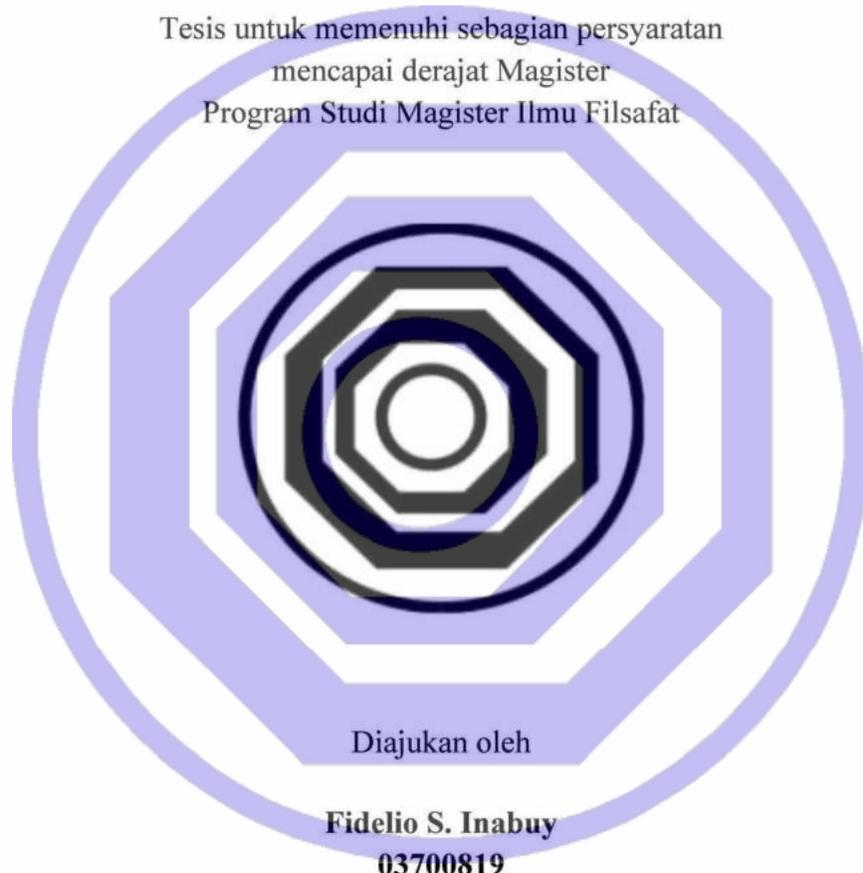


**KONSEP ONTOLOGI PERMAINAN
PADA HERMENEUTIKA FILOSOFIS GADAMER:
SEBUAH MODEL MEMAHAMI “PERCAKAPAN”
ANTAR PEMAIN DALAM SENI PERMAINAN
IMPROVISASI MUSIK JAZZ**

Tesis untuk memenuhi sebagian persyaratan
mencapai derajat Magister
Program Studi Magister Ilmu Filsafat



Diajukan oleh

Fidelio S. Inabuy
03700819

Kepada

**PROGRAM PASCA SARJANA
SEKOLAH TINGGI FILSAFAT DRIYARKARA
JAKARTA**

Jakarta, 4 November 2021

TESIS:
KONSEP ONTOLOGI PERMAINAN
PADA HERMENEUTIKA FILOSOFIS GADAMER:
SEBUAH MODEL MEMAHAMI “PERCAKAPAN”
ANTAR PEMAIN DALAM SENI PERMAINAN
IMPROVISASI MUSIK JAZZ

yang dipersiapkan dan disusun oleh

Fidelio S. Inabuy
03700819

telah dipertahankan di depan panitia penguji pada tanggal
4 November 2021 dan dinyatakan telah lulus memenuhi syarat.

PEMBIMBING

Rembimbing Utama



(Prof. Dr. J. Sudarminta)

Pembimbing Pendamping



(Dr. Simon Petrus L. Tjahjadi)

Disahkan pada tanggal 4 November 2021

Ketua Program Studi

Magister Filsafat



(Prof. Dr. J. Sudarminta)

Ketua

Sekolah Tinggi Filsafat Driyarkara

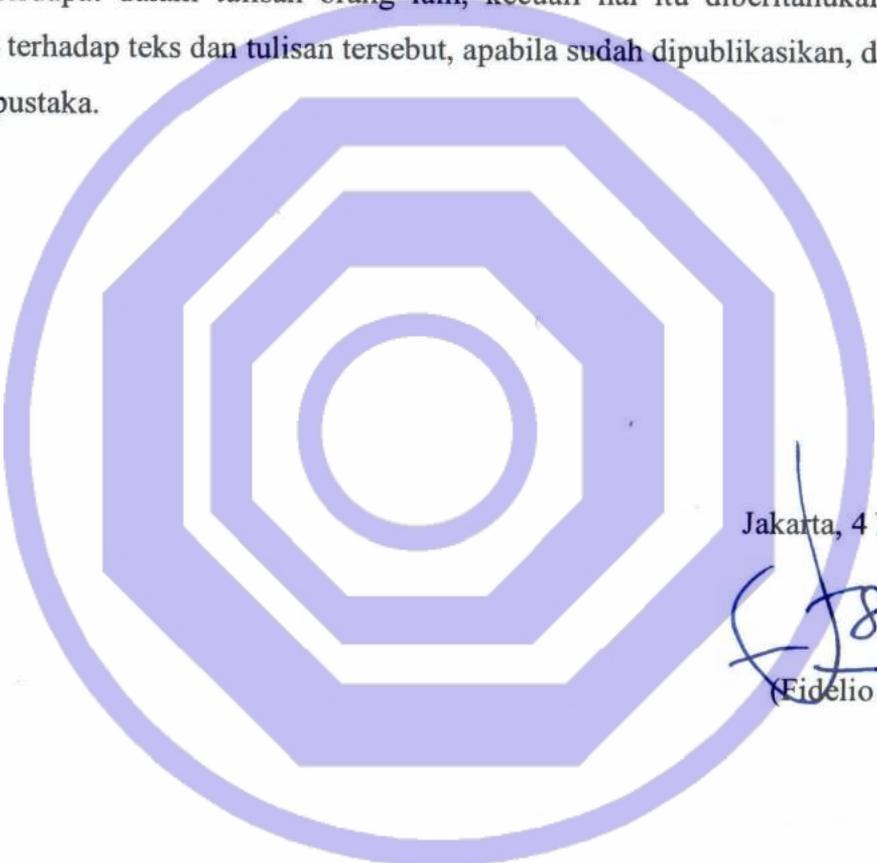


(Thomas Hidyta Tjaya, Ph. D.)

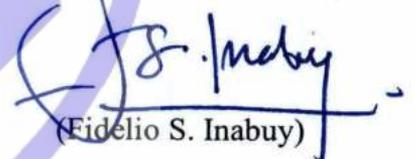
HALAMAN PERNYATAAN

Dengan ini saya menyatakan bahwa dalam tesis ini tidak terdapat teks:

1. Yang pernah diajukan sebagai karya tertulis atau sebagai bagian karya tulis, di salah satu Perguruan Tinggi untuk memperoleh gelar kesarjanaan atau
2. Yang sudah pernah dipublikasikan, atau
3. Yang terdapat dalam tulisan orang lain, kecuali hal itu diberitahukan dalam catatan tertulis terhadap teks dan tulisan tersebut, apabila sudah dipublikasikan, disebutkan dalam daftar pustaka.



Jakarta, 4 November 2021


(Fidelio S. Inabuy)

Daftar Isi

Halaman Judul.....	i
Halaman Pengesahan.....	ii
Halaman Pernyataan.....	iii
Daftar Isi.....	iv
Abstrak.....	vi
BAB I. Pendahuluan.....	1
1.1. Latar Belakang.....	1
1.2. Rumusan Masalah.....	19
1.3. Tesis.....	19
1.4. Tujuan Penulisan Tesis.....	20
1.5. Metode Penulisan.....	20
1.6. Sistematika Penulisan.....	20
1.7. Rangkuman.....	22
BAB II. Biografi Singkat dan Pokok-Pokok Pikiran.....	25
2.1. Biografi Singkat.....	25
2.2. Filsafat Ontologi Ketersingkapan Heidegger – Basis Ontologi Bahasa Gadamer.....	30
2.3. Mengatasi Persoalan Dialektika – dari Filsafat Hegel hingga Metodologi Saintifik....	34
2.4. Autentisitas Percakapan Dialogal.....	44
2.5. Pertanyaan sebagai Keutamaan dalam Percakapan dan Interpretasi Teks.....	48
2.6. Prinsip-Prinsip Inti Filsafat Hermeneutika Gadamer: Fusi Horison, Sejarah Pengaruh, Kesaling-pemahaman, Memahami sebagai Menafsir, dan Tradisi.....	53
2.7. Permainan Bahasa sebagai Manifestasi Kebenaran.....	60
2.8. Rangkuman.....	64

BAB III. Improvisasi-Jazz dalam Epistemologi dan Ontologi.....	69
3.1. Pengantar.....	69
3.2. Ilmu Musik-Classic – Pendekatan Epistemologi Terhadap Musik-Jazz.....	73
3.3. Musik Tradisional Blues.....	81
3.4. Implementasi Teori Musik-Classic dan Blues pada Musik-Jazz.....	86
3.5. Pendekatan Ontologis Terhadap Permainan Musik-Jazz.....	101
3.6. Rangkuman.....	120
Bab IV. Kesimpulan Tesis.....	124
4.1. Menjawab Pokok Persoalan Tesis pada Rumusan Masalah.....	124
4.2. Rangkuman.....	136
Bab V. Refleksi Filosofis dan Penutup.....	139
5.1. Refleksi Filosofis.....	130
5.2. Rangkuman.....	150
5.3. Penutup.....	151
Daftar Pustaka.....	153
Lampiran	

Abstrak

(A) Fidelio S. Inabuy

(B) Konsep Ontologi Permainan pada Filsafat Hermeneutika Gadamer sebagai Model untuk Memahami Percakapan Antar-Pemain dalam Seni Permainan Improvisasi Musik *Jazz*.

(C) VII+156 halaman; 2021

(D) Kata Kunci: Ontologi-permainan, percakapan-otentik, pertanyaan, ambiguitas, kesaling-pemahaman, permainan-Bahasa, seni-improvisasi-Jazz, dan bahasa-*bebob*.

(E) Isi Abstrak: Ontologi-Permainan-Seni dalam filsafat Gadamer merupakan analogi dari konsep hermeneutikanya yang mengutamakan kesaling-pemahaman, baik antar-pribadi maupun antara penafsir dengan teks, sebagai bentuk percakapan yang paling otentik. Otentisitas percakapan dimaknai sebagai: Tidak boleh ada pihak yang bertindak sebagai “tuan” (*master*) dalam percakapan tersebut untuk mereduksi pendapat pihak lain di bawah pendapatnya sendiri. Satu-satunya “tuan” dalam percakapan itu hanyalah “topik percakapan” (*Sache*) yang dibiarkan berbicara dari dirinya sendiri. Tugas para partisipan adalah “berwawancara dengan teks” seraya menangkap maksud di balik topik utama teks (*the whole*) dan menempatkannya dengan tepat ke dalam pertanyaan dan jawabannya (*the parts*). Keterarahan yang intens pada pertanyaan membuat dialog berlangsung dalam suasana penuh ambigu, prasangka, resiko, dan tak kunjung tiba pada kesimpulan akhir yang paripurna. Pihak-pihak berkomunikasi dalam tegangan antara “keterasingan” antar-pribadi yang harus terus dipelihara *dengan* “kesepahaman” dalam suatu permainan bahasa (*language-game*) yang dipahami bersama (*common understanding*). Dalam konteks analogi permainan tersebut, seni-improvisasi-Jazz, sebagai sebuah aktivitas bermain-main dengan spontanitas musikal, juga berlangsung di area yang sama: Penuh keambiguan, prasangka, resiko, dan hasrat kepada akor *dominant* sebagai implementasi dari “pertanyaan,” persis yang Gadamer maksudkan itu. Fakta ini membuka peluang baru untuk memahaminya dalam konteks filsafat Gadamerian. Kendati memiliki pilihan gagasan improvisasi yang bebas dan orisinal, pribadi-pribadi yang berbeda tetap mampu “bercakap-cakap” dalam pola-pola permainan bahasa-*bebob* sebagai bahasa bersama.

(F) Daftar Acuan: 43 (1946-2017)

(G) Prof. Dr. J. Sudarminta

Bab 1. Pendahuluan

1.1. Latar Belakang

Puncak perkembangan sejarah diskursus hermeneutika kontemporer ditandai oleh tampilnya seorang filosof Jerman yang hidup di sepanjang abad ke-20, Hans-Georg Gadamer (1900-2002). Atas jasanya, bidang hermeneutika (diskursus tafsir teks)¹ memasuki babakan baru yang tidak lagi memahami kegiatan menafsir sebatas langkah-langkah metodologis (rekonstruksi data atas sumber-sumber fakta sejarah berupa teks, artefak, seni, tradisi, dan sebagainya) dengan berpretensi pada kebenaran objektif yang paripurna; melainkan, melampaui itu, merupakan tindakan reinterpreatif berbentuk hubungan dialogal – percakapan autentik tanpa batas dengan sumber-sumber tersebut hingga menjangkau titik-titik terjauh.²

Filsafatnya bertolak dari kepelikan para tokoh Pencerahan (*Aufklärung*) dalam mencari landasan absah bagi klaim-klaim persoalan kemanusiaan (sosial) di tengah keterpesonaan mereka atas capaian-pesat sains modern (IPTEK) dengan pijakan metodologi-saintifiknya yang kokoh.³ Memang saat itu (abad ke-19 dan 20), pamor ilmu-ilmu kemanusiaan (*Geisteswissenschaften*) berada di bawah pengaruh kuat ilmu-ilmu alam (*Naturwissenschaften*) sehingga yang terakhir ini diyakini lebih mampu menyajikan panorama pemahaman yang benar dan lengkap tentang dunia ketimbang yang pertama.⁴ Di tengah krisis eksistensi yang melanda para ilmuwan sosial tersebut,

¹ Berdasarkan etimologi kata, istilah “hermeneutika” (*hermeneutics*, Inggris) berasal dari kata Yunani *hermeneuein*, yang berarti “menerjemahkan” atau “menafsir.” Jadi diskursus hermeneutika, dalam arti yang paling umum, berarti melakukan pekerjaan/kegiatan menafsirkan peristiwa – yang dimaksud adalah peristiwa apa saja, seperti fenomena sejarah, teks, tradisi, seni, budaya, manusia, dan seterusnya. Istilah ini diambil dari nama seorang dewa dalam mitologi Yunani, *Hermes*, yang bertugas menerjemahkan pesan Ilahi kepada manusia. Dalam tugas itu ia melakukan dua tahapan penting yang menandai pekerjaan hermeneutika, yaitu memahami pesan Ilahi dan mampu mengartikulasinya (menerjemahkan) kepada pemahaman manusia.

² Gadamer menulis, “*The infinity of the dialogue in which understanding is achieved makes any reference to the inaffable itself relative.*” Lih. Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, diterjemahkan dalam bahasa Inggris oleh Joel Weinsheimer dan Donald G. Marshall, Continuum, London, 2006, hlm. xxxi. Bandingkan dengan kalimat Sokolowski atas Gadamer, *He insists on the inevitability of conversation in the pursuit and achievement of truth. The mind is never single but always in conversation with others, whether with one or with many interlocutors.*” Bdk. Robert Sokolowski, “Gadamer’s Theory of Hermeneutics,” dalam Lewis Edwin Hahn (ed.), *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*, The Library of Living Philosophers, USA, 1997, hlm. 225.

³ Tampak dalam kalimat Sokolowski atas Gadamer, “*Ia hidup melalui penyebaran sains dan teknologi yang menjangkau dunia, suatu perkembangan yang diakselerasi oleh perang dunia dan perang dingin yang belakangan. Persebaran sains dan teknologi telah menjadi sebuah pengaruh sosial dan intelektual . . . Ia terinformasi bukan hanya tentang filsafat namun juga literature dan seni. Latar belakang dan karakter hidupnya membawanya pada sudut pandang atas jaman yang ia tinggali.*” Lih. *Ibid.*, hlm 223-224.

⁴ Gadamer menulis, “*The human sciences (Geisteswissenschaften) so obviously understand themselves by analogy to the natural sciences . . . Human science too is concern with establishing similarities, regularities, and*

Gadamer tampil ke panggung filsafat dengan sebuah terobosan baru: Meluruskan pemahaman manusia tentang makna primordial “memahami” (*Verstehen*).

Masterpiece Gadamer, *Wahrheit und Methode (Truth and Method* atau Kebenaran dan Metode, 1960), ingin menunjukkan bahwa baik kebenaran (yang bebas dari cengkraman rasio) maupun metode (sebagai milik mutlak sains), adalah dua hal berbeda; di mana yang-pertama tidak selalu bergantung pada yang-kedua.⁵ Inti kritiknya ialah luputnya perhatian sejarah filsafat (terutama kesejarahan, sejarah estetika dan filsafat bahasa) terhadap persoalan hermeneutis yang fundamental dalam setiap aktivitas memahami “dunia dan kebenarannya.”⁶ Kehadiran *Truth and Method* merupakan sebuah upaya filosofis yang ingin mengkritisi persoalan ini.

Kritik Gadamer terutama tertuju pada perspektif saintifik yang membangun jalan eksklusif menuju kebenaran (*the exclusive avenue to truth*).⁷ Di dalam tradisi ilmu-ilmu alam (*natural science*), kebenaran (*truth*) selalu dipahami berdasarkan sifat-sifat yang monolitik, homogen dan tetap.⁸ Pemahaman yang *rigor* ini rupa-rupanya mempengaruhi cara-kerja ilmu-ilmu kemanusiaan dalam mengobservasi objek penelitiannya: Manusia.⁹ Padahal, berbeda dengan pengalaman atas objek-objek alam, dunia manusia berisi dimensi kehidupan yang lebih dinamis dan cair

conformities to law which would make it possible to predict individual phenomena and processes . . . But in fact the human sciences are a long way from regarding themselves as simply inferior to the natural science.” Lih. Hans-Georg Gadamer, *op.cit.*, hlm. 3 dan 8.

⁵ Mengutip Gadamer, “*The phenomenon of understanding not only pervades all human relation to the world. It also has an independent validity within science, and it resists any attempt to reinterpret it in term of scientific method.*” Lih. *Ibid.*, hlm. xx.

⁶ Kalimat pertama yang ditulisnya di bagian pengantar *Truth and Method* mengatakan, “*These studies are concerned with the problem of hermeneutics.*” Lih. *Ibid.*, hlm. xx. Dalam kalimat Weinsheimer, “*Hermeneutika Gadamer itu sendiri didasari secara hermeneutis . . . Pandangan Gadamer merujuk tepat pada analisis kritisnya yang detil atas bahasa, kesadaran historis dan pengalaman estetis.*” Bdk. Joel C. Weinsheimer., *Gadamer’s Hermeneutics A Reading of Truth and Method*, Yale University Press, London, 1985, hlm. xi.

⁷ Dalam penjelasan Weinsheimer, “*From divers passages it (Truth and Method) gathers and organizes Gadamer’s objections to the notion that scientific method defines the exclusive avenue to truth.*” Bdk. Joel C. Weinsheimer, *op.cit.*, hlm. x.

⁸ Dalam kalimat Gadamer, “*Human science too is concern with establishing similarities, regularities, and conformities to law which would make it possible to predict individual phenomena and processes.*” Lih. Hans-Georg Gadamer, *op.cit.*, hlm. 3. Bdk. Joel C. Weinsheimer, *op.cit.*, hlm. 2.

⁹ Gadamer menulis, “*Hence the human science are connected to modes of experience that lie outside science: with the experiences of philosophy, of art, and of history itself. These are all modes of experience in which a truth is communicated that cannot be verified by methodological means proper to science.*” Hans-Georg Gadamer, *op.cit.*, hlm. xxi.

sehingga pengalaman kebenarannya melampaui, bahkan terletak di luar, domain klaim-klaim universal sains yang cenderung tetap (*fixed*).¹⁰

Lagipula, dalam mencari kebenarannya, kerja saintifik cenderung bersifat memisahkan manusia dari dunianya. Sains menyisihkan ikatan-ikatan tradisi manusia yang sudah sejak lama diakui, kemudian beralih pada bahasa saintifik yang amat terperinci dan asing dari dunia manusia.¹¹ Menegaskan kritik Gadamer, Sokolowski mengungkap fakta bahwa bahasa saintifik tidak diturunkan dari tatanan gramatikal (*the grammar of a particular language*) berdasarkan kebiasaan-kebiasaan (tradisi) suku bangsa atau rumpun tertentu (*the habits of a particular tribe*):

Ilmu modern dan teknologi membuat kita berpikir bahwa kita bisa berdiri bebas dari tradisi-tradisi dan budaya-budaya, kemudian menilai mereka dalam suatu cara yang terpisah . . . sains dan teknologi sedang mengembangkan suatu bahasa yang akan melengkapi atau bersaing dengan apa yang sekarang disebut bahasa ‘alami.’ Dengan demikian, perkembangan sejarah, ekspansi sains dan teknologi serta perubahan-perubahan sosial-politik dan budaya membawa pada suatu gerakan di mana hermeneutika, interpretasi aktif tentang siapa kita dan apa yang kita lakukan, mengemuka sebagai persoalan filsafat.¹²

Persoalan memahami seharusnya (secara otomatis) *sudah* menjadi milik mutlak dunia manusia dan tradisinya tanpa harus menunggu verifikasi metode.¹³ Memahami adalah perkara tradisi (cara hidup) – bagian integral dalam dunia manusia yang tidak boleh dianggap sepi. Kita bahkan perlu belajar “*memandang pada kebenaran yang berbicara pada kita melalui tradisi*,”¹⁴ tandas Gadamer. Sementara itu, daya sengat sains, secara destruktif, mendistingksi pemahaman sebagai milik sebetuk pekerjaan kesadaran saintifik beserta kontrol metodologinya yang bekerja

¹⁰ Gadamer menulis, “*It is not concerned with a method of understanding by means of which text are subjected to scientific investigation like all other objects of experience . . . experience of truth that transcends the domain of scientific method whatever that experience is to be found . . . Hence the human are connected to mode of experience that lie outside science.*” Lih. Hans-Georg Gadamer, *op.cit.*, hlm. xx-xxi.

¹¹ Gadamer menulis, “*A reflection on what truth is in the human sciences must not try to reflect itself out of the tradition whose binding force it has recognized.*” Lih. *Ibid.*, hlm. xxiii. Bandingkan dengan penjelasan Weinsheimer, “*that method lies outside the humanistic tradition.*” Bdk. Joel C. Weinsheimer, *op.cit.*, hlm. 2.

¹² Lih. Robert Sokolowski, *op.cit.*, hlm. 224.

¹³ Gadamer menulis, “*The understanding and interpretation of text is not merely a concern of science, but obviously belongs to human experience of the world in general.*” Lih. *Ibid.*, hlm. xx.

¹⁴ Gadamer menulis, “*...in view of the truth that speaks to us from tradition.*” Lih. Hans-Georg Gadamer, *op.cit.*, hlm. xxii. Bandingkan dengan interpretasi Hardiman atas Gadamer, “*Tradisi adalah suatu engkau yang dapat berbicara.*” Lih. F. Budi hardiman, *Seni Memahami dari Schleiermacher sampai Derrida*, Kanisius, Yogyakarta, 2015, hlm. 192.

terpisah melampaui integritas dunia manusia dan tradisinya.¹⁵ “Oleh sebab itu,” ia tegaskan, “bersama dengan pengalaman filsafat, pengalaman seni adalah teguran yang paling tegas pada kesadaran saintifik untuk mengakui batas-batasnya sendiri.”¹⁶ Kalimat ini menegaskan temuan Gadamer bahwa dakuan-dakuan sains yang ketat itu tidak cukup kuat mewedahi fakta kebenaran yang datang melalui pengalaman seni (*the experience of art*).¹⁷ Maka filsafat hermeneutika (diskursus tafsir teks) dengan pendekatan seni sungguh diperlukan di sini. Mengapa demikian?

Studi hermeneutika itu sendiri, menurut Gadamer, akan menghadirkan fenomena hermeneutis yang sungguh luas apabila bertolak dari pengalaman seni dan tradisi kesejarahan.¹⁸ Maka jelas bahwa dua hal ini – pengalaman seni dan tradisi kesejarahan, adalah titik tolak yang tepat bagi setiap proses hermeneutik (memahami). Untuk itulah kita perlu mempelajari tentang seni memahami dan kesejarahan tentangnya, bukan? Filsafat adalah persoalan seni memahami itu sendiri beserta diskursus sejarah pemikiran yang membentuknya maka dapat dipahami mengapa filsafatlah yang menjadi fokus perhatian Gadamer:

Perhatianku sesungguhnya hanyalah filsafat, bukan apa yang harus kita lakukan atau kerjakan melainkan apa yang sedang menimpa kita melampaui apapun yang kita inginkan dan perbuat.¹⁹

Sehingga filsafat bagi Gadamer adalah perkara apa yang sedang terjadi menimpa manusia di luar kontrol kesadarannya atas peristiwa itu. Dengan prinsip ini maka dapat dipahami mengapa *Truth and Method* mengawali langkahnya dari sebuah kritik terhadap kesadaran estetis (*a critique of aesthetic consciousness*) – sebuah konsep pemahaman akan seni di era Pencerahan –

¹⁵ Bahwa hal memahami dan kebenaran tentangnya seharusnya bergerak melampaui domain klaim universal metode saintifik. Lih. Hans-Georg Gadamer, *Ibid.*, hlm xxi.

¹⁶ Gadamer menulis, “Hence, together with the experience of philosophy, the experience of art is the most insistent admonition to scientific consciousness to acknowledge its own limits.” Hans-Georg Gadamer, *op.cit.*, hlm. xxi-xxii. Bdk. Joel C. Weinsheimer, *op.cit.*, hlm. 63.

¹⁷ Pertanyaan Gadamer, “Is there to be no knowledge in art? Does not the experience of art contain a claim of truth which is certainly different from that of science, but just as certainly is not inferior to it?” Lih. Hans-Georg Gadamer, *op.cit.*, hlm. 84.

¹⁸ Dalam kalimatnya, “Hence these studies on hermeneutics, which start from the experience of art and of historical tradition, try to present the hermeneutic phenomenon in its full extent.” Lih. *Ibid.*, hlm xxii.

¹⁹ Secara eksplisit dikatakannya, “My real concern was and is philosophic: not what we do or what we ought to do but what happens to us over and above our wanting and doing.” Lih. Hans-Georg Gadamer, *Ibid.*, hlm. xxv-xxvi.

yang terlanjur melepaskan kebenaran seni untuk dibatasi (ditentukan) oleh konsep kebenaran saintifik dengan kesadaran (*consciousness*) rasio sebagai subjek penentu.²⁰ Padahal, menurutnya:

Lantas, tesisku adalah bahwa *ada*-nya seni (*the being of art*) tidak bisa dipandang sebagai objek kesadaran estetik karena, sebaliknya, sikap estetik itu lebih daripada bagaimana ia menyadari akan dirinya sendiri. Padahal Itu adalah bagian dari peristiwa *mengada* yang muncul dalam presentasi yang secara esensial milik permainan sebagai permainan.²¹

Dari kutipan tersebut tampak penegasannya bahwa keberadaan seni bukanlah produk kesadaran estetis pikiran manusia, sebagaimana ilmu estetika memahaminya di bawah kesadaran estetis subjek, melainkan bagian yang tak terpisahkan dari keseluruhan peristiwa tentang kehadiran *ada* (*the event of being*) yang bermanifestasi melampaui bidang kesadaran subjek!²² Berarti Gadamer sedang berbicara tentang cara memahami seni yang supralogika – artinya, kemunculan-nya lebih dimotori oleh kehendaknya sendiri. Maka bisa saja seni memberi dirinya bagi bidang kesadaran manusia namun sewaktu-waktu ia datang tanpa menunggu kesadaran manusia bekerja. Eksistensinya berada di seberang kesadaran manusia dan bukan di dalamnya!

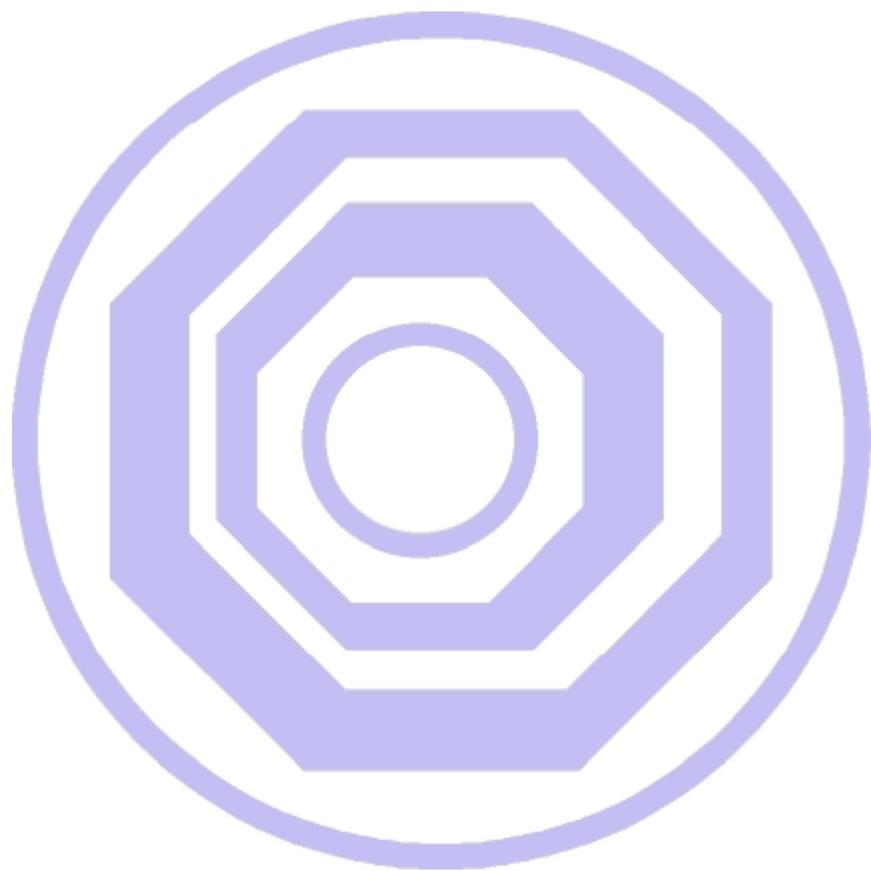
Sementara itu pemahaman tentang “dunia”²³ termasuk di dalamnya dunia-seni, “*bukan hanya berbicara tentang sains dan moda-moda pengalamannya, melainkan seluruh pengalaman*

²⁰ Gadamer menulis, “Hence, the following investigation starts with a critique of aesthetic consciousness in order to defend the experience of truth that comes to us through the work of art against the aesthetic theory that lets itself be restricted to a scientific conception of truth.” Lih. Hans-Georg Gadamer, *Ibid.*

²¹ Secara eksplisit Gadamer menegaskan tesisnya, “My thesis, then, is that the being of art cannot be defined as an object of an aesthetic consciousness because, on the contrary, the aesthetic attitude is more than it knows of itself. It is a part of the event of being that occurs in presentation, and belongs essentially to play as play. Lih. Hans-Georg Gadamer, *Ibid.*, hlm. 115.

²² Perhatikan bahwa apabila seni menjadi objek kesadaran estetis maka tercipta dua kubu, yaitu antara seni di satu sisi dan rasio atau kesadaran estetik (epistemologi) di lain sisi. Sedangkan, bagi Gadamer, apabila keberadaan seni (*the being of art*) dipahami di bawah kesadaran estetis maka esensi kebenaran yang datang melalui seni – yang berkorespondensi dengan seluruh pengalaman hermeneutis manusia beserta tradisi pengalaman historisnya, menjadi luput.

²³ Terkait filsafat hermeneutika Gadamer, kiranya diperlukan juga penjelasan tentang makna kata ‘dunia’ (*world, Welt*) yang berbeda dari kata ‘Bumi’ (*earth*). Perbedaan ini persis berproyeksi pada konteks keterlemparan *Dasein* pada filsafat ontologi ketersingkatan Heidegger. Salah satu penjelasan dalam bahasa Indonesia yang amat baik dapat diperoleh dari tulisan Hardiman: Bumi adalah bentuk fisik dari tanah tempat kita berpijak. Ia tidak bisa dipindah-pindah ke sana ke mari atau ditukar dengan bumi yang lain apabila kita sudah bosan, misalnya – bumi tetap sebagaimana adanya. Namun yang berbeda dan unik adalah ‘dunia.’ Dunia adalah abstraksi dari horizon-horizon penuh makna *Dasein* – maka itulah kita mengenal istilah dunia ilmuwan, dunia artis, dunia para filsuf, dunia teolog, dunia anak-anak dan seterusnya. Dunia-dunia ini bersifat melar dan dinamis. Ia bisa “dipindah” ke sana ke mari. Peristiwa reuni (dengan mantan teman-teman sekelas jaman kita masih bersekolah dulu), misalnya, adalah bukti bahwa kita sedang “memindahkan dunia” sekolah yang pernah kita jalani dulu ke masa sekarang, yakni pada saat reuni berlangsung. Inilah makna dunia menurut konsep faktisitas (*Faktizitat*) dalam filsafat Heidegger yang



Being) yang, melampaui konstruksi kesadaran (*consciousness*), berjalan menurut ketersituasian (*Befindlichkeit*) *Dasein*?³⁰

Pertanyaan ini terhubung dengan konsep “ontologi bahasa” Gadamer; bahwa mengalami dunia dalam peristiwa hermeneutis selalu dimediasi oleh fenomena “bahasa” (*language*). Di sini kembali tampak pengaruh filsafat Heidegger II yang membuka akses menuju misteriusitas *Ada* melalui bahasa (*Language is the house of Being*). Bagi Gadamer, bahasa memiliki makna yang misterius, presis bukan karena perannya sebagai alat komunikasi antar-manusia (sebagaimana yang umum dipahami), melainkan oleh karena kehadirannya hendak dimaknai sebagai “subjek-berbicara” yang mampu berdialog dengan pemahaman subjek pengetahu.³¹ Secara tendensius Gadamer menulis, “Bahasa melampaui kesadaran pembicaranya.”³² Weinsheimer menjelaskan:

Peristiwa pemahaman yang mengkreasikan suatu bahasa bersama telah terjadi; dan, bagi suatu bahasa, para *partner* tidak lagi dalam kondisi perlu memahami bahasa itu. Mereka tak perlu lagi menerjemahkan kecuali hanya berbicara . . . Memahami suatu bahasa berarti memahami apa yang dikatakan dan bukan memahami bahasa itu kata per kata.³³

Dari kutipan tersebut tampak bahwa pemahaman melalui bahasa terjadi di dalam dialog antar-para-pembicara yang berdialog secara praktis melampaui persoalan-persoalan teknis bahasa. Artinya pemahaman yang terjadi di dalam dialog tidak begitu mempersoalkan dimensi teknis bahasa (maka kemudian dapat dipahami kritik Gadamer pada filsafat bahasa)³⁴ kecuali berfokus

³⁰ Maka realitas dunia jelas tidak dimaknai sebagai hasil konstruksi pikiran melainkan dialami sebagai sebuah peristiwa kehadiran *Ada*. Mengutip Gadamer: “*It does not mean that the one who understands has an absolute mastery over being but, on the contrary, that being is not experienced where something can be constructed by us and is to that extent conceived; it is experienced where what is happening can merely be understood.*” Lih, *Ibid.*, hlm. xxxi.

³¹ Dalam ungkapan Figal, “*Gadamer in this case creates a variation of Heidegger’s proportion that ‘language speaks’ (die Sprache spricht).*” Lih. Figal, Günter, “The Doing of the Thing Itself: Gadamer’s Hermeneutic Ontology of Language,” terjemahan dalam Inggris: Robert J. Dostal, dalam Robert J. Dostal, (ed.), *The Cambridge Companion to Gadamer*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, hlm. 109. Bandingkan dengan penjelasan Sokolowski, “*Language he (Gadamer) observes, is not only an instrument but also an embodiment of thought . . . Language is the bearer of a tradition, but it can also be a kind of a participant in the human conversation and not merely a vehicles for it.*” Bdk. Robert Sokolowski, *op.cit.*, hlm. 228.

³² Lih. Hans-Georg Gadamer., *op.cit.*, hlm. xxxiii.

³³ Weinsheimer menulis, “*The event of understanding creating a common language has already occurred; and, sharing a language, the partners in a sense no longer need to understand that language. They do not need to translate but only to speak . . . To understand a language means to understand what is said and not to understand the language per se at all.*” Lih. Joel C. Weinsheimer., *op.cit.*, hlm. 218.

³⁴ Dalam kutipan Weinsheimer atas Gadamer: “*Bahasa bukan hanya contoh terbaik atas fakta ini; bagi Gadamer itulah dasarnya. Sejauh seluruh kesadaran adalah linguistik, ketersembunyian bahasa dalam ucapan (justru) memerlukan kekuranglengkapan kesadaran diri (incompleteness of self-consciousness). Betapapun hebatnya para*

hanya pada topik pembicaraan.³⁵ Inilah pemahaman di tataran praktis-aplikatif,³⁶ di mana para partisipan percakapan sudah mengaplikasikan percakapan dan (di saat yang sama) memiliki kemampuan yang baik untuk menafsir maksud di balik yang dikatakan lawan bicara.³⁷ Dalam situasi ini maka justru bahasa-*lah* yang membimbing arah percakapan, dan bukannya (sebaliknya) bahasa dibicarakan di bawah kesadaran para pembicaranya. Inilah konsep misteriusitas ontologi bahasa filsafat Gadamer di mana “bahasa melampaui kesadaran pembicaranya.”

Begitupun yang terjadi di dalam relasi dialogal antara pemahaman (pengetahu) dan dunia. Melalui misteriusitas bahasa, keduanya (antara pemahaman dan dunia) terlibat dalam percakapan “autentik.” Maksudnya, pemahaman dan dunia terlibat dalam suasana percakapan tanya-jawab yang penuh keterbukaan dan menghormati integritas masing-masing pihak.³⁸ Di hadapan yang-lain (*Thou*) aku menyadari keterbatasanku dan aku bisa melampauinya hanya apabila aku terbuka padanya (yang-lain).³⁹ Demikian gambaran pemahaman di dalam percakapan autentik!

Gagasan “kesalingterbukaan” ini menemukan titik singgungnya pada pemikiran Martin Buber (1878-1965), filosof Austria yang berbicara tentang relasi intersubjektivitas (*subjek versus*

grammarians, filolog, filosof bahasa, (mengutip Gadamer) ‘ketidaksadaran bahasa tidak berhenti menjadi moda mengada bicara yang riil.’ Lih. Joel C. Weinsheimer, *op.cit.*, hlm. 39.

However influential the work of grammarians, philologists, linguists, and philosophers of languages, ‘unconsciousness of language has not ceased to be the real mode of being speech.’

³⁵ Dalam kalimat Weinsheimer, “*But we are not focally aware of the manner of speaking or the rules of expression except when communication is for some reason impeded. In fact, the more we focus on the expression per se, the less we hear of what he said.*” Lih. *Ibid.* Bandingkan dengan kalimat Sokolowski, “*A language not just made up of a vocabulary and a set of grammatical rules, but is also the repository of understanding that have settled into it.*” Bdk. Robert Sokolowski, *op.cit.*, hlm. 228.

³⁶ Menurut penjelasan Grondin, pada pemahaman yang aplikatif, makna (peristiwa, orang, monumen) yang dipahami selalu perlu diterjemahkan (*needs to be translated*) sehingga antara pemahaman, aplikasi dan translasi itu sama nilainya bagi Gadamer. “*What I seek to translate (understand, apply) is always something that as at first foreign to me, but that is in some way binding for my interpretation.*” Bdk. Jean Grondin, “Gadamer’s Basic Understanding of Understanding,” dalam Robert J Dostal, (ed.), *The Cambridge Companion to Gadamer*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, hlm. 43.

³⁷ Dalam kalimat Sokolowski, “*When we learn language not a formally, but as something through which we can live and act – we absorb the opinions or the appearance of things that have been incorporated into the language.*” Lih. Robert Sokolowski, *op.cit.*, hlm. 228.

³⁸ Dalam ungkapan Figal, “*There are no masters of conversation from their own power.*” Lih. Günter Figal, *op.cit.*, hlm. 108.

³⁹ Dalam kalimat Alexander, “*Pandangan dialogis Gadamer tentang memahami telah memperkenalkan sebuah peristiwa transendensi: Sementara aku tidak mampu berjalan melampaui keterbatasanku, kecuali bila aku benar-benar terbuka pada yang lain. Memang, temporalitasku akan tetap tidak reflektif jika aku tidak dapat menyesuaikannya melalui yang lain. Ini adalah peristiwa pemahaman dialogis yang membuka sifat temporalitas manusia, dan yang dengan demikian menyeimbangkan individuasi moralitas diriku dengan kemungkinan transendensi diri bersama yang-lain.*” Lih. Thomas M. Alexander, “Eros and Understanding: Gadamer’s Aesthetic Ontology of the Community,” dalam dalam Lewis Edwin Hahn (ed.), *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*, The Library of Living Philosophers, USA, 1997, hlm. 340.

subjek) sebagai peristiwa perjumpaan antara Aku dan Engkau/Dikau (*I-Thou*) dalam relasi ontologis yang dialogal. Berdasarkan keterangan Friedman, Buber memaknai dialog sebagai peristiwa perjumpaan di hadapan yang-lain dan mengakui keunikannya sebagai yang nyata (*real*); bukan hasil analisis konten pengalaman.⁴⁰ Bagi Buber seluruh kehidupan nyata adalah perjumpaan (*meeting*).⁴¹ Momen ontologis ini adalah bidang antara (*between*) yang mudah luput dari ingatan (*seemingly evanescent sphere of the 'between' as ontological reality*).⁴² Terkait konsep filsafat hermeneutika Gadamer, di dalam konteks relasi intersubjektivitas Buber, yang-lain (*Thou*) dipahami sebagai *Aku (I)* yang lain, “yang-dibiarkan-berbicara” dalam keberlainannya (*otherness*) tanpa intervensi penafsir.⁴³ Informasi tentang filsafat intersubjektivitas Buber penting diketahui sebagai landasan bagi konsep “percakapan autentik” yang akan dijelaskan secara terperinci pada bab 2.

Selain Buber dan Heidegger, Gadamer juga merujuk pada konsep *phronesis*-nya Aristoteles (384-324 SM),⁴⁴ khususnya tampak pada pembahasannya tentang warisan humanistik abad ke-19, *sensus communis*.⁴⁵ *Phronesis* adalah syarat mutlak bagi *sensus-communis* (yaitu bentuk perasaan individu mencari komunitas).⁴⁶ Di dalam komunitas diperlukan adanya pemahaman bersama, *common sense*. Weinsheimer menulis: “*Apa yang dihasilkan melalui common sense juga diterima/dipahami melaluinya. Seseorang dengan common sense seharusnya memiliki pula phronesis (kebijaksanaan praktis), yaitu lawan dari pengetahuan teoretis-abstrak.*”⁴⁷ Rujukan

⁴⁰ Dalam pengantarnya atas karya Martin Buber, *Between Man and Man*, Friedman menulis, “*Dalam mengartikulasi 'dialog,' Buber memperkenalkan sebuah konsep yang hanya eksis secara implisit dalam I and Thou, yang 'mengalami sisi lain' dari keterkaitan. Tindakan inklusi ini, sebagaimana Buber mengatakannya dalam 'Education' adalah yang membuatnya mungkin untuk bertemu dan mengenal yang lain dalam keunikannya yang nyata dan bukan hanya sebagai konten pengalaman seseorang . . . Kehidupan yang paling riil adalah perjumpaan, kata Buber dalam 'I and Thou,' dan 'Between Man and Man' lagi dan lagi merujuk pada bidang antara yang tampaknya cepat berlalu dari ingatan sebagai realitas ontologis.*” Lih. Maurice Friedman, “Introduction,” dalam Martin Buber, *Between Man and Man*, diterjemahkan dalam bahasa Inggris oleh Ronald Gregor-Smith, *et al.*, Routledge, London, 2004, hlm. xiii.

⁴¹ Lih. *Ibid.*

⁴² Lih. *Ibid.*

⁴³ Bdk. F. Budi Hardiman, *Seni Memahami dari Schleiermacher sampai Derrida*, Kanisius, Yogyakarta, 2015, hlm. 190-192.

⁴⁴ Dalam tradisi filsafat Yunani, khususnya pada pemikiran Aristoteles, dikenal 2 keutamaan sebagai persyaratan bagi kesempurnaan akal budi, yaitu kebijaksanaan (*sophia*) dan kepintaran (*phronesis*). Kedua sifat ini dimiliki oleh manusia dengan harapan agar ia mampu memilih tindakan yang paling tepat berdasarkan pengertian yang tepat pula. Lih. Simon Petrus L. Tjajadi, *Petualangan Intelektual Konfrontasi dengan Para Filsuf dari Jaman Yunani hingga Zaman Modern*, Kanisius, Yogyakarta, 2004, hlm. 73.

⁴⁵ Lih. Hans-Georg Gadamer, *op.cit.*, hlm. 17-27.

⁴⁶ Lih. Thomas M. Alexander, *op.cit.*, hlm.338.

⁴⁷ Lih. Joel C. Weinsheimer, *op.cit.*, hlm. 73.

Gadamer atas filsafat Aristotelian menegaskan pentingnya pengetahuan konkrit yang berporos pada nilai-nilai tradisi komunal (*the value of communal tradition*).⁴⁸ Kita masih akan membahas tentang konsep ini pada bab 4 terkait peran komunitas bagi realitas musik-Jazz.

Pijakan pada ketiga filsuf ini: Heidegger, Buber, Aristoteles – dan nanti pada bab 2 akan juga tampak pada filsafat bahasa Wittgenstein, perlu dikemukakan terlebih dahulu kepada sidang pembaca dengan pertimbangan agar lebih mudah memahami perbedaan pandangan antara Gadamer dengan para filosof Pencerahan, seperti: Tokoh Idealisme Jerman Hegel (1770-1831), filsafat Kritisisme Kant (1724-1804)⁴⁹ juga Schiller (1759-1805). Para tokoh ini bertumpu pada filsafat Rasionalisme Cartesian (Rene Descartes, 1596-1650) yang mengabsolutkan rasio, kesadaran diri (*cogito*), sebagai syarat mutlak bagi kepastian pengetahuan.

Inti filsafat Rasionalisme adalah: Legitimasi seluruh pengetahuan (ini berarti melibatkan proses hermeneutis juga) harus selalu bermula dari pikiran subjek mengada. Sehingga karya seni, misalnya, harus murni bersumber dari hasil kreasi seniman (*the genius*, dalam istilah Kant).⁵⁰ Seni murni adalah seni jenius (*Fine art is the art of genius*).⁵¹ Kata ‘jenius’ dalam Kant terkait

⁴⁸ Lih. *Ibid.*

⁴⁹ Immanuel Kant adalah seorang tokoh sentral dalam sejarah filsafat yang berupaya memberikan sintesa atas pertentangan antara Rasionalisme dan Empirisme, 2 aliran pemikiran sebelumnya yang memperdebatkan tentang sumber pengetahuan yang benar. Apabila Rasionalisme mengukuhkan rasio sebagai satu-satunya sumber pengetahuan yang dapat diterima (absah) kebenarannya maka Empirisme menolaknya dengan menempatkan pengalaman sebagai gantinya. Menjawab pertentangan ini, Kant membagi bidang pengetahuan manusia atas 2 tingkatan, yaitu *aposteriori* atau pengetahuan inderawi (berisi data-data pengalaman yang masuk melalui indra manusia) dan *a priori* atau pengetahuan kognitif yang sudah ada pada diri manusia sejak ia lahir (di dalamnya data-data inderawi tadi diolah oleh perangkat ruang-waktu). Kant berprinsip bahwa di tataran kedua inilah pengetahuan diproses sehingga menjadi informasi yang dapat diterima secara universal sebagai pengetahuan yang sah dan bermanfaat. Pengetahuan tentang karya seni (*the work of art*) dan persoalan cita-rasa (*taste*) juga presis berproses terlebih dahulu pada tataran ini bila ingin dianggap sebagai pengetahuan seni yang benar dan sah serta universal. Perlu diketahui juga, Kant kemudian mempostulatkan lagi satu tingkatan terakhir yang ia sebut ide-ide regulatif (Allah, Jiwa dan Roh) namun di tataran ini akal manusia yang terbatas tidak mampu menjangkau ketiganya, kecuali hanyalah bersifat terbuka padanya. Ketiga entitas tersebut, menurut Kant, berada di luar (bukan) bidang pengetahuan manusia. Untuk penjelasan lebih lengkap tentang hal ini: Lih. Simon Petrus L. Tjahjadi, *op.cit.*, hlm. 283-286.

⁵⁰ Gadamer menulis, “*Kant based the a priori of taste and genius on the free play of the faculties of knowledge.*” Lih. Hans-Georg Gadamer, *op.cit.*, hlm. 49 dan 71. Bandingkan dengan penjelasan Wicks, “*Kant defines art (Kunst) as type of productive activity that is grounded in rational deliberation.*” Bdk. Robert Wick, *Kant on Judgment*, Roulledge, USA, 2007, hlm. 116

⁵¹ Lih. Hans-Georg Gadamer, *op.cit.*, hlm. 49. Atas kalimat Kant, “*Seni yang indah adalah seni jenius.*” Wick menulis, “*Kant menegaskan tipe kekuatan intelektual itu bahwa yang kita hipotesiskan sebagai alasan teleologis atas keindahan objek-objek adalah alam mirip/sama dengan kekuatan yang menghasilkan karya seni.*” Dari keterangan Wick ini tampak bahwa, bagi Kant, kekuatan kreasi sama dengan kekuatan intelektual. Bdk. Robert Wick, *op.cit.*, hlm. 122.

dengan jenius dalam kreasi,⁵² di mana rasio seniman adalah ruh (*spirit*) yang berhak sepenuhnya menentukan ukuran/nilai (*value*) karya seni (*the work of art*) – seperti diungkap Gadamer:

Sekarang, bahkan pada Kant sendiri, ada peluang menuju sebuah pembalikan nilai. Bahkan menurut Kant, itulah sejumlah makna untuk menilai fakultas rasa bahwa seni adalah kreasi *sang*-jenius. Salah satu alasan menilai cita-rasa (*taste*) adalah apakah karya seni memiliki ruh atau tidak. Kant mengatakan tentang keindahan artistik bahwa ‘dalam menilai objek artistik, orang harus mempertimbangkan ruh – dan maka itulah (disebut) jenius – di dalamnya,’ dan di sisi lain ia membuat tekanan yang jelas bahwa tanpa *sang* jenius tidak hanya seni namun juga sebuah ketepatan rasa yang bebas tidak mungkin ada.⁵³

Gadamer menuding pandangan ini sebagai sebuah pembalikan nilai – bahwa Kant telah menekan cita-rasa seni tunduk di bawah keputusan *a priori* (kreasi) *sang* seniman, sebagai yang lebih berwenang menentukan. Di samping itu Schiller membedakan antara tampakan-yang-indah (*beautiful appearance*) dan realitas itu sendiri sehingga kesadaran estetis (demi alasan estetis itu sendiri) memasukkan sesuatu yang-asing (*alienated spirit*) pada yang-riil (*the reality*).⁵⁴ Dengan demikian kesadaran estetis (*aesthetic consciousness*) tidak lagi mengakui kemelekatan antara pengalaman seni dan dunianya riilnya.⁵⁵ Kritik Gadamer, “kesadaran estetis adalah lokus pengalaman (*Erlebende*) yang melaluinya segala pertimbangan seni apapun diukur. Karya seni dan pengalaman estetis bergantung pada sebuah proses abstraksi.”⁵⁶ Akhirnya seni terlokalisir di dalam abstraksi-abstraksi hasil kreasi rasio subjek. Padahal, menurut Gadamer:

Kawasan seni bukanlah pemberian abadi yang memberi-diri pada sebetuk kesadaran estetis murni, melainkan sebuah tindakan pikiran dan ruh yang telah membentuk dirinya sendiri secara historis. Pengalaman estetis kita pun adalah suatu moda pemaham-an diri

⁵² Lih. *Ibid.*

⁵³ Kritik Gadamer atas Kant: “Now even in Kant himself, there are openings for such a reversal of values. Even according to Kant, it is of same significance for the judging faculty of taste that art is the taste of genius. One of the things taste judges is whether a work of art has spirit or is spiritless. Kant says of artistic beauty that ‘in judging such an object one must consider the possibility of spirit – and hence of genius – in it, and in another place he makes the obvious point that without genius not only art but also a correct independent taste in judging it is not possible.” Lih. Hans-Georg Gadamer, *op.cit.*, hlm 49.

⁵⁴ Lih. *Ibid.*, hlm. 73.

⁵⁵ Gadamer menulis, “It no longer admits that the work of art and its world belong to each other, but on the contrary, aesthetic consciousness is the experiencing (*Erlebende*) center from which everything considered art is measured.” Hans-Georg Gadamer, *op.cit.*, hlm. 73-74.

⁵⁶ Lih. *Ibid.*, hlm 74.

(*the mode of self-understanding*). Pemahaman diri selalu terjadi dengan memahami sesuatu yang lain dari diri, dengan memasukkan kesatuan dan integritas yang-lain.⁵⁷

Jadi alih-alih terpisah dan diobjektifikasi di hadapan kesadaran estetis subjek mengada, pengalaman estetis, bagi Gadamer, merupakan moda memahami (*mode of understanding*) yang telah dan terus membentuk-diri⁵⁸ secara historis. Prinsip ini (lebih luas daripada prinsip Kant dan Schiller) melampaui kreasi *sang-jenius*.⁵⁹ Sekarang kita bisa memberikan pertanyaan reflektif: Apa yang seandainya terjadi apabila nilai kualitas seni diserahkan sepenuhnya pada hasil kreasi jenius, kreator – ia, dengan kehendaknya sendiri, bekerja mengeksploitasi seni tanpa mempertimbangkan batas-batas normatif-seni yang justru menjadi tumpuan bagi eksistensi seni.⁶⁰

Menurut Gadamer, menghayati seni sebagai pengalaman (*Erlebnisse*)⁶¹ mengisyaratkan adanya konsekuensi hermeneutis (*hermeneutical consequence*). Ia menulis, “*setiap perjumpaan dengan bahasa seni adalah perjumpaan dengan peristiwa yang tidak berkesudahan di mana bahasa seni menjadi bagian dari peristiwa itu sendiri.*”⁶² Sekarang tampak bahwa, misteriusitas

⁵⁷ Gadamer menulis, “*The pantheon of art is not a timeless present that presents itself to a pure aesthetic consciousness, but the act of a mind and spirit that has collected and gathered itself historically. Our experience of the aesthetic too is a mode of self-understanding. Self-understanding always occurs through understanding something other than the self, and includes the unity and integrity of the other.*” Lih. *Ibid.*, hlm. 83.

⁵⁸ Penulis memilih memakai kata ‘membentuk’ untuk menajamkan makna kontinuitasnya – ketimbang misalnya kata ‘terbentuk’ atau ‘dibentuk’ yang cenderung bermakna statis dan lampau (*past*). Dalam arti, pemahaman sudah sementara berjalan dan masih terus berjalan seiring waktu (*time*) kehidupan *Dasein* di dunia-nya.

⁵⁹ Belajar dari Gadamer, publik seni perlu mengetahui perbedaan antara “memahami” dan “mengalami” seni serta apa manfaatnya bagi kehidupan berkesenian? Perbedaan keduanya akan makin jelas dipahami di akhir tulisan ini, namun saat ini cukuplah diketahui: Apabila “memahami” memaknai pendekatan epistemologi (kesadaran atau rasio sebagai kemutlakan dengan pijakan filsafat Pencerahan Kant) maka “mengalami” lebih berfokus pada pendekatan ontologis yang menekankan makna kehadiran (*presence*) sebagai moda memahami, (*the mode of understanding*). Berbeda dengan pendekatan pertama yang murni menggunakan rasio, yang kedua lebih melibatkan suasana hati, emosi, hasrat dan faktor-faktor ekstra-seni (di luar seni *an sich*) yang amat penting. Jenis Pendekatan yang terakhir menjadi preferensi Gadamer. Kita akan melihat implementasi perbedaan tersebut pada bab 3 tesis ini – yaitu analisis fenomena musik-Jazz *baik* berdasarkan epistemologi (kaidah-kaidah ilmu musik *Classic*) maupun ontologi (filsafat ontologi bahasa Gadamer).

⁶⁰ Fenomena kreasi seni-rakyat campur-sari yang bermaksud memadukan seni dua-warna, Timur-Barat, tanpa memperhitungkan fakta adanya *gap* lingkup-kesejarahan yang senantiasa memisahkan keduanya, dengan asal mencampur secara arbitrer begitu saja antara konsep musik tonal dan modal demi seni hiburan murah-meriah, adalah contoh sikap arogansi kesadaran estetis yang destruktif.

⁶¹ Dari penjelasan F. Budi Hardiman, diketahui arti spesifik dari perbedaan istilah *Erfahrung* dengan *Erlebnisse/Erlebende*. Keduanya sama-sama berarti pengalaman; namun bedanya, apabila *Erfahrung* berarti pengalaman dalam arti yang umum atau biasa (seperti pengalaman mengunjungi suatu tempat yang indah) maka sebaliknya *Erlebnisse* lebih mengacu pada pengalaman yang lebih mendalam, dalam kalimat Hardiman, “*yang dimiliki seseorang sebagai sesuatu yang bermakna.*” Hardiman menambahkan bahwa istilah ini juga mengandung suatu makna yang kontinu yang dalam bahasa Inggris disebut ‘*lived experience.*’ Dalam pemahaman Indonesia istilah ini dapat dimaknai sebagai ‘penghayatan’ atau yang-dihayati. Lih. F. Budi Hardiman, *op.cit.*, hlm. 82-83.

⁶² Dalam klaimat Gadamer, “*All encounter with the language of art is an encounter with an unfinished event and is itself part of this event.*” Lih. Hans-Geor Gadamer, *op.cit.*, hlm. 83.

ontologi bahasanya (yang telah kita singgung di atas) menempatkan peran “bahasa-seni” sebagai mediator bagi peristiwa “perjumpaan” (*encounter*) antara seniman (praktisi/pelaku) dengan karya seni di hadapannya. Pada prinsip ini bahasa seni dipahami sebagai *mengada* (*being*), subjek-berbicara, yang mampu berdialog dengan para partisipan, seniman dan praktisi dalam, dalam tugas mereka mereinterpretasikan (membentuk kembali) makna karya seni di hadapan mereka.⁶³ Untuk memahami hal ini dengan tepat kita perlu mempelajari konsep ontologi bahasa Gadamer.

Di atas telah kita ketahui bahwa kata kunci bagi filsafat hermeneutika Gadamer adalah “Percakapan” (*conversation*). Dari keterangan Figal diketahui bahwa pendekatan Gadamer atas misteri bahasa dilakukan dengan mengamati fenomena percakapan sehari-hari.⁶⁴ Berdasarkan kedua perspektif di atas, antara epistemologi (berkarakter rasionalistik) dan ontologi (berbasis pengalaman), maka yang sesuai dengan hermeneutika Gadamer adalah yang kedua, bukan yang pertama. Perbedaan antara kedua distingsi ini perlu dipahami dengan baik karena, faktanya jelas, percakapan tidak pernah bisa dipahami absolut; setiap upaya memahami sudah selalu terlambat. Sebab itulah, nanti akan ditunjukkan, filsafatnya lebih dekat dengan pola reinterpretasi, ketimbang rekonstruksi.⁶⁵

Dalam distingsi tersebut, muncul yang istilahkannya sebagai “percakapan autentik,” yaitu percakapan yang ditandai oleh sikap saling menghargai integritas pihak-pihak yang terlibat dalam dialog.⁶⁶ Percakapan autentik selalu dimediasi oleh “bahasa bersama” (*common language*) dengan keterarahan pada pencapaian “pemahaman bersama” (*common understanding*) di antara

⁶³ Bandingkan dengan kalimat Gadamer, “*Sejauh dalam perhatian bahasa, subjek aktual permainan jelas bukan subjektivitas individu yang, diantara aktivitas lainnya, juga bermain melainkan permainan itu sendiri.*” Bdk. Hans-Georg Gadamer, *op.cit.*, hlm. 104

⁶⁴ Dalam kalimat Figal, “*In other words we are seeking to approach the mystery of language from the conversation that we ourselves are.*” Lih. Figal, Günter, “The Doing of the Thing Itself: Gadamer’s Hermeneutic Ontology of Language,” terjemahan dalam Inggris: Robert J. Dostal, dalam Robert J. Dostal, (ed.), *The Cambridge Companion to Gadamer*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, hlm.105-106.

⁶⁵ Bahkan secara tendensius Gadmer katakan: “*even the person leading the conversation knows that he does not know.*” Artinya, mereka yang melakukan percakapan pun tidak mengetahui sebelumnya arah percakapan kemudian yang berjalan di depan membimbing mereka. Lih. Hans-Georg Gadamer, *op.cit.*, hlm. 361.

⁶⁶ Patut digaris-bawahi bahwa, di dalam pemahaman ini, makna “kesepahaman” atau “kesalingpemahaman” (*common/mutual understanding*) di antara para partisipan dialog bukan dimaknai sebagai pereduksian pandangan pihak lain kepada pandangan yang mendominasi – sebab yang seperti ini bukanlah kesepahaman melainkan memperluas (memaksa) pemahaman tertentu agar diterima pihak lain. Berbeda dengan itu, kesepahaman yang dimaksud adalah mengutip interpretasi Hardiman: “*Respek terhadap integritas pihak lain dalam keberlainannya . . . tidak menghisap Aku dan Engkau ke dalam kekitaan.*” Lih. F. Budi Hardiman, *Seni Memahami dari Schleiermacher sampai Derrida*, Kanisius, Yogyakarta, 2015, hlm. 194.

para partisipan.⁶⁷ Lebih dari itu, adanya bahasa bersama mengikat semua partisipan percakapan sekaligus mengarahkan/membimbing/mengawal (*lead*) jalannya percakapan.⁶⁸ Kita akan jelajahi lebih jauh tentang gagasan ini di bab 2, namun saat ini telah diperkenalkan terlebih dahulu agar kita dapat memahami konkritisasinya pada fenomena musik-Jazz.

Bertujuan agar pembaca dapat memahami gagasan filsafatnya, Gadamer menggunakan analogi “permainan” (*games/play*).⁶⁹ Permainan yang dimaksud adalah permainan sebagaimana permainan, antara lain ia menyebut permainan dalam upacara religius, permainan dalam segenap cabang seni dan olah-raga, permainan anak, gelombang cahaya, gerakan *gear* mesin, tarian, drama, motif karpet, hingga musik.⁷⁰ Agaknya Gadamer ingin melihat keluasan makna seluruh permainan tersebut secara ontologis,⁷¹ dengan tendensinya pada permainan karya seni (*the play of work of art*).⁷² Sekarang pembaca perlu memperhitungkan relevansi antara persoalan “percakapan-dialogal” sebagai konsep ontologi bahasanya di satu sisi *dan* aktivitas permainan sebagai sebuah analogi di sisi lainnya, di mana yang-kedua merupakan analogi untuk melukiskan yang-pertama (sebagai yang utama/pokok).⁷³ Namun, sebelum membahas hal ini lebih lanjut kita perlu mengetahui: Di manakah letak keistimewaan analogi (dengan permainan) tersebut?

Dalam pemahaman umumnya, kegiatan bermain menyiratkan adanya tindakan/inisiasi yang diberikan orang/subjek (pemain) sebagai motor penggerak permainan. Dengan prinsip ini

⁶⁷ Dalam kalimat Weinsheimer, “*Every conversation presupposes a common language, or better; it creates a common language.*” Lih. Joel C. Weinsheimer, *op.cit.*, hlm. 212.

⁶⁸ Weinsheimer menulis, “*Menjangkau suatu pemahaman bersama, suatu pengertian bersama, bergantung pada pencapaian suatu bahasa bersama yang dengannya para partner dapat berkomunikasi.*” Lih. *Ibid.*

⁶⁹ Dengan tegas dikatakan Weinsheimer, “*Play is the way of being of the work of art, Gadamer affirms.*” Lih. Joel C. Weinsheimer, *op.cit.*, hlm. 101. Dalam kalimat Sokolowski, “*Gadamer uses the analogy with games to illustrate the force of the conversation.*” Bdk. Robert Sokolowski, *op.cit.*, hlm. 225. Bdk. Gunter Figal, *op.cit.*, hlm. 104.

⁷⁰ Gadamer menggunakan dua istilah, *play* dan *games* (permainan dan pertandingan olah-raga/sport).⁷ Dengan alasan bahwa dalam contoh-contohnya Gadamer menyebut baik permainan dalam seni teater (drama), musik, maupun permainan sepak bola. Lih. Hans-Georg Gadamer, *op.cit.*, hlm. 104, 108 dan 109.

⁷¹ Ini sekaligus menegaskan bahwa hermeneutika Gadamer tidak hanya berurusan dengan komunikasi verbal (teks), melainkan juga yang non-verbal – yang dimaksud adalah komunikasi dengan gerak, simbol maupun bunyi, dan seterusnya, sebagai bagian penting yang disoroti oleh filsafat hermeneutika Gadamer. Lih. *Ibid.*, hlm. 104.

⁷² Alasan, mengapa harus permainan karya seni yang diangkat oleh Gadamer, seperti dikutip oleh Nicholson atas kalimat Gadamer bahwa, “*karya seni dipahami sebagai sebuah abstraksi dan peristiwa ontologis yang dengannya tujuan diferensiasi estetika diatasi.*” Lih. Graeme Nicholson, “*Truth in Metaphysics and in Hermeneutics*” dalam Lewis Edwin Hahn (ed.), *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*, The Library of Living Philosophers, USA, 1997, hlm. 316.

⁷³ Penting diketahui bahwa jika di dalam peristiwa percakapan para partisipan bertugas mereinterpretasi topik percakapan maka, dalam analogi permainan, yang para pemain bertugas mereinterpretasi permainan sebagai tugas permainan (*the task of games*). Gadamer menulis, “*Every game presents the man who plays it with a task.*” Lih. Hans-Georg Gadamer, *op.cit.*, hlm. 107.

maka mudah ditebak, permainan berpotensi diobjektifikasi oleh pelaku (pemain) yang bertindak sebagai subjek permainan.⁷⁴ Namun Gadamer justru ingin menghindari prinsip subjektivistik demikian karena menurutnya perspektif itu kurang memperhatikan makna permainan dalam arti yang sebenarnya.⁷⁵ Ia merasa perlu merevisi konsep itu! Di bagian pengantar *Truth and Method* ia menulis: “*Permainan jauh melampaui kesadaran pemain, sehingga permainan lebih daripada sekedar sebuah tindakan subjektif.*”⁷⁶ Dengan prinsip ini, bagi Gadamer, permainanlah subjek yang bertindak “menentukan” status para pemainnya,⁷⁷ dan bukanlah sebaliknya!⁷⁸

Landasan epistemologi dari pembalikan ini adalah palingan kebahasaan dengan sebuah kecondongan fenomenologis:⁷⁹ Artinya, secara fenomenologis, inti atau esensi (*eidōs*) fenomena permainan diperoleh melalui eksplorasi kata “permainan” itu sendiri – di mana akan ditemukan

⁷⁴ Konsekuensi logis dari pandangan yang subjektivistik ini adalah permainan rentan diberlakukan dengan sewenang-wenang oleh para pemainnya. Permainan an sich dengan segala aturan-mainnya, yang seharusnya menjadi subjek utama (*the matter at hand*) dalam kegiatan bermain direduksi kepada “kepentingan” pelaku-pelaku permainan; permainan diobjektifikasi hingga esensinya, identitasnya, sebagai sebuah permainan yang “tertentu” pun hilang.

⁷⁵ Dalam pernyataan Figal: “*He does not mean ‘the freedom of a subjectivity expressed in play,’ but rather he means ‘the mode of being of the work of art itself’ . . . play cannot be understood simply from the activity of the players.*” (yang dimaksudnya bukanlah ‘kebebasan atas subjektivitas yang terwujud dalam permainan, melainkan sebaliknya ‘moda mengada dari karya seni itu sendiri,’ . . . permainan tak bisa dipahami begitu saja sebagai aktivitas para pemain). Lih. Günter Figal, *op.cit.*, hlm. 104.

⁷⁶ Mengutip Gadamer, “*Play is more than the consciousness of the player and so it is more than a subjective act,*” Hans-Georg Gadamer, *op.cit.*, hlm. xxxiii.

⁷⁷ Perlu ditegaskan, istilah “menentukan” tidak berarti bahwa status pemain lantas berubah menjadi objek permainan, melainkan tetap sebagai subjek. Hubungan antara pemain dan permainan adalah relasi intersubjektivitas (Subjek versus Subjek) yang masing-masing berdiri secara intensional dan saling terasing satu sama lain. Dengan demikian maka kedekatan konsep hereneutikanya dengan filsafat intersubjektivitas Martin Buber (1878-1965) di atas, menjadi dapat diterima.

⁷⁸ Mengutip Sokolowski, “*The game too has its own logic and substantiality and the players are established as such by the game that they play.*” Lih. Robert Sokolowski, *op.cit.*, hlm 225.

⁷⁹ Fenomenologi” berasal dari istilah Inggris ‘*phenomenon*’ yang berarti fenomena atau penampakan atas sesuatu di hadapan kesadaran manusia; dan ‘*logos*’ yang berarti ilmu atau cara pandang; sehingga dimaknai sebagai ilmu tentang penampakan (*appearance*) di hadapan kesadaran manusia. Istilah ini tidak dimaksudkan bagi penampakan supranatural (hantu, jin, malaikat, setan, dst., seperti yang diceritakan dalam dongeng dan wahyu) melainkan merujuk pada fenomena penampakan alam-semesta dan segala isinya termasuk juga pikiran dan pengalaman manusia, di hadapan kesadarannya. Kesatuan objek penampakan disebut realitas atau kenyataan (*facticity*), yang hadir sebagai objek kajian fenomenologi. Edmund Husserl (1859-1938), guru Heidegger, dikenal sebagai Bapak (pendiri) fenomenologi dunia – filsuf yang pertama kali menjadikan fenomenologi sebagai sebuah gerakan pemikiran yang dikenal dunia. Pemikirannya dikenal dengan nama “fenomenologi murni,” yang dalam perkembangannya dibedakan misalnya dengan fenomenologi kritis dalam filsafat Ponty atau Foucault. Sementara itu, filsafat hermeneutika Gadamer adalah lebih kepada sebuah fenomenologi berwujud ontologis yang memahami dunia permainan sebagai gerak “percakapan” yang berlangsung dalam dirinya sendiri. Dalam pernyataan Spiegelberg, “*...the central figure in the development of the Phenomenological Movement was, and still is, Edmund Husserl. Hence a discussion of his phenomenology will have to be the center of history of the Movement.*” Lih. Herbert Spiegelberg, *The Phenomeno-logical Movement A Historical Introduction Volume One*, Martinus Nijhoff, The Hague, 1960, hlm, 73.

bahwa esensi dari aktivitas bermain ada pada dirinya sendiri dan bukan pada pribadi-pribadi pelaku permainan.⁸⁰ Permainan merupakan aktivitas gerak pada dirinya sendiri, “*the doing of the thing itself*” [*Tun der Sache selbst*],” (laku dari hal itu sendiri) dan itulah “*the mode of being of play as such*,”⁸¹ – moda mengada permainan yang ditandai oleh gerak permainan, *to-and-fro*.⁸² Permainan seharusnya memiliki esensinya sendiri di luar kesadaran mereka yang memainkannya,⁸³ sehingga pengertian primordial permainan justru terletak di pusaran kata permainan.⁸⁴

Permainan tidak dipahami sebagai sesuatu yang orang lakukan. Sejauh berkenaan dengan bahasa, subjek permainan yang sebenarnya jelas bukan pada subjektivitas individu yang (di antara aktivitas-aktivitas lainnya) juga bermain melainkan justru pada permainan itu sendiri.⁸⁵

Konsekuensi logis dari prinsip ini pada karya seni permainan, maka bukan pelaku seni (praktisi, komposer, publik) yang berkuasa,⁸⁶ namun sebaliknya, “*games masters the players*” (permainan menguasai pemainnya).⁸⁷ Pernyataan ini didukung oleh fakta mutlak bahwa permainan akan selalu eksis tanpa bergantung pada kehadiran pemainnya; namun sebaliknya, tanpa permainan, pemain tidak memiliki predikat (makna) apapun di dalam aktivitas tersebut.⁸⁸ Demikian penjelasan singkat tentang konsep ontologi permainan dalam filsafat Hermeneutika Gadamer. Sebelum mengakhiri bagian Pendahuluan ini kita masih perlu menentukan apa relevansi antara

⁸⁰ Gadamer menulis: “*Hence I must emphasize that my analyses of play and of language are intended in a purely phenomenological sense. Play is more than the consciousness of the player, and so it is more than a subjective act. Language is more than the consciousness of the speaker; so also it is more than a subjective act.*” (Maka itu harus kutekankan bahwa kesimpulanku tentang permainan dan bahasa dimaksudkan dalam sebuah pengertian fenomenologis yang murni. Permainan jauh melampaui kesadaran pemain dan maka itu ia lebih daripada tindakan subjektif. Bahasa lebih daripada kesadaran para pembicaranya, lebih daripada tindakan subjektif). Lih. Hans-Georg Gadamer, *op.cit.*, hlm. xxxiii.

⁸¹ Hans-Georg Gadamer, *Ibid.*, hlm. 103 dan 105. Bdk. Günter Figal, *op.cit.*, hlm. 109.

⁸² Istilah *to-and-fro* (ditulis bersambung) diterjemahkan sebagai gerak bolak-balik atau mondar-mandir, yang dimaknai secara ontologis sebagai tanda *kemengadaan* permainan (*the being of play*). Lih. *Ibid.*, hlm. 105.

⁸³ Gadamer menulis, “*has its own essence, independent of the consciousness of those who play.*” Lih. *Ibid.*, hlm. 103.

⁸⁴ Gadamer menulis, “*Rather, the primordial sense of playing is the middle one.*” Lih. *Ibid.*, hlm. 104.

⁸⁵ Mengutip Gadamer, “*Play is not to be understood as something a person does. As far as a language is concerned, the actual subject of play is obviously not to the subjectivity of an individual who, among other activities, also plays but is instead the plays itself.*” Lih. *Ibid.*

⁸⁶ Gadamer menulis, “*What no longer exists is the player – with the poet or the composer being considered as one of the players.*” Lih. Hans-Georg Gadamer, *op.cit.*, hlm. 111

⁸⁷ Lih. *Ibid.*, hlm. 106. Bdk. Joel C. Weinsheimer, *op.cit.*, hlm. 103.

⁸⁸ Dalam penegasan Gadamer, “*Ketika kita berbicara tentang permainan dalam rujukan pada pengalaman seni, ini bukanlah orientasi juga bahkan bukan kedaulatan pikiran kreator atau mereka yang menikmati karya seni juga bukan kebebasan subjek yang digunakan dalam permainan melainkan moda mengada dari permainan karya seni itu sendiri.*” Lih. Hans-Georg Gadamer, *op.cit.*, hlm. 102.

konsep filsafat hermeneutika Gadamerian (yang telah kita bahas di atas) dengan topik tentang musik-Jazz sebagai lokus persoalan di dalam tesis ini. Kemudian manfaat apa yang diperoleh diskursus musik-Jazz dengan melakukan pendekatan terhadap ontologi permainan Gadamer?

Tesis ini adalah suatu upaya meletakkan gagasan filosofis ontologi permainan karya seni (*the play of the work of art*) Gadamerian di tataran implementatif: Analisis terhadap musik Jazz. Adapun maksud dari proyek ini, selain mengungkap sejumlah manfaat bagi diskursus musik-Jazz juga, sebagai sebuah tulisan filsafat, mau menunjukkan bahwa konsep ontologi permainan filsafat hermeneutika Gadamer akan makin mudah dipahami apabila diartikulasi di tataran implementatif dalam cabang seni permainan tertentu, seperti musik-Jazz. Salah satu akses masuk yang menarik ke dalam studi filsafat Gadamer guna menemukan manfaat bagi diskursus musik-Jazz adalah kalimat sanggahan Gadamer dalam *Truth and Method*: “*Pemain mengetahui dengan baik permainan apakah itu, bahwa apa yang sedang dimainkannya sekedar sebuah permainan; namun belum tentu ia pahami dengan presis apa yang sedang dipahaminya itu.*”⁸⁹

Perlu diketahui bahwa kalimat ini diletakkan oleh Gadamer dalam satu paragraf yang secara khusus berbicara tentang pentingnya keseriusan pemain dalam melakukan permainan. Ia katakan, “*Seseorang yang tidak memandang permainan dengan serius adalah seorang pemain yang gagal.*”⁹⁰ Bagi diskursus musik-Jazz, kalimat ini menarik sebab Gadamer (yang jelas bukan seorang musisi-Jazz) seolah-olah memahami urgensi “keseriusan” dalam bermain. Pertanyaan adalah apakah *jazz*er memahami ke mana sebenarnya keseriusan perhatian mereka itu terarah? Tentu jawabannya adalah tertuju pada “percakapan” musikal yang terbangun di antara mereka. Namun, lebih dari itu, apakah *jazz*er memahami bahwa “percakapan” improvisasi musikal yang mereka lakukan bukan berlangsung hanya di antara para pemain melainkan semata-mata ditentukan oleh dialog yang berlangsung antara mereka dengan permainan itu sendiri. Namun bagaimana menjelaskan hal ini – melalui gagasan-gagasan inti filsafat Gadamer yang diangkat tesis ini kita akan menyaksikan banyak dimensi tersembunyi tentang musik-Jazz terungkap.

Selanjutnya adalah pertanyaan teknis tentang tesis ini: Mengapa harus musik-Jazz yang diangkat, dan bukan *genre* musik lain? Alasannya sederhana, bahwa, dalam pengamatan penulis,

⁸⁹ Mengutip pernyataan Gadamer, “*The player knows very well what play is, and that what he is doing is ‘only a game’; but he does not know what exactly he ‘knows’ in knowing that.*” Lih. Hans-Georg Gadamer, *op.cit.*, hlm. 103.

⁹⁰ Gadamer menulis, “*Someone who doesn’t take the game seriously is a spoilsport.*” Lih. *Ibid.*

musik-Jazz memiliki banyak kemiripan dengan gagasan-gagasan inti filsafat Gadamer sehingga amat mungkin yang-pertama dipahami melalui yang-kedua, dan demikian pula sebaliknya. Fakta kemiripan yang jelas menonjol pada keduanya adalah adanya percakapan (dialog) spontan yang berjalan tak terprediksi menuju suatu pemahaman bersama (*mutual understanding*) – tentang ini masih akan dibicarakan pada bab 2 dan 3 – sebagaimana yang tampak dalam improvisasi spontan (tanpa rancangan partitur) di dalam permainan musik-Jazz.⁹¹

Memang *Truth and Method* tidak sedikitpun membahas tentang topik Musik-Jazz, dan mungkin saja Gadamer tidak terlalu tertarik dengan *genre* ini. Namun secara eksplisit ia menulis: “Permainan, bahkan elemen-elemen improvisasi yang tak terlihat – adalah prinsip berulang dan maka itu abadi.”⁹² Pernyataan ini jelas merujuk pada sifat-sifat Musik-Jazz yang faktanya identik dengan pengulangan dan improvisasi. kedua elemen ini dapat ditunjukkan dengan mudah pada karya dan praktik permainan Musik-Jazz.⁹³ Maka tanpa menunggu persetujuan Gadamer seharusnya kita bisa menjadikan kalimatnya itu sebagai “jendela filosofis” yang legitim untuk mengenal Musik-Jazz melalui gagasan filsafatnya.

Sebaliknya, barangkali ada sebagian pembaca yang kurang berminat mempelajari musik-Jazz dalam perspektif filosofis-analitis yang rumit dan memilih berpraktek mengaplikasikan langsung gagasan-gagasan improvisasi itu. Metode praktis-aplikatif memang seringkali terbukti berhasil dan ampuh, bahkan disarankan, ketimbang jalan-jalan teoretis-formal yang terstruktur.⁹⁴

⁹¹ Terkait ini Alexander memberi komentar yang implisit menegaskan persoalan spontanitas itu, “*We cannot pretend that we are musicians playing a prewritten, rehearsed score whose outcome we know.*” (kita tidak bisa berpura-pura kita adalah musisi yang memainkan skor yang sudah tertulis sebelumnya, yang telah kita ketahui hasilnya). Lih, Thomas Alexander, *op.cit.*, hlm. 342.

⁹² Gadamer menyebut, “*the unforeseen elements of improvisation.*” Lih. Hans-Georg Gadamer, *op.cit.*, hlm. 110.

⁹³ Prinsip keberulangan spontan (karena itu disebut improvisasi), menurut Gadamer, adalah syarat adanya permainan. Ia menulis, “*This is also seen in the spontaneous tendency to repetition that emerges in the player and in the constant self-renewal of play, which affwets its form.*” Lih. *Ibid.*, hlm. 105.

⁹⁴ Steve Rawlins sangat menyarankan metode aplikatif-praktis yang menyarankan pembelajar untuk terlebih dahulu menerjemahkan dan mempelajari (jenis) solo-solo dari para solis favorit. Namun cara itu tetap perlu mendapatkan kajian analisa berdasarkan teori untuk kemudian menginterpretasikannya kembali dalam permainan. Dalam kalimatnya: “*I also suggest that you transcribe and learn solos of your favorit soloists. Analyze the notes the’re using as well as how they phrase and interpret them.*” Bdk. Steve Rawlins, *21 Bebop Exercises for Vocalist and Instrumentalists for the Development of Jazz Phrasing, Style, and Note Selection*, Hal-Leonard Corporation, Milwaukee, 2001, hlm. 3 Senada dengan itu, Robert Rawlins, akademisi Jazz, menulis, “*Bagaimanapun penjelasan-penjelasan teoretis mungkin diberikan untuk diberikan untuk hadirnya konsep-konsep. Menurut pemahaman kita, konsep-konsep itu tidaklah cukup untuk memberikan instruksi-instruksi praktis untuk pekerjaan musisi. Bayangkan apa yang dapat dilakukan oleh musisi-musisi tanpa mencoba untuk memahami mengapa prosedur-prosedur karya itu bisa mengarahkan pada suatu pendekatan yang formulatif menuju Jazz. Pembelajar tidak akan memiliki pilihan kecuali mengambil dan memasukkan elemen-elemen yang kaku sesuai sebagaimana elemen-elemen itu ia pelajari, tanpa masukan dan perubahan. Di sisi lain, memahami pertimbangan-pertimbangan teoretis di belakang keputusan*

Sayangnya, preferensi seperti ini justru tepat mengenai jantung filsafat Gadamerian yang justru secara tendensius menjadikan pemahaman aplikatif sebagai jalan terbaik guna memahami setiap peristiwa hermeneutis, macam Jazz. Murid Gadamer, Grondin, mengakui bahwa, “*Melalui jalan aplikatif orang selalu menemukan kata-kata yang lebih tepat yang menunggu untuk dipahami.*”⁹⁵

Upaya menghindari jalan-jalan pemahaman filosofis yang dianggap *njelimet (sophisticated)* justru mengantar praktisi menempuh jalan-jalan filsafati, cara memahami yang Gadamer gagaskan, yaitu: Persetujuan (*agreement*), aplikatif (*application*) dan praktis (*know-how*).⁹⁶ Fakta ini sekaligus menegaskan pada para penghasrat dunia aplikatif-praktis, bahwa dunia yang mereka gemari itu tidak mutlak dipahami sebagai yang-*gampang (superficial)* dan mudah. Tesis ini membuktikan bahwa penjelajahan filosofis (tentang seni-improvisasi-Jazz) adalah keniscayaan! Berikut kita segera beranjak-masuk ke area filosofis itu dengan sebuah pertanyaan pokok pada Rumusan Masalah.

1.2. Rumusan Masalah

Persoalan utama yang ingin dijawab oleh tesis adalah: Bagaimana memahami “percakapan” improvisasi musikal antar-pemain pada permainan musik-Jazz – yang biasanya dianalisis secara epistemologis menurut kaidah-kaidah ilmu musik (Classic) – dalam konsep ontologi karya seni permainan (*the ontology of play/games*) filsafat hermeneutika Gadamer? Dalam bentuk yang lebih sederhana pertanyaan ini dapat menjadi: Bagaimana improvisasi musik-Jazz dipahami berdasarkan lanskap ontologis filsafat hermeneutika Gadamer?

musikal akan membuka area ekperimentasi dan kreativitas. Daripada “mennyadur lick-lick itu” dari para musisi yang digemari, seorang pembelajar akan memiliki kemampuan untuk menemukan sebuah lick yang asli yang bekerja pada cara yang sama. Dan seperti itulah makna dari apa itu Jazz.” Lih. Robert Rawlins dan Nor Eddine Bahha, *Jazzology The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians*, Hall Leonard Corporation, Milwaukee, 2017. hlm. iii.

⁹⁵ Mengutip penjelasan Grondin atas prinsip memahami Gadamer, “*It is an attempt on my part to come to grips with what needs to be understood, but which can never be absolutely final. One can always find better words for what needs to be understood, more suited “application.”*” Lih. Jean Grondin, “Gadamer’s Basic Understanding of Understanding,” dalam Robert J. Dostal (ed.), *The Cambridge Companion to Gadamer*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, hlm. 43. Bandingkan dengan tulisan Hardiman, “*Gadamer memiliki pendirian berbeda, menurutnya aplikasi merupakan bagian integral pemahaman.*” Bdk. F. Budi hardiman, *op.cit.*, hlm. 186.

⁹⁶ Grondin menguraikan distingsi Gadamer tentang memahami dalam beberapa bentuk, yaitu memahami sebagai persetujuan (*agreement*), memahami sebagai aplikasi (*application*), dan memahami secara praktis (*know-how*). Ketiga bentuk tersebut dibedakannya dengan memahami sebagai jangkauan intelektual yang berjalan di aras epistemologi. Lih. Jean Grondin, *op.cit.*, hlm. 36-46.

1.3. Tesis

Tesis ini ingin menunjukkan bahwa filsafat hermeneutika Gadamer, dalam tilikan ontologisnya tentang permainan karya seni (*the work of art*), mampu menegaskan: Mengapa moda komunikasi yang berlangsung di dalam seni permainan improvisasi musik-Jazz adalah bagian fundamental yang vital dan memberi makna yang esensial pada permainan itu. Berkenaan dengan itu maka penulis sekaligus memberi judul pada tesis ini:

KONSEP ONTOLOGI PERMAINAN PADA HERMENEUTIKA FILOSOFIS GADAMER: SEBUAH MODEL MEMAHAMI “PERCAKAPAN” ANTAR PEMAIN DALAM SENI PERMAINAN IMPROVISASI MUSIK JAZZ.⁹⁷

1.4. Tujuan Penulisan Tesis

Berdasarkan rumusan masalah yang telah dikemukakan di atas maka adapun tujuan dari penulisan tesis ini adalah menunjukkan dengan analisis logis pola komunikasi antar-pemain di dalam seni permainan improvisasi musik Jazz berdasarkan konsep ontologi permainan seni (*the ontology of play of art*) pada filsafat hermeneutika Gadamer.

1.5. Metode Penulisan

Sebagai sebuah karya filsafat maka metode utama yang digunakan tesis ini untuk menjawab pokok persoalan di atas adalah pendekatan kepustakaan dengan rujukan utama pada karya Gadamer, *Truth and Method*. Guna memahami pemikirannya secara lebih komprehensif, digunakan pula sumber-sumber sekunder berupa sejumlah tulisan pengantar tentang filsafat Gadamer, antara lain: (1) *Gadamer's Hermeneutics A Reading of Truth and Method* karya: Joel C. Weinheimer; (2) *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*, editor: Lewis Edwin Hahn; (3) *Humanism & Religion A Call for Renewal of Western Culture*, karya Jens Zimmermann, dan beberapa sumber tambahan lainnya.

⁹⁷ Perlu diketahui bahwa kata “percakapan” di dalam judul tesis ini diberikan tanda petik dengan alasan bahwa, di dalam tradisi seni-improvisasi-Jazz, kata ini tidak dimaknai secara harafiah sebagaimana percakapan (verbal) yang berlangsung sehari-hari antar-manusia. Percakapan yang dimaksud dalam seni-improvisasi-Jazz adalah percakapan non-verbal, yaitu dialog musikal antar sesama pemain yang berlangsung pada saat mereka berimprovisasi.

Informasi tentang musik-Jazz sebagai studi kasus bagi tesis ini diperoleh dengan mengakses buku-buku analisis musik Jazz antara lain: (1) *Jazzology The Encyclopedia of Jazz Theory For All Musician*, karya Robert Rawlins dan Nor Eddine Bahha; *Harmony & Theory A Comprehensive Source for All Musician*, karya Keith Wyatt dan Calr Schroeder; (3) *Jazz Sejarah dan Tokoh-Tokohnya*, karya: Samboedi, dan beberapa buku tambahan lainnya. Selain itu, untuk kelengkapan informasi dilakukan juga beberapa wawancara kecil dengan akademisi dan praktisi-Jazz senior, di samping pengamatan penulis sendiri sebagai seorang *observer* partisipan.

1.6. Sistematika Penulisan

Tulisan ini akan dibagi menjadi 5 bagian (bab), dengan tahapan-tahapan sebagai berikut:

Bab 1. Pendahuluan. Bab ini bertugas menunjukkan alasan mengapa diskursus musik-Jazz perlu berproyeksi pada konsep ontologi permainan karya seni filsafat hermeneutika Gadamer – apa manfaat yang dapat diperoleh dari gagasan ini? Untuk tujuan tersebut maka telah disertakan pula penjelasan singkat tentang garis-garis besar pemikiran Gadamer yang mencakup: Kritikanya pada pola pemikiran saintifik serta terobosan filsafatnya bagi sejarah perkembangan hermeneutika kontemporer. Bab ini terbagi atas: (1) Latar Belakang; (2) Rumusan Masalah; (3) Tesis; (4) Tujuan Penulisan; (5) Metode Penulisan; (6) Sistematika Penulisan; (7) Rangkuman.

Bab 2. Biografi Singkat dan Pokok-Pokok Pikiran. Pada bab ini pembaca diajak untuk mengenal Gadamer secara lebih dekat melalui sebuah biografi singkat dan penyusuran terhadap poin-poin penting gagasan filsafatnya. Bab ini terurai dalam 8 subbab berikut: (1) Biografi Singkat; (2) Filsafat Ontologi Ketersingkapkan Heidegger – Basis Ontologi Bahasa Gadamerian; (3) Mengatasi Persoalan Dialektika – dari Filsafat Hegel hingga Metodologi Saintifik; (4) Autentisitas Percakapan Dialogal; (5) Pertanyaan sebagai Keutamaan dalam Percakapan dan Interpretasi Teks; (6) Prinsip-Prinsip Inti Filsafat Hermeneutika Gadamer: Fusi Horison, Sejarah Pengaruh, Kesalingpahaman, Memahami sebagai Menafsir, dan Tradisi; (7) Permainan Bahasa sebagai Pusat Pertemuan antara Kebenaran dan Tradisi-Tradisi; (8) Rangkuman.

Bab 3. Kajian Epistemologi dan Ontologi Seni Improvisasi Jazz. Bab ini menyajikan analisis tentang permainan seni-improvisasi-Jazz dalam dua pendekatan sekaligus: Diawali dengan kajian epistemologi tentang seni-improvisasi-Jazz (berupa analisis bentuk pada salah satu karya improvisasi berdasarkan kaidah-kaidah ilmu musik), dan segera dilanjutkan dengan kajian

ontologis – berdasarkan konsep ontologi permainan karya seni filsafat hermeneutika Gadamer, menurut karya *Truth and Method* bagian pertama (*The Question of Truth as It Emerges in The Experience of Art*), bab 2 (*The Ontology of The Work of Art and Its Hermeneutics Significants*), subbab pertama (*Play as The Clue to Ontological Explanation – Permainan sebagai Kunci untuk Penjelasan Ontologis,*)⁹⁸ Bab ini terurai dalam 4 subbab: (1) Pengantar Singkat tentang Seni-Improvisasi-Jazz; (2) Dasar-dasar Teori Musik-Classic – Pendekatan Epistemologi terhadap Musik Jazz (3) Ontologi Permainan Seni Improvisasi Jazz (4) Rangkuman.

Bab 4. Kesimpulan Tesis. Bab ini berfokus menjawab persoalan utama pada Rumusan Masalah berdasarkan relevansi antara pembahasan topik utama tesis – musik-Jazz dalam pendekatan epistemologi dan ontologi (bab 3) dengan pokok-pokok pikiran filsafat hermeneutika Gadamer (bab 2). Bab ini terurai dalam 2 subbab, antara lain: (1) Menjawab Pokok Per-soalan Tesis pada Rumusan Masalah; dan (2) Rangkuman.

Bab 5. Refleksi Filosofis dan Penutup. Bab ini diawali dengan membahas 2 konsep warisan humanistik Abad Tengah (*Bildung* dan *Sensus Communis*) yang oleh Gadamer dianggap penting sebagai proses pembentukan karakter individu di dalam komunitas di mana gagasan ini akan tampak di dalam “dialog” antara paman dan komunitas pada tradisi musik-Jazz. Kemudian segera disusul oleh pemaparan singkat tentang filsafat Kant dan Aristoteles sebagai dua kutub filsafat yang berfungsi memetakan arah filsafat hermeneutika Gadamer dan ditutup oleh komentar singkat penulis tentang konsekuensi posisi Gadamerian bagi Musik-Jazz. Bab ini terbagi atas 3 subbab, yaitu: (1) Refleksi Filosofis; (2) Rangkuman; (3) Penutup.

1.7. Rangkuman

Dari penjelasan pada bagian pendahuluan di atas, pembaca telah memperoleh informasi tentang terobosan proyek filosofis Gadamer yang ingin meluruskan pemahaman primordial manusia tentang makna memahami – bahwa upaya itu akan segera menemui kegagalan apabila diorientasikan semata-mata pada perspektif saintifik; yang meletakkan setiap persoalan duniawi, perkara kemanusiaan, di bawah pengadilan akal-budi – berdasarkan kaidah-kaidah metodologis. Dengan cara ini, alih-alih menemukan kebenaran, kritik Gadamer, perspektif saintifik telah

⁹⁸ Dalam terjemahan Inggrisnya, *Truth and Method*, judul bab ini adalah: *The ontology of The Work of Art and Its Hermeneutic Significance*. Lih. Hans-Georg Gadamer, *op.cit.*, hlm. 102-110.

memisahkan pemahaman (kerja nalar/rasio) manusia *dengan* dunia dan tradisinya sendiri yang seharusnya bekerja secara integral dan primordial di dalam kehidupan setiap individu.

Maka, bagi Gadamer, studi hermeneutika dengan pendekatan filsafat, sejarah, dan seni, perlu bekerja secara simultan mengatasi persoalan ini, agar menghadirkan fenomena hermeneutis yang lebih luas. Artinya, melalui hermeneutika, dunia lebih dimaknai sebagai peristiwa hermeneutis tentang kehadiran *Ada* (*event of Being*) yang dihayati bukan secara epistemologis (*consciousness*) melainkan ontologis: Berdasarkan filsafat Heideggerian yang berbicara tentang fakta keterlemparan (*Geworfenheit*) *Dasein* (manusia eksistensial) di-dalam-duniannya (*In-der-welt-sein*). Dengan demikian maka bidang pengalaman estetis (seni, filsafat dan kesejarahan), tidak lagi menjadi ruang tertutup di bawah hukum-hukum teori estetika yang eksklusif, melainkan, secara inklusif, menjadi ruang terbuka yang mempertemukan seluruh jalinan makna dengan mediasi bahasa.

Sementara itu, misteriusitas bahasa terwujud di dalam fenomena percakapan yang terjalin antar-manusia sehari-hari. Kemisteriusan itu presis terletak pada makna ontologis bahasa yang bekerja “melampaui kesadaran para pembicaranya.” Filsafat Heidegger II yang menjadikan bahasa sebagai jalan-rintis menuju ketersingkapannya *Ada*, membuka peluang bagi proyek filsafat Gadamer untuk memaknainya sebagai “subjek-berbicara” yang mampu melakukan komunikasi (percakapan) dengan subjek pengetahu. Adapun komunikasi tersebut hanya mungkin berhasil apabila terjalin dalam suasana kesaling-terbukaan di antara semua pihak yang terlibat dalam hubungan dialogal.

Dalam konteks filsafat hermeneutika Gadamer, dikenal istilah “percakapan autentik,” di mana para *partner* percakapan saling terlibat dalam relasi dialogal sembari tidak memaksakan yang-lain agar tunduk di bawah pendapat pihak tertentu. Pendangan yang-lain dihargai sebagai integritas asing, yang justru menegaskan keterbatasan pemahamanku. Prinsip ini menampakkan dengan jelas tumpuannya pada filsafat intersubjektivitas Buber yang berbicara tentang relasi ontologis antara *Aku dan Engkau* (*The Thou*), sosok kehadiran *Aku* yang hadir dalam sisi keberlainannya (*otherness*).

Dengan pandangan demikian maka jelas pemikiran Gadamer berseberangan dengan para tokoh Pencerahan yang bertolak dari filsafat Rasionalisme Cartesian, seperti Kritisisme Kant.

sumbangan yang sangat berarti bagi persoalan ketertutupan diri/fanatisme yang terjadi dewasa ini. Dengan sumbangan itu maka kesadaran untuk menerima perbedaan akan dimungkinkan.

1.6. Ruang Lingkup dan Keterbatasan

Penelitian ini tidak bertujuan membahas atau mempersoalkan isi kepercayaan masing-masing agama/prinsip kebenaran. Sebaliknya, bertujuan membangun kesadaran epistemis dalam memaknai realitas sebagai fakta plural, terutama agama. Karena itu terdapat dua hal yang ingin digarap dalam tulisan ini. *Pertama*, ingin membangun kedewasaan dan kematangan bersikap di depan realitas kaotis - plural, dengan meniru cara bersikap Nietzsche di depan realitas. *Kedua*, mempromosikan penghayatan hidup yang secara terus menerus merevaluasi diri agar tidak jatuh ke dalam kecenderungan menjadi fanatik.

1.7. Metode Penelitian

Untuk mencapai tujuan penelitian di atas, penulis menggunakan metode studi pustaka. Adapun buku utama yang menjadi acuan dalam tulisan ini adalah pemikiran Friedrich Nietzsche tentang fanatisme sebagaimana diuraikan oleh; *Pertama*, Keith Ansell Pearson dalam artikelnya yang berjudul, “The need for small doses; Nietzsche, Fanaticism and Epicureanism”, *Kedua*, artikel Bernard Reginster. “What is a Free Spirit? Nietzsche on Fanaticism”. *Ketiga*, buku Peter Bornedal. *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*. *Keempat*, buku Ted Sadler, *Nietzsche, Truth and Redemption: Critique of the Postmodernist Nietzsche*”. Selain itu, penulis juga menggunakan literatur lainnya, baik sumber primer Nietzsche maupun para komentator lainnya untuk mendukung karya tulis ini.

1.8. Sistematika Penulisan

Penulisan ini akan diuraikan dalam beberapa pokok bahasan sebagai berikut;

Bab pertama, memuat gambaran singkat tentang latar belakang yang menjadi alasan pemilihan judul tulisan ini. Sasarannya untuk melihat dampak negatif dari fanatisme dan penolakan Nietzsche terhadapnya dengan nada berbeda – tegas dan lunak. Secara tegas Nietzsche menolaknya karena bertentangan dengan prinsip realitas sebagai fakta plural dan kaotis. Dan penolakan secara lunak sebagai ajakan Nietzsche kepada para pembacanya untuk

Habermas yang amat produktif dengan karya-karya filsafat kritisnya benar – apalagi melihat bahwa filsafat Heidegger sendiri (yang justru menjadi tumpuan bagi filsafat Gadamer) mampu berpikir melampaui tradisi dengan kritiknya kepada tradisi sains. Namun, bila didorong lebih jauh – dengan melihat fakta aktivitas berkesenian sehari-hari, penulis banyak kali menemukan bahwa filsafat Gadamer sangat ampuh memerangi kecenderungan arogansi seniman yang, oleh karena sisi seni yang lentur, berlaku sewenang-wenang mengeksploitasi karya-seni. Atas alasan keindahan seni justru dirusak! Presis bagaimana para musisi merusak makna “kebebasan” dalam musik-Jazz menjadi permainan “sesukanya,” tanpa mengindahkan lagi aturan-aturan dasar musik-Jazz yang justru memaknai eksistensinya sebagai seni improvisasi bebas dalam arti yang “tertentu.”

Bahkan dalam bentuk paling bebas, seperti dalam *Free-Jazz*, aturan-aturan dasar (macam bahasa *bebop*, tensi pada *beat* 2–4, prinsip permainan kontrapung yang khas sebagai musik “modal” (modus), amatlah kental. Artinya, semakin *free* improvisasi dilakukan, aturan-aturan pokok akan selalu dibawa-serta. Analoginya, silakan bermain bebas tetapi harus tetap ada di dalam terowongan! Memang, dalam bentuk improvisasi-bebas, permainan terkesan tidak lagi berlangsung dalam bahasa *bebop* tradisional macam permainan *Bird*, *Stitt* atau *Donaldson*. Namun, kembangan itu harus tetap dipahami dalam bahasa *bebop*, kendati dalam bentuk yang lebih modern seperti pada permainan *Michael Brecker* atau (yang lebih baru) pada *Joel Frawley*. Itulah *Free-Jazz*!

Jadi, sebetulnya tidak perlu khawatir “percakapan,” bergerak melangkah ke luar tradisi, seperti kritik Habermas. Boleh saja, *toh* Gadamer sudah mengatakan bahwa tidak pernah ada kesimpulan akhir yang paripurna dalam setiap percakapan! Namun, praktik itu harus tetap dipahami dari titik berangkatnya, tradisinya, sebab itulah identitasnya yang harus dirawat! Ataukah, demi kebebasan, dia menjelma menjadi seni entah-berantah tanpa nilai – yang tidak bisa dikomunikasikan – dan akhirnya menghancurkan citranya sebagai seni *an sich*. Maka, semakin Gadamer dipandang tidak mampu melampaui tradisi, dengan rujukan *Free-Jazz*, sebetulnya *jazz* sedang memperkokoh gagasan Gadamer! Prinsipnya tentang dialog dalam bahasa bersama menjangkau titik-titik terjauh sudah merupakan upaya maksimal yang amat “berani” berdiri di atas tegangan antara yang-konservatif dan inovatif. mengutip Bob Marley, “*Panasnya pertempuran semanis kemenangan;*”⁴³³ makin dalam resiko yang dihasrati maka makin memesonalah permainan itu!

⁴³³ Sumber: <https://azsayings.com/kutipan-penulis/bob-marley-6010>

Daftar Pustaka

- Aebersold, Jamey, *Blues in All Keys For All Instruments Volume 42 A New Approach to Jazz Improvisation*, Jamey Aebersold Jazz, Inc., USA, 1988.
- Alexander, Thomas M., "Eros and Understanding: Gadamer's Aesthetic Ontology of The Community," dalam Lewis Edwin Hahn (ed.), *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer, The Library of Living Philosopher*, Carbondale, 1997.
- Allen, Barry, *Truth in Philosophy*, Harvard University Press, London, 1993.
- Arisasangka, Inung, K., *Kamus Skala Musik Melodi*, PT. Bhuna Ilmu Populer Gramedia, Jakarta, 2011.
- Bertenz, K, *Sejarah Filsafat Kontemporer Jerman dan Inggris Jilid 1*, Gramedia, Jakarta, 2014.
- Buber, Martin, *Between Man and Man*, diterjemahkan dalam bahasa Inggris oleh Ronald Gregor-Smith, Taylor and Francis e-Libraby, London, 2004.
- Demsey, David, *John Coltrane Plays Giant Steps Complete Transcriptions of Every Recorded Solo by Jazz Master John Coltrane on His Legendary Composition Giant Steps All 96 Choruses*, Hal Leonard Corporation, Milwaukee, 1996.
- Durant, Will, *The Story of Philosophy The Lives and Opinions of the World's Greatest Philosophers from Plato to John Dewey*, Simon & Schuster Inc., New York, 1961.
- Figal, Günter, "The Doing of the Thing Itself: Gadamer's Hermeneutic Ontology of Language," terjemahan dalam Inggris: Robert J. Dostal, dalam Robert J. Dostal, (ed.), *The Cambridge Companion to Gadamer*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.
- Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method*, terjemahan Inggris: Joel Weinsheimer dan Donald G. Marshall, Continuum, London, 1989.
- Gerald, Charlie, *Jazz Riffs Flute, Saxophone, Trumpet and Other Treble Instruments*, Amsco Music Publishing Company, New York, 1977.

- Gusmão, Martinho G. da Silva, *Hans-Georg Gadamer Penggagas Filsafat Hermeneutik Modern yang Mengagungkan Tradisi*, Kanisius, Yogyakarta, 2017.
- Grondin, Jean, "Gadamer's Basic Understanding of Understanding," dalam Robert J. Dostal (ed.), *The Cambridge Companion to Gadamer*, Cambridge University Press, UK, 2002.
- Hardiman, F. Budi, *Seni Memahami Hermeneutik dari Schleiermacher sampai Derrida*, Kanisius, Yogyakarta, 2015.
- Hardiman, F. Budi, *Heidegger dan Mistik Keseharian Suatu Pengantar Menuju Sein und Zeit*, Kepustakaan Populer Gramedia (KPG), Jakarta, 2008.
- Hardjana, Suka, *Coret-Coret Musik Kontemporer Dulu dan Kini*, Ford Foundation dan Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, Jakarta, 2003.
- Heidegger, Martin, *Being and Time*, English Translated by John Macquarrie et al., Blackwell Publishers Ltd, 2001.
- Heidegger, Martin, *Letter on 'Humanism,'* terjemahan Inggris oleh Frank A Capuzi, Pathmarks – Cambridge University, Cambridge, 1946.
- Kant, Immanuel, *Critique of Pure Reason*, (ed.), Paul Guyer dan Allen W. Wood, Cambridge University Press, UK, 1998.
- Leonard, Hall, *The Real Book Volume One*, Milwaukee, Hall-Leonard Corporation, 1997.
- Mack, Dieter, *Sejarah Musik Jilid 3*, Pusat Musik Liturgi, Yogyakarta, 2015, hlm. 37. Nicholson, Graeme, "Truth in Metaphysics and In Hermeneutics," dalam Lewis Edwin Hahn, (ed.), *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*, The Library of Living Philosophers, Carbondale, 1997.
- Magnis-Suseno, Franz, *Pijar-Pijar Filsafat dari Gatholoco ke Filsafat Perempuan dari Adam Müller ke Postmoderisme*, Kanisius, Yogyakarta, 2009.
- Michelfelder, Diane, P., "Gadamer on Heidegger on Art," dalam Lewis Edwin Hahn (ed.), *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*, The Library of Living Philosophers, USA, 1997

- Nixon, Jon, *Hans-Georg Gadamer The Hermeneutical Imagination*, Springer International Publishing AG, Switzerland, 2017.
- Politis, Visilis, *Aristotle and the Metaphysics*, Routledge, London, 2004.
- Prier, Karl-Edmund, *Ilmu Bentuk Musik*, Pusat Musik Liturgi, Yogyakarta, 2004.
- Rawlins, Robert, *Jazzology The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians*, Hall Leonard Corporation, Milwaukee, 2017.
- Rawlins, Steve, *21 Bebop Exercises for Vocalist and Instrumentalists for the Development of Jazz Phrasing, Style, and Note Selection*, Hal-Leonard Corporation, Milwaukee, 2001.
- Samboedi, *Jazz, Sejarah dan Tokohnya*, Dahara Prize, Semarang, 1989.
- Sastrapratedja, M, *Mencari Alternatif Pandangan Tentang Allah*, Pusat kajian Filsafat dan Pancasila, Jakarta, 2011.
- Smith Philip, et. al., *Cultural Studies an Introduction Second Edition*, Blackwell Publishing, Oxford, 2009
- Sokolowski, Robert, "Gadamer's Theory of Hermeneutics," dalam Lewis Edwin Hahn (ed.), *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*, The Library of Living Philosopher, Carbondale, 1997.
- Spiegelberg, Herbert, *The Phenomenological Movement A Historical Introduction Volume One*, Martinus Nijhoff, The Hague, 1960.
- Sudarminta, J., *Etika Umum Kajian Tentang Beberapa Masalah Pokok dan Teori Etika Normatif*, Pusat Penelitian dan Pengabdian Masyarakat STF Driyarkara, Jakarta, 2010.
- Supelli, Karlina, "Apakah Filsafat Analitik," dalam *Jurnal Driyarkara Th.XXXII no. 1*, Senat Mahasiswa STF Driyarkara, Jakarta, 2011.
- Surmani, Andrew, et. al., *Complete Essential of Music Theory*, Alfred Publishing Co., Inc, USA, 2004.

Tjahjadi, Simon Petrus L., *Petualangan Intelektual Konfrontasi dengan Para Filsuf, dari Zaman Yunani hingga Zaman Modern*, Kanisius, Yogyakarta, 2004.

Tjaya, Thomas Hidy., *Marleau Ponty dan Kebertubuhan Manusia*, Gramedia, Jakarta, 2020

Weinsheimer, Joel C., *Gadamer's Hermeneutics A Reading of Truth and Method*, Yale University Press, London, 1985.

Wibowo, A. Setyo, *Gaya Filsafat Nietzsche*, Galang Pres, Yogyakarta, 2004.

Wibowo, A. Setyo, et.al., *Para pembunuh Tuhan*, Kanisius, Yogyakarta, 2013

Wick, Robert, *Kant on Judgment*, Routledge, New York, 2007.

Wyatt, Keith, dan Schroder, Carl, *Harmony and Theory A Comprehensive Source for All Musicians*, Leonard Corporation, Milwaukee, 1998.

Zimmermann, Jens, *Humanism and Religion A Call for the Renewal of Westurn Culture*, Oxford University Press. New York, 2012.

Sumber-sumber dari Internet:

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09672550210167432?journalCode=riph20>.

<https://azsayings.com/kutipan-penulis/bob-marley-6010>.

<https://www.apassion4jazz.net/quotations3.html>.

<https://youtu.be/GOTJNa-fHXs>.

<https://quotefancy.com/pat-matheny-quotes>.

8

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

12

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

16

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

Musical score for measures 16-19. Tenor saxophone has a melodic line with a repeat sign. Cymbals and Cabasas play a steady eighth-note pattern. Jazz guitar has a complex chordal accompaniment. Upright bass has a walking bass line. Drums play a syncopated pattern.

20

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

Musical score for measures 20-23. Tenor saxophone continues its melodic line. Cymbals and Cabasas continue their eighth-note pattern. Jazz guitar continues its accompaniment. Upright bass continues its walking bass line. Drums are silent in this section.

24

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

28

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

This page of musical notation is for a jazz ensemble. It features six staves: Tenor Saxophone (Ten. Sax.), Cymbals (Cym.), Cabasa (Cab.), Jazz Guitar (J. Gtr.), Upright Bass (U. Bass), and Drums (Dr.). The music is in 4/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The page is numbered 4 and contains measures 24-27 and 28-31. A large purple watermark is visible in the center of the page.

Measures 24-27: Tenor Saxophone plays a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. Cymbals and Cabasa play a steady rhythm of quarter notes. Jazz Guitar plays a chordal accompaniment. Upright Bass plays a walking bass line. Drums play a steady quarter-note pattern.

Measures 28-31: Tenor Saxophone plays a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. Cymbals and Cabasa play a steady rhythm of quarter notes. Jazz Guitar plays a chordal accompaniment. Upright Bass plays a walking bass line. Drums play a steady quarter-note pattern.

32

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

36

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

This page of musical notation is for a jazz ensemble and is divided into two systems. The first system begins at measure 32 and includes staves for Tenor Saxophone (T.Sax.), Cymbals (Cym.), Cabasa (Cab.), Jazz Guitar (J. Gtr.), Upright Bass (U. Bass), and Drums (Dr.). The Tenor Saxophone part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Cabasa part has a steady eighth-note pattern. The Jazz Guitar part provides harmonic support with chords and melodic fragments. The Upright Bass part has a walking bass line. The Drums part includes cymbal patterns and a bass drum line. The second system begins at measure 36 and features similar parts for the Tenor Saxophone, Cabasa, Jazz Guitar, Upright Bass, and Drums. The Tenor Saxophone part continues its melodic line. The Cabasa part maintains its eighth-note pattern. The Jazz Guitar part has a more active melodic line. The Upright Bass part continues its walking bass line. The Drums part features a more complex pattern with eighth notes and rests. A large purple watermark is centered over the page.

39

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

42

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

The image shows a page of a musical score for a jazz ensemble, spanning measures 39 to 42. The score is arranged in a standard format with six staves per system. The instruments are: Tenor Saxophone (Ten. Sax.), Cymbals (Cym.), Cabas (Cab.), Jazz Guitar (J. Gtr.), Upright Bass (U. Bass), and Drums (Dr.). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. A large, semi-transparent purple watermark, consisting of concentric octagons, is centered over the page. The Tenor Saxophone part begins at measure 39 with a half note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note F4, and continues with eighth and quarter notes. The Cabas part plays a steady eighth-note pattern. The Jazz Guitar part features chords and arpeggios. The Upright Bass part has a walking bass line. The Drums part includes a snare drum pattern. The second system starts at measure 42, where the Tenor Saxophone has a more active melodic line, and the Jazz Guitar part has some sustained chords.

46

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

50

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

The image shows a musical score for a jazz ensemble, spanning measures 46 to 50. The score is arranged in a standard format with staves for Tenor Saxophone (Ten. Sax.), Cymbals (Cym.), Cabas (Cab.), Jazz Guitar (J. Gtr.), Upright Bass (U. Bass), and Drums (Dr.). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The Tenor Saxophone part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some grace notes. The Cymbals and Cabas parts provide a steady rhythmic accompaniment. The Jazz Guitar part consists of block chords, and the Upright Bass part features a walking bass line. The Drums part provides a consistent drum pattern. A large, semi-transparent purple watermark is overlaid on the center of the page, partially obscuring the musical notation.

53

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

57

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

61

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

63

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.



This image shows a page of a musical score for a jazz ensemble, numbered 9 in the top right corner. The score is divided into two systems, starting at measures 61 and 63. The instruments listed are Tenor Saxophone (Ten. Sax.), Cymbals (Cym.), Cabas (Cab.), Jazz Guitar (J. Gtr.), Upright Bass (U. Bass), and Drums (Dr.). The Tenor Saxophone part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Cabas part has a steady eighth-note pulse. The Upright Bass part provides a walking bass line. The Drums part shows a consistent pattern of snare and bass drum hits. The Jazz Guitar part consists of chords and some melodic fragments. A large, light purple watermark logo, consisting of concentric octagons, is overlaid on the center of the page.

66

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

70

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

The image shows a page of a musical score for a jazz ensemble, numbered 10. The score is divided into two systems, measures 66-69 and 70-73. The instruments listed are Tenor Saxophone (Ten. Sax.), Cymbals (Cym.), Cabasa (Cab.), Jazz Guitar (J. Gtr.), Upright Bass (U. Bass), and Drums (Dr.). The key signature is B-flat major (two flats). The Tenor Saxophone part features a melodic line with eighth and quarter notes. The Cymbals and Cabasa parts provide a rhythmic accompaniment with steady eighth notes. The Jazz Guitar part consists of chords and single notes. The Upright Bass part has a walking bass line. The Drums part has a consistent rhythmic pattern. A large, semi-transparent purple watermark is centered over the page, consisting of concentric octagons.

73

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

76

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

The image shows a page of musical notation for a jazz ensemble. The page is numbered 11 in the top right corner. The music is divided into two systems, starting at measures 73 and 76. The instruments listed are Tenor Saxophone (Ten. Sax.), Cymbals (Cym.), Cabasa (Cab.), Jazz Guitar (J. Gtr.), Upright Bass (U. Bass), and Drums (Dr.). The Tenor Saxophone part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Cabasa part has a steady eighth-note pattern. The Jazz Guitar part consists of chords and single notes. The Upright Bass part has a walking bass line. The Drums part includes cymbal patterns and a bass drum pattern. A large purple watermark is centered over the page.

79

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

82

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

85

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

87

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

The image shows a musical score for measures 85 and 87. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 85 and 86, and the second system covers measures 87 and 88. The instruments are Tenor Saxophone (T.Sax.), Cymbals (Cym.), Cabasas (Cab.), Jazz Guitar (J. Gtr.), Upright Bass (U. Bass), and Drums (Dr.). The Tenor Saxophone part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Cymbals and Cabasas parts provide a rhythmic accompaniment with a steady pulse. The Jazz Guitar and Upright Bass parts provide harmonic support with chords and bass lines. The Drums part features a consistent drum pattern. A large, semi-transparent purple watermark is overlaid on the center of the page, partially obscuring the musical notation.

89

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

91

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

The image shows a page of a musical score for a jazz ensemble, numbered 14. The score is divided into two systems, measures 89-90 and 91-92. The instruments listed are Tenor Saxophone (Ten. Sax.), Cymbals (Cym.), Cabasa (Cab.), Jazz Guitar (J. Gtr.), Upright Bass (U. Bass), and Drums (Dr.).

Measure 89: The Tenor Saxophone part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Cymbals and Cabasa parts provide rhythmic accompaniment with specific patterns. The Jazz Guitar and Upright Bass parts play chords and bass lines. The Drums play a steady pattern.

Measure 90: Similar to measure 89, the Tenor Saxophone continues its melodic line. The Cymbals and Cabasa parts maintain their rhythmic accompaniment. The Jazz Guitar and Upright Bass parts play chords and bass lines. The Drums play a steady pattern.

Measure 91: The Tenor Saxophone part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets. The Cymbals and Cabasa parts provide rhythmic accompaniment. The Jazz Guitar and Upright Bass parts play chords and bass lines. The Drums play a steady pattern.

Measure 92: The Tenor Saxophone part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Cymbals and Cabasa parts provide rhythmic accompaniment. The Jazz Guitar and Upright Bass parts play chords and bass lines. The Drums play a steady pattern.

A large, semi-transparent purple watermark is overlaid on the page, consisting of a stylized geometric shape.

94

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

96

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

The image shows a page of a musical score for a jazz ensemble, page 15. The score is divided into two systems, starting at measure 94 and 96. The instruments are Tenor Saxophone, Cymbals, Cabas, Jazz Guitar, Upright Bass, and Drums. The Tenor Saxophone part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Cabas part has a steady eighth-note pulse. The Jazz Guitar part plays chords and single notes. The Upright Bass part has a walking bass line. The Drums part has a simple pattern. A large purple watermark is centered over the score.

98

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

100

Ten. Sax.

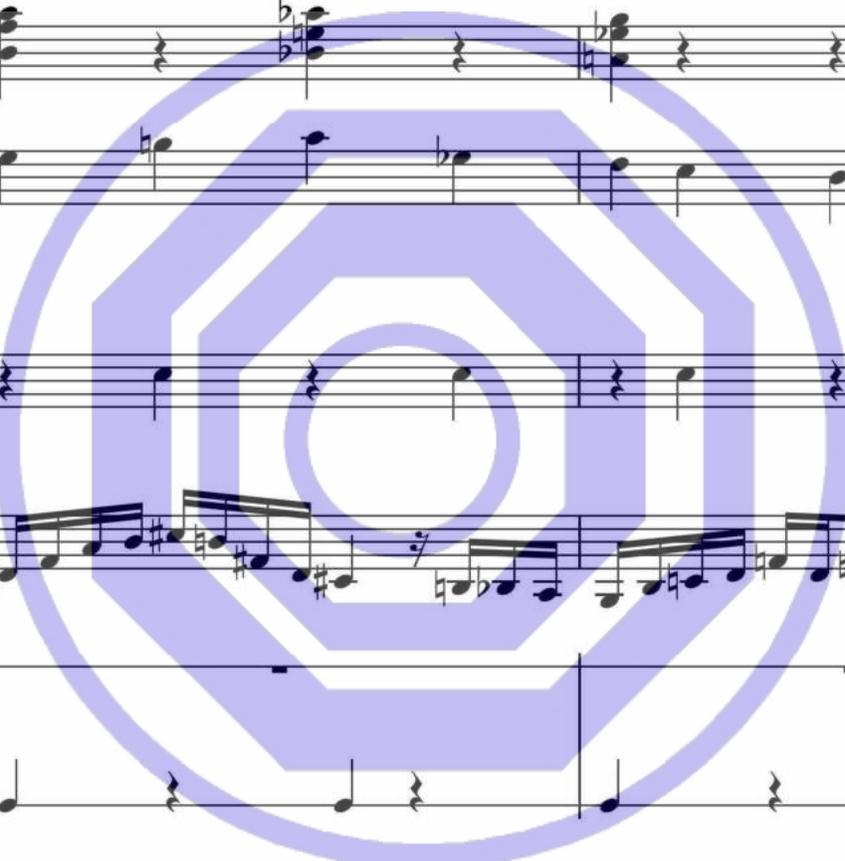
Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.



The image shows a page of a musical score for a jazz ensemble. The page is numbered 16 in the top left corner. The score is divided into two systems, each starting with a measure number: 98 and 100. The instruments listed on the left are Tenor Saxophone (Ten. Sax.), Cymbals (Cym.), Cabas (Cab.), Jazz Guitar (J. Gtr.), Upright Bass (U. Bass), and Drums (Dr.). The Tenor Saxophone part features melodic lines with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 100. The Cymbals and Cabas parts provide a steady rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The Jazz Guitar and Upright Bass parts play chords and bass lines, respectively. The Drums part shows a consistent pattern of eighth notes. A large, light purple watermark logo, consisting of several concentric octagons, is centered over the middle of the page, partially obscuring the musical notation.

102

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

105

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

The image shows a page of musical notation for a jazz ensemble. The page is numbered 17 in the top right corner. The music is arranged in two systems, starting at measure 102 and measure 105. The instruments listed on the left are Tenor Saxophone (Ten. Sax.), Cymbals (Cym.), Cabasa (Cab.), Jazz Guitar (J. Gtr.), Upright Bass (U. Bass), and Drums (Dr.). The Tenor Saxophone part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Cymbals and Cabasa parts provide rhythmic accompaniment with various patterns. The Jazz Guitar and Upright Bass parts provide harmonic support with chords and bass lines. The Drums part features a steady rhythmic pattern. A large purple watermark is centered over the page.

109

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

111

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.



This page of a musical score, numbered 18, contains two systems of music. The first system begins at measure 109 and the second at measure 111. Each system includes staves for Tenor Saxophone, Cymbals, Cabas, Jazz Guitar, Upright Bass, and Drums. The Tenor Saxophone part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Cabas part provides a steady eighth-note accompaniment. The Jazz Guitar part consists of block chords. The Upright Bass part has a simple bass line. The Drums part shows a consistent pattern of eighth notes. A large, light purple watermark logo, composed of concentric octagons, is centered over the middle of the page.

113

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

116

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.



The image shows a page of a musical score for a jazz ensemble. The page is numbered 19 in the top right corner. The score is divided into two systems, starting at measure 113 and ending at measure 116. The instruments listed are Tenor Saxophone (Ten. Sax.), Cymbals (Cym.), Cabas (Cab.), Jazz Guitar (J. Gtr.), Upright Bass (U. Bass), and Drums (Dr.). The Tenor Saxophone part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 116. The Cymbals and Cabas parts provide a steady rhythmic accompaniment. The Jazz Guitar and Upright Bass parts play chords and a walking bass line, respectively. The Drums part features a consistent drum pattern. A large, light purple watermark logo, consisting of concentric octagons, is centered over the middle of the page.

119

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

122

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

124

Ten. Sax.

Cym.

Cab.

J. Gtr.

U. Bass

Dr.

The image shows a musical score for a jazz ensemble. The score is for measures 124-127. The instruments are Tenor Saxophone (Ten. Sax.), Cymbals (Cym.), Cabas, Jazz Guitar (J. Gtr.), Upright Bass (U. Bass), and Drums (Dr.). The Tenor Saxophone part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Cymbals part is silent. The Cabas part plays a steady eighth-note pulse. The Jazz Guitar part plays chords. The Upright Bass part plays a walking bass line. The Drums part plays a steady eighth-note pulse. A large purple watermark is overlaid on the bottom half of the page.