lewat jalan repetisi.

Berbicara repetisi, filsuf Perancis Henri Bergson lewat bukunya '*Creative Evolution*' (Bergson, 1998) menunjukkan bahwa hal yang repetitif itu bisa menghadirkan kebaruan. Lewat contoh biologi, dapat dilihat bahwa praktik pembelahan sel yang dilakukan secara repetitif itu bisa menghasilkan ragam spesies yang tidak pernah identik, selalu berbeda, selalu baru, *infinite* (Cleland, 2003). Dalam konteks musik, pendengar juga sering mengidentifikasi aspek yang berbeda dari musik yang sama ketika dimainkan oleh musisi yang berbeda. Karya Bach '*Prelude no.1 dari The Well Tempered Clavier, Book I*' selalu hadir dalam nuansa yang berbeda ketika dimainkan banyak musisi sekalipun dieksekusi dengan cara bermain (juga interpretasi) yang seragam. Sebagian besar rekaman menyajikan karya ini dalam gaya dan idiom permainan Barok sedangkan beberapa lainnya menginterpretasinya dalam gaya jazz atau rock (Cressy, 2023). Berbeda dengan kehadiran musik Bach dalam gaya jazz atau rock yang secara material bunyi memang berbeda. Permainan musik Bach dalam gaya

lama hanya menghasilkan materialitas bunyi yang mirip atau mengulang gaya permainan yang sudah pernah dilakukan orang. Namun pengalaman orang mendengarkan musik Bach yang berulang-ulang seperti itu selalu menghadirkan realitas kesadaran yang selalu baru, tidak pernah sama (Herbert, 2016; Smith, 2019).

Di luar konteks penyajian, dalam hal ini komposisi, isu repetisi cenderung dihindari karena adanya anggapan bahwa pemunculan materi musik yang repetitif dianggap tidak kreatif (Cook, 2018). Artinya, ketika komposer terlalu banyak menghadirkan bunyi-bunyian yang berulang tanpa adanya pengembangan lebih lanjut, praktik tersebut dianggap tidak kreatif, dan komposer dinilai gagal mengembangkan gagasan dasarnya dalam komposisi. Karenanya, khususnya sejak periode Barok, muncul gaya komposisi monotematik, yaitu model penyusunan komposisi yang berangkat hanya dari satu tema, untuk kemudian dikembangkan semaksimal mungkin (Bukofzer, 2013; Meiborg & Van Tuinen, 2014; Sagall & Sagall, 2021). Model semacam itu dapat ditemukan pada musik fuga, *chaccone*, *passacaglia*, hingga gaya ostinato. Namun, di periode modern, isu repetisi mulai mendapat tempat di kalangan komposer (Lochhead, 2015; McGrath, 2017; Negus & Astor, 2015; Ockelford, 2017). Komponis yang bergerak di gaya musik minimalis mulai mengadopsi nuansa repetitif dalam karyanya. Sekalipun tidak muncul dalam repetisi murni, namun nuansa repetitif diupayakan hadir dengan tujuan untuk mengajak pendengar mengalami pengalaman transendental (De Munck, 2024; Dies, 2016; Duarte Lacerda, 2015; Lacerda, 2023). Memang gaya minimalis terinspirasi model-model musik meditatif dari Timur. Namun, hal yang menarik untuk digarisbawahi bahwa gaya minimalis berhasil menunjukkan adanya bentuk repetitif yang bisa memberikan jenis pengalaman baru yang membuat orang tidak terjebak pada materialitas bunyi saja, melainkan bergerak melampaui realitas bunyi yang didengarkan dan mengalami jenis kesadaran baru.

Hal yang diupayakan komposer musik minimalis lewat teknik komposisinya yang menghadirkan nuansa repetitif rupanya sudah dan hampir selalu dialami musisi ketika praktik repetitif yang dilakukan dalam permainannya bisa menghadirkan pengalaman yang selalu baru dan berbeda di kesadaran musisi. Sebagai contoh, gitaris Inggris, Lyona Boyd, mengatakan bahwa dalam permainannya, ada momen-momen yang membuatnya merinding, atau pianis Brazil, Joao Carlos Martin, yang mengatakan bahwa dia hampir selalu mengalami pengalaman sublim yang tidak dapat dijelaskan dengan kata-kata. Pengalaman semacam ini selalu muncul dalam realitas yang berbeda-beda dari repertoar sama yang dimainkan berulang-ulang. Pertanyaannya, bagaimana pengalaman kebaruan dalam hal yang berulang ini dijelaskan? Apa yang membuat praktik yang dilakukan berulang-ulang dan repetitif itu

bisa menghadirkan sesuatu yang selalu baru? Seperti apa hubungan repetisi dengan lahirnya pengalaman kebaruan dalam konteks musik?

2. Kajian Literatur

Salley (2015) mengembangkan gagasan *durée* Bergson dalam konteks musik. Pertama, *durée* (durasi) dilihat sebagai pengalaman temporal, bukan spasial. Cirinya, sangat subjektif dan tidak adanya ingatan murni: tidak ada dua momen temporal yang identik karena momen kedua selalu mengandung kenangan dari momen pertama yang diwariskan ke momen kedua. Bagi Salley, pandangan Bergson ini sangat mirip dengan kasus teknik '*developmental variation*' Schoenberg. Teknik ini merupakan prosedur komposisi yang mengembangkan gagasan musikal awal dengan cara membuat varian baru (variasi). Namun, variasi baru ini tidak sepenuhnya lepas dengan gagasan sebelumnya, tetapi masih mewarisi beberapa ciri dari gagasan awal. Jika hal yang dilakukan Sally ini dipakai untuk meneropong pengalaman kebaruan (momen kedua) yang dihadirkan musisi lewat praktik yang repetitif (momen pertama), dapat dikatakan bahwa dalam praktik bermusik tersebut ada kesadaran temporal yang berlaku di ranah subjektif, baik bagi musisi maupun pendengar.

'Shan (2020) mengulas *Vision De L'Amen for Two Pianos* karya Messian dengan menggunakan konsep *durée* Bergson. Hal yang diulas terkait dengan cara Messian memanipulasi aspek waktu dalam karya tersebut. Ternyata, aspek waktu yang diolah Messian dalam komposisi ini tidak dipahami dalam konteks waktu linear yang kronologis (cara pandang waktu secara spasial), tetapi secara temporal; *durée* (durasi). Jika dalam penelitian Salley, *durée* hadir lewat kontraksi momen pertama (*past*) ke momen kedua (*present*), dalam penelitian Shan, *durée* hadir lewat hadirnya dua tendensi. Bergson memang mengatakan bahwa *durée* adalah kondisi bertahan di antara memori dan persepsi. Dalam konteks karya Messian, persepsi muncul dalam bentuk bunyi dua permainan piano, sedangkan memori hadir dalam bentuk bahasa musikal (piano 1 bermain tonal, sedangkan piano 2 bermain atonal). Orang yang memahami bahasa musik semacam ini, kesadarannya langsung diambil dan berada di wilayah tegangan antara dua tendensi: stimulus persepsi (bunyi piano) dan memori (kesadaran akan bahasa musikal). Jika analisis Shan ini ditarik ke konteks pengalaman kebaruan yang dilakukan musisi, dapat dikatakan bahwa kebaruan yang dialami musisi bukan berada di ranah materi dan tidak juga berada di ranah memori, melainkan berada di wilayah antara materi (persepsi) dan memori.

Sejalan dengan yang diungkapkan Shan, Kartsaki, (2017), dalam konteks pertunjukan musik, juga mengungkapkan bahwa praktik berulang dalam pertunjukan hanya berlaku di tataran material; materialnya saja yang berulang. Namun,

pengalaman orang berhadapan dengan material itu tidak berhenti dan terjebak pada perulangan material, melainkan bergerak melampaui material. Orang memiliki kemampuan bergerak melampaui material ketika memori yang terkoleksi saat orang berhadapan dengan material itu berkontraksi sehingga mengubah persepsi orang atas material yang sedang dihadapinya; meminjam istilah Salley, saat momen pertama berkontraksi ke momen kedua (saat *past* berkontraksi ke *present*). Ketika memori-rekoleksi ini berkontraksi ke persepsi sekalipun orang dihadapkan pada materi yang sama, orang akan selalu mempersepsi materi tersebut secara berbeda. Persepsi tersebut terus dialami secara baru karena persepsi saat ini (*present*) selalu diinterupsi memori sebelumnya (*past*). Kesadaran orang seolah bergerak dari material ke memori atau memori ke material; tidak sepenuhnya material atau memorial, melainkan berada di antara keduanya.

Dari jabaran tiga hasil penelitian tersebut, secara teoritis dapat dikatakan bahwa unsur kebaruan yang dialami orang, baik oleh musisi maupun pendengar, pada praktik pertunjukan musik bukan terletak pada hal yang dimainkan, melainkan nuansa yang dihasilkan dari permainan. Nuansa inilah yang selalu dialami secara berbeda. Penyebabnya, ada sesuatu yang berkontraksi dalam kesadaran orang, sehingga orang bergerak dari ranah material (sesuatu yang dialami secara empiris, inderawi, dan bersifat spasial) ke ranah yang melampaui material (realitas yang masih dialami secara empiris, tetapi tidak semata inderawi dan bersifat temporal), tetapi belum sampai ke ranah abstraksi (non-empiris, representasi). Realitas yang berada di antara empirisme dan representasi ini oleh Deleuze disebut sebagai realisme 'empirisme transendental' (Barroso, 2019; Krtolica, 2020; Rolli, 2016). Artinya, dialami secara empiris, tetapi tidak semata inderawi. Ketika sesuatu yang empiris dialami dalam pelampauan indera, orang tersebut mengalami kebaruan yang melampaui hal yang bersifat material. Dalam bahasa lain, pengalaman semacam ini disebut sebagai sensasi (Polan, 2017).

Pengalaman kebaruan yang hadir saat musik yang sama dimainkan berulang kali disebabkan oleh terbentuknya sensasi sebagai akibat dari berkontraksinya memori-rekoleksi ke ranah persepsi. Sejauh musisi bisa mengkontraksikan memorinya (juga memori pendengar) untuk membentuk sensasi lewat praktik yang repetitif, dapat dikatakan bahwa musisi berhasil menghasilkan kreativitas dalam praktik bermusiknya. Sebaliknya, musisi yang gagal mengkontraksikan memori masa lalu ke persepsi saat ini, hanya menjadi alat peraga dari instruksi partitur yang sedang dimainkannya. Lebih jauh, praktik mengkontraksikan memori ke persepsi ini terjadi lewat praktik yang sifatnya intuitif, bukan analitis (Anderson, 2015; Hardman, 2021). Dengan demikian, musisi yang kreatif adalah musisi yang secara intuitif memiliki kemampuan mengkontraksikan memori ke wilayah persepsi. Bergson bahkan secara eksplisit

mengatakan bahwa intuisi adalah metode untuk mengalami diferensiasi objek secara internal: intuisi adalah pintu masuk orang untuk bisa mengalami objek yang sama secara berbeda terus-menerus (Deleuze, 2004, 2007; Koçkan, 2014). Intuisi ini bisa menangkap nuansa.

Pergeseran kesadaran dari kesadaran spasial ke kesadaran temporal oleh Deleuze disebut juga sebagai bentuk kesadaran teritorial; gugus teritori (Deleuze & Guattari, 1988). Secara spasial orang mempunyai teritori; batas wilayah yang menandakan pembeda dia dengan orang lain. Setiap orang mempunyai teritorinya masing-masing sebagai upaya orang untuk mengatasi *chaos* (Collett, 2019; Stover, 2017). Namun, Deleuze juga mengatakan bahwa teritori ini tidak sepenuhnya bersifat tertutup, tetapi bisa terbuka dan terbaur dengan gugus teritori lain dalam kondisi-kondisi tertentu dalam relasi yang bersifat rizomatik (tanpa pusat) (Lawrence, 2021). Saat teritori membuka batas wilayahnya, teritori dikatakan sedang mengalami deteritorialisasi (Munro & Thanem, 2018). Proses deteritorialisasi yang dialami teritori ini pada akhirnya membentuk reteritorialisasi, berupa wilayah kesadaran baru yang berbeda dengan teritori awal. Namun, reteritorialisasi ini hanya mungkin terbentuk jika ada teritori yang dideteritorialisasi.

3. Metode

Penelitian ini tergolong ke dalam jenis penelitian kualitatif dengan pendekatan fenomenologi. Sejalan dengan yang dikatakan Høffding (2019), tujuan dari pendekatan fenomenologi adalah mengkaji struktur pengalaman yang tidak biasa (aspek kreativitas lewat ukuran 'pengalaman kebaruan' dalam konteks pertunjukan musik) untuk kemudian dihadirkan dalam kesadaran manusia (Iser, 2022; Tuffour, 2017).

Berbekal landasan pengetahuan teoretis yang telah disintesisasikan dari beberapa literatur yang dikaji, penelitian dilakukan dengan mengumpulkan berbagai pengalaman bermusik yang sifatnya intuitif dari tiga musisi klasik: Ary Sutedja (pianis), Royke Koapaha (gitaris), dan Adrian Prabawa (dirigen orkestra). Dasar penetapan ketiga narasumber tersebut terkait dengan jam terbang, keluasan cakupan repertoar, kemampuan analisis, serta adanya minat pada topik yang sedang diteliti. Proses pengumpulan data dilakukan melalui wawancara semi-terstruktur lewat pertanyaan-pertanyaan terbuka yang memungkinkan narasumber bisa menceritakan pengalamannya secara bebas dan cair; lebih seperti orang berbincang daripada tanya jawab (Kvale & Brinkmann, 2018).

Data hasil rekaman wawancara kemudian ditranskripsi secara verbatim, lalu hasil transkripsi dibaca secara berulang untuk menemukan pernyataan yang dianggap

bermakna dan kemudian dikutip. Untuk memperjelas maksud pernyataan yang dikutip, dilakukan empat tipe perubahan jika dirasa perlu: *deletion* (menghilangkan beberapa kata yang ambigu), *addition* (menambahkan kata untuk memperjelas maksud), *substitution* (mengganti beberapa istilah dengan yang lebih tepat), serta *relocation* (mengubah posisi premis untuk memperjelas maksud) ""(Kowal & OConnell, 2014). Kutipan pernyataan ini kemudian dikoding dengan cara: (1) mengelompokkan terma-terma serupa, dan (2) menghubungkan terma-terma tersebut untuk menemukan kategori baru dalam tema yang lebih luas (Miles et al., 2018)

4. Hasil

Hasil analisis data wawancara bermuara pada tiga tahapan pengalaman yang diceritakan narasumber ketika bermain musik secara intuitif. Pertama, praktik repetisi sebagai cara membangun teritori, membangun rasa aman, percaya diri. Kedua, pengalaman repetisi yang membuat orang keluar dari teritori awal dan bergerak ke teritori baru (pengalaman deteritoriasiasi). Ketiga, pengalaman repetisi sebagai bentuk pergerakan dari teritori lama ke teritori baru (pengalaman reteritorialisasi). Dalam bentuk tabel, kata kunci yang ditemukan adalah sebagai berikut.

Nama	Repetisi dan teritori (<i>secure</i>)	Repetisi dan deteritorialisasi (kesadaran diantara dua tendensi)	Sensasi reteritorialisasi
Ary	Waspada, fokus, stamina	<i>Flow, action louder than mind, smooth</i>	Luberan energi, euforia
Royke	Kesadaran referensial	Wilayah batin yang baru	Sublim, lupa
Adrian	Tempo, fokus	<i>Flow</i>	<i>Tactus</i> , lupa waktu, kenangan

Di tahap pertama, repetisi sebagai praktik teritorialisasi, secara repetitif dan berulang Ary selalu mengupayakan pentingnya kewaspadaan terhadap “ranjau-ranjau” yang berpotensi mengganggu pertunjukan serta perlunya stamina yang prima saat bermain agar bisa fokus terhadap repertoar yang sedang dimainkan. Jika mempersepsi musik dengan cara ini bisa dilakukan, dia akan mulai merasakan hadirnya teritori baru di luar teritori awal yang diupayakan (deteritorialisasi), yaitu hadirnya realitas *flow*, suatu rasa akan aliran permainan. *Flow* ini hanya dirasakan ketika permainannya tidak terlalu diinterupsi oleh pikiran. Dengan kata lain, '*when the action is louder than mind*'. Dalam kondisi permainan tidak lagi diinterupsi pikiran, melainkan dipandu oleh tubuh seperti ini, dia merasakan *flow* yang *smooth*.

Pengalaman semacam ini juga bersifat repetitif dalam kesadaran Ary Sutedja: ada sesuatu yang bergerak bolak-balik antara teritori pertama dan teritori baru. Kesadaran bolak-balik antara dua teritori ini membuatnya terdorong untuk bergerak memasuki teritori kedua. Saat kesadarannya bergerak ke teritori baru (reteritorialisasi) dan bermain di dalam teritori baru, berbagai sensasi ketubuhan mulai dirasakan. Dia merasakan luberan energi yang luar biasa dalam tubuhnya dan bahkan bertahan hingga berhari-hari setelah konser dilakukan. Dia merasakan semacam euforia yang hebat. Namun, pengalaman ketubuhan semacam ini hanya mungkin terjadi jika ada teritori awal yang terbentuk. Kalau teritori awal ini gagal dibentuk, hal yang didapatkan bukanlah pengalaman sensasi ketubuhan, melainkan *chaos*.

Berbeda dengan Ary, Royke Koapaha menyebutkan peran referensi. Dia secara berulang selalu melihat ulang sifat musik atau repertoar yang dia mainkan dengan kesadaran referensi yang ada dalam kognisinya. Dengan kata lain, Royke sedang membuat teritori pembeda antara dia dengan musisi lain; bahwa dia adalah musisi yang mempunyai kesadaran *erudit*, berbeda dengan musisi yang minim informasi. Musisi yang minim kesadaran informasi, biasanya hanya akan meniru model interpretasi musisi idolanya tanpa tahu alasan interpretasinya. Sebaliknya, Royke berusaha membuat logika interpretasinya sendiri dengan membangun hubungan repetitif antara materi musik dengan kesadaran referensi. Saat teritori ini terbentuk, dia mulai melihat teritori baru (deteritorialisasi) yang terkait dengan pengalaman batin yang selalu berbeda sekalipun memainkan repertoar yang sama. Pengalaman batin ini juga bersifat repetitif dalam artian, sesuatu yang bergerak di antara kesadaran material (musik) dan memori (referensi); ada memori yang berkontraksi yang menyebabkan persepsinya atas materi selalu berbeda dan mempengaruhi kondisi/pengalaman batinnya. Dalam pengalaman ini, dia mulai merasakan sensasi sublim (reteritorialisasi) yang membuatnya melupakan segalanya 'kecuali momen saat itu.' Sublim sebagai bentuk reteritorialisasi hanya mungkin terjadi jika ada teritori awal yang dideteritorialisasi. Tanpa adanya teritori awal yang terbentuk, orang tidak akan bergerak lebih jauh ke pengalaman baru.

Terakhir, Adrian Prabawa secara repetitif selalu menggarap orkestra dengan fokus pada aspek tempo. Pertama, temponya harus beres. Ukurannya, (1) seragam (tempo tidak saling mengganggu), (2) dinamis (menghasilkan karakter musik yang tepat), (3) ekspresif (lentur dan menunjukkan struktur musiknya). Hal ini merupakan teritori yang sedang dibangun Adrian sehingga membedakan dirinya dengan dirigen lainnya; dia selalu menekankan pentingnya tempo sebagai pijakan awal proses menggarap orkestra. Seperti halnya yang diceritakan Ary Sutedja, saat dia berhasil menciptakan teritori ini, Adrian mulai merasakan hadirnya kesadaran akan aliran (*flow*). Jadi, teritori tempo yang sifatnya metrikal itu mengalami deteritorialisasi dan

hadir dalam bentuk aliran; bukan lagi tempo yang diskrit, tetapi *flow* yang mengalir. Dalam kesadaran baru ini, Adrian tidak lagi berhubungan dengan musik lewat pendengaran, tetapi lewat sentuhan (*tactus*). Dia mengalami sensasi persentuhan dengan musik; dia menyentuh musik. Di dalam kesadaran reteritorialisasi, musik tidak lagi auditif, tetapi kinestetik. Keasyikan bersentuhan dengan musik membuatnya mengalami lupa waktu (waktu kronologis) dan pengalaman semacam ini menghadirkan kenangan mendalam. Kenangan ini tetap bertahan bahkan setelah musik selesai dimainkan. Sekali lagi, *tactus* dan kenangan hanya mungkin terjadi kalau ada teritori awal yang terbentuk sehingga memungkinkannya untuk dideteritorialisasi.

5. Pembahasan

5.1. Intensifikasi: Kontraksi memori sebagai bentuk deteritorialisasi

Ketika musisi sedang membangun teritori, mereka pada dasarnya sedang mengupayakan standar objektif dalam praktik mengalami musik secara aktual. Pendengar bisa mengatakan bahwa permainan musisi tertentu bagus atau jelek disebabkan oleh standar objektif yang direkoleksi oleh memori pendengar lewat teritori yang dibangun musisi. Jika di awal dikatakan bahwa musisi harus mengikuti prinsip-prinsip dan kaidah permainan yang sudah mapan dan menyejarah sebagai titik berangkatnya menghadirkan kreativitas, hal ini berarti bahwa pada dasarnya musisi harus masuk ke teritori bersama yang bisa dinilai oleh orang lain. Orang harus bersama-sama masuk ke teritori musikal untuk bisa secara objektif mengalami musik. Dalam tahap membangun teritori bersama ini, kesadaran yang dialami setiap orang adalah kesadaran rekoleksi. Setiap orang sedang merekoleksi memorinya untuk membuat penilaian bagus atau jelek. Hal ini menjadi tahapan kerja dari salah satu fitur memori yang oleh Bergson disebut sebagai memori rekoleksi (Bergson et al., 2004). Tahapan awal ini tidak menunjukkan adanya indikasi praktik kreativitas dalam seni, tetapi orang sedang mencari konvensi bersama, standar umum, ukuran objektif. Namun ukuran objektif ini tidak didapatkan melalui analisis, melainkan diperoleh secara intuitif; secara intuitif, orang berusaha menemukan teritori bersama untuk ditinggali.

Setelah ukuran ini didapatkan, ukuran ini akan memungkinkan orang untuk berada dalam satu kondisi '*state of mind*' yang sama. Ketika teritori bersama ini berhasil dibentuk, secara auto-objektif, tugas musisi hanyalah mengintensifikasi unsur-unsur musikal dalam permainannya sehingga memungkinkan orang mengalami intensifikasi di ranah persepsi, dan ketika hal ini terjadi, intensifikasi ini akan membuat memori berkontraksi. Saat memori berkontraksi inilah, terjadi

deteritorialisasi teritori dan orang akan bergerak dari kesadaran teritori bersama ke jenis pengalaman subjektif yang dialami secara berbeda oleh setiap orang. Maksudnya, pengalaman subjektif dan juga pengalaman objektif adalah pengalaman yang berada di tataran empiris berupa pengalaman yang dialami secara inderawi. Sebaliknya, imanen adalah jenis pengalaman yang melampaui pengalaman yang empiris. Walaupun demikian, pengalaman imanen masih dialami secara empiris, tetapi tidak inderawi semata. Bahasa yang lebih umum adalah sensasi atau fantasi. Jadi, pengalaman imanen yang berbeda yang dialami setiap orang tidak disebabkan oleh materi yang berbeda, tetapi disebabkan oleh intensifikasi kesadaran terus menerus pada materi sehingga membuat memori yang ada pada kesadaran orang berkontraksi dan mempengaruhi persepsi. Intensifikasi unsur musikal dari repertoar yang dimainkan inilah jalan yang bisa dilalui musisi untuk menghadirkan pengalaman yang terus terasa baru pada kesadaran orang sekalipun orang tersebut dihadapkan pada materi musik yang sama. Tanpa adanya intensifikasi, permainan musik hanya bermuara pada teknik menghadirkan bunyi-bunyian menggunakan instrumen tertentu sesuai instruksi partitur. Jika bunyi musik dialami orang secara aktual, pengalaman baru yang hadir dalam kesadaran berbagai orang itu dialami secara virtual. Namun, meskipun dialami secara virtual, pengalaman ini juga memiliki dampak pada realitas aktual. Seperti diceritakan Ary, pengalaman *flow* (virtual) berdampak pada hadirnya luberan energi di tubuh (aktual).

5.2. Standar objektif sebagai prasyarat mutlak

Sensasi hanya mungkin terbentuk jika ada teritori awal yang terbentuk. Hal ini menjadi faktor pentingnya kualitas musik yang diproduksi. Musisi, pertama-tama harus sudah selesai dengan tuntutan teknis musikal: dia harus menguasai instrumen, memahami secara menyeluruh karya yang dimainkan, mempunyai kemampuan analisis yang mendalam terhadap bahasa musik, hingga mempunyai kesadaran referensial yang mumpuni untuk mengkontekstualisasikan musik. Hal-hal tersebut modal dasar yang harus dimiliki musisi untuk membuatnya bisa melakukan intensifikasi terhadap unsur-unsur musikal yang memungkinkannya (dan juga pendengar) untuk mengalami pergeseran kesadaran dan mengalami berbagai pengalaman sensasi. Tanpa modal dasar yang kuat, jangankan orang bergerak ke pengalaman sensasi; di ranah awalpun musisi sudah hampir pasti akan gagal membentuk teritori. Musisi yang gagal membangun teritori tidak akan bisa mengambil kesadaran pendengar untuk berada pada kondisi *state of mind* yang sama. Kalau sudah seperti ini, orang tidak akan bisa mengalami peristiwa musikal. Orang mungkin tetap bisa mendengarkan bunyi dentingan permainan, melainkan tidak ada keterikatan emosional sehingga musisi bermain sendiri, penonton ribut sendiri.

5.3. Kreativitas: musik sebagai bentuk praktik pengembangan kedirian

Jika kreativitas dipahami sebagai ketrampilan orang dalam membuat sesuatu yang baru, yang belum pernah ada, maka pengalaman menghayati musik lewat intensifikasi adalah salah satu jenis kegiatan yang paling kreatif. Penyebabnya, karena penghayatan yang baik mensyaratkan praktik intensifikasi kesadaran, dan praktik ini akan mengontraksikan memori ke persepsi sehingga selalu menghadirkan pengalaman baru, yang terus berbeda, tidak pernah sama, sekalipun menghadapi materi bunyi yang berulang. Karena hadirnya sesuatu yang baru ini ada di tingkat kesadaran bukan di tingkat material, semakin sering orang menghayati musik akan semakin muncul kesadaran-kesadaran baru yang tidak pernah sama setiap kali orang dihadapkan pada objek musik (entah sebagai pemain, atau sebagai pendengar). Dengan demikian, semakin sering orang menghayati musik, orang akan berkembang; mengalami perkembangan kesadaran diri.

Lebih jauh, pengembangan kedirian juga berhubungan dengan pergeseran kesadaran dari spasial ke temporal. Dalam kesadaran spasial, orang sudah cenderung melihat realitas secara umum; analitis, diskrit. Dalam pandangan semacam ini, musisi membedakan diri dengan semua elemen secara spasial; secara *external difference*. Pengalaman penghayatan sebaliknya, membuat musisi melihat realitas secara temporal. Dalam pengalaman semacam ini, realitas *difference* tidak hadir secara eksternal, melainkan secara internal. Secara eksternal tidak terbedakan dengan orang lain kecuali melihat *difference* secara internal di dalam diri. Dengan kata lain, pengalaman semacam ini membuat musisi lebih secara sukarela meluangkan waktu untuk berefleksi; melihat ulang kediriannya melalui pergeseran dari kesadaran spasial ke temporal.

6. Kesimpulan

Repetisi bisa menghadirkan kebaruan sejauh repetisi itu terjadi di dalam kesadaran musisi sebagai bentuk gerakan bolak-balik yang terus berulang antara persepsi dan memori, antara aktual dan virtual, sebagai kondisi deteritorialisasi di antara teritori dan reteritori. Namun kesadaran ini hanya mungkin terjadi kalau orang mengalami intensifikasi kesadaran atas materi yang sedang dihadapinya. Dengan demikian, repetisi yang kreatif adalah repetisi yang menghasilkan intensifikasi; musik yang kreatif adalah musik yang menghadirkan intensitas kesadaran ke semua orang. Dari perspektif ini, musik bukan semata-mata soal runtutan bunyi-bunyian dalam rentang waktu yang direspon oleh indera pendengaran, melainkan soal intensifikasi kesadaran lewat realitas kehidupan yang berupa bunyi-bunyian yang sampai ke telinga. Pengalaman mengintensifikasi objek inilah yang membuat orang mengalami

perkembangan kesadaran; tidak lagi menjadi pendengar pasif, melainkan juga membuat orang melakukan rekomposisi atas musik yang didengarnya di ranah virtual.

7. Referensi

- Anderson, P. S. (2015). Bergsonian intuition: A metaphysics of mystical life. *Philosophical Topics*, 239–251.
- Arndt, M. (2017). *The Musical Thought and Spiritual Lives of Heinrich Schenker and Arnold Schoenberg*. Routledge.
- Barroso, P. M. (2019). The reality of the virtual in Deleuze's transcendental empiricism. *Conceiving Virtuality: From Art to Technology*, 133–144.
- Bergson, H., Landes, D., & Grosz, E. (2022). *Creative evolution*. Routledge.
- Bergson, H., Paul, N. M., & Palmer, W. S. (2004). *Matter and memory*. Courier Corporation.
- Bukofzer, M. F. (2013). *Music in the baroque era—from Monteverdi to Bach*. Read Books Ltd.
- Calico, J. H. (2015). Old-Age Style: The Case of Arnold Schoenberg (1874–1951). *New German Critique*, 125, 65–80.
- Collett, G. (2019). Nine notes on the refrain. *La Deleuziana*, 10, 43–57.
- Cook, N. (2018). *Music as creative practice*. Oxford University Press.
- Covach, J. (2018). The Americanization of Arnold Schoenberg? Theory, Analysis, and Reception. *Zeitschrift Der Gesellschaft Für Musiktheorie [Journal of the German-Speaking Society of Music Theory]*, 15(2), 155–175.
- Cressy, T. A. (2023). Baroque Pop and Psychedelia: Bachian Pastness, Prestige, and Hybridity. *BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, 54(1), 17–75.
- De Munck, M. (2024). From Absolute Music to Sound Experience: On Post-Classical Music and Horizontal Listening. In *Music and its Narrative Potential* (pp. 21–39). Brill Fink.
- Deleuze, G. (2004). *Desert islands: And other texts, 1953–1974*.
- Deleuze, G. (2007). Two regimes of madness. Ed. David Lapoujade. Trans. Ames Hodges and Mike Taormina. New York: Semiotext (E).
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1988). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. Bloomsbury Publishing.

- Dies, D. (2016). Defining 'Spiritual Minimalism'. In *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music* (pp. 315–335). Routledge.
- Duarte Lacerda, J. A. (2015). *Self-Actualization: Transcendentalist Discourse in the Work of Stuart Saunders Smith*. Bowling Green State University.
- Eason, A. C. (2019). *Formal Functions in the Music of Arnold Schoenberg*. University of Oregon.
- Fadly, A. M., Supiarza, H., Pawitan, Z., & Alfathadiningrat, D. (2024). Bar Sheet: Panduan Sinkronisasi Bunyi Mickey-Mousing Terhadap Visualisasi Animasi Rhapsody Rabbit. *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan*, 25(1), 68–97.
- Gosal, C. I., Listya, A. R., Komalig, Y. N., & Tan, A. Q. (2024). “Manguni,” A Minahasan Cultural Identity: The Application of Practice-Based Research on A Program Music. *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan*, 25(1).
- Hagman, G. (2005). The musician and the creative process. *Journal of the American Academy of Psychoanalysis and Dynamic Psychiatry*, 33(1), 97–117.
- Hardman, T. J. (2021). Understanding creative intuition. *Journal of Creativity*, 31, 100006.
- Herbert, R. (2016). *Everyday music listening: Absorption, dissociation and trancing*. Routledge.
- Høffding, S. (2019). *A phenomenology of musical absorption*. Springer.
- Iser, W. (2022). The reading process: A phenomenological approach. In *New directions in literary history* (pp. 125–145). Routledge.
- Kartsaki, E. (2017). *Repetition in performance: returns and invisible forces*. Springer.
- Koçkan, Z. (2014). *Bergson's method of intuition: towards a philosophy of life*. Middle East Technical University.
- Kowal, S., & O'Connell, D. C. (2014). Transcription as a crucial step of data analysis. *The SAGE Handbook of Qualitative Data Analysis*, 64–79.
- Krtolica, I. (2020). At the origins of transcendental empiricism. Deleuze, with and beyond Gueroult. *Revue Internationale de Philosophie*, 291(1), 77–89.
- Kvale, S., & Brinkmann, S. (2018). Doing interviews. *Doing Interviews*, 1–208.
- Lacerda, J. A. D. (2023). Isolation: Analogies between Stuart Saunders Smith and the Transcendentalists. *Per Musi*, 24, 1–20.
- Lawrence, J. (2021). *The Immanent Musician: A Deleuzian Approach To Musical Studies*.
- Lochhead, J. (2015). *Reconceiving structure in contemporary music: New tools in music theory and analysis*. Routledge.

- McGrath, J. (2017). *Samuel Beckett, repetition and modern music*. Routledge.
- Meiborg, C., & Van Tuinen, S. (2014). Brewing Dissonance: Conceptualizing Mannerism and Baroque in Music with Deleuze. *Diacritics*, 42(3), 54–82.
- Miles, M. B., Huberman, A. M., & Saldaña, J. (2018). *Qualitative data analysis: A methods sourcebook*. Sage publications.
- Munro, I., & Thanem, T. (2018). Deleuze and the deterritorialization of strategy. *Critical Perspectives on Accounting*, 53, 69–78.
- Negus, K., & Astor, P. (2015). Songwriters and song lyrics: architecture, ambiguity and repetition. *Popular Music*, 34(2), 226–244.
- Ockelford, A. (2017). *Repetition in music: Theoretical and metatheoretical perspectives*. Routledge.
- Placanica, F. (2018). Recital I (for Cathy): A Drama 'Through the Voice.' *Twentieth-Century Music*, 15(3), 359–397.
- Polan, D. (2017). Francis Bacon: The logic of sensation. In *Gilles Deleuze and the theater of philosophy* (pp. 229–254). Routledge.
- Rolli, M. (2016). *Gilles Deleuze's Transcendental Empiricism: From Tradition to Difference*. Edinburgh University Press.
- Sagall, S., & Sagall, S. (2021). The Late Baroque Style. *MUSIC and CAPITALISM: Melody, Harmony and Rhythm in the Modern World*, 19–69.
- Salley, K. (2015). On Duration and Developing Variation: The Intersecting Ideologies of Henri Bergson and Arnold Schoenberg. *Music Theory Online*, 21(4).
- Satria, D., Setiawan, A., & Darlenis, T. (2024). Keroncong Arrangement as an Expression of Freedom Congrock 17. *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan*, 25(1), 1–25.
- Schoenberg, A. (2016). *Schoenberg's program notes and musical analyses* (Vol. 5). Oxford University Press.
- Segate, R. V. (2019). Reconceptualising Musical Treasures in Italy, the EU and the World: The Functional Legacy of Performativity. *Art Antiquity & L.*, 24, 199.
- Shan, L. (2020). *Messiaen and time: philosophical reflections on the performance of Visions de l'Amen for two pianos*. University of Birmingham.
- Smith, F. J. (2019). *Experiencing of Musical Sound: A Prelude to a Phenomenology of Music*. Routledge.
- Stover, C. (2017). Time, territorialization, and improvisational spaces. *Music Theory Online*, 23(1).

- Tahar, M. (2021). Bergson as visionary in evolutionary biology. In *The Bergsonian Mind* (pp. 446–460). Routledge.
- Tuffour, I. (2017). A critical overview of interpretative phenomenological analysis: A contemporary qualitative research approach. *Journal of Healthcare Communications*, 2(4), 52.
- Weinstein-Reiman, M. (2014). *Young Man's Fancy: Enlightenment Taxonomy and the Feminization of the Free Musical Fantasia*