

BAB 1

PENGENALAN

Menurut tajuk kajian, fokus yang dijalankan merupakan kajian terhadap aplikasi fungsi muzik di dalam filem *Ibu Mertuaku* (1962) di mana ianya merangkumi fungsinya yang formal, terhadap naratif (penceritaan) serta pada emosi. Tindakbalas setiap modaliti fungsi ini tidak hanya berlaku secara berasingan malah ia juga mampu bergerak seiring berdasarkan interaksi setiap fungsi-fungsi tersebut. Oleh itu, filem *Ibu Mertuaku* ini dipilih sebagai kajian kes berdasarkan tahap keupayaan sumber naratif muzikalnya yang mampu untuk memenuhi perspektif fokus kajian. Kajian ini juga meliputi lagu-lagu nyanyian vokal yang terdapat di dalam filem *Ibu Mertuaku* ini.

1.1 FILEM *IBU MERTUAKU*

Filem *Ibu Mertuaku* merupakan filem arahan P. Ramlee yang ke-12 (termasuk arahan bersama Lamberto V. Avellana untuk filem *Sarjan Hassan*, 1958) dan ianya merupakan filem arahan beliau yang ke-4 di dalam kategori *heavy drama*

(mempunyai subjek filem yang berat dan dramatik) selain daripada filem *Penarik becha* (1955), *Semerah Padi* (1956) dan *Antara Dua Darjat* (1960) (Zaedi Zolkafli, 2011). Filem ini juga telah melonjakkan nama P. Ramlee ke peringkat antarabangsa di mana beliau mendapat pengiktirafan *Golden Harvest Award* dengan memenangi anugerah ‘*Most Versatile Talent*’ di Asia Film Festival ke-10 di Tokyo pada tahun 1963. Penganugerahan ini adalah berdasarkan kepada penglibatan bakat beliau secara menyeluruh sebagai pelakon, penyanyi, pemuzik, komposer, penulis skrip serta pengarah filem di dalam filem tersebut. Ini merupakan satu penghormatan yang jarang diterima oleh sesiapa yang terlibat di dalam industri perfileman semasa dulu hingga sekarang. Filem ini juga mendapat ‘*Special Mention*’ di dalam Festival Filem Antarabangsa di Paris pada tahun 1965 (Ahmad Sarji,1999). Melalui filem ini, beliau sebagai pengarah pada ketika itu sudah menampakkan kematangan yang kukuh di dalam memanasikan prinsip ideologi beliau terhadap subjek filem iaitu pertentangan di antara golongan atasan dengan golongan bawahan di mana ideologi ini mula diketengahkan menerusi filem pertama arahan beliau iaitu filem *Penarik Becha* (1955). Pengembangan subjek yang sama di dalam filem-filemnya yang lain tetapi berlainan bentuk penyampaian serta kehidupan watak di dalamnya membuktikan pemikiran beliau yang amat menitikberatkan isu keadilan serta cinta yang terhalang oleh rigiditi status sosial (Mohamed, 2004). Oleh itu, intensiti perasaan yang ingin diluahkan melalui filem-filem beliau ini juga diterjemahkan melalui unsur muzikal dan lagu di dalamnya selain daripada elemen-elemen filem yang lain.

Filem ini dipilih sebagai model kajian kes bertitktolak daripada penglibatan P. Ramlee yang secara menyeluruh ke atas setiap bahagian proses pembikinan filem ini dan secara khususnya beliau sebagai komposer serta pengarah yang bertanggungjawab menentukan rupa bentuk serta wajah pada filem *Ibu Mertuaku*. Penguasaan beliau di dalam bidang muzik (komposer) dan filem (pengarah) ini menjadikan ianya lebih mempengaruhi ke atas kekuatan tahap *consciousness* (dalam sedar) dan *subconscious* (dalam tidak sedar) pada visual filem dan hasil daripada penguasaan dua bidang ini beliau berjaya menjadikan lagu-lagu di dalam filem ini menjadi kekal dan terus hidup sepanjang zaman hingga kini seperti *Jeritan Batinku* dan *Dimanakanku Cari Ganti*. Lagu-lagu ini bukan sahaja ditampilkan sebagai hiburan semata sepertimana tuntutan tradisi filem pada ketika itu boleh dikatakan wajib disertakan adegan menyanyi di dalam *scene* (adegan), malah lagu-lagu ini juga diberikan peranan yang cemerlang secara tidak langsung di dalam proses pembinaan naratif *Ibu Mertuaku* menerusi tema cinta serta konflik yang dipaparkan. Begitu juga dengan unsur muzikal pada latar babak yang memerlukan kekuatan sampingan dalam menzahirkan perasaan dan mood meliputi emosi sedih, cemas, tegang, konflik, tragedi serta sedikit elemen komedi. Dan filem *Ibu Mertuaku* ini telah menunjukkan kemampuannya di dalam penguasaan pada setiap modaliti mood ini menerusi unsur muzikal serta lagu-lagu yang ditampilkan bersama.

1.2 MUZIK DAN FILEM

Filem boleh dikatakan merujuk kepada karakter sifatnya sebagai bahan cerita yang mengandungi ciri-ciri naratif yang tersendiri sepertimana teater, television, mahupun video di mana kebanyakan masyarakat menganggapnya sebagai sumber hiburan. Sifat naratifnya terbina hasil daripada gabungan dua aspek penting iaitu visual (tema, plot, watak, *spectacles* atau pesona) dan audio (dialog, muzik) (Cohen, 2001). Wajah dan tubuh sesebuah filem dicipta hasil daripada elemen visual manakala rasa, emosi dan mood terhasil daripada elemen audio. Oleh kerana filem dan muzik ini amat berkait rapat dengan dua modaliti deria manusia iaitu penglihatan (visual) dan pendengaran (audio), hubungan antara filem dan muzik ini mampu memberi kesan secara psikologi ketika di dalam aktiviti penafsiran filem (Bottin, 2002). Muzik merupakan unsur audio atau bunyi yang berfungsi untuk menambahkan potensi ekspresif kandungan sesebuah filem selain berperanan untuk mengubah psikologi penonton terhadap arus pergerakan imej.

Kesan emosi dan rasa terhadap filem juga terletak pada kekuatan elemen muzik berbanding dialog sebagai sumber audio di mana perubahan daripada kesan interaksi muzik tersebut mampu memberikan malah merubah makna yang terhasil daripada elemen yang selainnya. Ini menunjukkan muzik memainkan sebahagian besar peranannya dalam menentukan hala tuju keperibadian sifat dan jiwa sesebuah filem. Menurut teori Nicholas Cook (1998) di dalam analisis terhadap multimedia muzikal, beliau menyatakan bahawa muzik memainkan peranan penting terhadap suatu imej, apa yang disebutnya sebagai '*the deceptive*

translucency of music' (kekaburan yang lutsinar pada muzik). Menambah kepada teori klasifikasi Gorbman terhadap hubungkait 'muzik-imej' dan 'muzik-naratif' sebagai '*mutual implication*' (implikasi secara bersama), Cook menunjukkan terdapat pelbagai peranan yang dimainkan oleh komponen-komponen ini dalam bentuk denotasi dan konotasi. Dialog dan imej secara dasarnya berhubung secara objektif manakala muzik pula berinteraksi secara sahutan subjektif di mana terdapat nilai-nilai emosi dan sikap yang melengkapi sifat-sifat pada dialog dan imej yang objektif.

Muzik juga dianggap sebagai nukleus ataupun intipati kepada filem yang mempunyai fungsi yang amat istimewa. Ia mempunyai unsur-unsur yang bergerak di dalamnya serta pada sifatnya itu sendiri. Pernyataan ini berlandaskan kepada penulisan Mehring (1990) di mana beliau menyatakan,

Music contains motion. It is motion. The step from one note to next, like the step from one shot to the next, creates movement. It creates forward movement with rhythm, tempo, and facing and can, on it own, carry things forward when other sound or visual elements slack off. Music can create the illusion of images speeding or slowing down. It can stimulate and invite motion. It can foreshadow, predict, recall, and illustrate. It can bridge, sustain, modify, intensify, and enhance.

Mehring (1990).

Muzik di dalam filem boleh diperolehi dari dua sumber sama ada daripada muzik vokal mahupun muzik latar. Kedua-dua sumber ini mempunyai karakter dan sifat komposisinya yang berbeza di mana selain muzik vokal yang terdapat suara vokal melontarkan lirik, susunan muziknya juga berbeza dari segi konteks format dan struktur. Komposisi pada muzik latar bergantung kepada pergerakan *scene* yang ditumpukan khas dalam memberikan atau merangsang mood dan perasaan terhadap gerak gaya watak, peralihan dialog, atau sebagai nilai estetika rupa sesebuah filem. Manakala muzik vokal ataupun lagu hanya ditampilkan sebagai elemen sokongan atau penambah rasa sama ada terhadap *scene* mahupun karakter. Kebanyakan filem telah menjadikan muzik lagu ini sebagai pendokong tema pada filem hingga ia diangkat menjadi sebuah lagu tema. Namun fenomena ini berbeza pada industri perfileman di Hollywood di mana mereka jarang menggunakan muzik vokal di dalam *scene* filem-filem mereka. Situasi ini wujud kerana wajah filem Melayu awal sekitar 40-an lebih dididik dan dibentuk berpandukan format filem-filem Tamil dan Hindi di mana format ini dikendalikan oleh pengarah-pengarah berbangsa India pada ketika itu (Mohamed, 2004). Format ini telah membentuk wajah filem-filem melayu ketika itu dengan terdapat penambahan *scene* nyanyian di dalam beberapa plot pada filem di mana di Hollywood format ini tidak digunapakai, kecuali pada filem yang berunsurkan muzikal. Di Hollywood, penstrukturan filem dan muzik itu tidak tertumpu pada skop hiburan dan fantasi semata-mata, malah ia difokuskan terhadap realiti filem yang lebih dominan. Isu perbezaan format ini juga dikritik oleh Gokulsing & Dissanayake (2003). Mereka menyatakan,

...whereas Hollywood filmmaker strove to conceal the constructed nature of their work so that the realistic narrative was wholly dominant, Indian filmmakers made no attempt to conceal the fact that what was shown on the screen was a creation, an illusion, a fiction.

Gokulsing & Dissanayake (2003).

Filem-filem Hindi adalah lebih berbentuk komersial di mana intipati filemnya mengandungi unsur hiburan yang kolektif dari segala aspek merangkumi kebudayaan, tarian, fesyen, peragaan, lokasi pelancongan, termasuk nyanyian selain memaparkan drama, aksi, komedi, cinta serta kehebatan bintang filem mereka sendiri. Menurut Morcom (2007),

The Hindi commercial film is often described as a masala film, literally 'spice', containing a concoction of element that may satisfy the crudest spectators, such as song, dances, fights, stars, comedy, goodies and baddies and so on. The commercial film is also described as 'unrealistic' with the story being 'interrupted' by the song and the other elements.

Morcom (2007).

Di India, konsep fundamental terhadap corak dramatik yang sedia ada secara umumnya adalah bertentangan dengan kehidupan sebenar. Ini jelas berbeza pada filem Hollywood di mana ia berdasarkan pendekatan naratif yang *linear* (selari) dan karakter psikologi yang lebih realistik.

1.3 MUZIK-FILEM : MUZIKAL DAN SINEMATIK

Fenomena muzik-filem ini jika dilihat dari sudut teoritikal perspektif, ia dikatakan sebagai dua bentuk ekspresi yang berbeza. Walaupun secara jelasnya ungkapan itu dibentuk dari sumber muzik dan filem, namun terdapat penstrukturan yang kompleks dalam konteks pemahaman dan analisis terhadap fenomena muzik-filem ini. Merujuk kepada Kalinak (2010), beliau melihat muzik-filem sebagai suatu ‘bentuk seni’ di mana kedudukannya terletak pada dua persimpangan bentuk seni iaitu sinematik dan muzikal. Oleh yang demikian, Kalinak mencadangkan segala sumber kajian teoritikal diperlukan dalam memahami fenomena muzik-filem merujuk kepada kerja-kerja yang artistik. Ciri-ciri muzikal pada muzik-filem adalah dijelaskan pada fungsinya terhadap unsur-unsur sinematik dari filem, manakala interaksi filem terhadap muzik itu pula bergantung pada sifat-sifat yang wujud menerusi kapasiti muzik itu sendiri. Kesan yang terhasil daripada interaksi dua modaliti yang sinergi ini menjadikan setiap penyelidikan dan pemahaman terhadap muzik-filem amat begitu menarik.

Selain daripada aspek-aspek sinematik yang lain seperti penyuntingan, sinematografi dan sebagainya, muzik juga berfungsi sebagai *stylistic device* (peranti menerusi gaya) dalam membantu serta menyokong evolusi naratif sesebuah filem. Boleh dikatakan muzik merupakan ‘kenderaan’ yang digunakan dengan cara yang berbeza di dalam memberikan manfaat secara menyeluruh pada filem, gerak lakonan serta ekspresi artistik (Brown, 1994). Merujuk pada keadaan ini, muzik dikategorikan kepada beberapa fungsi. Ia boleh dikelaskan di dalam

konteks fungsinya yang formal, naratif, dan emosi. Fungsi ini dirujuk melalui interaksi sifatnya secara fizikal, teknikal, dan psikologikal di dalam filem. Menurut Cohen (2001), terdapat 2 kategori asas muzik dalam filem iaitu diegetik dan *non-diegetic* (bukan diegetik) di mana modaliti ini bertindakbalas terhadap ruang diegesis filem itu sendiri, manakala di luar diegesis filem pula dikategorikan sebagai *extra-fictional music* (muzik fiksyen tambahan).

1.3.1 Diegetik, *Non-diegetic* dan *Extra-Fictional Music*.

Pada asasnya, diegesis pada filem merupakan situasi atau sumber alam yang wujud yang digambarkan di dalam sesebuah filem. Segala sumber muzik yang berasal dari diegesis tersebut digelar muzik diegetik. Sebagai contoh, bunyi radio yang dipaparkan dalam filem atau lagu yang dimainkan oleh beberapa pemuzik menerusi konsert atau apa jua bentuk persembahan di dalam filem. Manakala muzik yang terhasil dari luar tubuh filem digelar muzik *non-diegetic*, di mana kebanyakannya dihasilkan daripada skor-skor muzikal untuk mengiringi *scene* dalam filem. Dalam keadaan tertentu, ia juga tidak dapat dijelaskan sama ada muzik yang terhasil berpunca dari sudut diegesis ataupun tidak (Kalinak, 2010). Kategori yang seterusnya adalah langkauan daripada sudut diegetik dan *non-diegetic* iaitu *extra-fictional music* di mana ia bukan sahaja terhasil di luar diegesis sesebuah filem, malah ia juga berada di luar alam fiksyen filem. Satu contoh yang tepat adalah muzik yang terdapat pada filem semasa mengiringi pembukaan (*opening title*) dan juga pada akhir filem (*end title*). Di sini, muzik itu boleh dikatakan berperanan sebagai *aural gateway* (gerbang pendengaran),

memimpin penonton masuk dan juga keluar dari alam diegesis filem, di mana pengaplikasian *extra-fictional music* ini menjadi contoh kepada fungsinya yang formal (Gorbman, 1987).

1.4 FUNGSI FORMAL

Sepanjang pengaplikasian muzik dalam filem, ia berperanan dalam memberikan strukturnya yang wujud terhadap keseluruhan struktur filem di mana fungsinya yang formal ini mampu untuk menyusun, mengasing, melicinkan segala elemen yang berbeza di dalam filem. Ia diibaratkan sebagai medium kepada *fragmented nature* (keadaan yang terasing) visual dalam filem yang mengandungi pelbagai rakaman dan gambar yang telah disunting. Muzik ini akan memainkan peranan dalam menggabungkan dan melicinkan pergerakan serta peralihan setiap elemen ini di mana ia akan kelihatan tidak teratzur dan mengelirukan tanpa bantuan dari skor muzikal. Terutamanya di dalam turutan montaj, *shot* (rakaman adegan) yang berturut-turut yang menggambarkan peredaran atau perkembangan sesuatu masa, memerlukan muzik sebagai *brace bridging* (pengikat kesinambungan) yang menggabungkan setiap aturan *shot* dan masa (Brown, 1994).

Selain itu, menurut fungsinya secara kontra, muzik juga berperanan dalam memberikan kesimpulan pada sesuatu segmen plot dan membuka sebuah segmen plot yang baru. Ia mampu menyerlahkan persamaan dalam naratif atau mendekati sifat-sifat imej secara *contrapoint* (hala pergerakan yang bertentangan). Interaksi ini dapat memberikan penonton suatu peringkat pemahaman yang sensual

terhadap suasana fiksi pada filem manakala kapasiti sensual tersebut mampu dipindahkan semula kepada ekspresi filem (Meyer, 1996). Fungsi formal muzik secara kebiasaannya adalah pada pengenalan dan pengakhiran sebuah filem. Sebaik sahaja filem bermula, seringkali penonton akan diiringi oleh muzik pada *opening title* dan terus membawa penonton melibatkan diri secara tidak sedar memasuki alam fiksi filem. Dalam kes ini, muzik berfungsi sebagai *formal bracket* (penentu sempadan filem) dalam memperkenalkan penonton pada filem dan mengiringi keluar dari fiksi pada pengakhiran filem. Muzik juga berfungsi sebagai medium penyambung segala *cut* (adegan yang dipotong) pada setiap *scene*.

Sebuah filem terhasil melalui susunan dan aturan beberapa gerak lakon dan struktur ini dibina melalui penglibatan muzik yang mengiringi peralihan atau peralihan dari satu babak ke babak seterusnya. Perubahan di dalam muzik pada setiap akhir babak dan permulaan babak juga mampu untuk menyerlahkan lagi ciri-ciri muzikal pada struktur sebuah filem (Kalinak, 2010). Segalanya bergantung kepada pengaplikasiannya di dalam setiap peralihan babak di mana muzik boleh menunjukkan satu situasi yang *continuity* (kesinambungan) atau *discontinuity* (tidak bersambung). Sebagai contoh, perubahan harmoni¹ yang mendadak pada muzik semasa peralihan babak menggambarkan suatu *discontinuity* dan memberikan maksud akan berlaku sesuatu yang baru, mungkin dalam konteks yang berbeza, lokasi ataupun masa. Menurut Larsen (2005), muzik

¹ Kombinasi not yang dimainkan pada masa yang sama dalam menghasilkan *chords*.

mampu menunjukkan *continuity* dan *discontinuity* pada masa yang sama dengan mengekalkan ekspresi *continuity* menerusi arus yang berterusan walaupun di dalam peralihan visual dari satu adegan yang lain. Dengan hanya melakukan perubahan pada elemen muzikal seperti *tone* (nada), tempo atau tekstur berdasarkan perubahan pada imej visual, akan terhasil satu *discontinuity*. Walaupun muzik ini mendorong rasa *discontinuity*, ia tetap memberikan ekspresi *continuity* secara keseluruhan terhadap struktur filem selagi ia sejajar dengan naratif.

1.5 FUNGSI NARATIF

Menurut Lavy (2001), terdapat pelbagai bentuk muzik yang dapat memainkan peranan penting dalam menghasilkan struktur naratif yang jelas. Sepertimana yang terdapat pada lagu, opera dan muzikal, bentuk muzik ini merupakan huraian naratif yang merujuk kepada peristiwa, situasi atau pemikiran. Jika menurut pada istilah, perkataan ‘naratif’ atau kata dasarnya “*narrate*” ini adalah berasal dari perkataan kata kerja bahasa Latin “*narrare*” yang membawa maksud “*to tell*” (untuk memberitahu) di mana ia berkait rapat tentang penghuraian fiksyen atau bukan fiksyen berkenaan peristiwa yang berhubung (*Oxford English Dictionary Online*, 2007). Bentuk huraian ini dibentangkan di dalam urutan perkataan yang ditulis atau diucapkan dan/atau dalam urutan gambar yang bergerak. Secara ringkasnya ‘naratif’ ini boleh disimpulkan maksudnya kepada ‘penceritaan’ di mana sifat muzik itu sendiri mampu menzahirkan sebuah penceritaan melalui sumber imej dan aksi dari filem.

Walaupun muzik itu sendiri adalah satu bentuk seni yang *non-representational* (bukan perlambangan) kecuali apabila makna ditambah melalui lirik, beberapa sifat pada muzik boleh melahirkan suatu kesedaran naratif yang tertentu di dalam minda pendengar/penonton (Brown, 1994). Teknik *instrumentation* (susunan pemilihan instrumen) mampu melambangkan keadaan masa-masa tertentu mahupun sebuah tempat secara konotasi seperti bunyi instrumen (alat muzik) *harpsichord* dikaitkan dengan zaman di Eropah abad ke-18 berbanding dengan masa kini dan instrumen *bagpipe* secara konotasi mewakili masyarakat Scotland berbanding masyarakat kulit hitam di Afrika. Sejak muzik menjadi sebuah fenomena budaya yang diamalkan di seluruh dunia dan di sepanjang sejarah manusia di mana ia turut meliputi dari sudut geografi, budaya, zaman serta sosial, ianya boleh dieksploitasikan terhadap ekspresi sesebuah filem. Muzik juga dapat memberikan gambaran *genre* (jenis tema) pada filem dalam meletakkannya berdasarkan masa dan ruang tertentu di mana aplikasi ini dapat memberikan penyampaian gambaran yang tepat kepada penonton. Melalui gambaran-gambaran ini, penonton dapat memberikan suatu fokus yang lebih jitu terhadap perkembangan tema, kemunculan watak-watak penting dan memberi idea secara kasar terhadap set dalam filem.

Selain itu, muzik juga mampu untuk memberikan atau menyerlahkan karakter-karakter protagonis dengan bercirikan *narrative's canon*². Dengan melampirkan motif muzikal tertentu kepada watak yang tertentu, muzik bukan sahaja

² *Canon* = Pengulangan motif pada melodi.

Narrative's canon = Interaksi naratif pada pengulangan motif melodi yang berlaku pada karakter di dalam filem

membantu dalam fokus pengenalan terhadap watak, malah ia boleh merangsang suatu emosi tertentu pada watak melalui gaya yang ditampilkan. Antara contoh yang tepat adalah komposisi Howard Shroe di dalam trilogi *Lord of the Rings* (2001, 2002, 2003) dan juga John Williams di dalam siri *Star Wars* (1977, 1980, 1983, 1999, 2002, 2005). Motif muzikal dalam filem ini sebahagian besarnya adalah dirujuk sebagai *leitmotif*, satu istilah yang digunakan dalam penulisan teoritikal Richard Wagner di mana beliau mengaplikasi *leitmotif* ini terhadap watak-watak menerusi komposisinya. Namun begitu, istilah ini lebih mudah dipanggil *motif* di kalangan cendekiawan filem dan muzik berbanding *leitmotif* yang lebih berlatarbelakangkan filem opera. Oleh itu pengkaji akan merujuk kepada istilah *motif* di dalam bab analisis.

Cohen (2000) menyatakan tentang kesan naratif terhadap motif muzikal di dalam kognitif perspektif:

The cognition of film music is additive: its sums up the associations or meanings mentally generated by the different film and music components....Music adds information that is both consistent and inconsistent with the narrative. The affective quality is consistent; the acoustical aspects of the music are not. Although the affective associations produced by the music seem to belong to the corresponding images, the sounds that produce those associations do not.

Cohen (2000).

Kesan '*semantic dimension*' (dimensi perlambangan makna) muzik ini mampu mengalih perhatian penonton dalam memberi kesan terhadap minda menerusi kejadian-kejadian yang bukan natural seperti yang terdapat pada *scene* dialog sedangkan pada kehidupan sebenar, dialog tidak diiringi bunyi muzikal yang khas. Muzik filem ini juga mampu memberikan daya illusi pada realiti filem di mana fokus penonton dapat ditumpukan terhadap imej fantasi filem yang sengaja direka. Fungsi muzik ini juga berupaya mengangkat '*sense of subjectivity*' (rasa yang subjektif) pada karakter tertentu. Sementara tumpuan *shot* menunjukkan '*point of view*' (sudut pandangan) dari sudut perspektif karakter, muzik pula difokuskan pada '*point of hearing*' (sudut pendengaran) karakter dalam menimbulkan mood, aksi, serta kesan interaksi pada keadaan sekeliling (Gorbman, 1987).

1.6 FUNGSI EMOSI

Seperti yang sedia maklum, muzik berperanan besar dalam membangkitkan rasa emosi pada pendengar/penonton. Sifat-sifat yang terdapat di dalam kapasiti muzik itu sendiri mampu membangkitkan emosi walaupun daripada karakter muzik yang '*non-representational*' (Brown, 1994). Keberkesanan terhadap emosi merupakan salah satu sifat yang relevan dalam aplikasinya menerusi filem. Dalam usaha penentuan definisi terma emosi dengan lebih mendalam dari sudut perspektif filem, pengkaji merujuk kepada penulisan Cohen (2010) yang menghuraikan tiga jenis keadaan yang berbeza. Definisi ini berdasarkan pandangan di dalam konteks *non-cinematic* (bukan sinematik), tetapi hasil interaksi yang positif terhadap unsur-unsur sinematik.

Pertama sekali, muzik boleh mendapatkan reaksi dari penonton dalam proses pengenalpastian sesuatu emosi tanpa berada pada emosi itu sendiri. Keduanya, kesan muzik mampu mewujudkan interaksi subjektif daripada penonton di mana emosi tidak hanya dikenalpasti pada peringkat pemerhatian, malah ia diterapkan secara tidak sedar di dalam kesedaran subjektif penonton. Manakala yang ketiga, muzik mampu mempengaruhi emosi penonton dan menimbulkan reaksi '*intense affective*' (asyik terhadap unsur ilusi) terhadap sifat atau aksi yang dilihat pada skrin (Cohen, 2010). Seterusnya, Cohen juga menyatakan tentang perbezaan antara mood dan emosi. Mood merupakan satu suasana emosi yang berpunca dari pengalaman dan reaksi penonton terhadap *scene* dalam keadaan yang tertentu. Mood *suspense* (cemas) atau seram merupakan contoh mood yang terhasil dari kesan aplikasi muzikal. Sebaliknya emosi merupakan perasaan yang bergantung kepada '*object-related*' (hubungan interaksi terhadap objek) di mana pendefinisiannya seringkali dikaitkan dengan sesuatu objek yang menimbulkan sesuatu emosi. Di dalam konteks sinematik, emosi terikat pada objek yang dilihat pada skrin. Beliau menambah,

The emotional associations generated by music attach themselves automatically to the visual focus of attention or the implied topic of the narrative. Because film content provides the object of emotion generated by music, the film helps to control the definition of the object if the emotion experienced during the presence of music.

Cohen (2010).

Sebagaimana aktiviti muzik ini berkesan secara formal dan naratif, ia berperanan dalam membimbing penonton bukan sahaja ke alam fiksyen filem dan naratifnya, malah berfungsi dalam menguatkan sesuatu emosi daripada karakter tertentu sepertimana emosi dari penonton. Dengan mengekalkan sesuatu emosi sama ada melalui *setting* (rupa bentuk) filem, sinematografi, dan dialog, muzik dapat mengukuhkan pengekalan emosi dan mengatasi segala emosi sedia ada dari penonton dalam menimbulkan emosi yang sejajar dengan *scene*. Menurut Brown (1994) dalam menyatakan interaksi dualiti muzikal-sinematik:

It is, then, the merging of the cinematic object-event and the musical score into the surface narrative that transforms the morphological affect of music into specific emotions and allows us to «have them» while also imputing them to someone and/or something else, namely the cinematic character and/or situation.

Brown (1994).

Menurut Cohen melalui model ‘*Congruence-Associantist*’ yang akan dibincangkan pada bab literasi, proses persepsi yang berlaku pada minda otak akan mengekstrak makna terhadap emosi dan dapatan maklumat ini membantu dalam aktiviti penafsiran naratif filem. Memandangkan potensi emosi pada filem bersifat general, skor muzikal boleh diaplikasi sebagai *key element* (unsur yang utama) untuk memberikan fokus terhadap reaksi emosi penonton. Sifat interaksi muzik yang luas ini mampu memberikan definisi yang pelbagai terhadap emosi seperti *suspense*, sedih, gembira, marah termasuk gabungan emosi dari pelbagai aspek.

Hubungan antara muzik sebagai bentuk seni yang *non-representational* dengan konsepnya dalam menzahirkan emosi masih perlu didalami lagi. Perbandingan terhadap rangsangan visual dan aural ini telah meyakinkan ahli-ahli teori bersetuju bahawa muzik tidak dapat difahami hanya melalui tetapan interpretasi pemikiran yang sedar.

1.7 SEJARAH MUZIK FILEM MELAYU

Melihat kepada perkembangan penglibatan muzik dan lagu di dalam filem Melayu, ianya bertitik tolak daripada kesinambungan penglibatannya di dalam persembahan teater dan pentas bangsawan sebelum kemunculan industri perfileman. Hubungan muzik dan filem ini berterusan diaplikasikan di dalam industri perfileman negara di mana format ini dikekalkan mengikut acuan daripada filem Tamil-Hindustan disebabkan kehadiran ramai tenaga pengarah ketika itu berbangsa India (Mohamed, 2004). Ini menjadikan filem-filem Melayu ketika itu menjadi wajah kepada filem Tamil-Hindustan di mana terdapat penambahan *scene* nyanyian di dalam beberapa plot di dalam filem selain daripada muzik latar. Fenomena ini amat berbeza di kalangan penggiat filem barat di Hollywood di mana hubungan penstrukturan yang saling berinteraksi antara filem dan muzik itu tidak tertumpu pada skop hiburan dan fantasi semata-mata, malah ia difokuskan terhadap realiti naratif filem yang lebih menjadi dominan.

Pentas bangsawan dan teater merupakan platform kelahiran di mana persembahan muzik dan drama ini ditampilkan secara bersama sebelum kemunculan industri

perfileman di negara kita. Menurut Krishen Jit; seorang guru, ikon dan aktivis di dalam bidang teater kontemporari di Malaysia menerusi penulisan Wan Abdul Kadir (1988), drama/teater purbawara dan bangsawan sudah bermula secara aktif sejak sebelum merdeka dan ianya boleh dikatakan adalah persembahan teater yang pertama dipersembahkan di negara kita. Tema penceritaan tentang kehebatan dan kegemilangan zaman Kerajaan Melayu serta watak-watak tokoh kenamaan di zaman itu menjadi subjek utama pada persembahan teater ketika itu. Menerusi persembahan inilah permainan muzik secara langsung dijadikan sebagai pengiring persembahan lagu-lagu di dalamnya serta pada muzik latar. Memandangkan muzik menjadi salah satu komponen utama di dalam persembahan teater bangsawan ketika itu, maka ramai para pemuzik menceburkan diri di dalam bidang bangsawan ini dan menjadikan ianya sebagai kerjaya utama selaku pemuzik profesional.

Perkembangannya seiring dengan perkembangan perfileman negara kita di mana ia bermula pada tahun 1907 setelah pawagam pertama ditubuhkan di Singapura. Filem pertama yang ditayangkan berjudul *Laila Majnun* (1933) merupakan arahan B.S.Rajhans yang diterajui oleh Syarikat Malayan Arts Production (Wan Abdul Kadir, 1988). Subjek pada filem ini merupakan cerita asal yang sering dipersembahkan di pentas-pentas bangsawan dan seterusnya difilemkan berdasarkan acuan format filem India iaitu mempunyai adegan nyanyian di antara babak dan plot. Malah, hampir kesemua barisan pelakon yang terlibat dalam filem ini adalah berasal dari 'anak wayang' teater bangsawan. Menerusi filem ini juga

memberikan ilham kepada Shaw Brothers untuk membuka sebuah studio filem di Singapura pada tahun 1947.

Pengaruh perfileman India amat ketara dalam filem-filem Melayu terawal kerana kebanyakan pengarah dan tenaga produksi ketika itu adalah berbangsa India. Persamaan dari segi adat kebudayaan India dan Melayu telah menggalakkan dan memudahkan aliran ini berlaku (Mohamed, 2004). Boleh dikatakan hampir kesemua lagu popular pada ketika itu adalah berasal dari acuan format perfileman India di mana lagu-lagu popular ini adalah merupakan lagu-lagu filem. Fenomena ini telah melahirkan ramai pemuzik profesional pada ketika itu selain daripada pencipta lagu dan penulis lirik dan secara tidak langsung mereka telah menjadi sebahagian daripada tenaga kerja di dalam sebuah produksi perfileman. Terdapat juga pemuzik seperti ini yang menceburkan diri sebagai pelakon filem termasuklah P. Ramlee dan beliau mula mencipta lagu-lagunya menerusi filem arahan dan lakonan beliau.

1.8 OBJEKTIF KAJIAN

Kajian ini pada asasnya adalah bertujuan untuk membuat satu analisis terhadap fungsi muzikal di dalam filem khususnya pada filem *Ibu Mertuaku* sebagai kajian kes. Di sini terdapat beberapa objektif yang disasarkan.

1. Memberi pemahaman secara teoritikal dan praktikal mengenai fungsi muzik di dalam filem *Ibu Mertuaku*.

2. Menunjukkan bagaimana elemen muzik mampu memberikan pengaruh yang dominan terhadap penceritaan dan *genre* filem tersebut.
3. Menunjukkan secara teoritikal bagaimana teknik gubahan muzik dan *instrumentation* diaplikasikan menerusi paparan visual di dalam filem ini dengan berkesan.
4. Menghasilkan satu penyelidikan ilmiah secara teoritikal dan empirikal merangkumi dalam bidang muzik dan filem secara amnya.

1.9 METODOLOGI KAJIAN

Di dalam usaha penstrukturan tesis ini, beberapa kaedah penyelidikan kualitatif akan dijalankan di mana ia merangkumi segala sumber primer dan sekunder.

Kaedah Primer

Kaedah pemerhatian yang teliti serta penumpuan menerusi analisis muzikologi akan dilakukan secara terperinci terhadap elemen dan struktur muzikal dalam filem *Ibu Mertuaku* berpandukan sumber-sumber teoritikal mengenai fungsi muzikal, di mana analisis transkripsi skor muzikal dijalankan terhadap elemen muzikal serta *instrumentation* pada melodi dan harmoni muzik terpilih. Filem ini juga akan dibahagikan kepada beberapa segmen plot untuk mengkaji kesepadanan hubungan interaksi muzik dan plot pada filem.

Kaedah temubual tidak berstruktur juga akan dijalankan terhadap beberapa tokoh yang telah disenarai pendek. Kaedah temubual ini diperlukan bagi mendapatkan

beberapa pendapat serta pandangan kritis dan praktikal di dalam konsep penilaian yang subjektif terhadap interaksi muzik dan filem di mana tokoh-tokoh ini meliputi para akedemik, pengamal filem serta penggubah lagu/komposer.

Kaedah Sekunder

Sebagai penambahan fakta serta pengukuhan teori dalam proses pengumpulan bahan-bahan bertulis berkenaan sejarah literasi serta latarbelakang kajian, sama ada dalam bentuk buku, jurnal, artikel mahupun keratan-keratan akhbar yang berkenaan, rujukan menerusi beberapa buah perpustakaan akan dilakukan. Kaedah sekunder ini adalah bagi menyokong dan memperkukuhkan sumber rujukan bertulis untuk tujuan sokongan maklumat yang diperlukan pada kajian yang terbabit. Selain dari itu, pencarian data melalui bahan media cetak serta media elektronik turut diaplikasikan sebagai usaha penjanaan bahan yang kukuh.

1.10 ORGANISASI PENYELIDIKAN

Tesis ini mengandungi 5 Bab. Bab 1 menjelaskan tentang latar belakang fenomena muzik-filem serta huraian kerangka teori yang menjadi dasar terhadap fokus kajian termasuk, objektif dan metodologi, asas penyelidikan ini. Pada Bab 2 pula membincangkan tentang rujukan literasi-literasi kajian terdahulu dalam mendapatkan maklumat sokongan yang berkaitan dengan topik kajian. Kebanyakan penulisan literasi yang dirujuk membincangkan perihal fungsi muzik dalam filem, hubungan interaksi muzikal terhadap multimedia serta teknik-teknik komposisi muzik, termasuk kajian-kajian teoritikal filem sebagai maklumat

tambahan. Metodologi kajian akan dibentangkan pada Bab 3 di mana ia menghuraikan secara jelas bagaimana proses kajian ini akan dijalankan menerusi beberapa kaedah dalam mengumpul data untuk dianalisa. Bab 4 ditumpukan kepada analisis data di mana hubungan dan interaksi elemen-elemen muzikal dan visual filem dianalisa secara menyeluruh berdasarkan kerangka teori serta hasil dapatan transkripsi. Akhir sekali pada Bab 5, merangkumi perbincangan hasil dapatan kajian, kesimpulan serta cadangan untuk kajian yang akan datang.

BAB 2

KAJIAN LITERATURE

Dalam usaha untuk mendapatkan dapatan sokongan terhadap bahan kajian, pengkaji telah membuat rujukan kepada beberapa bahan penulisan terdahulu sebagai bahan literasi bertujuan dalam meneliti aspek-aspek yang perlu diketahui mengenai fokus kajian di dalam bidang muzik-filem ini. Berdasarkan kepada tajuk kajian, beberapa topik telah difokuskan sebagai bahan rujukan di mana hasil daripada penulisan-penulisan ini mampu untuk dijadikan sebagai bahan sokongan dan panduan sama ada dari segi teoritikal mahupun empirikal.

2.1 PENGENALAN

Antara topik yang dirujuk adalah penulisan kajian terdahulu terhadap hasil interaksi muzik elemen dan emosi di mana topik ini merupakan topik asas yang harus pengkaji fahami sebelum melanjutkan kepada analisis kajian. Topik selanjutnya yang pengkaji alami melalui penulisan literasi adalah mengenai tindakbalas muzik itu sebagai medium komunikasi. Topik ini lebih merujuk

kepada hubungan yang terhasil di antara komposisi muzik dan pendengar serta proses interaksi yang berlaku di dalam terma komunikasi. Seterusnya, pengkaji telah merujuk dengan lebih mendalam mengenai proses interaksi komunikasi muzik di dalam filem. Rujukan ini perlu bagi pengkaji mendapatkan maklumat-maklumat hasil kajian teoritikal dari sudut interpretasi makna muzikal di dalam filem. Selain itu, penulisan mengenai pengaplikasian muzik di dalam memainkan peranan di dalam filem juga dirujuk sebagai literasi dalam pengukuhan terhadap bahan dan subjek kajian.

2.2 MUZIK ELEMEN DAN EMOSI

Walaupun telah banyak penyelidikan merangkumi kajian komposisi dan manipulasi terhadap elemen muzik dalam mengkaji tindakbalas manusia terhadap muzik, namun amat sedikit yang diketahui tentang bagaimana elemen muzik tertentu berinteraksi (Gabrielsson & Lindstrom, 2001). Wedin (1992) menunjukkan bahawa perubahan dalam intensiti muzik seperti *mode* (mod), *pitch* (kedudukan nada), *rhythm* (irama), tempo dan tekstur berkemampuan dalam mempengaruhi kepada tindakbalas emosi. Aktiviti penilaian dan pengukuran pembolehubah bebas ini adalah amat sukar kerana muzik merupakan satu kombinasi kompleks hasil gabungan elemen-elemen tersebut. sBerpandukan penulisan Webster & Weir (2005) tindakbalas emosi terhadap muzik boleh dikaji melalui pendekatan interaktif serentak terhadap elemen *mode*, tempo dan tekstur.

2.2.1 *Mode*

Di dalam elemen *mode* muzik ini terdapat dua jenis *mode* iaitu *Major* dan *Minor*. (Crowder, 1984; Hevner, 1935). Berdasarkan kajian terdahulu, *mode Major* dan *Minor* telah diperbincangkan secara meluas akan perbezaan pengaruh kesannya terhadap emosi pendengar terhadap muzik. Menerusi kebarangkalian yang tinggi, muzik di dalam *mode Major* dikaitkan dengan tindakbalas emosi positif atau gembira, manakala muzik *mode Minor* dikaitkan dengan tindakbalas negatif atau sedih (Crowder, 1984). Menurut Hevner (1935), *mode* lebih berpengaruh ke atas mood dan emosi berbanding aspek elemen-elemen muzik yang lain. Menyokong pernyataan Hevner, Meyer (1956) menyatakan,

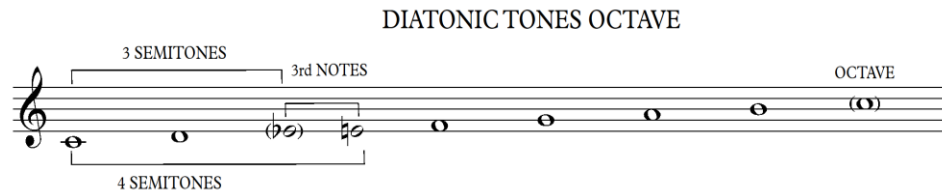
..the major mode contains expectations of more regular and normative melodic and harmonic progressions which serve to mimic the human affective states of joy and happiness. On the other hand, music in the minor mode contain deviation from the expectations presented by the major mode and these complex and forceful departures result in associations with feelings of sadness.

Meyer (1956).

Modaliti ini merujuk kepada penempatan atau kedudukan lapan *diatonic tones octave*. (Talabi, 1986). Perbezaan utama antara *Major* dan *Minor mode* ini adalah kedudukan *mediant* atau *third notes* (not ketiga). Dalam *Major mode*, *third notes* adalah terdiri daripada 4 *semitone*³ manakala *Minor mode* hanya terdiri 3

³ Jarak terkecil antara not di dalam 12 not satu *octave* berdasarkan muzik klasik Barat

semitone sahaja (Radocy & Boyle, 1988). Penyataan ini digambarkan oleh pengkaji melalui Rajah 2.1.



Rajah 2.1 : Contoh *diatonic tones octave* yang membentuk *mode major* dan *minor*.

Menurut Schifrin (2011), *Major* dan *Minor Mode* ini terbahagi kepada beberapa siri *scale*⁴ (skala) dan setiap *mode* ini mempunyai karakter tertentu di dalam interaksi terhadap mood dan juga emosi.

As a first step in the study of the relationship of music and emotions, we appeal to the Greek modes:

- ***Ionian*** (*major scale*) for positive moods, happiness, euphoria, exhilaration;
- ***Dorian and Aeolian*** (*minor scales*) for sadness, melancholy, loneliness;
- ***Phrygian*** for hope, longing, a sense of 'almost there';
- ***Lydian*** for affirmation (more positive than *Ionian*);
- ***Mixolydian*** for searching, adventure, discovery;
- ***Locrian***, which is somewhat like *Phrygian* but toned down, however it could be useful according to the circumstances.

Schifrin (2011)

⁴ Siri susunan not berdasarkan jarak *semitone* yang tertentu

Rajah 2.2 di bawah merupakan pernyataan yang digambarkan oleh pengkaji di dalam bentuk notasi untuk keterangan yang lebih jelas.

MAJOR MODES

MINOR MODES

Detailed description of the musical notation in Rajah 2.2: The image displays six musical staves, each representing a different mode. The first three staves are grouped under the heading 'MAJOR MODES'. The first staff is labeled 'Ionian (major scale)' and shows a scale starting on C4 with notes C, D, E, F, G, A, B, C. A bracket below the first four notes (C, D, E, F) is labeled '4 SEMITONES'. The second staff is labeled 'Lydian' and shows a scale starting on C4 with notes C, D, E, F#, G, A, B, C. A bracket below the first four notes (C, D, E, F) is labeled '4 SEMITONES'. The third staff is labeled 'Mixolydian' and shows a scale starting on C4 with notes C, D, E, F, G, A, Bb, C. A bracket below the first four notes (C, D, E, F) is labeled '4 SEMITONES'. The next three staves are grouped under the heading 'MINOR MODES'. The fourth staff is labeled 'Dorian' and shows a scale starting on C4 with notes C, D, Eb, F, G, A, B, C. A bracket below the first three notes (C, D, Eb) is labeled '3 SEMITONES'. The fifth staff is labeled 'Aelion (minor scale)' and shows a scale starting on C4 with notes C, Db, Eb, F, G, Ab, Bb, C. A bracket below the first three notes (C, Db, Eb) is labeled '3 SEMITONES'. The sixth staff is labeled 'Locrian' and shows a scale starting on C4 with notes C, Db, Eb, F, G, Ab, Bb, C. A bracket below the first three notes (C, Db, Eb) is labeled '3 SEMITONES'.

Rajah 2.2: Contoh siri *Mode Major* dan *Mode Minor*

Menurut Gridley (2006), hubungan antara not di dalam *major scale* (*Ionian mode*) menghasilkan sesebuah struktur harmoni yang digelar *tonality*. Unsur *tonality* ini juga merupakan sebagai *harmony center* di mana ia mengandungi suatu siri pergerakan harmoni yang saling berhubung dipanggil *key*. Sebagai contoh, jika sesebuah lagu dimainkan di dalam *key C major*, bermakna ia dimainkan di dalam

major scale yang berdasarkan permulaan pada not C. Menurut pernyataan Gridley mengenai *key* dan *tonality* ini,

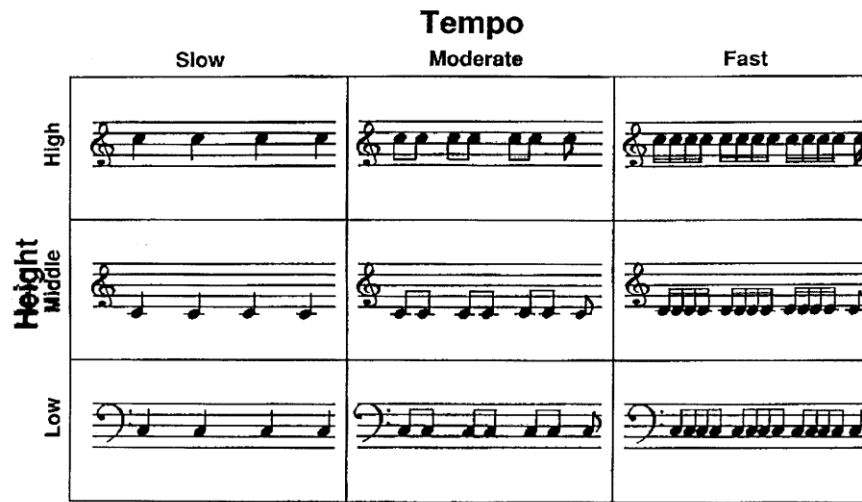
Although tonality is a complicated idea, it can be understood as the feeling that a song must end on a particular note or chord. A key defines a scale which, in turn, defines that key. If a piece of music has the feeling of reaching for the same note, the key note, or it seems loyal to some note more than to any other, the overall harmonic character of the piece is called tonal.

Gridley (2006)

2.2.2 Tempo

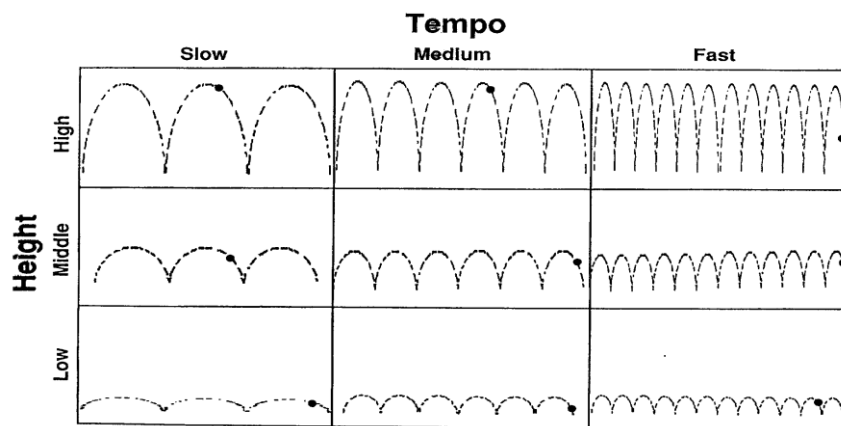
Menurut kajian teoritikal terdahulu, perubahan pada tempo secara konsisten sering dikaitkan dengan perbezaan tindakbalas emosi terhadap muzik (Gagnon & Peretz, 2003; Hevner, 1935; Juslin, 1997; Rigg, 1940). Husain (2002) mendapati bahawa manipulasi terhadap *mode* memberi kesan terhadap mood manakala manipulasi terhadap tempo memberi kesan terhadap rangsangan. Menerusi rangsangan, interaksi yang signifikan antara *mode* dan tempo mendedahkan impak tempo yang lebih kukuh di dalam *mode Major* berbanding *mode Minor*. Interaksi yang sama juga diperhatikan menerusi rating *musical enjoyment* (tahap keseronokan terhadap muzik), di mana tempo memberi kesan rating yang lebih positif dalam *mode Major* berbanding rating yang lebih ke arah negatif dalam *mode Minor* walaupun mempunyai persamaan tempo. Merujuk kepada kajian Cohen (1993), eksperimen yang dijalankan menerusi paten visual not melodi dan

animasi pergerakan pada skrin (*bouncing ball*) menunjukkan tahap ketinggian not dan lantunan bola memberi kesan yang berbeza bergantung kepada tempo yang berlainan (perlahan, sederhana, laju). (Lihat Rajah 2.3 dan 2.4).



Rajah 2.3: Pergerakan not melodi di dalam tiga tempo dan ketinggian *pitch* yang berbeza secara berulang.

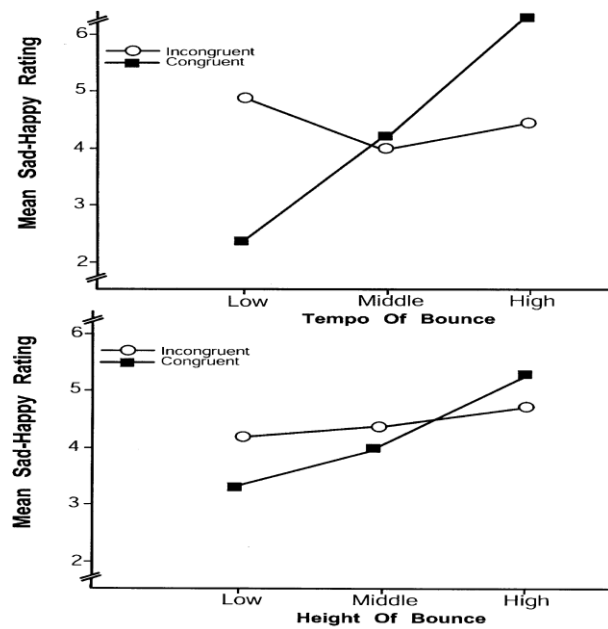
Cohen (1993).



Rajah 2.4: Pergerakan paten visual *bouncing ball* di dalam tiga tempo dan jarak ketinggian yang berbeza.

Cohen (1993).

Cohen memerhatikan bahawa lantunan bola yang tinggi dan cepat dinilai sebagai reaksi gembira sekiranya pergerakan not melodi latar berada pada *pitch* yang tinggi dan cepat, tetapi dinilai kurang gembira sekiranya not melodi latar bergerak perlahan pada *pitch* yang rendah. (Lihat Rajah 2.5).



Rajah 2.5: Graf ukuran reaksi gembira dari lantuna bola dan *pitch* berdasarkan tempo dan ketinggian

Cohen (1993).

2.2.3 Tekstur

Tekstur merupakan hasil gabungan melodi dan susunan harmoni. Pengaruh tekstur muzik ini (*unharmonized harmony, simpler melody vs. harmonized armony, thicker melody*)⁵ pada tindakbalas emosi terhadap muzik juga banyak dikaji (Gregory, Worrall, & Sarge, 1996; Kastner & Crowder, 1990), walaupun kurang berbanding *mode* dan tempo. Menurut Henkin (1957), melodi, harmoni dan *rhythm* menghasilkan darjah rangsangan yang tersendiri di kalangan emosi pendengar di mana impak yang dihasilkan terkesan menerusi perubahan pada *progression*⁶ harmoni yang mendadak atau tidak dijangka. Gabrielsson & Lindstrom (2001) menambah dalam kenyataannya,

...listeners have associated melodies and simple harmonies with positively valenced emotions and moods, such as happiness, whereas complex harmonies are associated with more negative motions, such as sadness.

Gabrielsson & Lindstrom (2001).

Hasil hubungan interaksi 3 elemen ini (*mode*, tempo, tekstur), Webster & Weir (2005) berpendapat elemen ini mampu memberi impak yang terkesan terhadap emosi pendengar. Mereka menyatakan,

Driving this three-way interaction was the slightly negative, but systematic, influence of increased tempo on happiness for

⁵ Susunan harmoni yang tidak lengkap, melodi yang ringan vs susunan harmoni yang lengkap, melodi yang berat

⁶ *Progression* = Satu siri pergerakan dua atau lebih *chords* yang dimainkan berturut-turut.

nonharmonized minor music, in contrast to the generally positive association between tempo and happiness for all major music and harmonized minor music. The interactive effects of mode, texture, and tempo suggested that these three musical elements were interdependent in determining responses of happiness and sadness in music.

Webster & Weir (2005).

Secara keseluruhannya, 3 elemen muzikal ini (*mode*, tempo, tekstur) merupakan modaliti yang amat penting bagi memberikan rangsangan dan tindakbalas interaksi terhadap manusia di mana perubahan intensiti elemen muzikal ini berkemampuan dalam mempengaruhi tindakbalas emosi.

2.3 MUZIK SEBAGAI MEDIUM KOMUNIKASI

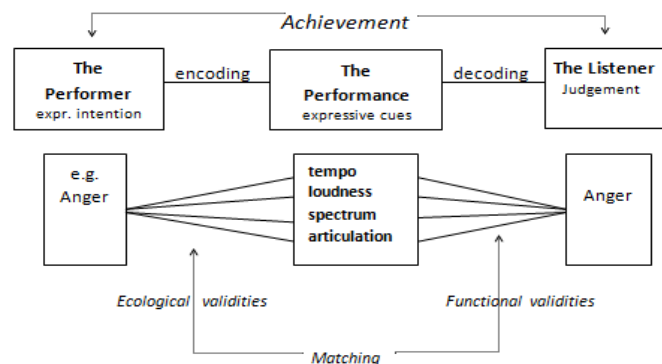
Di dalam lapangan muzik komunikasi, terdapat pelbagai kajian empirikal dan teoritikal telah dilakukan merangkumi pelbagai bentuk komunikasi secara muzikal di dalam merealisasikan ekspresi perasaan dan makna (Bengtsson & Gabrielsson, 1983; Clarke, 1988). Menurut Campbell dan Heller (1980), terdapat 3 bahagian model komunikasi terdiri dari *composer* (pencipta lagu), *performer* (pemuzik/penyanyi) dan *listener* (pendengar). Model-model ini berhubung di antara satu sama lain dalam membentuk suatu bentuk komunikasi dalam 3 turutan. *Composer* sebagai pencetus idea/mesej melalui notasi, *performer* sebagai penyampai mesej melalui persembahan, dan *listener* sebagai penerima mesej melalui penafsiran ketika mendengar. Berpandukan model ini sebagai asas, Kendall dan Carterette (1990) menambah di dalam konteks muzik komunikasi,

memperincikan lagi proses tersebut yang melibatkan aktiviti mengekod, menyampai kod, dan menafsir kod.

This process involves the “grouping and parsing of elementary thought units” (metasymbols) are mental representation involved in the process of creating, performing and listening for musical sound.

Kendall dan Carterette (1990).

Pernyataan model ini berbeza menurut pendapat Juslin (1997) di mana proses komunikasi muzik bergantung pada hubungan di antara *performer* dan *listener* melalui suatu bentuk persembahan. Proses ini digambarkan dalam versi modifikasi dari *lens model* Egon Brunswik (Lihat Rajah 2.6).



Rajah 2.6. Modifikasi *lens model* di dalam *Emotional communication in music performance*. expr. = expressive.

Juslin (1997).

Menurut gambarajah, komunikasi berlaku apabila terdapat kesepadanan dalam kesahihan isyarat ekspresi daripada *performer* yang diukur sebagai *Ecological*

validity (kesahihan ekologi) dengan penilaian ekspresi daripada *listener* mengikut ukuran *Functional validity* (kesahihan fungsi) melalui *performance*. Namun begitu, proses penilaian dapat disahkan kesempurnaannya hasil dari gabungan isyarat yang lebih fleksibel daripada *listener* dalam penentuan hasil huraian ekspresi *performer* dalam persembahan.

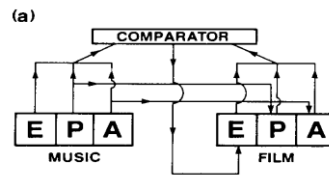
Dapatan daripada kajian ini merumuskan bahawa komunikasi secara muzikal bergantung kepada kemampuan dan keupayaan dari sumber muzikal dan penilaian daripada kelompok individu yang menerima sumber tersebut. Kesempurnaan hasil komunikasi ini gagal tanpa kesepadanan dan kefahaman di antara *performer* dan *listener*.

2.4 KOMUNIKASI MUZIK DI DALAM FILEM

Di dalam kajian tentang muzik di dalam filem ini, beberapa penyelidik telah mencadangkan model-model khusus untuk muzik perspektif dan kognitif di dalam kandungan sinematik. Daripada usaha yang sistematik, Marshall dan Cohen (1988) telah memperkenalkan model '*congruence-associantist*' yang menunjukkan bahawa makna daripada filem mampu diubah oleh muzik sebagai hasil dari dua proses kognitif yang kompleks.

Berdasarkan tanggapan subjek, para penyelidik menentukan bahawa bunyi muzikal memberikan kesan langsung terhadap kedudukan subjek pada dimensi Potensi (kuat-lemah) dan Aktiviti (aktif-pasif), sedangkan dimensi Evaluatif (baik-buruk) bergantung pada peringkat tindakbalas antara audio dan komponen

visual pada semua 3 dimensi sebagaimana yang ditentukan oleh komponen ‘*comparator*’. (Lihat gambarajah 2.7a).

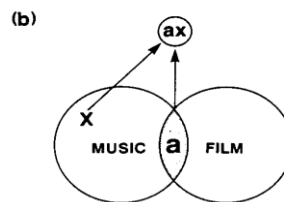


Rajah 2.7: *Congruence-Associative model*.

(a) Overall Evaluative (E), Potency (P), and Activity (A) makna yang ditunjukkan dalam filem

Marshall & Cohen (1988).

Bahagian kedua dari gambaran model tersebut menjelaskan bagaimana makna muzikal itu dikaitkan terhadap filem. (Lihat Rajah 2.7b).



Rajah 2.7: *Congruence-Associative model*.

(b) Makna keseluruhan yang dihasilkan dari unsur muzik dan filem oleh *Venn circles*.

Marshall & Cohen (1988).

Marshall dan Cohen menyatakan bahawa penumpuan berlaku terhadap huraian makna tindakbalas yang bertindih daripada muzik dan filem. Rujukan makna yang berhubung dan bersatu dengan muzik adalah terhasil dari komponen

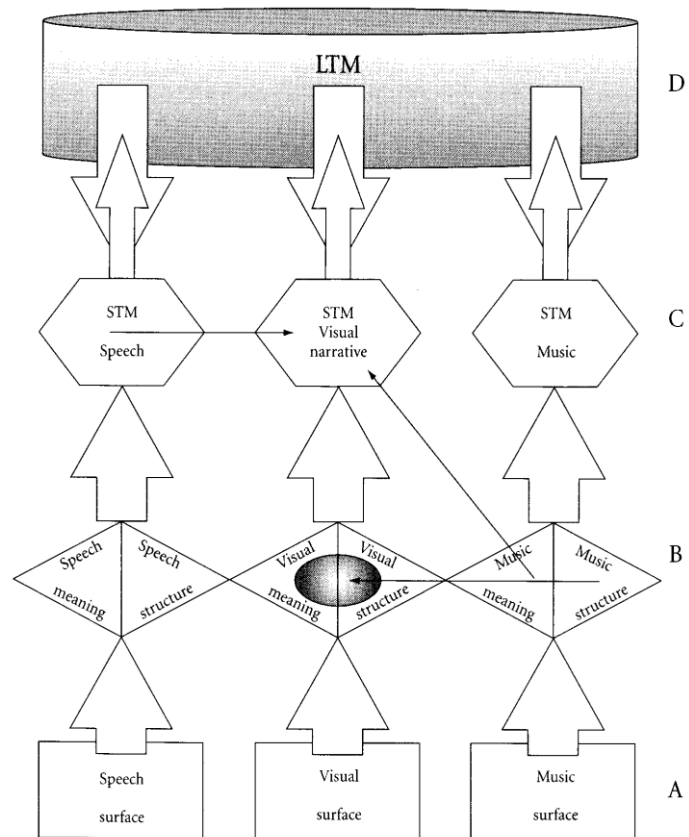
interaksi dari audio-visual berdasarkan pemerhatian yang difokuskan. Hasilnya, muzik mampu mengubah makna aspek-aspek tertentu di dalam filem.

...effects of musical accompaniment on the interpretation of a character in a film may arise if the music, through congruence, alters the pattern of attention toward the characters in the film and, at the same time, provides connotations.

Marshall dan Cohen (1988).

Cohen (2001) juga memperkenalkan model ‘*congruency-associationist framework for understanding film-music communication*’ (Lihat Rajah 2.8). Model ini menjelaskan tentang interpretasi makna yang terhasil dari sumber lisan (*speech*), naratif visual serta muzik di mana ia terdiri dari beberapa peringkat aliran secara vertikal atau *level*. *Level A* merupakan proses *bottom-up* (aliran dari bawah ke atas) yang berdasarkan ciri-ciri berasal dari input untuk setiap modaliti persepsi (*speech, visual, music*). *Level B* pula merupakan penentuan kongruensi *cross-modal* (modal persepsi bersilang) berdasarkan pada kedua-dua ciri semantik dan sintatik (makna dan struktur). *Level D* merupakan proses *top-down* (aliran dari atas ke bawah) yang ditentukan oleh pengalaman masa lalu individu dan pengejalan dari pengalaman di dalam *long term memory (LTM)* atau memori jangka panjang. Menurut model ini, input dari *Level B* dan *D* bertemu di dalam pemikiran sedar pemerhati (*Level C*), di mana maklumat tersedia untuk dipindahkan ke *short term memory (STM)* atau memori jangka pendek. Menerusi pemerhatian pada aliran *framework* (rangka kerja) model ini, komunikasi muzik

di dalam filem berhubung langsung dengan pengalaman memori audien berpandukan aliran vertikal kongruensi 3 modaliti tersebut.



Rajah 2.8: *Congruence-associationist framework* dalam proses memahami komunikasi muzik-filem

Cohen (2001).

Hasil dari dapatan ini menunjukkan bahawa komunikasi muzik dalam filem adalah berdasarkan kepada pemerhatian audien yang difokuskan terhadap hasil

interaksi komponen audio-visual di mana ianya harus melibatkan hubungan secara langsung dari pengalaman memori dari audien.

2.5 PERANAN MUZIK DALAM FILEM

Di dalam pengaplikasian muzik di dalam filem, terdapat pelbagai kajian teoritikal yang dijalankan oleh penyelidik terdahulu. Menurut pernyataan Langer (1942), muzik merupakan sebuah interpretasi simbol di dalam filem.

Music has all the earmarks of a true symbolism, except one: the existence of an “assigned connotation” and, though music is clearly a symbolic form, it remains an “unconsummated symbols”.

Langer (1942).

Beliau menambah, untuk memberikan impak yang lebih besar melalui naratif filem, harus terdapat interaksi di antara kata-kata dialog (*consummated symbol* atau ‘simbol yang lengkap’), imej sinematik (juga *consummated symbol*), dan skor muzikal (*unconsummated symbol* atau ‘simbol yang tidak lengkap’). Melalui teori-teori filem dan kajian tentang multimedia juga telah membahaskan sifat interaksi muzik dengan naratif dalam mengangkat atau menghurai makna-makna penting. Teori ini melihat makna yang terhasil dari interaksi semua media teks dalam konteks naratif terjalin dalam fungsi yang seimbang menerusi penyampaiannya yang kompleks. Kaitan antara emosi-perasaan dan muzik-aksi amat berkait rapat dalam merealisasikan makna pada naratif, di mana naratif itu tidak terbina hanya pada visual. Pernyataan ini disokong oleh Kalinak (1992),

*Narrative is not constructed by visual means alone...music works as part of the process that transmits narrative information to the spectator,...it functions as a narrative agent. Mood, emotion, characterization, point of view, even the action itself are constructed in film in a complex visual and aural interaction in which is an important component...Thus when **tremolo** strings are heard, the music is not **reinforcing** the suspense of the scene; it is a part of the process that creates it.*

Kalinak (1992).

Interpretasi muzik ini memberikan peranan yang penting di dalam pengaplikasiannya menerusi persembahan pada naratif filem di mana ia mempunyai fungsi kod terhadap naratif tersebut. Claudia Gorbman (1987) mencadangkan 3 metod kod di mana muzik mampu untuk *signify* (menafsir) makna di dalam konteks naratif.

- *Pure musical codes* : kod yang terhasil daripada struktur muzik itu sendiri yang berhubung secara terus dengan audiens juga kepada karakter pelakon. (Contoh: *scene* persembahan muzik di dalam filem).
- *Cultural musical codes* : kod yang terhasil daripada hubungan muzik dan imej-visual yang memberikan makna lokasi dan posisi pada *scene*. Kod muzik ini mewakili masa, tempat dan suasana yang dipaparkan pada plot. (Contoh:

muzik daripada instrumen *Bagpipe* mewakili *scene* bagi masyarakat di negara Scotland, muzik *blues*⁷ mewakili *scene* masyarakat kulit hitam di Amerika).

- *Cinematic codes* : kod yang merujuk kepada konteks filem itu sendiri di dalam plot *scene*. Kod itu berfungsi untuk memberikan emosi tambahan pada *scene* dalam menimbulkan perasaan serta *genre* hasil gabungan aksi visual dan muzik latar. (Contoh: seram, sedih, komedi, aksi).

Peranan muzik di dalam filem boleh dikatakan sebagai satu contoh terbaik bagi pendekatan teori semiotik⁸ di mana ia disampaikan dalam pelbagai bentuk penyampaian secara simbolik sama ada secara denotasi mahupun konotasi. Menurut teori Van Leeuwen di dalam *Speech, Music, Sound* (1999), bunyi dan muzik dikatakan merupakan suatu bentuk *social semiotic* atau semiotik sosial di mana ia tidak mempunyai bentuk penyampaian struktur yang jelas dan tepat, tetapi ia lebih merujuk kepada proses penghasilan dan penggunaannya berbanding sistemnya yang formal. Filem juga merupakan salah satu ‘wacana’ terbaik untuk menilai dan mentafsir dari persepsi semiotik. Ia mengandungi *signifier* (makna) dari pelbagai sumber teks atau *multimodal texts* (Macken-Horarik, 2006) hasil gabungan dari gaya bahasa, imej, *gesture* (bahasa badan), pencahayaan, sinematografi, dan juga bunyi (termasuk muzik).

⁷ Muzik rakyat Afrika-Amerika yang mengandungi *progression chords* yang ringkas. Berasaskan pengulangan struktur melodi dan lirik yang mudah seperti syair muzik.

⁸ Teori perlambangan makna hasil dari teori penulisan Charles Sanders Peirce, *Semiotic For Beginners:Introduction*. Meliputi 3 tahap iaitu ikon (*sign*), indeks (*signifier*) dan simbolik (*signified*).

Lipscomb dan Tolchinsky (2000) pula berpendapat, interaksi muzik dalam filem telah menjadi satu gabungan dan adunan penting untuk merealisasikan makna dan maksud sesuatu babak yang memerlukan interpretasi yang penuh mood dan emosi dari penonton dan ia dihasilkan menurut *genre scene* mahupun filem yang dipaparkan sama ada babak seram, aksi, cemas, dramatik, romantik, komedi, gembira, misteri dan sebagainya. Mereka menambah dalam kenyataannya,

..musical sound provides a cue for the listener concerning whether the narrative is intended to be perceived as scary, romantic, funny, disturbing, familiar, comforting, other-worldly. In this capacity, the role of music is significantly enhanced by the level of ambiguity inherent in the visual scene. Specifically, the more ambiguous the meaning of the visual image, the more influence is exerted by the musical score in the process of interpreting the scene.

Lipscomb & Tolchinsky (2000).

Oleh itu, muzik boleh dikatakan memberikan peranan dalam aktiviti interpretasi simbol serta mood yang ingin disampaikan pada filem berdasarkan sifatnya yang mampu merealisasikan sesuatu makna terhadap naratif.

2.6 RUMUSAN

Merujuk kepada setiap penulisan literasi serta kajian-kajian teoritikal terdahulu, keseluruhannya berpendapat bahawa muzik memainkan peranan yang dominan di dalam persembahan sesebuah filem selain daripada aksi visual dan lontaran dialog. Ini berdasarkan kepada sifatnya yang mampu untuk berinteraksi secara interpretif sebagai medium komunikasi. Setiap elemen yang terdapat di dalamnya juga berkemampuan untuk memberikan tahap rangsangan yang optimum dalam mempengaruhi tindakbalas emosi menerusi tiga elemen utamanya seperti *mode*, tempo dan tekstur. Setiap tindakbalas interaksi elemen ini sudah cukup untuk menjadi simbol serta kod menerusi kerja-kerja penafsiran dan terjemahan makna di dalam filem. Skor muzikal serta aplikasinya di dalam filem juga mampu memberikan persepsi makna yang berbeza bergantung kepada interaksinya dengan imej-visual serta aksi-karakter di dalam penentuan sesuatu makna dan perasaan, malah menjadi sebahagian daripada naratif sesebuah filem.

BAB 3

METODOLOGI

Penyelidikan merupakan sebuah proses dalam penghasilan sesuatu pengetahuan baru dan dilakukan khusus untuk memberi jawapan kepada ‘ketidakpastian’. Penyelidikan dijalankan kerana timbulnya ketidakpastian terhadap sesuatu perkara atau fenomena yang telah, sedang atau belum berlaku (Chua, 2006). Ianya harus dilakukan berpandukan kaedah-kaedah tertentu yang diatur khas untuk memperolehi maklumat-maklumat baru dan terkini (Ahmad Mahzan, 1983). Metodologi merupakan elemen penting yang perlu diambil berat apabila menjalankan sesebuah penyelidikan kerana ia merupakan satu kaedah bagaimana sesebuah penyelidikan itu dijalankan. Ianya dapat membantu di dalam memastikan penyelidikan dapat dijalankan secara tersusun dan seterusnya menghasilkan keputusan penyelidikan yang baik.

3.1 PENGENALAN

Seperti yang dimaklumkan, penyelidikan dijalankan adalah untuk mendapatkan jawapan bagi persoalan, ketidakpastian atau mengembangkan pengetahuan yang sedia ada. Seperti mana penyelidikan ini dijalankan di mana tujuan utamanya

adalah untuk mengkaji serta memahami hubungan interaksi antara unsur muzikal dan sinematik dari perspektif teoritikal, praktikal serta analisis dari filem *Ibu Mertuaku*. Penyelidikan ini dijalankan bagi mengenal pasti sejauh mana keberkesanan hubungan dua modaliti ini terhadap fungsinya yang berinteraksi di dalam filem sama ada secara formal, naratif mahupun emosi.

Filem *Ibu Mertuaku* telah dipilih sebagai fokus penyelidikan bagi mengelakkan skop penyelidikan menjadi terlalu besar dan filem ini adalah sebagai kajian kes bagi mengkaji pengaplikasian hubungan muzikal dan sinematik. Bagi memastikan penyelidikan ini berjalan dengan lancar, metodologi yang sesuai telah dipilih dan dilaksanakan sepanjang penyelidikan ini dijalankan.

3.2 KATEGORI PENYELIDIKAN

Bagi penyelidikan ini, pendekatan penyelidikan kualitatif telah digunakan dalam usaha mengumpul data dan analisis di mana ia tidak diukur dengan data numerika dan ketepatan ujian statistik sepertimana pendekatan kuantitatif. Namun, pendekatan kualitatif memerlukan pemerhatian yang kritis serta penelitian yang penuh dalam proses untuk mendalami serta memahami sesuatu fenomena atau kes.

Merujuk kepada penyelidikan ini, penulis harus memberikan pemerhatian dan penelitian berhubung dengan interaksi antara unsur muzikal dan sinematik serta hubungan fungsi-fungsinya terhadap bentuknya yang formal, hubungan pada naratif serta kesan terhadap emosi berdasarkan kajian teoritikal yang terdahulu.

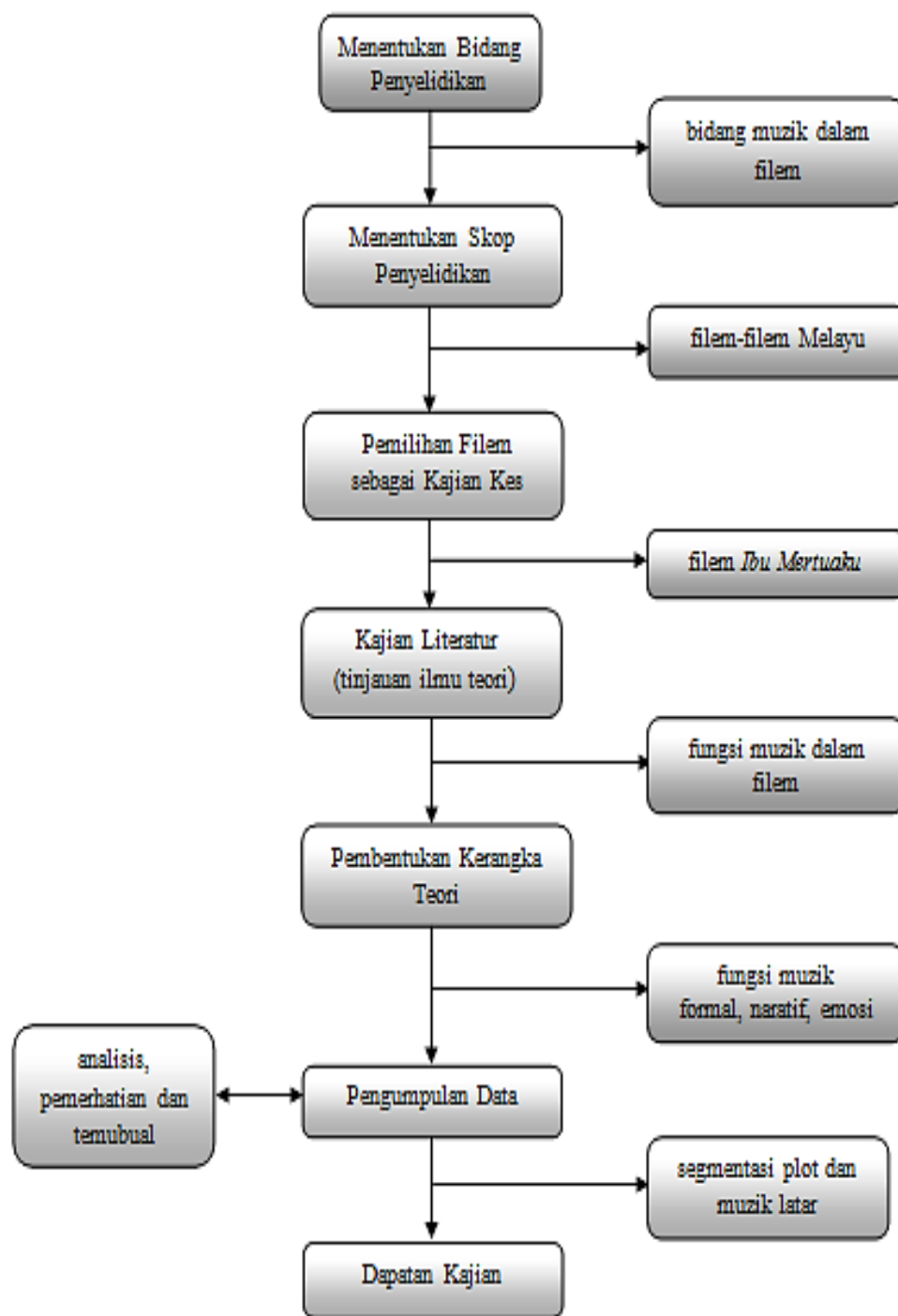
Fungsi-fungsi ini tidak dapat difahami secara jelas dan interpretif dengan hanya menggunakan data kuantitatif (frekuensi, peratusan, kadar), sebaliknya memerlukan data-data kualitatif yang diperoleh melalui kaedah temubual dan pemerhatian yang teliti secara mendalam.

3.3 PROSES PENYELIDIKAN

Setiap penyelidikan mempunyai prosesnya yang tersendiri berdasarkan bidang dan jenis penyelidikan yang dijalankan. Kronologi yang berlaku pada setiap penyelidikan juga adalah berbeza namun pada dasarnya ia perlulah dimulai dengan menentukan bidang penyelidikan dan diakhiri dengan menulis dapatan kajian. Carta berikut adalah proses yang telah dijalankan bagi metodologi penyelidikan ini. (Lihat Rajah 3.1 pada muka surat 47).

3.4 KAEDAH PENGUMPULAN DATA

Menerusi penyelidikan kualitatif ini, informasi data yang dikumpul merupakan hasil daripada kaedah pemerhatian, temubual, dan juga analisis dokumen. Strategi yang digunakan adalah kaedah bercantum (*triangulation*), iaitu fenomena dilihat daripada pelbagai sudut dan perspektif yang berbeza di mana setiap perspektif dikesan dengan menggunakan kaedah yang berlainan, dan setiap kaedah merupakan satu garis berasingan yang mengarah ke satu tujuan akhir yang sama, iaitu memfokus kepada satu peristiwa atau perkara (Chua, 2006).



Rajah 3.1: Proses penyelidikan

3.4.1 Pemerhatian dan persampelan

Berdasarkan topik kajian, pemerhatian yang dilakukan merupakan jenis pemerhatian diri (*self observation*), iaitu merujuk kepada kaedah mengumpul data diri melalui refleksi berdasarkan tindakbalas daripada peserta-peserta di dalam situasi naturalistik (Mok, 2010). Bagi situasi pengkaji, pemerhatian yang dilakukan adalah dengan memerhatikan sampel yang dipilih sebagai kajian kes iaitu filem *Ibu Mertuaku*. Pemerhatian terhadap filem-filem lain juga dilakukan pada peringkat kajian rintis dengan menonton secara interpretatif dan kritis sama ada tayangan dari televisyen mahupun videografi filem-filem Melayu serta filem-filem Hollywood dan Bollywood dalam mencari hampir keseluruhan data dan maklumat berdasarkan kepada objektif kajian. Dan proses ini memerlukan lebih kepada proses pengamatan (teori asas pemerhatian).

Oleh itu, beberapa catatan ringkas (*sketch*) dilakukan sepanjang pemerhatian dijalankan di mana catatan ini melibatkan pencarian maklumat secara rambang akan keberkesanan dan interaksi unsur-unsur muzikal terhadap sinematik. Pemerhatian ini juga dilakukan bertujuan untuk proses persampelan di mana filem *Ibu Mertuaku* akhirnya dipilih daripada skop penyelidikan filem-filem Melayu.

3.4.2 Pemerhatian dan Analisis

Untuk melakukan proses analisis, penggunaan format *Video Compact Disc* (VCD) telah digunapakai dalam memudahkan proses pengulangtayangan secara berterusan bertujuan untuk membina satu pandangan awal terhadap penghayatan

serta pemahaman rasa terhadap subjek iaitu filem *Ibu Mertuaku*. Seterusnya, babak-babak terpilih dianalisis menggunakan kaedah *stop-motion* (menghentikan tayangan video) kerana kaedah ini adalah dirasakan paling sesuai untuk pengkaji ingin melihat dan mendengar dengan lebih teliti sehingga ke unit terkecil di dalam filem.

Keseluruhan filem akan dibahagikan kepada 3 segmen plot cerita berdasarkan konteks naratif iaitu *exposition* (pengenalan), *complication* (pertengahan), dan *resolution* (penyelesaian), dan pada setiap plot akan diambil unsur-unsur muzikal yang terpilih berdasarkan fungsinya pada setiap plot di mana unsur muzikal ini akan ditranskrip dan dianalisa melalui pendekatan teori muzikologi berdasarkan teori muzik barat.

3.4.3 Temubual

Kaedah temubual juga dilakukan bagi mendapatkan maklumat tambahan dan kaedah ini dilakukan secara tidak berstruktur (*unstructured interview*), iaitu interaksi diadakan dalam sesuatu situasi terbuka, mempunyai fleksibiliti dan kebebasan yang lebih banyak. Namun, isi soalan, perkataan dan susunan urutannya adalah dibawah bimbingan dan kawalan penemubual, yakni pengkaji sendiri. Ini bermakna temubual tanpa berstruktur ini bukan berupa proses kajian secara kebetulan tetapi sebenarnya dirancang dengan teliti mengikut cara pengkaji. Temubual ini dijalankan terhadap tokoh yang dipilih berdasarkan penglibatan mereka sama ada secara langsung mahupun tidak langsung dengan subjek kajian,

bertujuan mendapatkan pandangan dan pendapat mereka terhadap persoalan dan permasalahan pada topik kajian.

3.4.4 Analisis Dokumen

Bagi method analisis dokumen, ia telah dilakukan semasa di pra-lapangan di dalam mendapatkan maklumat kajian literatur. Namun begitu, ianya terus dijalankan dari semasa ke semasa dalam mencari maklumat serta dapatan-dapatan teori yang berkaitan dengan keperluan kajian. Dapatan dari sumber sekunder ini adalah hasil daripada penulisan buku-buku, artikel, jurnal, akhbar, majalah dan sumber kertas yang lain di dalam bentuk dokumen, termasuk sumber dari internet. Proses penyimpanan data berbentuk dokumen ini lebih mudah berbanding data hasil dari pemerhatian dan temubual kerana dokumentasinya sudah tersedia. Cuma perlu dilakukan analisis interpretasi dan perbandingan maklumat dalam membentuk kategori serta merumus isi kandungan berdasarkan topik dan objektif kajian.

3.5 RUMUSAN

Metodologi penyelidikan merupakan satu kaedah yang penting dalam memastikan sesuatu penyelidikan dapat berjalan dengan lancar dan dihasilkan dengan lebih teratur dan sistematik. Secara amnya, metodologi penyelidikan adalah suatu perancangan penyelidikan yang dilakukan dari peringkat awal sehinggalah ke peringkat akhir penyelidikan di dalam proses menjawab persoalan dan ketidakpastian yang diutarakan. Pendekatan metodologi yang dipilih bergantung

kepada bidang dan pengkhususan sesuatu penyelidikan. Bagi penyelidikan ini, pendekatan penyelidikan kualitatif telah digunakan dalam usaha mengumpul data dan analisis di mana kaedah pemerhatian, temubual serta analisis dokumen dijalankan. Setiap kaedah yang digunakan dapat menghasilkan keputusan penyelidikan yang tersendiri dan seterusnya menghasilkan dapatan yang lebih baik dan jelas setelah digabungkan dalam mencari kesepadanan secara keseluruhan. Skop penyelidikan yang dijalankan adalah bertujuan untuk mengkaji dan memahami fungsi interaksi di antara unsur muzikal dan sinematik di dalam filem dari perspektif teoritikal, praktikal, serta analisis di mana keberkesanan hubungan dua unsur ini dikenalpasti fungsinya sama ada formal, naratif mahupun emosi. Bagi menjawab persoalan ini, filem *Ibu Mertuaku* dijadikan sampel sebagai kajian kes. Penemuan yang diperolehi daripada penyelidikan ini diharap dapat dimanfaatkan oleh semua pihak yang terlibat di dalam bidang muzik dan filem khususnya dan masyarakat amnya.

BAB 4

ANALISIS

4.1 PENGENALAN

Melalui bab ini, pengkaji akan melihat filem *Ibu Mertuaku* dengan lebih mendalam dan mengkaji pengaplikasian perjalanan muzik pada keseluruhan filem ini. Berdasarkan tujuan penyelidikan, analisis ini akan merungkai penggunaan muzik menerusi fungsinya yang formal, naratif dan emosi di dalam konteks muzik-filem seperti yang telah dibincangkan sebelum ini. Analisis juga dilakukan pada keseluruhan plot filem di mana muzik diaplikasikan dan dibahagikan kepada beberapa segmen mengikut turutan plot. Analisis ini memfokuskan terhadap lagu-lagu serta muzik latar pada babak-babak terpilih dan mengklasifikasikan fungsinya mengikut setiap modaliti formal, naratif dan emosi. Untuk menyediakan rangka kerja analisis, pengkaji akan memberikan sedikit huraian sinopsis filem dan *segmentation* (pembahagian) pada plot dalam mengkaji perjalanan keseluruhan filem. Pada pecahan plot dan segmen ini, kajian analisis

terhadap lagu-lagu dan muzik dijalankan menerusi terma muzikologi analisis serta interaksinya terhadap babak dalam memahami tiga fungsi modalitinya.

4.2 SINOPSIS *IBU MERTUAKU*

Filem *Ibu Mertuaku* ini bertemakan cinta antara Kassim Selamat (lakonan P. Ramlee), seorang pemuzik di Singapura dan Sabariah (lakonan Sarimah), seorang gadis hartawan. Cinta mereka berputik semenjak Sabariah menjadi peminat tegar Kassim Selamat di mana beliau selalu mendengar tiupan *saxophone* Kassim Selamat di radio. Namun percintaan ini tidak mendapat restu ibu Sabariah iaitu Nyonya Mansur (lakonan Mak Dara), kerana perancangan pertunangan Sabariah dan Dr. Ismadi (lakonan Ahmad Mahmud) telah dipersetujui. Malahan kerana taraf kedudukan, Nyonya Mansur tidak dapat menerima Kassim Selamat yang hanya seorang pemuzik. Walaupun begitu, Sabariah tetap berdegil dengan percintaanya, dan ini telah melanggar syarat Nyonya Mansur di mana Sabariah akan dibuang keluarga jika tetap memilih Kassim Selamat.

Pernikahan antara Sabariah dan Kassim Selamat diteruskan di rumah Nyonya Mansur secara mengejut dan mereka terus berpindah setelah dihalau bagi memulakan penghidupan yang baru di Pulau Pinang dengan berbekalkan sedikit wang perbelanjaan dari Nyonya Mansur. Pada awal kehidupan mereka sebagai suami isteri masih terdapat sinar kebahagiaan namun, oleh kerana Kassim Selamat dilarang untuk bermain muzik demi ingin mengambil hati ibu mertuanya, taraf kehidupan mereka semakin terhimpit. Daripada menginap di hotel, beralih

ke bilik sewa sehinggalah terpaksa berpindah ke bawah kolong. Pekerjaan yang mampu Kassim lakukan hanyalah sebagai buruh kasar di tapak pembinaan. Di dalam keadaan sarat berbadan dua, Sabariah berputus asa lalu mengutuskan surat kepada Nyonya Mansur mengadukan perihal kesusahan dan kesempitan hidup mereka. Ini telah memberikan peluang kepada Nyonya Mansur dalam rancangan untuk memisahkan Sabariah dan Kassim Selamat. Nyonya Mansur pergi ke Pulau Pinang dan membawa pulang Sabariah ke Singapura sebagai alasan untuk bersalin. Sebaliknya Nyonya Mansur telah menghantar telegram palsu kepada Kassim Selamat mengatakan Sabariah telah meninggal dunia ketika bersalin.

Kassim Selamat tidak dapat menerima hakikat ini dan berterusan menangis merana sehingga matanya menjadi buta. Kehidupannya semakin terhimpit setelah diminta untuk meninggalkan rumah kolongnya akibat tidak mampu membayar sewa. Setelah menyerahkan *saxophone* yang diibaratkan nyawanya sendiri sebagai tanda terima kasih kepada pemilik kolong tersebut, kini Kassim Selamat telah menjadi manusia buta yang kehilangan segalanya. Manakala di Singapura, Sabariah telah dikahwinkan dengan Dr. Ismadi dan tanpa pengetahuannya, ini adalah sebahagian daripada rancangan jahat ibunya (menghantar telegram palsu kepada Kassim Selamat).

Kassim akhirnya dipungut oleh keluarga Combi (lakonan Zaiton) yang bersimpati dengan keadaan nasibnya yang tidak terurus dan terabai, di mana Combi juga sedang teruk menderita semenjak kematian suami. Setelah Kassim menceritakan

nasib hidupnya dan menasihati Combi, penderitaan mereka kian beransur pulih. Kassim mendapat kehidupan dan kasih sayang yang baru daripada keluarga Combi. Kebetulan jiran kepada Combi, Baen (lakonan Ali Fiji) gemar meniup *saxophone* dan menyimpan impian untuk menjadi seperti Kassim Selamat, lalu Kassim mengambil kesempatan ini untuk meniup semula *saxophone* yang telah lama ditinggalkan dan menerima pelawaan Mamak Mayudin (lakonan Ahmad Nesfu) untuk mengadakan konsert jelajah seluruh Tanah Melayu dengan menggunakan nama ‘Osman Jailani’.

Menerusi konsert jelajah ini, Kassim dipertemukan semula dengan Sabariah ketika konsert jelajahnya berlangsung di Singapura. Sabariah tersedar bahawa Osman Jailani yang ditontonnya itu adalah bekas suaminya, Kassim Selamat. Di atas rasa bersalah dan simpati, Sabariah meminta suaminya, Dr. Ismadi memulihkan penglihatan Kassim Selamat. Dr. Ismadi bersetuju dengan permintaan Sabariah demi ‘membayar balik’ perbuatannya yang telah merampas Sabariah. Kassim terus tinggal di Singapura untuk menjalani rawatan susulan setelah pulih penglihatannya dan di atas kesempatan ini, beliau ingin mencari anaknya di rumah Nyonya Mansur dan juga menziarahi kubur Sabariah. Namun impiannya kecewa setelah Nyonya Mansur menyatakan anaknya telah diberikan kepada orang lain dan menunjukkan kubur Sabariah yang palsu.

Kebenaran akhirnya terungkai apabila waris sebenar kubur tersebut muncul dan Nyonya Mansur akhirnya terperangkap dengan penipuannya selama ini lalu mengaku segala perbuatan jahatnya terhadap hidup Kassim Selamat. Dengan

perasan marah dan kecewa di atas konspirasi jahat keluarga Sabariah, Kassim mengambil keputusan untuk membutakan matanya semula sebagai mempertahankan maruah dan prinsipnya, tidak dapat menerima ‘pembayaran semula’ dari Dr. Ismadi. Filem ini berakhir dengan penyesalan dari Sabariah dan Kassim Selamat kembali ke pangkuan keluarga Combi dalam keadaan buta seperti sebelumnya.

4.3 SEGMENTASI PLOT

Filem *Ibu Mertuaku* yang durasi masanya 1 jam 57 minit ini dibahagikan kepada 3 plot penting iaitu Pengenalan (*Exposition*), Komplikasi (*Complication*), dan Penyelesaian (*Resolution*) dan pada setiap plot dibahagikan beberapa segmen, durasi masa serta jenis muzik yang terlibat menurut situasi babak.

4.3.1 Pengenalan (*Exposition*)

<u>Babak</u>	<u>Masa</u>	<u>Jenis Muzik</u>
• <i>Opening title</i>	(00:00:00 – 00:01:14)	<i>Extra-fictional</i>
• Jatuh Cinta	(00:01:14 – 00:06:20)	Diegetik
• Pertemuan	(00:13:31 – 00:24:45)	
– Pertemuan samaran	(00:13:31 – 00:16:40)	Diegetik
– Pertemuan sebenar	(00:18:43 – 00:24:45)	<i>Non-diegetic</i>
• Pernikahan	(00:32:47 – 00:35:09)	<i>Non-diegetic</i>
• Bahagia	(00:38:49 – 00:39:47)	Diegetik

4.3.2 Kompleksi (*Complication*)

<u>Babak</u>	<u>Masa</u>	<u>Jenis Muzik</u>
• Sengsara	(00:57:00 – 00:58:52)	<i>Non-diegetic</i>
• Kesepian	(01:07:50 – 01:11:54)	Diegetik
• Rahmat	(01:19:51 – 01:23:29)	Diegetik

4.3.3 Penyelesaian (*Resolution*)

<u>Babak</u>	<u>Masa</u>	<u>Jenis Muzik</u>
• Pertembungan	(01:28:14 – 01:31:11)	Diegetik
• Kebenaran	(01:48:24 – 01:53:00)	<i>Non-diegetic</i>
• Penyesalan	(01:55:26 – 01:57:16)	<i>Non-diegetic</i>

Berdasarkan kepada *segmentation* plot di atas, plot *Exposition* mengambil masa lebih kurang 40 minit termasuk *Opening Title* (00:00:00 – 00:39:47 minit) dalam memberikan pengenalan terhadap tema filem, watak, serta latarbelakang situasi dan budaya hidup dalam menjelaskan bagaimana proses percintaan antara Sabariah dan Kassim Selamat berlaku dan sejauh mana ia mampu dikekalkan. Dan di plot ini terdapat 3 kategori muzik asas di dalam enam buah segmen iaitu muzik *extra-fictional* pada *opening title*, muzik diegetik (segmen ‘Jatuh Cinta’, ‘Pertemuan samaran’ dan ‘Bahagia’), dan muzik *non-diegetic* (segmen ‘Pertemuan sebenar’ dan ‘Pernikahan’). Diteruskan pada plot *Complication*, ia mengambil masa 45 minit (00:39:48 – 01:25:06 minit) dan pada plot ini menunjukkan permulaan kesengsaraan yang dihadapi Kassim Selamat berpunca

dari menerima berita kematian Sabariah sehinggalah beliau kehilangan segala nikmat hidup (kehilangan Sabariah, karier, *saxophone*, tempat tinggal, penglihatan). Pada plot ini muzik diegetik ditampilkan di dalam dua buah segmen plot iaitu ‘Kesepian’ dan ‘Rahmat’ manakala muzik *non-diegetic* terdapat pada segmen ‘Sengsara’. Plot yang terakhir iaitu *Resolution* adalah plot yang memaparkan proses munculnya kebenaran di mana segala konspirasi jahat Nyonya Mansur akan terlerai dan diakhiri dengan penyesalan dari Sabariah. Plot ini mengambil masa selama 32 minit (01:25:07 – 01:57:16 minit) di mana mengandungi satu muzik diegetik (segmen ‘Pertembungan’) dan dua muzik *non-diegetic* (segmen ‘Kebenaran’ dan ‘Penyesalan’).

4.4 MUZIK LATAR DAN LAGU

Sepanjang filem ini terdapat pelbagai bentuk muzik dan lagu ditampilkan meliputi pada setiap peralihan babak mahupun *shot*. Namun begitu, pengkaji akan menganalisis elemen muzikal ini berdasarkan *segmentation* plot dan memilih muzik yang dikatakan lebih dominan dalam memberikan fungsi pada plot. Segala rajah notasi adalah merupakan hasil transkripsi daripada pengkaji.

4.4.1 Pengenalan (*Exposition*)

4.4.1.1 Babak Pembukaan (*Opening title*)

Pada ‘Pembukaan’ (*Opening title*), muzik yang ditampilkan adalah muzik pembukaan filem di mana ia sebagai pengenalan kepada tajuk filem, senarai nama pelakon-pelakon yang terlibat termasuk kru-kru produksi yang menjayakan filem

Ibu Mertuaku ini dan diakhiri dengan nama pengarah filem iaitu P. Ramlee. Lagu pembukaan ini dibawa secara *fanfare* di dalam bentuk orkestra. (Lihat Rajah 4.1).

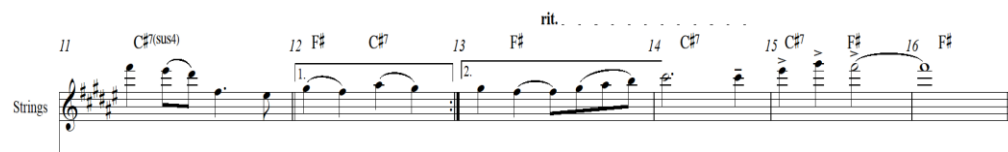
Rajah 4.1 : Sebahagian notasi lagu pembukaan (*Opening title*) pada filem *Ibu Mertuaku*

Pada Rajah 4.1 di atas, 3 bar pertama terdapat instrumen *brass*⁹ (*trumpet*, *trombone*, *horn*) membawakan motif melodi *fanfare* secara *forte* (tahap kenyaringan bunyi yang kuat) dan terdapat juga *accent* (penekanan pada bunyi not) dan *staccato* (permainan not yang pendek) pada beberapa not yang dimainkan pada melodi. Teknik permainan ini menunjukkan penghasilan bunyi melodi yang keras dan jitu menggambarkan ciri-ciri muzik *fanfare* sebagai pembukaan cerita.

Seterusnya pada bar 4, *string* mengambil alih memainkan melodi secara *legato* (lembut) dan *unison* (*violin* dan *viola* memainkan melodi yang sama) pada kedudukan *range* yang tinggi. Walaupun melodi ini dibawa secara *legato*, ia tetap menghasilkan bunyi yang tebal dan nyaring berdasarkan kedudukan *range* yang tinggi serta dibawa dalam *dynamic* (tahap kekuatan dan kelembutan melodi) *forte*.

⁹ Kumpulan instrumen bertiup yang diperbuat dari tembaga atau besi.

Berdasarkan pada rajah, lagu pembukaan ini dibawa melalui tempo yang *moderate* (sederhana), pada 88 *bpm* (*beat per minute*)¹⁰. Sepertimana yang diterangkan pada bab 2, lagu ini dibawa di dalam *mode Major* bagi memberikan mood positif pada pembukaan filem. Melodi antara *string* dan *brass* ini berinteraksi secara *countermelody*¹¹ di mana *brass* masih memainkan motif yang pertama dibelakang melodi pada *string*. Dan pada beberapa bar terakhir (bar 13) terdapat *ritardando* (pergerakan tempo semakin perlahan) pada tempo dan melodi pada *string*, masih dalam *dynamic forte* bagi mengakhiri muzik pembukaan ini. (Lihat Rajah 4.2).



Rajah 4.2 : *Ritardando* pada *string* pada penghujung lagu *Opening title*

Muzik pembukaan ini boleh dikenalpasti sebagai *extra-fictional music* kerana ia masih berada di luar diegesis filem yang membentuk fungsinya yang formal di mana ia menjadi pintu pembuka kepada penonton untuk memasuki alam fiksyen filem ini.

¹⁰ Unit yang biasa digunakan sebagai ukuran kepada tempo di dalam muzik

¹¹ Satu pergerakan melodi kedua yang berinteraksi dengan melodi utama.

4.4.1.2 Babak Jatuh Cinta

Dalam segmen yang dinamakan ‘Jatuh Cinta’ ini, ditampilkan lagu *Jangan Tinggal Daku* di mana lagu ini dipersembahkan secara diegetik (persembahan secara langsung di studio oleh Orkes Kassim Selamat dan berkumandang di corong radio Sabariah). Menurut dari hasil transkripsi, pengkaji mendapati *instrumentation* lagu yang berbentuk *combo*¹² ini melibatkan instrumen piano, *double bass*, *drum*, *percussion*, *tenor saxophone* dan akordion di mana ia dibawa di dalam rentak *moderate rhumba*¹³ pada tempo 95 bpm. (Lihat Rajah 4.3). (Lihat notasi lagu penuh pada Lampiran B-1).

Rhumba
♩=95

1 C#m 2 B 3 A 4 G#7

Ja - ngan ting - gal da - ku oh a - dik oh ju - wi - ta kan - nya di - kau so - rang oh bin - tang oh pu - ja - an tem -

5 C#m 6 A 7 G#7

da se - dang rin - du pa - da mu yang can - tik je - pat ka - sih sa - yang ha - ra - pan di ma - sa ha -

8 1. C#m 2. C#m 10 C#m 11

li - ta Ha - da - pan An - dai din - da per - gi

lowest note B

Rajah 4.3: Notasi melodi lagu *Jangan Tinggal Daku* menunjukkan *range* pada melodi.

Rajah 4.3 menunjukkan lagu ini dimainkan di dalam *key C# minor* menerusi motif melodi serta harmoni yang ringan dan mudah berdasarkan diatonik *natural minor*. Pemilihan *key C# minor* ini adalah berdasarkan kedudukan *range* (julat) vokal P.

¹² Persembahan daripada 3 hingga 8 orang pemuzik. *Combo* adalah singkatan daripada perkataan ‘*combination*’.

¹³ Sejenis rentak tarian yang berasal dari Latin Cuba dan telah dikomersialkan dan diserapkan ke dalam lagu-lagu kontemporari.

Ramlee dalam membawakan melodi lagu ini di mana *lowest note* (not terendah) pada melodi adalah not B manakala *highest note* (not tertinggi) adalah not E. *Mode minor* pada lagu ini tidak menzahirkan mood sedih sepertimana yang dikatakan pada bab literasi. Ini adalah kerana berdasarkan irama *rhumba* yang dimainkan, gaya nyanyian vokal yang mendayu (berdasarkan teknik *legato* pada pergerakan melodi) serta kata-kata daripada lirik lebih merujuk kepada penafsiran mood cinta dan rayu melibatkan perasaan rindu sepasang kekasih. Di bawah merupakan kata-kata lirik daripada lagu *Jangan Tinggal Daku*.

*Jangan tinggal daku
Oh adik oh juwita
Kanda sedang rindu
Padamu yang cantik jelita
(bersambung...)
(...sambungan)
Hanya dikau sorang
Oh bintang oh pujaan
Tempat kasih sayang
Harapan di masa hadapan*

*Andai dinda pergi
Daku teman tiada
Meratap sunyi
Hampa merana*

*Oh oh oh jangan tinggal daku
Oh dewi oh manisku
Kanda ridu selalu
Senyuman yang manis bermadu*

Lirik oleh S. Sudarmaji



Gambar 4.1: Nyanyian lagu *Jangan Tinggal Daku* oleh Kassim Selamat

4.4.1.3 Babak Pertemuan I

Lagu pada segmen ‘Pertemuan I’ adalah lagu *instrumental*¹⁴ yang dipersembahkan di dalam diegesis filem pada babak di sebuah kelab bernama *Blue Room*. Pertemuan ini adalah pertemuan dalam samaran dan merupakan pertemuan pertama antara Kassim Selamat dan Sabariah. Lagu ini disampaikan menerusi mood *slow swing*¹⁵ di dalam *major key* dan disertai dengan motif-motif *improvisation*¹⁶ antara piano dan *saxophone* di mana ia menjadi muzik latar kepada dialog berbisik menerusi kata-kata hati Kassim Selamat dan Sabariah. *Instrumentation* lagu ini juga berbentuk *combo* (piano, *tenor saxophone*, *double bass*, *drum*) di mana muzik ini bersifat diegetik.



Rajah 4.4 : Sebahagian notasi lagu instrumental yang dimainkan pada babak ‘pertemuan 1’

¹⁴ Melodi yang dibawa melalui instrumen sama ada secara solo ataupun berkumpulan tanpa nyanyian vokal.

¹⁵ Salah satu muzik jazz dari New Orleans berasal dari tahun 1930an. Mempunyai ciri-ciri *improvisation* pada setiap instrumen yang terlibat.

¹⁶ Merujuk kepada teknik permainan muzik secara spontan tanpa persediaan skor melodi.



Gambar 4.2: Persembahan *jazz band* di kelab *Capitol Blue Room*

4.4.1.4 Babak Pertemuan II

Pada ‘Pertemuan II’ pula terdapat dua jenis muzik latar iaitu muzik berbentuk komedi dan juga romantik. Lagu ini menjadi latar di dalam babak yang sama tetapi pada watak yang berlainan. Muzik komedi ditampilkan untuk mengiring babak watak pembantu iaitu Husin Jalal yang menyamar sebagai Kassim Selamat ketika berjumpa Salbiah yang menyamar sebagai Sabariah di taman. (Lihat Rajah 4.5).

Rajah 4.5 : *Call and response repetition motive* antara *trumpet* dan *trombone* di dalam 8 bar *phrasing*

Hasil daripada transkripsi pengkaji, *instrumentation* pada muzik ini melibatkan instrumen *brass* (*trumpet, trombone, tuba*), dan *percussion*¹⁷ (*xylophone* dan *woodblock*).

¹⁷ Kumpulan instrumen yang dimainkan secara ketukan

Melodi ini dimainkan pada tempo 99 *bpm* di dalam *time signature*¹⁸ 6\8 menerusi lapan bar *phrasing*¹⁹ di mana muzik latar ini merupakan muzik *non-diegetic*. Motif melodi ini dimainkan dalam *key E major* secara *call and response repetition motive* (pengulangan motif yang saling bersahutan) di antara *trumpet* dan *trombone* untuk membangkitkan rasa komedi pada aksi visual. Penzahiran rasa komedi ini ditimbulkan menerusi gaya permainan serta karakter bunyi instrumen *trombone* dan *trumpet* yang dimainkan secara *mute* (mengurangkan/melembutkan tahap kenyaringan bunyi). Pergerakan *rhythm* melodi yang *staccato* dan ringkas juga memainkan peranan dalam menzahirkan rasa komedi seiring dengan pergerakan aksi/dialog lucu watak pada visual. (Lihat notasi lagu penuh pada Lampiran C-1). Di bawah merupakan sebahagian dari petikan dialog komedi antara watak Husin Jalal dan Salbiah.

Husin Jalal: "Sebenarnya saya ada satu rahsia yang saya nak terangkan pada Cik Sabariah"

Salbiah: "Rahsia..? Ya..saya pun ada rahsia juga nak terangkan pada En.Kassim"

Husin Jalal: "Ada rahsia jugak?"

(Salbiah menggangguk)

Husin Jalal: "Mamposs..!!"

¹⁸ Penentu kiraan *beat* di dalam satu bar

¹⁹ Beberapa pergerakan melodi yang membentuk satu unit tunggal



Gambar 4.3: Babak komedi antara watak pembantu Husin Jalal dan Salbiah.

Pada muzik latar kedua iaitu romantik pula ditampilkan setelah Kassim Selamat bertentang mata dengan Sabariah yang sebenar. (Lihat Rajah 4.6).

Rajah 4.6: Interaksi *flute* dan *oboe* pada melodi di dalam muzik romantik.

Muzik latar yang pada awalnya merupakan sebuah muzik komedi terus bertukar kepada muzik yang lebih romantik di mana susunan melodi serta *dynamic* harmoninya yang lembut menzahirkan mood romantik pada visual yang memaparkan adegan cinta pada watak utama (Kassim Selamat dan Sabariah). Berdasarkan pada rajah 4.6, melodi ini bergerak di dalam tempo yang lebih sederhana, 75 *bpm*; dibawa secara *legato* di mana ia dimainkan oleh instrumen *wind* (*flute*, *oboe*) dan harmoni dari *string* dan piano menerusi *key F major* secara *homophony*²⁰. Kata-kata dialog juga memberikan suntikan romantik antara watak Kassim Selamat dan Sabariah. Di bawah merupakan sebahagian dari petikan dialog romantik antara mereka.

²⁰ Satu pergerakan melodi tunggal diiringi instrumen lain bermain harmoni.

Kassim Selamat: “Sungguh seronok malam ini”

Sabariah: “En. Kassim Selamat...sebenarnya sudah dua tahun saya jatuh cinta pada nama Kassim Selamat”

Kassim Selamat: “Err...sesudah Cik Sabariah melihat orangnya... mungkinkah Cik Sabariah meneruskan percintaan Cik Sabariah ?”

(Sabariah mengangguk).



Gambar 4.4: Babak romantik antara Kassim Selamat dan Sabariah

Muzik latar pada Pertemuan II yang berbentuk *non-diegetic* ini didominasi oleh muzik komedi di mana ia dimainkan lebih kerap berbanding muzik romantik berdasarkan durasi babak komedi yang lebih panjang kerana ia melibatkan watak komedi Husin Jalal. Muzik ini sentiasa dimainkan semula berpandukan *shot* yang telah ditetapkan. Lihat Jadual 4.1 yang disediakan oleh pengkaji.

Jadual 4.1: Jadual menunjukkan *musical que* pada babak pertemuan II antara Kassim Selamat dan Sabariah

Masa (minit)	Babak	Jenis Muzik
18:43– 19:07	- Husin Jalal bertemu Salbiah di taman	muzik komedi
19:40– 20:07	- Salbiah memberitahu beliau bukan Sabariah yang sebenar	muzik komedi
20:16– 20:39	- Salbiah memperkenalkan Husin Jalal kepada Sabariah	muzik komedi
20:47 – 1:00	- Husin Jalal masih menyamar sebagai Kassim Selamat di hadapan Sabariah	muzik komedi
21:52 – 22:45	- Kassim Selamat membaling kasut pada Husin Jalal - Husin Jalal memperkenalkan Kassim Selamat	muzik komedi
22:52 – 23:17	- Sabariah cuba mengecam wajah Kassim Selamat	muzik komedi
23:38 – 24:05	- Husin Jalal pergi semula kepada Salbiah	muzik komedi
24:07 – 24:46	- Kassim memulakan perbualan dengan Sabariah	muzik romantik

4.4.1.5 Babak Pernikahan

Pada plot pernikahan ini, terdapat 3 musik latar pada babak yang berbeza iaitu pertama merupakan babak perjalanan Kassim Selamat ke rumah Nyonya Mansur (32:47 - 33:17 minit), kedua adalah babak ketika Kassim berada di muka pintu rumah Nyonya Mansur (33:25 – 33:55 minit), dan babak ketiga adalah ketika Nyonya Mansur di dalam bilik mengeluarkan wang dari peti besi (34:19 – 35:08 minit). Ketiga-tiga muzik ini menzahirkan babak *suspense* dan dramatik di mana plot ini merupakan sebuah *rising action plot* (aksi permulaan konflik) untuk memasuki bahagian kedua plot iaitu *Complication* dan konflik pada filem ini bermula pada plot ini.

Di dalam babak yang pertama, hasil dari analisis transkripsi mendapati harmoni terlibat adalah bersifat *suspense*. Motif melodi dimainkan oleh *trombone* dan *horn* di dalam *cluster voicings*²¹ dan seterusnya di dalam *tritone interval*²² di mana motif ini bergerak melalui *diminished chords*²³ *progression* di dalam tempo *moderate* 74 bpm. (Lihat Rajah 4.7). (Lihat notasi lagu penuh pada Lampiran C-2).

The image shows a musical score for three instruments: Trombone, horn; Tuba, cello, double bass; and Strings. The score is in 4/4 time and marked with a tempo of 74 bpm. The key signature has one flat (B-flat). The Trombone and horn part starts with a dynamic of *f* and features a *cluster voicing* of a diminished chord (Fdim7) and a *tritone interval*. The Tuba, cello, and double bass part also starts with a dynamic of *f* and features a *tritone interval*. The Strings part starts with a dynamic of *mf* and features a *tritone interval*.

Rajah 4.7: Harmoni *suspense* oleh *trombone* dan *horn* di dalam *cluster voicings* dan *tritone interval*.

²¹ Teknik susunan not pada harmoni tidak melebihi jarak 4 *semitone*.

²² *Interval* = Jarak antara dua not. *Tritone interval* = Dua not yang mempunyai jarak 6 *semitone*.

²³ Susunan not (3 atau 4) yang membentuk harmoni.

Pada Rajah 4.8 di bawah menunjukkan contoh asas harmoni *cluster voicings* dan *tritone interval*.



Rajah 4.8: Contoh asas *cluster voicings* dan *tritone interval*

Penggunaan teknik *cluster voicings* menerusi *diminished chords* (juga mengandungi *tritone*) ini adalah bagi menghasilkan sebuah tekstur harmoni yang densiti manakala *tritone interval* meneruskan kesinambungan densiti motif tersebut kepada mood *suspense*, sejajar dengan paparan pada aksi visual. Rajah 4.9 di bawah merupakan contoh harmoni *diminished 7th*.

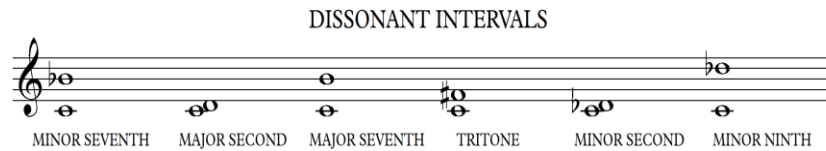


Rajah 4.9: Contoh asas *diminished 7th* (C, Eb, F#, A) di mana C - F# dan Eb - A adalah *tritone interval*.

Begitu juga dengan permainan *tremolo* pada *string*, motif ini merupakan sebagai penambah rasa *suspense* pada aksi visual. Tindakbalas rasa *suspense* ini adalah berdasarkan pada sifat harmoni *dissonant*²⁴ yang terhasil daripada bunyi *cluster voicings* dan *tritone interval* tersebut di mana harmoni *dissonant* ini menghasilkan

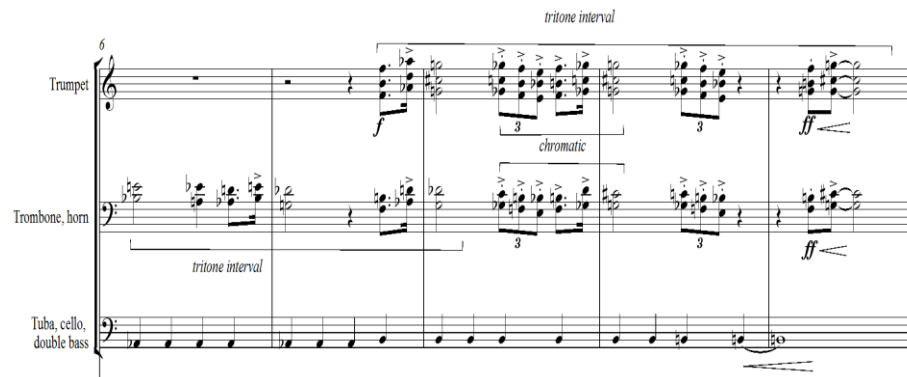
²⁴ Susunan not yang menghasilkan bunyi yang tidak selesa.

suatu harmoni yang tidak selesa dan menimbulkan ‘perasaan terganggu’ pada pendengaran normal audien/pendengar. Rajah 4.10 merupakan contoh yang disediakan pengkaji bagi memberikan gambaran jelas mengenai interval *dissonant* ini.



Rajah 4.10: Contoh senarai interval *dissonant*.

Seterusnya *string* (*violin* dan *viola*) pula bergerak dalam respon *counterpoint* (sebagai melodi kedua) yang dimainkan secara *tremolo*²⁵ yang juga di dalam *tritone interval* manakala pada *low string* (*cello* dan *double bass*) ia bergerak pada setiap *down beat* untuk menguatkan lagi pergerakan motif, begitu juga dengan instrumen *tuba*. Manakala *trumpet* pula memasuki pada *line* motif yang terakhir dalam memberikan kejelasan yang lebih jitu pada *high pitch* (not yang tinggi) dan *accent* (Lihat Rajah 4.11).



Rajah 4.11: *Trumpet* memainkan melodi *high pitch* di dalam *tritone interval*.

²⁵ Salah satu kaedah permainan instrumen *string*.

Permainan not *high pitch* pada *trumpet* adalah bagi memberikan sifat klimaks pada penghujung melodi bagi mengakhiri komposisi *suspense* pada lagu dan juga pada babak visual.



Gambar 4.5: Babak perjalanan Kassim Selamat ke rumah Nyonya Mansor

Pada babak kedua pula, Kassim telah berada di muka pintu rumah Nyonya Mansur merenung ke dalam ruang tamu di mana terdapat barisan para tetamu serta tok kadi sebagai persediaan untuk upacara pernikahan. Menerusi hasil transkripsi, renungan Kassim ini diiringi muzik yang juga bersifat *tritone* di dalam harmoni *dominant*. (Lihat Rajah 4.12). (Lihat notasi lagu penuh pada Lampiran C-3)

♩ = 98

Clarinet

wholetone scales

mf

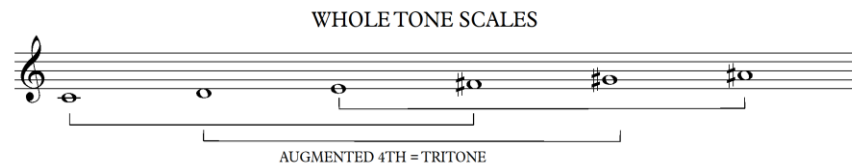
B⁷(⁹)

Strings

mp

Rajah 4.12: *Clarinet* memainkan melodi *whole-tone scale* di dalam *chords dominant*.

Rajah 4.12 menunjukkan *string* masih memainkan harmoni secara *tremolo* manakala *clarinet* memainkan motif melodi di dalam *whole-tone scale*. Untuk makluman, *tritone* juga terdapat di dalam siri *whole-tone scale* di mana ianya mengandungi 3 siri *tritone*. Rajah 4.13 merupakan contoh pergerakan asas yang disediakan mengenai *whole-tone scale*.



Rajah 4.13: Contoh pergerakan asas *whole-tone scale* daripada *tritone interval*

Motif ini seterusnya berkembang dengan pergerakan daripada *flute* di dalam *major 9th interval* dan piano juga di dalam *tritone interval* bagi menambahkan mood *suspense* pada babak. Tekstur ini ditebalkan lagi dengan penambahan daripada *low section brass* (*trombone, tuba*) dan *low string* (*cello, double bass*) yang bergerak dalam *half-note value*. (Lihat Rajah 4.14).

11

Flute
Clarinet

major 9th interval

Trombone, Tuba,
Cello, Double Bass

tritone interval

mf

Pno.

Rajah 4.14: Melodi *clarinet* dan *flute* bergerak di dalam *major 9th interval* manakala piano bergerak di dalam *tritone interval*.

Seterusnya *trumpet* memainkan harmoni *close voicings*²⁶ secara *rhythmic* (bentuk irama yang berpaten) di dalam harmoni F *dim7* (singkatan bagi *diminished 7th*) dan *string* bermain *counter* masih secara *tremolo*. Muzik ini diakhiri dalam harmoni C *dim7 whole-note*²⁷ oleh *trumpet* dan *trombone* manakala piano memainkan motif *tritone interval* bagi menghasilkan mood *curious* (penuh keraguan). (Lihat Rajah 4.15).

The image shows a musical score for four instruments: Trumpet, Trombone, Piano, and Strings. The score is divided into two sections. The first section, marked 'close voicings', features the Trumpet playing a rhythmic pattern of eighth notes in Fdim7 harmony, with dynamics *p* and *f*. The Trombone and Piano are silent in this section. The second section features the Trumpet and Trombone playing a whole-note chord in Cdim7 harmony, with dynamics *pp*. The Piano plays a tritone interval marked *mf*. The Strings play a tremolo pattern marked *pp* and *f*.

Rajah 4.15: *Trumpet* bergerak secara *rhythmic* di dalam *close voicings*.

Pada Rajah 4.16 di bawah menunjukkan contoh asas harmoni *close voicings* untuk harmoni C *maj7*.

The diagram shows a piano keyboard with the notes C, E, G, and B marked. The notes are placed on the C, E, G, and B lines of the treble clef staff, illustrating the 'close voicings' for a C major 7th chord.

Rajah 4.16: Contoh asas harmoni *close voicings* (C, E, G, B)

²⁶ Teknik susunan not yang rapat pada harmoni.

²⁷ Nilai kiraan penuh not yang dimainkan di dalam satu bar



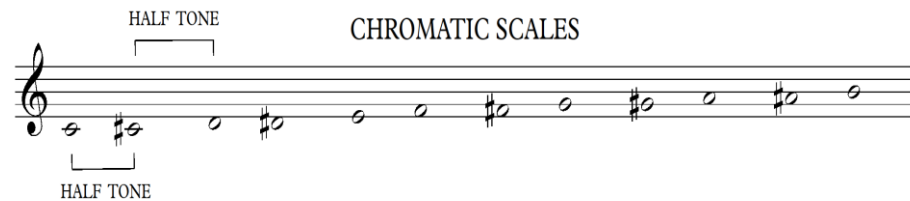
Gambar 4.6: Babak Kassim Selamat merenung ke dalam rumah Nyonya Mansor

Pada babak ketiga yaitu babak Nyonya Mansor mengeluarkan wang dari peti besi ketika upacara pernikahan Sabariah dan Kassim Selamat sedang berlangsung, muzik yang mengiringi menampilkan ciri-ciri *full orchestration* (melibatkan seluruh kategori kumpulan instrumen orkestra) yang berat dan tebal bagi menyerlahkan unsur konflik dan dramatik pada babak walaupun tanpa dialog. (Lihat notasi lagu penuh pada Lampiran C-4). Pemilihan unsur *full orchestration* ini merupakan kesinambungan tekstur densiti daripada rasa *suspense* pada permulaan babak di mana tekstur densiti harmoni yang dipilih semakin meningkat sejajar dengan peningkatan mood *suspense* pada babak. Semakin tebal densiti harmoni semakin meningkat tahap *suspense*. (Lihat Rajah 4.17).

Rajah 4.17: Brass dan saxes bergerak secara *rhythmic close voicings* dan strings memainkan *chromatic melody line*.

Merujuk pada Rajah 4.17, instrumen *brass* (*trumpet, horn, trombone, tuba*) dan *saxes* (*alto, tenor, baritone*) memberikan harmoni yang tebal secara *close voicings* di dalam *accent rhythm* yang konsisten menerusi *dynamic forte* manakala *melody line* dimainkan oleh *string* berdasarkan pergerakan daripada *chromatic scales* di dalam *dominant chords*.

Rajah 4.18 di bawah menunjukkan gambaran asas pergerakan *chromatic scale* yang disediakan oleh pengkaji.



Rajah 4.18 : Contoh pergerakan *chromatic scales* di mana ianya terdiri daripada satu siri pergerakan not jarak 1 *semitone* (*half tone*)

Bermula pada bar 7, *brass* memainkan *line* motif di mana motif ini bergerak secara *canon* bersama *section* instrumen lain seperti *saxes, high string, low string, oboe, clarinet* dan *flute* bagi menghasilkan perubahan pada *sound register* (sifat bunyi yang terhasil) (Lihat Rajah 4.19).



Rajah 4.19: Pergerakan motif secara *canon* pada setiap *instrumentation*.

Pada bar ke-14, berlaku perubahan *dynamic* di mana pergerakan motif yang sama dimainkan secara *legato* oleh *oboe*, *flute* dan *clarinet*, *2nd violin* dan *viola*, dan seterusnya *cello*. (Lihat Rajah 4.20)

Rajah 4.20: Perubahan *dynamic* dan *instrumentation* pada pergerakan motif .

Perubahan ini berlaku amat bersesuaian dengan paparan pada aksi visual di mana pada bar ini babak menunjukkan adegan Nyonya Mansur mengambil beg pakaian Sabariah dan menghalaunya dari rumah di mana Sabariah telah disingkir dari keluarganya sendiri. Permainan melodi yang *legato* dan *decrescendo* (tahap kekuatan bunyi yang semakin menurun) pada babak ini boleh dikatakan sebagai analogi rasa sedih dan simpati (mood negatif) pada nasib Sabariah di mana pergerakan ini bergerak di dalam harmoni *minor* (seperti yang dibincangkan pada bab 2) berbanding pada permulaan muzik yang lebih berat dan dramatik di dalam harmoni *dominant* dan *dissonant*. Muzik ini berakhir dengan harmoni *Eb minor* hanya pada instrumen *flute*, *oboe*, dan *clarinet*. sila rujuk pada rajah 4.21a dan b serta jadual 4.2 bagi mendapatkan gambaran ringkas babak.

Rajah 4.21a: Harmoni *dominant* mengiringi babak Nyonya Mansor mengeluarkan wang dari peti besi

Rajah 4.21b: Harmoni berubah kepada *minor* mengiringi babak Nyonya Mansor mengambil beg pakaian Sabariah

Jadual 4.2: Adegan Nyonya Mansor dalam *scene* pernikahan Kassim Selamat dan Sabariah

Masa (Minit)	34:19 -----34:38 ----- 34:42		
Babak	- Nyonya Mansor mengeluarkan wang dari peti besi	- berjalan ke hujung katil	- mengambil beg pakaian Sabariah
Muzik Latar	- <i>full orchestration</i> , <i>string</i> bergerak secara <i>chromatic</i> , <i>brass</i> bermain harmoni yang tebal dan berat	- <i>dynamic decrescendo</i> pada motif - <i>sound register</i> pada harmoni berubah	- <i>oboe</i> membawa melodi secara <i>legato</i> dan bergerak <i>decrescendo</i> dan berakhir secara <i>ritardando</i> .



Gambar 4.7: Babak Nyonya Mansor mengeluarkan wang dan mengusir Sabariah dari rumah.

4.4.1.6 Babak Bahagia

Pada plot Bahagia ini, terdapat 2 buah lagu yang ditampilkan iaitu lagu *Jelingan Manja* nyanyian dari Saloma dan lagu *instrumental* berentak *cha-cha* di mana babak ini berlatarbelakangkan kehidupan di hotel dan kelab hiburan. Tampilan lagu ini hanya sebagai simbolik naratif kepada kebahagiaan rumahtangga mereka di awal penghidupan yang baru setelah bernikah. (Lihat Rajah 4.22).

Swing ♩ = ♩[♩]
♩ = 155

2 [A] Gm7 3 C7 4 Fmaj7

Je - li - ngan man - ja _____ a me - nu - suk ke kal - bu _____ ku _____
me - na - rik per - ha - ti - an _____ ku _____

5 F F/A 6 Bb G7/B 7 C7 8 1.

me - nam - bah ra - sa cin - ta _____ da - lam lu - buk ji - wa ku
da - pat ku mem - ba - yang kan _____ da - ri ru - ang

Rajah 4.22: Sebahagian notasi melodi lagu *Jelingan Manja*

Merujuk pada Rajah 4.22, lagu ini dibawa pada tempo yang agak laju, 155 *bpm* di dalam rentak *medium swing*. (Lihat notasi lagu penuh pada Lampiran B-2). Berdasarkan pada tempo dan rentak *swing* ini sudah jelas akan ekspresi yang

diluaskan bersesuaian dengan aksi gembira pada paparan visual. Di bawa di dalam *major key* serta pergerakan *rhythm* melodi yang linear menambahkan lagi sifat kerancakan pada lagu. Sebagai contoh pada bar 7 dan 8, *rhythm* pada notasi merupakan pergerakan *value* not yang ringkas (berdasarkan pada kelajuan tempo) dan terdapat *rest note* di antaranya. Pergerakan ini merupakan salah satu ciri-ciri motif yang perlu untuk melahirkan ekspresi yang bersifat gembira atau bersukaria. Pada lagu ini juga, *instrumentation* yang dibawa adalah berkonsepkan *big band* (gabungan *combo* dan *brass* instrumen) di mana tahap *dynamic* yang dihasilkan berada pada tahap *mezzoforte* (lebih sederhana berbanding *forte*) ataupun *forte*. Manakala pada lagu *instrumental cha-cha* pula dibawa di dalam *key G minor*. (Lihat Rajah 4.23).



Rajah 4.23: Sebahagian notasi melodi lagu instrumental *Cha-cha*

Walaupun irama melodi *cha-cha* ini dibawa di dalam *key minor*, ia tetap menzahirkan mood gembira berdasarkan irama temponya yang rancak (150 *bpm*) serta paparan *scene* tarian di dalam kelab. Jika dilihat pada Rajah 4.23, susunan pergerakan not adalah merupakan motif yang berulang secara konsisten berdasarkan *chords* (*G minor 7*, *D minor 7*, *D dominant 7*). Walaupun pergerakan motif ini dibawa secara *melodious*, namun permainan pada tempo serta rentak

cha-cha berjaya melahirkan ekspresi gembira bersesuaian dengan aksi visual yang memaparkan adegan tarian berpasangan di kelab hiburan. Namun begitu segmen ini hanya memakan masa 59 saat sahaja di mana tiada dialog yang dipaparkan pada watak. Hanya aksi pada nyanyian, tarian dan aktiviti sosial mereka sudah cukup untuk menzahirkan kebahagiaan mereka ketika itu.



Gambar 4.8 : Aksi bergembira Kassim Selamat diiringi nyanyian lagu *Jelingan Manja* dan aksi tarian pada lagu instrumental *cha-cha*

4.4.2 Komplikasi (*Complication*)

4.4.2.1 Babak Sengsara

Pada plot Sengsara, muzik latar yang dipilih adalah pada babak ketika Kassim Selamat berjalan seorang diri di dalam keadaan buta dikelilingi lalang dan belukar. (Lihat notasi lagu penuh pada Lampiran C-5). Muzik ini mewakili kepada penceritaan segala punca kesengsaraan yang menimpa beliau setelah kehilangan segala-galanya (Sabariah, karier, tempat tinggal, *saxophone*, dan penglihatan).

Hasil dari analisis transkripsi, muzik *instrumental* ini dibawa secara perlahan di dalam *dynamic* yang sederhana di mana *string* membawa melodi *unison* secara *espress legato* (secara lembut dan penuh perasaan) di dalam Eb *harmonic minor scales*. (Lihat Rajah 4.24).

The image shows a musical score for strings in Eb harmonic minor scale. The tempo is marked as 82 bpm. The score is divided into two sections, A and B. Section A starts with a box labeled 'A' and contains measures 1-7. The chords are Abm, Abm, Bb7, and Cbmaj7. The dynamics are marked as 'p espress. legato'. Section B starts with a box labeled 'B' and contains measures 8-17. The chords are Abm7, Bb7, Cbmaj7, Abm7, Bb7sus4, Bb7, Ebm7/Gb, Abm7, Ebm7, Ab, Cb, Db, Cb, and Eb. The dynamics are marked as 'p espress. legato'. The score is annotated with 'lowest notes' and 'highest notes'.

Rajah 4.24: Pergerakan melodi dan *range* pada *string* di dalam Eb *harmonic minor scales*.

Motif melodi yang melankolik (lembut dan penuh perasaan) ini bergerak di dalam *range* pertengahan di antara *lowest note* D natural hingga *hightest note* Cb, dan ianya bergerak di dalam tempo yang lebih *flexible* (tiada penetapan tempo yang begitu ketara). Pada asasnya tempo yang digunakan adalah 82 *bpm* namun pergerakan melodi secara keseluruhannya adalah bebas di mana terdapat sedikit ciri-ciri *laid back*²⁸ dan *que fermata*²⁹.

²⁸ Pergerakan melodi tidak berdasarkan tempo secara tepat.

²⁹ Pergerakan melodi berhenti sementara tidak berdasarkan tempo yang tetap. (*pause*).

Pada bar ke-26, *oboe* meneruskan motif di dalam *Ab harmonic minor* manakala *string* pula memainkan harmoni. Masih bergerak di dalam tempo yang *flexible* dan terdapat unsur-unsur *accelerando* (tempo semakin laju) dan *ritardando* bagi menzahirkan mood yang lebih hidup dan beremosi pada lagu. (Lihat Rajah 4.25).

The musical score consists of three systems, each with an Oboe staff and a Strings staff.
 System 1 (measures 25-32): Oboe starts with a melodic line in *Ab harmonic minor* scale. Chords Eb, Dbm7, Eb7, and Dbm7 are indicated. Dynamics include *mf* and accents.
 System 2 (measures 33-38): Oboe continues the melodic line. Chords Eb7 and Abm7 are indicated. Performance markings include *rit.*, *accel.*, and triplets.
 System 3 (measures 39-40): Oboe concludes the phrase. Chords Dbm7 and Eb are indicated. Performance markings include *rit.* and triplets.

Rajah 4.25: Pergerakan melodi secara interaksi *oboe* dan *string* di dalam *Ab harmonic minor scales*.

Motif ini bergerak secara interaksi *statement-response* (melodi penyata-melodi sahutan) antara *oboe* dan *string* di mana *string* menyambung melodi pada bar ke-35 hingga 38 dan diakhiri oleh *oboe* semula hingga penghujung babak secara *ritardando* di dalam harmoni *Eb major*.



Gambar 4.9: Kassim Selamat berjalan seorang diri di dalam keadaan buta dikelilingi lalang dan belukar

4.4.2.2 Babak Kesepian

Plot kesepian ini memaparkan bagaimana hidup Kassim Selamat dibela oleh keluarga Combi setelah hidupnya terbiar tanpa tujuan. Muzik yang menjadi definisi pada plot ini adalah lagu *Dimanakanku Cari Ganti* sebagai simbolik terhadap perasaan sepi Kassim Selamat yang hidup tanpa Sabariah. (Lihat notasi lagu penuh pada Lampiran B-3). Menurut hasil transkripsi, lagu ini dibawa di dalam *key C# minor* pada tempo yang sederhana; 90 *bpm* dan pada permulaan lagu terdapat unsur *rubato* (gaya pergerakan melodi yang tidak terikat pada tempo) pada vokal di mana piano dan *string* memainkan harmoni secara *tremolo*. (Lihat Rajah 4.26).

♩=90

Rubato.. C#m

hen-dak ku na - ngis ti - a - da

4 G#7b9 C#m A

ber - a - ir ma - ta hen-dak ku se -

8 G#7 F#m

nyum ti - a da sia-pa nak te - man ka-lau dah na -

12 E A G#7 A G#7b9 C#m

sib su-dah ter-su rat be-gi-ni he - bat a-pa nak bu - at

Rajah 4.26: Pergerakan melodi vokal secara *rubato* pada permulaan lagu *Dimanakanku* *Cari Ganti*.

Pemilihan teknik vokal *rubato* ini menggambarkan secara analogi keluhan dan rintihan sepi pada watak Kassim Selamat tentang harapan dan impian cintanya yang musnah berdasarkan kata-kata pada lirik lagu. Sepertimana pada lagu *Jangan Tinggal Daku*, pemilihan *key C# minor* ini juga adalah berdasarkan kedudukan *range* vokal P. Ramlee dalam membawakan melodi lagu ini. Namun pergerakan *range* melodi lagu ini lebih besar di mana *lowest note* pada melodi adalah not G# manakala *highest note* adalah not F#. (Lihat Rajah 4.27).

28 **A** C#m *lowest note* C#m(ma7)/B# C#m7/B A#m7b5
 Di ma - na kan ku ca - ri gan - ti
 A - lang - kah pe - dih ra - sa ha - ti
 Di ma - na kan ku ca - ri gan - ti

56 **C** C#m *highest note* F#m7 G#7b9 E C#m
 a te - rang men - ja di ge - li - ta ca - ha - ya in - dah ti - a -

Rajah 4.27: Pergerakan *range* pada melodi vokal lagu *Dimanakahku cari ganti*.

Tempo pada muzik bermula pada bar 19 (jika *rubato* diberikan kiraan bar) di dalam *time signature* 3/4 di mana *string* memainkan melodi sebagai perantara sebelum memasuki *verse* dan bermain *counter* setelah vokal menyanyikan melodi. Melodi *string* ini diiringi harmoni yang terdapat beberapa *line cliche*³⁰ pada *bassline* menerusi *progression* C# minor bagi mencantikkan lagi pergerakan *chords*. (Lihat Rajah 4.28).

19 C#m C#m/B# C#m/B C#m/A#

line cliche pada bassline

Rajah 4.28: Pergerakan *line cliche* pada *bass line* mengiringi *string* membawakan melodi

³⁰ Pergerakan *single line* secara *chromatic* (kebiasaannya) di dalam satu *chord* yang sama.

Akordian meneruskan melodi 8 bar solo pada bar 48 sebelum memasuki *chorus* pada bar 56. Pada keseluruhan lagu, melodi yang dibawa amat melankolik secara *legato* dengan penggunaan *tone* vokal P. Ramlee yang mendayu dalam menzahirkan emosi sepi pada lagu dan babak. Dan pada susunan *instrumentation* juga kemas diadun secara *counter* dari akordian dan *string* bersama melodi. (Lihat Rajah 4.29).

48 **B** C#m G#m7 F#m7 C#m C#m
 akordion

54 F#7 G#7 **C** C#m /:
 Du - ni - a te - rang men - ja

Rajah 4.29: Akordian memainkan melodi solo sebelum memasuki *chorus* lagu.



Gambar 4.10: Nyanyian lagu *Dimanakanku cari ganti* simbolik kepada plot 'kesepian'

4.4.2.3 Babak Rahmat

Pada babak Rahmat ini, lagu yang ditampilkan adalah lagu *Jeritan Batinku* di dalam versi instrumental *saxophone* solo dan ianya dibawa secara diegetik. (Lihat notasi lagu penuh pada Lampiran B-4). Babak ini dikatakan rahmat adalah berdasarkan kehidupan watak Kassim Selamat dan Combi yang kian pulih dari kesengsaraan dan kesepian. (Lihat Rajah 4.30).

Rhumba

♩=83

Dm D-maj7/C# Dm7/C Bdim7 Gm7 Gm7

6 Bb A7 Gm7 A7(b9) A7(b9)

Rajah 4.30: Sebahagian notasi lagu *Jeritan batinku* versi *instrumental*.

Jika diperhatikan pada Rajah 4.30, terdapat permainan teknik *slur* antara not pada pergerakan motif melodi. Ini menunjukkan motif yang dibawa adalah secara *legato* berdasarkan pada tempo *andante* (sederhana), 83 *bpm* di dalam rentak *rhumba*. Terdapat unsur-unsur *line cliche* pada *target note* melodi dan juga pada *bass line* berdasarkan *chords*. (Lihat Rajah 4.31)

Rajah 4.31: Pergerakan *line cliche* pada *target note* melodi dan *bass line* berdasarkan *chords*.

Menurut Rajah 4.31 di atas, pergerakan *line cliche* berlaku pada not A, Ab dan G di mana not-not ini merupakan *target note* pada motif melodi. *Line cliche* ini juga berlaku pada *bass line* yang berdasarkan pada pergerakan *chords*. Pergerakan alunan melodi *cliche* ini berjaya disampaikan dengan baik dan menarik walaupun ianya dibawa pada *range* yang sederhana (tidak melebihi not A).



Gambar 4.11: Lagu *Jeritan Batinku* dimainkan secara instrumental pada babak ‘Rahmat’

4.4.3 Penyelesaian (*Resolution*)

4.4.3.1 Babak Pertembungan

Babak ini dinamakan ‘pertembungan’ di mana Kassim Selamat bertemu Sabariah semula secara tidak sengaja ketika membuat persembahan di Singapura. Pertembungan yang berlaku adalah dari sudut aksi-emosi Sabariah serta keluarganya. Pada plot ini, lagu *Jeritan Batinku* juga digunakan secara diegetik namun dibawakan di dalam versi nyanyian vokal serta lirik di mana ianya dibawa di dalam *key* yang berbeza berbanding plot ‘rahmat’ iaitu *key F# minor* (nada yang lebih tinggi) serta tempo yang lebih laju iaitu 93 *bpm* tetapi masih di dalam rentak *rhumba*. (Lihat Rajah 4.32).

Rhumba

♩=93

F#m F#m/E# F#m/E G#7b9/B# Bm7 Bm7

De - ngar oh je - ri - tan ba - tin - ku me - me -
sau ba - tin ku m'na ngis ri - sau ma - kin

6 F#m C#7 Bm7 C#7(b9) C#7(b9)

kik me - kik me - mang - gil mang - gil na - ma mu s'la - lu se - ha -
kau ja - uh ma - kin ha - ti ku ber - tam - bah ka - cau me - nga -

Rajah 4.32: Sebahagian notasi lagu *Jeritan batinku* versi vokal

Merujuk pada Rajah 4.32, corak pergerakan pada melodi masih sama karakternya seperti yang disampaikan pada lagu *Jeritan Batinku* versi *instrumental* di mana masih terdapat unsur-unsur *legato* dan teknik *slur* pada melodi serta pergerakan *line cliche* pada *target note* melodi dan *bass line* (walaupun kedudukan notasinya

berbeza). Hanya perbezaan pada kedudukan *range* sahaja di mana *range* pada versi vokal ini adalah lebih tinggi berbanding versi *instrumental*. Perbezaan *range* ini adalah berdasarkan kedudukan *range* vokal P. Ramlee dalam membawakan melodi. (Lihat Rajah 4.33)

The image displays two staves of musical notation for the song 'Jeritan Batinku'. The top staff features a melodic line with lyrics 'De - ngar' and 'sau' under an F#m chord, 'oh je - ri - tan' under an F#m/E# chord, and 'ba - tin ku m'na' under another F#m/E# chord. A bracket above the first measure of this staff is labeled 'highest note'. The bottom staff continues the melody with lyrics 'se - bu - lan' under a C#7(b9) chord, 'ha - ti' under a 'lowest note' label, 'ku' under a Bm7 chord, and 'tia - da ter -'.

Rajah 4.33: Kedudukan *Range* pada vokal P. Ramlee di dalam melodi lagu *Jeritan Batinku*

Jika diperhatikan pada Rajah 4.33, kedudukan *range* vokal P. Ramlee melibatkan kedudukan *highest note* pada not C# manakala *lowest note* pula adalah pada not B. Pada susunan instrumentasi juga terdapat penambahan pada *brass* dan *wind instrument* seperti *saxophone* dan *trumpet*. Bentuk susunan harmoni juga berbeza, ianya lebih menonjolkan harmoni daripada *brass* yang *rhythmic* dan *string* masih memainkan *counter melody*. (Lihat Lampiran B-5 untuk notasi lagu penuh).



Gambar 4.12: Persembahan Lagu *Jeritan Batinku* secara vokal pada babak ‘Pertembungan’

4.4.3.2 Babak Kebenaran

Di dalam plot ‘kebenaran’ ini, terdapat beberapa gabungan babak yang memaparkan suasana tegang di mana Kassim Selamat telah mengetahui segala tipu helah Nyonya Mansor terhadap beliau perihal Sabariah. Muzik latar yang mengiringi babak ini merupakan hasil komposisi yang berasingan namun ianya diadun kemas berdasarkan gerak lakon serta aksi-emosi watak yang terlibat di dalam babak. (Lihat Lampiran C-6 untuk notasi skor penuh). Dan plot kebenaran ini adalah merupakan plot *resolution* yang berada pada tahap maksimum di dalam naratif filem *Ibu Mertuaku* ini. Oleh itu, pengkaji telah membahagikan babak ini kepada beberapa bahagian berdasarkan kepada motif melodi pada komposisi muzik yang mengiringi babak. Babak pertama yang dipilih adalah pada babak Dr. Ismadi berterus-terang pada Kassim Selamat di dalam bilik penginapan Kassim Selamat di rumah Dr. Ismadi di mana ianya merupakan permulaan terhadap mood tegang akan berlaku.

a) Dr. Ismadi berterus-terang perihal Sabariah. (1:48:24 – 1:48:26 menit)

Di dalam babak ini, instrumen *tenor saxophone*, *clarinet*, *oboe* dan *flute* telah memainkan motif *perfect 5th interval* (F# - C#) secara *canon* di dalam harmoni F# minor (*maj7*) sepanjang 8 bar di dalam tempo 132 *bpm*. Ketika ini, *string* bermain secara *tremolo* di dalam *half-note value* dan bergerak secara *contrary* (pergerakan yang bertentangan) dengan *low string* (*contra bass* dan *cello*) (Lihat Rajah 4.34).

Rajah 4.34: Pergerakan motif secara *canon* pada *wind* instrumen di dalam *perfect 5th interval* manakala *high string* dan *low string* bergerak secara *contrary*.

Pergerakan melodi ini berhenti pada bar ke-17 secara *quarter note* (nilai not $\frac{1}{4}$ *beat* pada 1 bar atau *kuaver*) di dalam harmoni G# *dim7* dan disambung dengan *string tremolo* pada note G# hingga bar ke-21. Manakala pada bar ke-19 *clarinet* memainkan melodi penutup di dalam *chromatic* motif secara *ritard*. Permainan teknik *tremolo* pada *string* dan *chromatic* pada *clarinet* ini adalah sebagai pengejalan terhadap mood *suspense* pada visual.

(Lihat Rajah 4.35).

Rajah 4.35: Motif *chromatic* pada *clarinet* dan *tremolo* pada *string* sebagai melodi pengekalan mood *suspense*.



Gambar 4.13: Dr. Ismadi berterus-terang perihal Sabariah kepada Kassim Selamat

- b) Nyonya Mansor menangis ingin meminta maaf. (1:48:27 – 1:50:02 minit)

Pada babak ini iaitu minit ke 1:48:27, fasa ekspresi tegang dan *suspense* pada babak semakin meningkat di mana muzik yang mengiringi sekali lagi menampilkan ciri-ciri *full orchestration* seperti pada plot pernikahan tetapi ianya lebih keras kerana disertakan dengan *rhythmic accent* dari *snare drum*. (Lihat Rajah 4.36).

The musical score is for a piece in 4/4 time at a tempo of 129 bpm. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into five staves:

- Staff 1:** Flute, Oboe, Trumpet. Melody with a chromatic octave interval motif starting at measure 24, marked *mf*.
- Staff 2:** Clarinet, Bassoon, Horn, Trombone. Mirrors the melody in Staff 1, marked *mf*.
- Staff 3:** Alto, Tenor, Baritone Sax. Close voicings, marked *mp*.
- Staff 4:** Tuba, Double Bass. Sustained notes, marked *mf*.
- Staff 5:** Strings. Sustained notes, marked *mf*.
- Staff 6:** Snare. Rhythmic pattern with accents and tremolos, marked *mp*.

Rajah 4.36: Pergerakan motif *chromatic* pada melodi dan teknik *close voicing* pada harmoni.

Rajah 4.36 di atas menunjukkan *saxes* (*alto, tenor, baritone*) bermain harmoni *dominant close voicings* secara *rhythmic* yang konsisten bersamaan dengan *rhythmic accent* dari *snare drum* pada tempo 129 *bpm*. Melodi pula dibawakan oleh *flute, oboe, dan trumpet* secara *octave interval* di dalam pergerakan *chromatic* bagi menambah unsur *dissonant* pada harmoni. Melodi ini diteruskan pada bar 25 oleh *clarinet, bassoon, horn dan trombone* di dalam motif yang sama dan ianya diulang sebanyak 8 bar. Seterusnya motif ini diperkembangkan lagi dalam *instrumentation* yang sama masih di dalam harmoni *dominant* sehingga bar ke-38. (Lihat Rajah 4.37).

D7(#9)/A

7

Rajah 4.37: Perkembangan motif pada melodi dan *rhythmic accent* pada *snare*.



Gambar 4.14: Nyonya Mansor menangis ingin meminta maaf kepada Kassim Selamat

- c) Kassim Selamat duduk merenung gantungan sudu dan garfu. (1:50:03-1:51:04
minit).

Pada babak ini, motif pada melodi utama dimainkan oleh *string* masih lagi di dalam pergerakan *chromatic* bersama dengan *wind* manakala *brass* dan *saxes* bergerak secara *whole note close voicings* di dalam harmoni *dominant C#7(#9)*. (Lihat Rajah 4.38).

The image shows a musical score for measures 39 to 46. The score is divided into four staves: Wind & Strings, Trumpet, Alto Sax, Brass & Saxes, and Snare. The key signature is C#7(#9) and the time signature is 4/4. The score is annotated with 'chromatic motive decrease' for measures 39-41 and 'chromatic motive increase' for measures 43-45. Dynamics include *f*, *sfz*, *f*, *ff*, *mp*, and *f*. The Brass & Saxes staff is annotated with 'interlock rhythm' and 'close voicings'.

Rajah 4.38: Pergerakan motif melodi secara *chromatic decrease* (menurun) dan *increase* (menaik) pada instrumen *wind* dan *strings*.

Berdasarkan pada Rajah 4.38, motif *chromatic* ini bergerak secara *decrease* pada bar 39 hingga bar 41 manakala secara *increase* pada bar 43 dan 44. Pada harmoni pula, (bar 39, 40 dan bar 43, 44) *brass* memainkan harmoni *dominant* secara *whole note* di dalam *dynamic sforzando* (*sfz*) (perubahan tahap kenyaringan dari kuat-perlahan-kuat) bagi mengiringi melodi *chromatic*. Pada bar 41 dan 42 serta pada bar 45 dan 46 berlakunya *interlocking harmonic rhythm* (harmonik berpaten yang bertingkah) di antara instrumen *trumpet*, *alto sax* bersama kumpulan *brass* dan *saxes*. Ciri-ciri *sforzando* dan *harmonic rhythm* ini adalah bagi memberikan pengekalan dan pengesahan yang kukuh pada ekspresi tegang dan *suspense* pada babak.

Bermula pada bar 47, *oboe*, *clarinet*, *horn* dan *tenor saxophone* memainkan melodi motif yang baru di dalam *dominant tension #9th* dan *9th* manakala *string*

dan *flute* bergerak secara *tremolo counterpoint* di dalam pergerakan *chromatic*.
(Lihat Rajah 4.39).

The image shows a musical score for measures 47 to 54. The score is written for four staves: Strings, Oboe/Clarinet/Tenor Sax/Horn, Trumpet/Alto Sax, and Snare. The key signature is one sharp (F#). The chord progression is indicated above the staff: C#7(#9) (measures 47-48), C#7(9) (measures 49-50), C#7 (measure 51), D7(#9) (measures 52-53), D7(9) (measure 54), and C#7(9) (measure 55). The strings play a chromatic counterpoint. The woodwinds play the main melody, with the flute joining in measure 51. The snare drum plays a rhythmic pattern with dynamic markings of mp, ff, mp, and ff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Rajah 4.39: Pergerakan motif melodi pada *oboe, clarinet, tenor sax*, dan *horn* serta *chromatic counterpoint* pada *string*.

Motif melodi ini diteruskan pada bar 51 di dalam harmoni *dominant D7* dan motif ini diakhiri melalui *harmonic rhythm C#7(9th)* pada bar 53 dan 54. Lihat pada bar 53 dan 54, trumpet (*brass*) bermain harmoni secara *open voicings* dan *string* bermain secara *divisi* (teknik pecahan kepada dua kumpulan *string* untuk bermain setiap not) di mana teknik ini memberikan kesan harmoni yang besar pada *dynamic crescendo* (tahap kekuatan bunyi yang semakin meningkat) *fortissimo (ff)* iaitu kenyaringan melebihi daripada *forte*.



Gambar 4.15: Kassim Selamat duduk merenung gantungan sudu dan garfu di dinding.

d) Kassim Selamat bangun dari katil. (1:51:13 – 1:51:21 minit)

Pada babak ini, *brass* dan *saxes* memainkan harmoni *close voicings* secara *syncopation attack* (pergerakan *rhythm* pada *up beat*) dan diikuti dengan motif *triplet* dari *string* di mana melodi ini bergerak secara *rallentando* (tempo semakin perlahan). (Lihat Rajah 4.40).

Rajah 4.40: Harmoni *up-beat attack* pada *brass* dan *saxes* serta *unison* pada *low section*.

Seterusnya pada bar 68, *low sections* bermain secara *octave unison staccato* untuk mendapatkan impak yang lebih berat sebelum diikuti melodi yang ringan pada *flute, oboe, dan clarinet* sebagai penutup *phrasing*.



Gambar 4.16: Kassim Selamat bangun dari katil.

- e) Kassim Selamat mengambil dan membelek sudu dari gantungan hiasan. (1:51:22 – 1:51:33 minit).

Babak ini merupakan permulaan kepada fasa kedua di dalam plot kebenaran ini di mana perubahan tempo meningkat kepada 146 *bpm* bagi menambahkan lagi ekspresi cemas pada aksi visual. Tiada melodi utama yang mengiringi babak namun motif yang kedengaran hanyalah secara *harmonic rhythm* yang dibawa oleh *flute, oboe, dan clarinet* di dalam *tritone interval*. (Lihat Rajah 4.41).

Flute, Oboe, Clarinet

$\text{♩} = 146$

tritone interval

mf

$A7(b5)$ $Bb7(b5)$

Saxes, Brass, Strings (tremolo strings)

mp

Rajah 4.41 : Pergerakan motif secara *harmonic rhythm* di dalam *tritone interval*.

Jika dilihat pada Rajah 4.40, pada bar 70-73, pergerakan *harmonic rhythm* tersebut bergerak secara konsisten di mana terdapat unsur *staccato* dan *accent* pada setiap *down beat*. Teknik *accent* dan *staccato* secara konsisten ini adalah untuk menzahirkan lagi ekspresi cemas pada visual, walaupun tanpa pergerakan melodi utama. Manakala *saxes* dan *brass* pula hanya bermain secara *whole note* di dalam harmoni *dominant* dan *string* bermain secara *tremolo*.



Gambar 4.17: Kassim Selamat mengambil dan membelek sudu dari gantungan hiasan

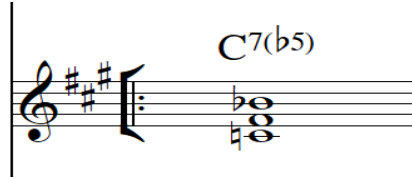
f) Kassim Selamat mengambil garfu dan membelek garfu dari gantungan hiasan.
(1:51:34 – 1:52:47 menit).

Pada babak ini, suasana cemas semakin meningkat di mana karakter pergerakan melodi semakin berkembang, melibatkan pergerakan *contrary motion* (pergerakan berlawanan arah) antara melodi utama (*clarinet, bassoon, horn, trombone*) dan melodi *counter* (*flute, oboe, strings*). (Lihat Rajah 4.42).

The musical score for measures 74-77 is divided into five staves. The top staff, for Flute, Oboe, and Strings, features a melodic line with a 'chromatic motive increase' from measure 74 to 75 and a 'melody motive decrease (lydian mode)' from measure 75 to 77. The second staff, for Clarinet, Bassoon, Horn, and Trombone, shows a descending melodic line. The third staff, for Trumpet, contains two whole notes with 'open voicings in fourth' for C7(b9) chords. The fourth staff, for Tuba and Double Bass, contains two whole notes with 'f' dynamics. The fifth staff, for Timpani, contains four measures of rhythmic patterns with 'mf' dynamics.

Rajah 4.42: Pergerakan *contrary motion* antara *chromatic motive counterpoint* dan *lydian mode* melodi.

Jika dilihat pada Rajah 4.42, melodi utama bergerak secara menurun di dalam *lydian mode* (salah satu *mode major*) manakala melodi *counter* bergerak secara menaik menerusi pergerakan *chromatic*. Pergerakan *contrary motion* di dalam *chromatic* dan *lydian mode* ini menambahkan lagi unsur *dissonant* pada harmoni di mana trumpet memainkan harmoni secara *whole note* menerusi *open voicings in fourth*. Teknik *voicing* seperti ini adalah melibatkan *interval fourth* di dalam susunan not pada harmoni. (Lihat Rajah 4.43)



Rajah 4.43: Susunan *voicing in fourth* pada *trumpet*. (C - F#, F# - Bb).

Rajah di atas menunjukkan susunan *voicing in fourth* pada *trumpet* di dalam *chords C dominant 7(b5)* di mana ianya melibatkan susunan not pada *fourth interval*; C – F# (*fourth interval*) dan F# - Bb (*fourth interval*). Penggunaan *fourth voicings* ini juga merupakan *tritone interval* yang turut menghasilkan bunyi *dissonant* pada harmoni. Terdapat juga *timpani* yang bermain secara *tremolo* bagi menambahkan darjah kekuatan *accent* pada pergerakan melodi.



Gambar 4.18: Kassim Selamat mengambil garfu dan membelek garfu dari gantungan hiasan.

g) Kassim Selamat memegang garfu sambil merenung gambar Sabariah dan Dr. Ismadi, dan membutakan matanya. (1:52:48 – 1:53:00 menit).

Babak ini merupakan fasa terakhir terhadap situasi cemas dan tegang pada visual di mana setiap instrumen bergerak secara *rhythmic* di dalam harmoni *dominant*. (Lihat Rajah 4.44).

Rajah 4.44: Pergerakan motif di dalam *whole-tone scale* secara *harmonic rhythm*.

Merujuk pada Rajah 4.44, *flute, oboe, trumpet* dan *string* bergerak memainkan motif di dalam *whole-tone scale increase* bersama *accent* pada setiap *beat* manakala *clarinet, alto, horn* dan *trombone* juga bergerak di dalam *whole-tone* secara *harmonic rhythm*. Motif ini dimainkan secara *dynamic crescendo* bagi memaksimumkan suasana cemas dan tegang terhadap visual lakonan. Pada bar 82 merupakan saat di mana Kassim Selamat bertindak membutakan matanya menggunakan garfu. Di sini *full orchestra* bermain secara *accent* dan *attack* di dalam harmoni *dominant* dan diakhiri dengan harmoni *E minor 9* pada bar 83. Pada bar ini babak menunjukkan Combi terjaga dari tidurnya.



Gambar 4.19: Kassim Selamat merenung gambar Sabariah dan membutakan matanya

4.4.3.3 Penyesalan

Pada plot ‘penyesalan’ ini, muzik yang mengiringi adalah lagu *Jeritan batinku* yang diulang semula seperti yang terdapat pada plot ‘rahmat’ (rujuk muka surat 90 dan Rajah 4.30 untuk notasi melodi lagu *Jeritan Batinku*) di mana ia disampaikan secara *non-diegetic* berbanding di dalam plot ‘rahmat’ dibawa secara diegetik. Namun ianya masih di dalam susunan harmoni dan *instrumentation* yang sama.



Gambar 4.20: Babak penyesalan dari Sabariah

4.5 *IBU MERTUAKU : CINTA, PENGORBANAN DAN SAXOPHONE*

Merujuk kepada filem ini, tema cinta memainkan peranan penting yang disampaikan bukan sahaja dengan kata-kata dialog tetapi ditafsirkan dalam pelbagai bentuk pengorbanan dan kelakuan dalam pengorbanan itu sendiri menjadi satu *signifier* abstrak terhadap luahan tafsir cinta tersebut. Lihat pada babak di mana watak Sabariah sanggup mengorbankan status pertunangannya dengan Dr.Ismadi dan dibuang keluarganya demi cintanya pada Kassim Selamat yang menjadi pujaannya selama ini, walaupun Dr.Ismadi adalah golongan yang setaraf dengannya berbanding Kassim Selamat. Begitu juga Kassim Selamat, sanggup berkorban dengan meninggalkan karier muziknya di Singapura yang boleh dikatakan sedang berada di puncak populariti dan berpindah ke Pulau Pinang bersama Sabariah untuk memulakan hidup baru. Oleh kerana cinta juga Dr.Ismadi sanggup memutuskan untuk membujang ke akhir hayat setelah kehilangan Sabariah. Keputusan beliau menunjukkan betapa dalam dan teguhnya cinta beliau terhadap Sabariah. Setelah berada di Pulau Pinang, Kassim Selamat sanggup untuk bekerja sebagai buruh kasar setelah mendengar kata-kata Sabariah untuk mengambil hati ibu mertuanya, Nyonya Mansor. Di sini kita lihat bagaimana P. Ramlee menggunakan elemen berbentuk pengorbanan dan kesanggupan meninggalkan dan mempertaruhkan kehidupan yang selesa dijadikan asas simbolik kepada tema cinta tersebut.

Menarik di sini, P. Ramlee memilih instrumen *saxophone* sebagai indeks kepada karier dan melodi hidup Kassim Selamat. Sebagaimana di permulaan cerita, ia bermula dengan tiupan *saxophone* di konti radio diiringi kumpulan orkesnya sebagai pembukaan lagu, *saxophone* tersebut menggambarkan kariernya yang telah berada di puncak populariti dan menjadi pujaan ramai. Dan melalui melodi tiupan *saxophone* juga dia memperoleh cinta dari Sabariah yang selama ini adalah peminatnya di radio. P. Ramlee amat bijak dengan memilih instrumen *saxophone* untuk dimainkan oleh watak utama kerana karakter instrumen itu sendiri adalah sebagai pembawa melodi di dalam sesebuah lagu, secara analogi dengan karakter utama sebagai pembawa ‘melodi’ di dalam cerita tersebut.

Dan di sini peranan *saxophone* dan cinta Sabariah ditunjukkan sebagai sumber kekuatan dan semangat Kassim Selamat untuk terus hidup walaupun kehidupannya semakin lama semakin sempit, tinggal di bawah kolong kerana tidak bekerja sehinggakan terpaksa bekerja sebagai buruh di atas permintaan Sabariah, selagi Sabariah dan *saxophone* ada bersamanya. Tetapi apabila dia menerima berita kematian Sabariah melalui telegram, hidupnya menjadi musnah dan tanpa henti menangis merana tanpa mempedulikan kerjanya sehingga dia menjadi buta. Akibat tidak mampu membayar sewa, dia terpaksa keluar dari rumah kolong sewaanannya dan menyerahkan *saxophone* kepada tuan rumah sebagai tanda terima kasih.

Perpisahan dengan *saxophonenya* itu sebagai pelengkap secara simbolik menunjukkan segala nikmat kehidupannya telah musnah (kehilangan kerja, kematian isteri dan menjadi buta) dan semangat hidupnya hilang sama sekali, hanya berserah pada takdir, ibarat muzik yang kehilangan melodi. Namun begitu hidupnya kembali bersinar dengan kehadiran kasih sayang Combi dan ibunya serta berpeluang membuat persembahan jelajah serata Tanah Melayu dengan bermain *saxophone* kembali atas tawaran Mamak Mayudin. Kasih sayang Combi dan meniup *saxophone* merupakan sumber kekuatan baru baginya untuk meneruskan hidup. Malah namanya, Kassim Selamat juga ditukar kepada Osman Jailani, simbolik kepada perubahan kehidupannya yang baru. Pemuzik telah mendapat melodi yang baru.

BAB 5

PERBINCANGAN, KESIMPULAN DAN CADANGAN

5.1 PENGENALAN

Dalam bab ini, pengkaji akan mengemukakan segala perbincangan mengenai dapatan yang diperoleh dari proses analisis pada Bab 4. Perbincangan yang dimaksudkan merangkumi tiga perkara iaitu : (5.2.1) Aplikasi Muzikal di dalam Plot, (5.2.2) Persembahan Lagu sebagai Naratif pada Plot, dan (5.2.3) Hubungan Harmoni Muzikal dan Emosi. Perbincangan ini akan menelusuri segala topik yang berkaitan dengan fungsi, interaksi, serta hubungan unsur muzikal di dalam filem secara khususnya melalui filem *Ibu Mertuaku* sebagai kajian kes. Selain itu, melalui bab ini juga pengkaji akan memberikan satu kesimpulan terhadap hasil perbincangan secara menyeluruh dan juga cadangan untuk kajian lanjutan sebagai harapan kepada pembaca serta pengkaji yang akan datang dalam memberikan kesinambungan terhadap topik kajian.

5.2 PERBINCANGAN

Di dalam usaha untuk mendokumentasikan aplikasi unsur-unsur muzikal di dalam *Ibu Mertuaku* seluruhnya, pengkaji telah mengekstrak dan menyusun semula setiap *musical que* (interaksi muzikal) serta babak yang terlibat berdasarkan garis masa tertentu (Lihat Lampiran A). Jika dilihat secara keseluruhan, umumnya dapat dinyatakan bahawa filem ini mengandungi hampir 80% unsur muzikal di sepanjang perjalanan filem yang mengambil durasi masa selama 1 jam 57 minit. Berdasarkan pada persembahan gaya, aksi watak, dan cara persembahan visual pada filem ini, ia juga dapat menggambarkan akan tema utama filem yang berpaksikan pada *genre* cinta dan konflik. Ciri-ciri muzikal ini boleh dikatakan berkait rapat dengan *genre* filem di mana ia mengandungi unsur-unsur dramatik, percintaan, tragedi termasuk beberapa elemen komedi pada permulaan filem bergantung kepada bentuk aplikasi muzikal tersebut terhadap plot yang dipaparkan.

5.2.1 Aplikasi Muzikal pada Plot

Terdapat dua bentuk aplikasi yang akan pengkaji bincangkan di dalam bab ini. Penelitian yang dilakukan terhadap interaksi serta kesan unsur muzikal pada filem *Ibu Mertuaku* ini adalah memfokuskan kepada interaksi antara unsur muzikal dan visual serta kesan dramatik yang terhasil pada plot.

5.2.1.1 Interaksi muzikal dan visual

Melihatkan bentuk olahan aplikasi muzikal terhadap babak visual filem *Ibu Mertuaku*, terdapat beberapa babak yang lebih cenderung kepada bunyi dialog berbanding bunyi muzikal. Ini adalah bergantung kepada tumpuan makna yang ingin disampaikan kepada penonton. Merujuk kepada konseptual Van Leuween (1999) dalam penulisan berkenaan ‘*Aural Perspective*’ (teori terhadap sudut pendengaran), kedudukan unsur bunyi (muzik dan dialog) memberikan peranan dan maksud tertentu pada fokus interpretasi penonton terhadap makna visual dalam babak di mana ianya terdiri daripada *Figure*, *Ground*, dan *Field*.

..when sounds present or represent actions simultaneously, the semiotic resource of loudness realizes the perspectival positioning of sounds, or ‘aural perspective’.

Figure: *if sound or group of sounds is positioned as Figure, it is thereby treated as the most important sound, the sound which the listener must identify with and/or react to and/or act upon.*

Ground: *if a sound or group of sound is positioned as Ground, it is thereby as still part of the listener’s social world, but only in a minor and less involved way. We are to treat it as we treat the familiar faces we see every day...as a context we take for granted and only notice when it is not there any longer.*

Field: *if sound or group of sounds is positioned as Field, it is thereby treated as existing not in the listener’s social, but in his or her physical world. We are to treat it as we would treat the people that crowd the streets through which we walk, or the trees that populate the forest past which we drive.*

Van Leuween (1999).

‘Lagu Pertemuan’ adalah lagu instrumental pada babak di sebuah kelab *Capitol Blue Room*. Pertemuan ini merupakan pertemuan dalam samaran dan merupakan pertemuan pertama antara Kassim Selamat dan Sabariah. Pada babak ini, muzik tidak berfungsi secara *Figure* tetapi pada kedudukan *Ground*, iaitu muzik yang disampaikan secara diegetik, berentak *slow swing jazz* disampaikan di dalam bentuk instrumental dan romantik mengiringi dialog antara Kassim Selamat dan Sabariah dalam bentuk suara hati berbisik dari luahan hati masing-masing.



Dialog pada scene:

Kassim Selamat: “Alamak...siapa daa perempuan ini?...sekali manis...”

(sambil muzik latar jazz band meneruskan improvisation)

Sabariah: “Aiseh men...orang yang di sebelah aku tu handsome lah...”

Rajah 5.1: Notasi dan dialog menunjukkan sebahagian daripada interaksi dialog berbisik dan melodi muzik latar pada babak ‘pertemuan 1’

Dialog berbisik ini pula menjadi *Figure* yang saling melapisi bunyi lagu instrumental secara *counterpoint*. Walaupun dalam keadaan hati berbisik tetapi masih jelas dan ia tidak tenggelam dalam suasana bunyi muzik dan suara manusia di sekeliling. Penyampaian dialog berbisik ini juga dikenali sebagai ‘*intimate distance*’ (jarak yang berhubung) menurut Van Leuween di mana beliau menyatakan, gabungan tahap kekuatan bunyi dan jarak (*loudness and distance*)

menghasilkan satu ‘hubungan sosial’ di antara bunyi dan pendengar sama ada secara dekat (*intimate, personal, informal*) ataupun jauh (*formal, public*). Oleh itu, *intimate distance* ini berfungsi untuk mewakili watak dalam dialog berbisik walaupun di dalam suasana latar yang realitinya adalah lebih kuat.



Gambar 5.1 : Pertemuan pertama Kassim Selamat dan Sabariah di kelab *Capitol Blue Room*

Berbeza pada plot ‘Bahagia’, babak ini menampilkan lagu *Jelingan Manja* nyanyian Saloma dan irama *cha-cha* instrumental sebagai *Ground* walaupun tiada dialog yang menjadi *Figure*. Peranan lagu ini hanya menjadi simbolik pada suasana dan peristiwa bulan madu mereka; sedang bergembira dan bersosial di hotel dan kelab malam; memulakan kehidupan baru di Pulau Pinang sebagai suami isteri.

5 F F/A B \flat G 7 /B C 7 | 1.

me-nam-bah ra - sa cin - ta da-lam lu-buk ji - wa ku
da - pat ku mem - ba - yang - kan da - ri ru - ang

Rajah 5.2: Notasi dan lirik menunjukkan sebahagian daripada interaksi lagu *Jelingan Manja* dan babak ‘bahagia’ Kassim dan Sabariah

Hanya muzik dan aksi imej pelakon dan tempat menjadi simbolik. Di sini P. Ramlee tidak meletakkan skrip pada plot kehidupan bahagia Kassim Selamat dan Sabariah setelah berumahtangga kerana beliau bijak dalam memilih plot-plot yang penting dan perlu dalam mengolah skrip dan tidak berlaku pembaziran babak bagi pengucapan dialog. Hanya kata-kata dari lirik lagu yang menzahirkan suasana percintaan mereka sambil menikmati percutian bulan madu mereka di hotel. Di bawah merupakan petikan kata-kata lirik pada lagu *Jelingan Manja*.

*Jelingan manja
Menusuk ke kalbuku
Menambah rasa cinta
Dalam lubuk jiwaku*

*Lagaknya dia
Menarik perhatianku
Dapatku membayangkan
Dari ruang matanya*

*Ku tahu dia menyinta
Dari bayangan tingkahnya
...mengapa bung...berpura-pura*

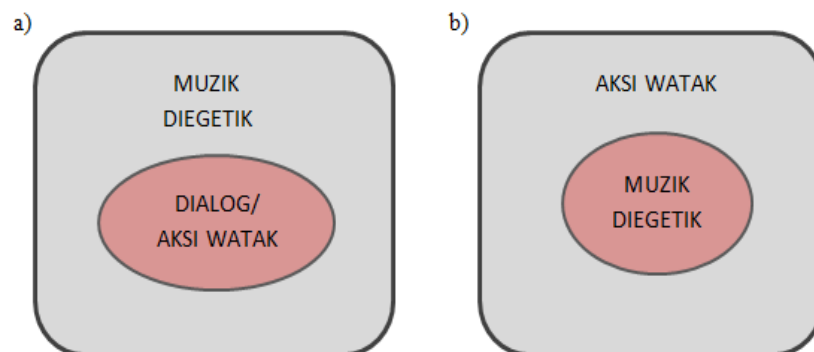
*Jikalau daku
Mendapat akuannya
Aku kan bahagia
Hidup dalam dunia*

Lirik oleh S. Sudarmaji

P. Ramlee masih menggunakan lagu berkonsepkan *big band* lanjutan daripada konsep instrumental plot ‘Pertemuan’ sebelum ini serta adegan menari berpelukan berpasangan. Akan tetapi pemilihan rentak yang lebih *up tempo* dan rancak menyampaikan maksud yang berbeza dari maksud ‘pertemuan’, secara

konotasinya dapat ditafsir kehidupan mereka yang sedang aktif, bebas, leka dan asyik dalam menjalani perubahan kehidupan baru.

Unsur muzikal yang berlatarkan *big band* dan kombo ini juga merupakan satu persembahan naratif di mana ianya mempunyai fungsi kodnya selain daripada mesej yang menjadi simbolik terhadap plot. Berdasarkan kepada pernyataan Claudia Gorbman (1987), fungsi kod terhadap unsur muzikal ini merupakan *cultural musical codes* di mana hubungan muzik ini secara tidak langsung mewakili masa, tempat serta suasana yang dipaparkan pada plot. Persembahan ini sejajar dengan suasana yang memaparkan situasi realiti yang berlaku di dalam kelab hiburan dan juga di hotel-hotel. Walaupun kedua-dua plot menampilkan muzik yang berunsur diegetik, namun pengaplikasian fungsinya berbeza dari segi cara persembahan bersama aksi/dialog pada watak. Di sini dapat dilihat dua jenis penyampaian naratif di dalam bentuk pengaplikasian unsur muzikal pada plot di antara muzik di dalam aksi/dialog dan aksi di dalam muzik. (Lihat Rajah 5.3).



Rajah 5.3: a) Plot Pertemuan, b) Plot Bahagia

Merujuk pada rajah 5.3 (a) di atas, pada plot pertemuan boleh dikatakan unsur muzikalnya berada di sekitar perlakuan aksi/dialog di mana persembahan aksi/dialog lebih menjadi fokus berbanding muzik pada suasana latar. Manakala pada rajah 5.3 (b) iaitu plot bahagia pula unsur muzikalnya menjadi penyampai naratif di dalam menzahirkan perlakuan aksi watak di dalamnya.

Di sini P. Ramlee telah mengaplikasikan penggunaan unsur muzikal dengan secara filemik dan simbolik dalam menyampaikan makna di mana berlatarbelakangkan secara peribadinya sendiri sebagai seorang pemuzik, beliau bijak menggunakan unsur muzikal yang berteraskan *live band* (persembahan secara langsung melibatkan sekumpulan pemuzik) sebagai sebahagian daripada sumber naratif selain daripada aksi-dialog. Dan pada plot 'Bahagia', P. Ramlee tidak banyak membazirkan skrip dan *shot* untuk menzahirkan suasana bulan madu Kassim Selamat dan Sabariah, hanya dengan paparan babak nyanyian lagu *Jelingan Manja* secara diegetik serta lagu instrumental dan aksi tarian '*cha-cha*' sudah mampu diterjemahkan secara simbolik makna pada plot tersebut.

Pada plot Pertemuan II, P. Ramlee menggabungkan dua *genre* muzik untuk merealisasikan antara mood komedi dan romantik dengan kemas sekali. Interaksi muzikal ini dapat membantu pada fokus penonton dalam menafsirkan aksi-emosi pada karakter watak sama ada watak sampingan mahupun watak utama di mana muzik yang berunsur komedi mengiringi watak Husin Jalal dan Salbiah manakala muzik berunsur romantik mengiringi watak Kassim Selamat dan Sabariah.

♩=99 KOMEDI

Trumpet muted

Trombone 8va

Cantabile ROMANTIK

♩ = 75 Fma7 Em7b5 Fma7 Dm7 Gm7 A7

Flute legato 3

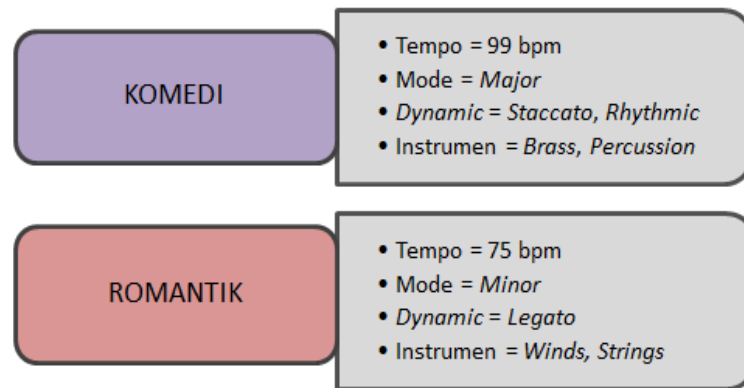
Oboe

Rajah 5.4 : Perbezaan ciri-ciri pergerakan melodi antara babak komedi dan romantik

Berdasarkan pada Rajah 5.4, perbezaan pada pergerakan melodi di antara babak komedi dan romantik adalah begitu ketara di mana melodi yang berbentuk komedi ini mempunyai struktur *rhythmic* yang agak ringkas dan pendek melibatkan teknik *staccato* dan *rest note*. Berbanding pada lagu romantik, melodinya bergerak secara *legato* di dalam gaya *cantabile* (seperti menyanyi atau *singable*) dan aliran notasinya sentiasa bersambung berdasarkan pergerakan *scale*.

Perbezaan pergerakan melodi ini mempengaruhi mood pada babak dan juga mood pada karakter watak berdasarkan kepada situasi dan aksi yang dipaparkan. Aksi Husin Jalal dan Salbiah merupakan bukan aksi yang utama di dalam naratif cerita, maka ia ditampilkan hanyalah untuk memberikan elemen-elemen komedi kepada penonton. Babak yang ingin difokuskan adalah merupakan babak pertemuan kedua antara Kassim Selamat dan Sabariah. Persembahan muzikal secara *non-*

diegetic ini juga bertindakbalas selari dengan aksi karakter watak dan keselarian ini juga bergantung kepada bentuk instrumentasi serta susunan harmoni pada muzik yang ditampilkan. (Lihat Rajah 5.5).



Rajah 5.5 : Perbezaan elemen muzikal di antara babak komedi dan romantik

Berdasarkan Rajah 5.5 di atas, secara jelasnya menunjukkan perbezaan ciri-ciri *instrumentation* dan elemen muzikal pada lagu komedi dan romantik. Walaupun kedua-dua lagu tersebut mempunyai susunan harmoni dan melodi yang ringkas, namun hanya perbezaan pemilihan instrumen serta pada elemen *mode*, tempo dan *dynamic* telah memberikan perbezaan karakter *genre* penyampaiannya.

5.2.1.2 Kesan dramatik pada plot

Untuk mewujudkan kesan dramatik pada plot, harus ada hubungan interaksi yang saling bertindakbalas antara paparan babak dan muzik latarnya dalam menyampaikan mood sama ada emosi pada karakter, suasana, mahupun terhadap penonton. Dalam babak Kassim Selamat dan Sabariah dinikahkan, muzik yang ditampilkan pada babak Nyonya Mansur ingin mengusir Sabariah merupakan satu

komposisi tunggal tetapi ia memberi dua ekspresi yang berbeza berdasarkan kepada aksi visual dan harmoni muzikal. (Lihat Lampiran C-4 untuk notasi skor penuh). Hanya perlakuan aksi tanpa pengucapan dialog, susunan harmoni *brass* yang berat ketika aksi Nyonya Mansur mengeluarkan wang dari peti besi berubah kepada alunan melodi lembut *oboe* secara *legato* dalam *slow dynamic* dengan *line motive* yang sama seiring dengan aksi Nyonya Mansur mengambil beg pakaian Sabariah, dan harmoni ini berjaya mengekspresi perasaan simpati terhadap Sabariah kerana diusir. (Lihat Rajah 5.6).

The image shows a musical score for two parts: Brass & Saxes and Strings. The Brass & Saxes part is in the upper staff, marked with a tempo of 135 and a dynamic of *f*. It features close voicings of dominant chords, specifically $Cb7/A$ and $Eb7/A$. The Strings part is in the lower staff, marked with a dynamic of *ff*, and features a chromatic melody line. The score is in 4/4 time and includes various musical notations such as stems, beams, and accidentals.

Rajah 5.6: Harmoni *dominant* mengiringi babak Nyonya Mansor mengeluarkan wang dari peti besi

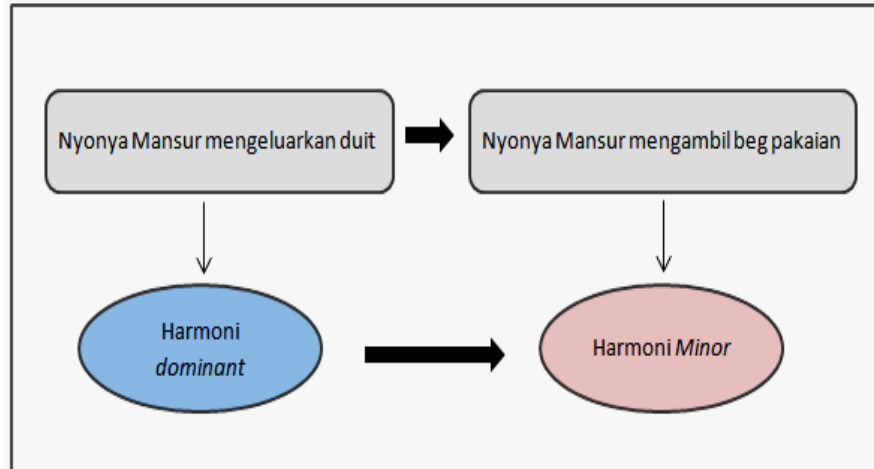
Rajah 5.6 menunjukkan susunan harmoni di dalam *full orchestration* dan pergerakan melodi di dalam *chromatic* pada babak Nyonya Mansor mengeluarkan wang dari peti besi. Sepertimana yang telah dinyatakan pada bab 4, susunan harmoni ini dibawa oleh instrumen *brass* dan *saxes* di mana ia bergerak secara *close voicing* yang telah menghasilkan harmoni yang tebal serta *dissonant*. Harmoni *dissonant* ini juga bergerak secara konsisten dari segi *rhythmic pattern* sekaligus mampu menzahirkan emosi cemas pada penonton berdasarkan aksi Nyonya Mansor mengeluarkan wang dari peti besinya. Pergerakan *chromatic*

pada melodi *string* pula memberikan satu dimensi mood yang berbentuk persoalan dari sudut pemikiran dan perasaan penonton terhadap sepanjang gerak-laku watak Nyonya Mansor sehinggalah tiba pada babak beliau mengambil beg pakaian Sabariah. Tekstur *dissonant* pada harmoni serta *dynamic forte* dan tebal ini kemudiannya berubah kepada melodi yang semakin lembut walaupun ianya di dalam komposisi yang sama. Susunan harmoninya turut berubah daripada harmoni *dominant* kepada harmoni *minor*. (Lihat Rajah 5.7).

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three flats (B-flat major/E-flat minor). The chords above the staff are: Ebm (marked 'motive by oboe'), Db6, Cbmaj7 (marked 'motive by 2nd violin + viola'), Bbsus7, Bb7, and Ebm (marked 'flute, oboe, clarinet'). Performance markings include 'mp' and 'legato' in the first measure, 'rit.' in the second, and 'pp' in the fifth. A 'p' dynamic is marked in the lower staff with the note 'motive by cello'. Measure numbers 20 and 24 are indicated.

Rajah 5.7: Harmoni berubah kepada *minor* mengiringi babak Nyonya Mansor mengambil beg pakaian Sabariah

Pada Rajah 5.7, dapat diperhatikan melodi yang bergerak di dalam *mode minor* ini dibawa oleh instrumen *oboe*, *strings* (*violin*, *viola*, *cello*) *flute* dan *clarinet* secara *canon*. Ini menunjukkan perubahan yang berlaku pada harmoni juga melibatkan perubahan pada teknik *instrumentation* di mana karakter instrumen ini memainkan peranan yang sesuai di dalam membawa motif melodi secara *legato* dalam menzahirkan ekspresi simpati dan sedih pada visual.



Rajah 5.8: Rajah menunjukkan perubahan susunan harmoni berdasarkan aksi pada watak

Rajah 5.8 di atas menunjukkan harmoni *dominant* pada babak Nyonya Mansor mengeluarkan wang berubah kepada harmoni *minor* ketika Nyonya Mansor mengambil beg pakaian Sabariah. Perubahan harmoni ini juga memberikan kesan terhadap mood penonton di mana ianya melahirkan suatu perasaan lembut yang bersifat simpati berdasarkan paparan aksi Nyonya Mansor mengambil beg pakaian Sabariah. Interaksi antara aksi visual dan unsur muzikal pada babak ini berjaya dalam memberikan tafsiran serta gambaran terhadap apa yang sedang berlaku dan yang akan berlaku. Apabila aksi visual menggambarkan Nyonya Mansor pergi mengeluarkan wang dari peti besi, unsur muzikal memberikan makna sesuatu perkara yang tidak dijangka akan berlaku, dan apabila aksi visual Nyonya Mansor mengambil beg pakaian, unsur muzikal memberikan makna itu adalah beg pakaian Sabariah dan Sabariah akan diusir keluar dari rumah. Gambaran makna ini telah berjaya ditafsir sebelum Nyonya Mansor menzahirkannya menerusi dialog.

Nyonya Mansor: "Nah..ini kain baju kau!"

(sambil menunjukkan beg pakaian kepada Sabariah)

.....

"Sabariah..ini wang lima ribu ringgit, sayang..."

Keluar kau dari sini..!"

(sambil mencampakkan duit ke arah Sabariah).



Gambar 5.2: Babak Nyonya Mansor mengusir Sabariah dari rumah

Pada plot ‘Sengsara’, P. Ramlee memilih untuk mengesahkan situasi kesengsaraan Kassim Selamat hanya melalui muzik latar dan visual tanpa lontaran dialog. Melihat kepada babak ketika Kassim Selamat berjalan seorang diri di dalam keadaan buta dikelilingi lalang dan belukar, muzik yang mengiringi visual menjadi naratif terhadap kehidupan sengsara Kassim Selamat yang telah kehilangan segala nikmat hidupnya (isteri, karier, tempat tinggal, penglihatan, dan *saxophone* kesayangan). Bersesuaian dengan mood pada babak visual, melodi yang mengiringi visual bergerak di dalam harmoni *minor*. (Lihat Rajah 5.9).



Rajah 5.9: Pergerakan melodi yang lembut (*espress legato*) pada melodi lagu ‘sengsara’

Dapat dinyatakan pada Rajah 5.9, kedudukan *range* pada pergerakan notasi melodi ini tidak berada pada kedudukan *pitch* yang tinggi. Sepertimana yang dinyatakan pada bab 4, not yang tertinggi adalah not Cb di mana melodi ini beralun pada *range* yang pertengahan secara *espress legato* bagi memberikan ekspresi pada visual.



Gambar 5.3: Sifat lalang dan belukar simbolik kepada kehidupan sengsara Kassim Selamat

Pada babak ini, muzik yang disampaikan secara *non-diegetic* ini menjadi *Ground* manakala aksi visual sebagai *Figure* yang bergerak tanpa dialog (berdasarkan teori Van Leuween). Susunan harmoni yang dipilih juga ibarat mewakili aksi-emosi watak Kassim di mana jika dilihat dari segi instrumentasinya, tiada lagi

melodi daripada instrumen *saxophone*, hanya *string* dan *oboe* yang bermain melodi. (Lihat Lampiran C-5 untuk notasi skor penuh).

Rajah 5.10: Pergerakan melodi dari instrumen *string* dan *oboe* pada lagu ‘sengsara’

Merujuk pada Rajah 5.10, instrumen *string* dan *oboe* memainkan motif melodi secara *statement and response* di mana pada *letter C*, *oboe* memainkan melodi sehingga disambung oleh *string* meneruskan motif pada *letter D*. Pergerakan motif yang tidak terlalu terikat pada tempo ini amat sealiran dengan mood visual yang lebih fleksibel di mana unsur-unsur *accelerando* dan *ritardando* berjaya memberikan suntikan emosi pada aksi visual. (Lihat Rajah 5.11).

Rajah 5.11: Unsur-unsur *accelerando* dan *ritardando* pada pergerakan melodi

Walaupun dari segi teknikalnya, pemilihan *instrumentation* begini adalah sesuai untuk melahirkan unsur karakter melodi yang lembut dan sayu (*espress legato*), namun secara tidak langsung secara filosofiknya ia membawa erti yang lebih simbolik dan filemik. Berdasarkan pengamatan dari sudut simbolik, alunan melodi *string* dan *oboe* secara bersahutan ini boleh digambarkan sifat analoginya sebagai interaksi antara diri Kassim Selamat dan kawasan persekitaran yang dipenuhi hutan belukar di sepanjang perjalanan tanpa hala tuju beliau di mana karakter *oboe* mewakili keluhan nasib diri Kassim Selamat manakala karakter *string* mewakili reaksi dari persekitaran alam semulajadi yang bersifat natural. Jika dilihat secara kontra, pada babak sebelumnya, plot menunjukkan Kassim Selamat menjadi mahsyur dengan tiupan *saxophon*nya sehingga berjaya mendapatkan cinta Sabariah, dan ini secara simboliknya menjadikan *saxophone* merupakan sumber kekuatan jiwa Kassim Selamat berbanding pada instrumen *string* dan *oboe*.

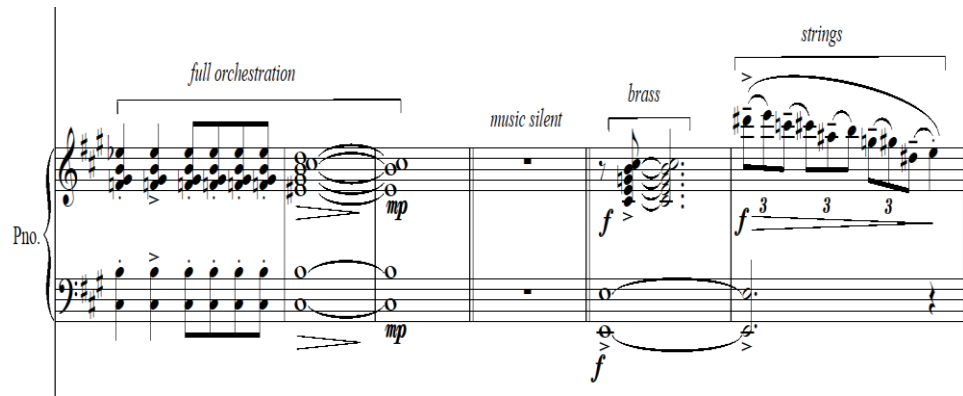
Unsur muzikal yang bertindak sebagai *Ground* ini telah melanjutkan fungsinya bukan sekadar pada naratif watak namun berfungsi sebagai pencetus rasa emosi daripada penonton berdasarkan susunan harmoni serta pergerakan melodinya. Keadaan watak Kassim Selamat berjalan dikelilingi lalang dan hutan belukar juga memberikan interaksi yang simbolik bersama dengan unsur muzikal. Lalang, belukar dan hutan secara ikonnya merupakan tempat yang sunyi, terbiar usang, tidak terurus, keadaan yang serabut susun strukturnya, secara abstrak menjadi simbolik terhadap keadaan diri dan hidup Kassim Selamat. Muzik ini juga ditampilkan semula sebagai muzik latar mengiringi babak dialog Kassim Selamat

ketika menceritakan kisah kesengsaraan hidupnya kepada Combi supaya berhenti menangi kematian suaminya. Ini menjadikan babak dan muzik ini berinteraksi sebagai pengesahan terhadap karakter serta jiwa pada kisah sengsara yang disampaikan oleh Kassim Selamat.



Gambar 5.4: Babak Kassim Selamat menceritakan kisah kesengsaraannya kepada Combi

P. Ramlee juga bijak dalam menggunakan teknik *silent* (tanpa muzik) bagi menggabungkan dua komposisi muzik dalam satu aksi yang memberikan dua makna mahupun peralihan dialog. Dilihat pada babak Kassim Selamat membutakan matanya, plot ini merupakan tahap akhir pada *resolution plot* di mana aksi sebelum-selepas kejadian buta itu P. Ramlee memanipulasikan muzik dan *silent* dengan cukup filemik. (Lihat Rajah 5.12)



Rajah 5.12: Teknik *silent* yang terdapat pada komposisi muzik latar plot 'kebenaran'.

Walaupun teknik *silent* ini hanya berlaku di dalam durasi 9 saat, namun aplikasinya berfungsi sebagai suatu peralihan fasa terhadap aksi-psikologi pada watak serta memberikan satu naratif yang baru di dalam plot yang sama. Ruang pada dimensi *silent* itu jika dilihat di dalam konteks naratifnya menafsirkan satu 'perhentian pemikiran' pada Kassim Selamat yang berada di dalam keadaan tercabar, marah, dan rasa ingin menebus maruahnya terhadap keluarga Sabariah. Dan ruang dimensi ini juga bertujuan secara tidak langsung untuk mempengaruhi perasaan serta fokus perspektif penonton terhadap aksi visual yang sedang menggambarkan suasana tegang sama ada dari sudut visual mahupun audio (muzik latar). Hanya visual dan audio dari aksi ketukan pintu yang bertalu-talu Dr. Ismadi sebagai pengekal mood tegang dan cemas terhadap penonton. (Lihat Jadual 5.1).

Jadual 5.1: Teknik penggunaan *music* dan *silent* pada Babak Kassim Selamat membutakan matanya

MINIT	1:48:27 -----	1:51:04 -----	1:51:13 -----	1:51:22 -----	1:51:34
BABAK	<ul style="list-style-type: none"> - Kassim mengunci diri dalam bilik. Nyonya Mansur diluar pintu ingin meminta maaf - Kassim memikirkan apa yang perlu dibuat - memandang gambar Sabariah & Dr. Ismadi -merenung gantungan sudu & garfu di dinding 	<ul style="list-style-type: none"> -Kassim Selamat terus merenung gantungan sudu & garfu di dinding -Dr. Ismadi terus mengetuk pintu dengan kuat 	<ul style="list-style-type: none"> - Kassim bangun dari katil menuju ke arah gantungan sudu & garfu 	<ul style="list-style-type: none"> -Kassim mengambil sudu, membelek, meletak semula pada gantungan 	<ul style="list-style-type: none"> - Kassim mengambil garfu, membelek dan terus mengambil garfu kedua - berpusing menghadap gambar Sabariah & Dr. Ismadi sambil menggengam garfu - Kassim membutakan matanya
MUZIK LATAR	<ul style="list-style-type: none"> - <i>full orchestration</i> pada harmoni <i>dominant</i>, <i>string & wind</i> bergerak dalam <i>chromatic decrease</i> - harmoni <i>trumpet & alto interlock</i> dengan <i>brass</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Silent</i>, tanpa muzik 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>accent brass orchestration</i> - motif <i>triplet</i> dari <i>string</i>. - <i>low section</i> bermain motif secara <i>unison staccato</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - tempo meningkat - <i>wind</i> bergerak secara <i>harmonic rhythm tritone interval</i> - <i>saxes, brass, string</i> bermain harmoni <i>dominant whole note</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - motif <i>accent counterpoint</i> antara <i>string</i> dan <i>brass</i> - <i>dynamic</i> meningkat - unsur <i>chromatic</i> dan <i>whole-tone</i>



Gambar 5.5: Babak *silent*, Kassim terus menenung gantungan sudu dan garfu sementara Dr. Ismadi bertalu-talu mengetuk pintu bilik.

Aksi Kassim mengunci diri di dalam bilik bagi menghalang Nyonya Mansur untuk meminta maaf menunjukkan tahap psikologi Kassim Selamat berada dalam keadaan tidak dapat menerima hakikat dan perasaan maruahnya tercabar atas kata-kata Dr. Ismadi. Petikan di bawah menunjukkan kata dialog Dr. Ismadi yang membuatkan Kassim Selamat rasa tercabar pada permulaan babak ‘kebenaran’.

Dr. Ismadi: “Aku bersalah tentang mengambil Sabariah dari tanganmu, tetapi...kesalahanku itu telah dapat ku tebus dengan memberi kembali penglihatanmu. Aku rasa itu sangat adil bukan..?”

Kassim Selamat: “Terima kasih di atas ‘keadilanmu’ tuan doktor.”

Ketika babak Nyonya Mansor meronta untuk meminta maaf, muzik memainkan peranan dengan pengisian harmoni *full orchestration* di dalam *dominant harmony*

bagi mengekspresi suasana dan perasaan tegang pada babak. Diteruskan dengan aksi Kassim duduk merenung gambar perkahwinan Sabariah dan Dr. Ismadi, serta gantungan sudu dan garfu menimbulkan perasaan *curious*, apa yang bermain pada akal fikirannya sejajar dengan pergerakan *chromatic* yang dibawa pada melodi. (Lihat Rajah 5.13).

The musical score for measures 129-26 is written for a full orchestra. The key signature is A major (two sharps). The tempo is marked with a quarter note equal to 129. The score includes parts for Flute, Oboe, Trumpet; Clarinet, Bassoon, Horn, Trombone; Alto, Tenor, Baritone Sax; Tuba, Double Bass; Strings; and Snare. The score features a 'chromatic octave interval' in the woodwinds and strings, 'close voicings' in the saxophones, 'rhythmic accent' in the snare, and 'played tremolo' in the strings. Dynamics include mf and mp.

Rajah 5.13: Harmoni *full orchestration* dalam harmoni *dominant* bagi memberikan suasana tegang

Sepertimana yang telah diterangkan pada bab 4, motif *chromatic* bergerak pada harmoni *dominant close voicings* adalah bagi menghasilkan unsur-unsur *dissonant* pada harmoni. Dan pergerakan konsisten *rhythmic accent* adalah bagi memberikan penekanan tambahan untuk ekspresi tegang dan *suspense* pada babak. Adunan harmoni *dissonant* dan *rhythmic accent* yang berat (*full orchestration*) serta kekecohan suara watak diluar pintu berjaya menterjemahkan situasi tegang tersebut. Tegang kepada psikologi watak, tegang kepada suasana babak, tegang kepada reaksi penonton.

5.2.2 Persembahan Lagu sebagai Naratif pada Plot

Lagu di dalam filem *Ibu Mertuaku* telah menjadi sebahagian daripada naratif pada perjalanan kisah manusia dan kehidupannya. Lagu-lagu ini menjadi unsur filemik dan bersatu di dalam babak yang diadun dengan baik dan menarik dari hasil kebijaksanaan intelek pengarahnya, P. Ramlee dalam merealisasikan makna yang terkandung oleh mood dan perasaan lagu-lagunya. Adunan yang menarik ini menjadikan konseptual makna dalam lagu dapat ditafsir secara denotasi mahupun konotasi. Makna juga dapat diperolehi secara interaksi langsung dan tidak langsung melalui hubung-kait makna objek-subjek atau objek-objek sama ada di peringkat ikon, indeks atau simbol.

5.2.2.1 Lagu *Jangan Tinggal Daku*

Pada permulaan cerita, lagu yang ditampilkan adalah *Jangan Tinggal Daku* di mana lagu ini disampaikan secara diegetik – persembahan di konti radio oleh Orkes Kassim Selamat, berkumandang di corong radio Sabariah. Lagu yang dinyanyikan oleh Kassim Selamat diiringi tiupan merdu *saxophonenya* merupakan subjek-objek untuk memperolehi cinta Sabariah. Lagu sebagai subjek, *saxophone* sebagai objek. Gerak aksi tubuh Sabariah ketika mendengar lagu tersebut melalui radio sudah cukup menunjukkan perasaan ghairah, cinta, longlai di atas katil tanpa memerlukan teks kata-kata cinta pada Kassim Selamat.



Gambar 5.6: Perasaan cinta Sabariah ditunjukkan melalui aksi gerak tubuh ketika mendengar nyanyian dan tiupan *saxophone* dari Kassim Selamat

Pada waktu ini, bibit cinta yang lahir masih lagi di peringkat awal; cinta pada suara Kassim Selamat dan melodi *saxophone* melalui lagu yang didengar dari suara radionya sebagai perantara. P. Ramlee bijak meletakkan kekuatan unsur-unsur cinta dan pujuk-rayu dalam alunan melodi serta struktur lirik pada lagu *Jangan Tinggal Daku* dengan menggunakan bahasa-bahasa cinta, istilah kanda-dinda, dewi, juwita pada ganti diri perempuan yang melambangkan perasaan kasih dan cinta dari seorang lelaki. Petikan lirik di bawah merupakan sebahagian daripada lirik lagu yang terdapat pada lagu *Jangan Tinggal Daku*.

Jangan tinggal daku
Oh adik oh juwita
Kanda sedang rindu
Padamu yang cantik jelita...

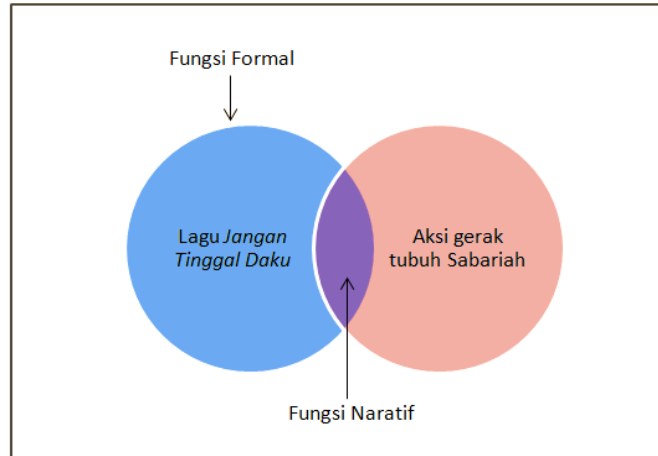
Diperkuatkan dengan susunan melodi serta *progression* harmoni yang kemas dan tersusun, pemilihan rentak *rhumba* yang agak rancak di dalam tempo dan dinamik yang *moderate* (95 bpm), diselitkan sedikit motif *unison* yang ringkas sudah cukup menzahirkan perasaan lagu yang menarik serta memikat. Dan lagu ini

berperanan sebagai *Figure* merujuk kepada konseptual Van Leeuwen di dalam ‘*Aural Perspective*’ (rujuk muka surat 104 untuk penjelasan).

The image shows a musical score for the song 'Jangan Tinggal Daku'. It is written in treble clef, 4/4 time, with a tempo of 95. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The melody is marked with a slur and includes four numbered phrases. The lyrics are: 'Ja - ngan / nya / ting-gal / di - kau / da - ku / so - rang / oh a - dik / oh bin - tang / oh / ju - wi - ta / oh / pu - ja - an'. The chord progressions are: 1. C#m, 2. B, 3. A, 4. G#7.

Rajah 5.14: Sebahagian daripada notasi melodi lagu *Jangan Tinggal Daku*

Sepertimana yang telah dijelaskan pada bab 4, unsur teknik *legato* dan *slur* pada pergerakan motif memberikan sentuhan melankolik pada alunan melodi. Lihat pada Rajah 5.14, pergerakan melodi yang menurun selari berdasarkan pergerakan *chords* telah menghasilkan sebuah melodi yang ringkas tetapi menerusi penyampaian yang menarik. Jika dilihat pada lagu *Jangan Tinggal Daku* secara individual iaitu diluar filem, ia hanyalah sebuah lagu cinta yang ringan, mempunyai melodi yang mendayu-dayu serta susunan harmoni yang ringkas. Namun apabila ia dilihat bersama aksi visual di dalam filem, bagaimana aksi Sabariah bertindakbalas semasa mendengar lagu tersebut telah memberikan makna secara keseluruhan pada naratif tentang situasinya telah jatuh cinta kepada tiupan *saxophone* Kassim Selamat. Ini membuktikan fungsi unsur muzikal yang pada asalnya bersifat formal boleh diubah menjadi kepada fungsi naratif apabila ianya berinteraksi secara kolaborasi terhadap aksi visual. (Lihat Rajah 5.15).



Rajah 5.15: Rajah Venn menunjukkan gambaran model hubungan interaksi antara lagu dan aksi dalam menzahirkan fungsi naratif.

Pada Rajah Venn di atas menunjukkan bagaimana lagu *Jangan Tinggal Daku* pada asalnya membawa fungsinya yang formal sebagai lagu (biru) berinteraksi bersama aksi gerak tubuh watak Sabariah pada visual (merah) telah menghasilkan sebuah penyampaian naratif ‘jatuh cinta’ di mana berlaku perubahan fungsi pada lagu dan seterusnya menzahirkan fungsi naratif terhadap interaksi muzik dan visual (ungu).

5.2.2.2 Lagu *Dimanakanku Cari Ganti*

Lagu *Dimanakanku Cari Ganti* merupakan sebuah lagu yang telah disampaikan dengan penuh filosofik dan simbolik, dan penyampaian yang dibawa oleh P. Ramlee sesungguhnya datang ikhlas dari dalam jiwanya, seperti ia lahir dari perkara yang benar-benar berlaku. Kombinasi harmoni muzik dan lirik lagu ini terlalu besar pengisian perasaannya dalam menceritakan tentang jiwa manusia yang dilanda kesepian setelah kehilangan seseorang yang tersayang. Perasaan sepi,

rindu, merana tergambar melalui liriknya yang puitis. Di bawah merupakan sebahagian daripada kata-kata lirik pada lagu *Dimanakan ku cari ganti*.

*Di manakan ku cari ganti
Serupa denganmu
Tak sanggupku berpisah
Dan berhati patah
Hidup gelisah...*

Lagu di dalam babak ini merupakan plot “Lagu Kesepian”. Jika diperhatikan daripada susunan *instrumentation* muziknya, masih tiada lagi melodi daripada instrumen *saxophone*, hanya instrumen *string* dan akordion sebagai melodi iringan. (Lihat Rajah 5.16)³¹.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'string' and contains a melodic line starting at measure 19. Above the staff are four chords: C#m, C#m(ma7)/B#, C#m7/B, and A#m7b5. The bottom staff is labeled 'akordion' and contains a chordal accompaniment starting at measure 48. Above the staff are four chords: C#m, G#m7, and F#m7. A box labeled 'B' is placed above the first measure of the akordion staff.

Rajah 5.16: Sebahagian daripada notasi melodi yang dibawa oleh *string* dan akordion pada lagu *Dimanakan ku cari ganti*

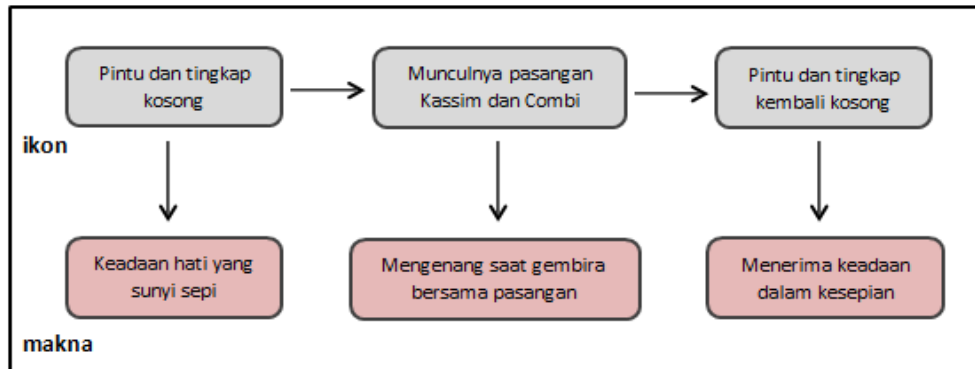
Ini menjadi simbolik pada keadaan watak Kassim Selamat yang telah kehilangan melodi hidupnya. Jika *saxophone* adalah simbol kepada melodi kekuatan hidupnya, *string* pula boleh dilihat sebagai melodi sepi dalam hidup beliau. Nyanyian lagu ini memberikan luahan persepsi terhadap dua watak iaitu dari sudut sepi Kassim

³¹ Perbezaan pada *range* pergerakan melodi *string* dan akordion secara teknikalnya berdasarkan jumlah pemain pada instrumen. *String* dimainkan secara berkumpulan manakala akordion dimainkan secara solo. Oleh itu, perlunya *range* yang tinggi pada akordion bagi memperjelaskan alunan melodi yang dimainkan berbanding pada instrumen *string*.

Selamat dan juga dari sudut sepi Combi. Ternyata kedua-dua watak insan ini telah mengalami tragedi kehilangan orang yang tersayang dan masih terkurung di dalam kepompong sepi masing-masing. Lagu ini jika dilihat ianya tidak disampaikan secara diegetik sepenuhnya kerana hanya nyanyian dari gerakan mulut (*miming*) sahaja yang menjadi medium perantara tanpa diiringi oleh paparan medium muzikal secara realiti pada visual³². Namun lagu ini masih boleh dikatakan bersifat diegetik berdasarkan konteks interaksinya dengan situasi watak masih di dalam ruang sedar filem walaupun sumber muzikalnya tidak bersifat diegesis pada filem.

P. Ramlee juga bijak dan kreatif di dalam mengaplikasi objek-objek sekeliling di dalam konteks penyampaian makna di dalam paparan babak selain dari pengaplikasian unsur muzikal. Pintu dan tingkap pada fungsi asasnya untuk membenarkan atau tidak membenarkan cahaya, pengaliran udara dan penceroboh keluar atau masuk. Malah pintu juga sebagai gerbang sempadan yang membezakan antara kawasan luar dan dalam. Walaupun sifat makna pintu dan tingkap tersebut hanyalah sekadar objek, namun menurut Barthes menerusi penulisan Mohamed (2004), objek tersebut perlu wujud dan disempurnakan melalui makna indeks.

³² Konsep nyanyian sebegini merupakan konsep tradisi yang dibawa oleh pengarah-pengarah India pada ketika itu semasa penglibatan awal P. Ramlee di dalam dunia filem di mana sering terdapat babak-babak nyanyian disertakan di dalam filem. (Mohamed, 2004).



Rajah 5.17: Rajah menunjukkan aksi objek sebagai ikon menafsirkan makna pada visual

Rajah 5.17 di atas menggambarkan secara ringkas bagaimana aksi objek pintu dan tingkap pada visual berinteraksi secara simbolik terhadap konotasi perasaan sepi Kassim Selamat dan Combi. Keadaan pintu dan tingkap yang terbuka bingkainya dan disusuli kemunculan dua pasangan kekasih; Combi dan suaminya di muka pintu, Kassim Selamat dan isterinya di tingkap, digambarkan oleh P. Ramlee dengan secara simbolik dan lirikal. Kemunculan dua pasangan ini hanyalah metafora kepada bayangan hati sepi dan rindu mereka pada pasangan masing-masing. Keadaan pintu dan tingkap terbuka dengan pandangan ruang yang kosong pada awalnya simbolik pada keadaan tahap psikologi jiwa dan hati mereka yang kosong kesepian. Konotasi pada fungsi pintu dan tingkap ini telah berada pada tahap yang tertinggi dari teori *sign*, iaitu simbolik. Bayangan ini dilihat sebagai satu memori dan kenangan masa kebahagiaan yang amat dirindui mereka dan ia kemudian hilang meninggalkan mereka dalam realiti kesepian. Pintu dan tingkap kembali kosong tanpa bayangan.



Gambar 5.7: Pintu dan tingkap menjadi objek metafora pada kekosongan jiwa sepi Kassim Selamat dan Combi

Objek pintu dan tingkap ini menjadi sebahagian daripada medium pada naratif, manakala pengertian subjeknya terdapat di dalam lirik lagu *Dimanakanku cari ganti*. Inilah yang dikatakan konseptual yang artistik dan filosofik. Bentuk artistik ini menerima konseptual analogi di tangan pengarah P. Ramlee dengan baik dan cemerlang.

48

C#m G#m7 F#m7 C#m C#m F#-7 G#7

Pada Rajah 5.18 dan 5.19 menunjukkan bagaimana pergerakan melodi instrumental dari akordion dan vokal Kassim Selamat menerusi pergerakan melodi *legato* (lihat bar 49-51 dan 53-55 pada melodi akordion; bar 57-60 pada melodi vokal) berinteraksi pada visual (pintu dan tingkap) dalam menggambarkan keadaan perasaan sepi mereka. Secara formalnya, lagu *Dimanakanku cari ganti* ini sudah mempunyai kekuatannya sendiri dari sudut emosi berdasarkan susunan pergerakan melodinya yang dibawa secara *espress legato* menzahirkan alunan melodi yang melankolik dan syahdu disertakan gaya nyanyian P. Ramlee yang penuh perasaan. Namun, seperti yang dipaparkan pada lagu *Jangan Tinggal Daku* sebelumnya, sifat formalnya berubah kepada sifat naratif menerusi interaksi yang bertindakbalas bersama aksi visual serta objek pada set. Malah interaksi ini juga berjaya mencapai ke tahap yang bersifat emosi di mana kesan sifat naratifnya mampu mewujudkan interaksi yang subjektif daripada penonton bukan sahaja dari peringkat pemerhatian pada paparan visual, malah ianya hadir secara tidak sedar di dalam kesedaran subjektif penonton.

5.2.2.3 Lagu *Jeritan Batinku*

Lagu ini merupakan lagu terakhir yang ditampilkan dalam *Ibu Mertuaku* di mana ianya dibawa di dalam dua versi pada dua plot yang berlainan iaitu secara instrumental dan nyanyian (lihat Lampiran B-4 dan 5 untuk notasi lagu penuh). Sekaligus ianya memberikan konotasi makna yang berbeza walaupun di dalam melodi yang sama. Lagu versi instrumental yang dipaparkan di dalam plot ‘Rahmat’ ini merupakan simbolik rahmat terhadap kehidupan Kassim Selamat di mana beliau telah memperoleh semula nilai kasih sayang dan penghormatan

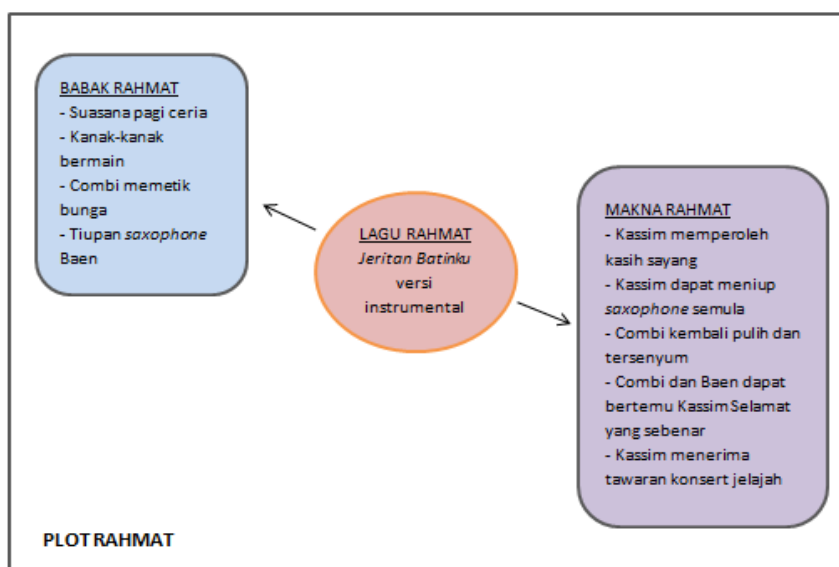
daripada keluarga Combi. Benih rahmat ini juga terkesan dari sudut kehidupan keluarga Combi setelah Combi sudah kembali pulih dari penderitaan dan mampu kembali tersenyum. Lagu ini adalah sebagai pengesahan situasi rahmat tersebut berdasarkan pada beberapa babak sebelum itu yang telah menunjukkan analogi rahmat pada permulaannya – suasana pagi yang ceria, kelopak bunga berkembang mekar, aksi Combi memetik bunga untuk Kassim Selamat serta bunyi tiupan *saxophone* Baen.



Gambar 5.8: Turutan gambar menunjukkan babak-babak pengesahan suasana rahmat pada Kassim Selamat dan Combi – kelopak bunga berkembang mekar, Combi memetik bunga untuk Kassim Selamat dan tiupan *saxophone* oleh Baen.

Tiupan *saxophone* Baen, jiran kepada Combi pada diegetiknya merupakan sekadar tiupan latihan namun secara tidak langsung ia menjadi muzik latar terhadap permulaan plot ‘Rahmat’ ini. Tiupan *saxophone* Baen ini juga menjadi

simbolik kepada nadi dan benih rahmat Kassim Selamat untuk mendapatkan kembali sinar melodi hidupnya setelah beliau terdengar dari dalam bilik. Situasi rahmat ini disampaikan secara kebetulan; Baen amat bercita-cita menjadi pemuzik hebat seperti Kassim Selamat, Combi juga pernah menjadi peminat Kassim Selamat; ataupun ia sememangnya suratn daripada takdir. Tiupan instrumental *Jeritan Batinku* Kassim Selamat merupakan analogi kepada lagu *Jangan Tinggal Daku* ketika mendapatkan cinta Sabariah tetapi dibawa dengan tempo yang lebih perlahan, *legato* dan melankolik mengesahkan ia hadir dari dalam jiwa luhur dan suci beliau yang baru pulih dari penderitaan batiniah (sila rujuk bab 4, muka surat 90). Namun ia telah melahirkan bibit cinta daripada Combi yang juga baru pulih jiwa deritanya. (Lihat Rajah 5.20).



Rajah 5.20: Rajah menunjukkan lagu *Jeritan Batinku* sebagai pengesahan dan perantara di dalam plot 'Rahmat'.



Gambar 5.9: Tiupan lagu 'rahmat' *Jeritan Batinku* versi instrumental dari Kassim Selamat

Lagu *Jeritan Batinku* versi nyanyian pula disampaikan di dalam babak Kassim Selamat ketika membuat persembahan pentas di Singapura. Babak inilah yang menemukan kembali Sabariah dengan Kassim Selamat dan seperti pertemuan yang pertama juga, objek perantara dalam pertemuan mereka adalah *saxophone*. Pertemuan mereka kali ini adalah lebih bersifat pertembungan realiti dan aksi-psikologi di mana aksi-psikologi Kassim tidak sedar akan kehadiran Sabariah menyaksikan persembahannya, manakala aksi-psikologi Sabariah menyangka persembahan yang akan ditonton adalah insan yang bernama 'Osman Jailani' namun sangkaannya meleset. Insan yang ditonton sebenarnya adalah bekas suaminya sendiri iaitu Kassim Selamat yang telah berubah menjadi manusia buta.

Babak pertembungan ini digarap cukup filemik dan naratif; Kassim Selamat datang ke Singapura membuat persembahan mengikut jadual persembahan jelajahnya - Sabariah hadir ke persembahan untuk melihat persembahan 'Osman Jailani'. Nyanyian lirikal lagu *Jeritan Batinku* secara naratifnya mengesahkan

bahawa jiwa dan cinta Kassim Selamat masih kuat merindui kehadiran Sabariah semasa berada di Singapura; tempat nostalgia cinta mereka, tetapi tanpa diketahui bahawa Sabariah sebenarnya berada di depan mata hadir melihat persembahannya. Di bawah merupakan petikan kata-kata lirik daripada lagu *Jeritan Batinku*.

Dengar...
Oh jeritan batinku
Memekik-mekik, memanggil-manggil
Namamu selalu
Sehari rasa sebulan
Hatiku tiada tertahan
Ku pandang kiri , ku pandang kanan
Dikau tiada

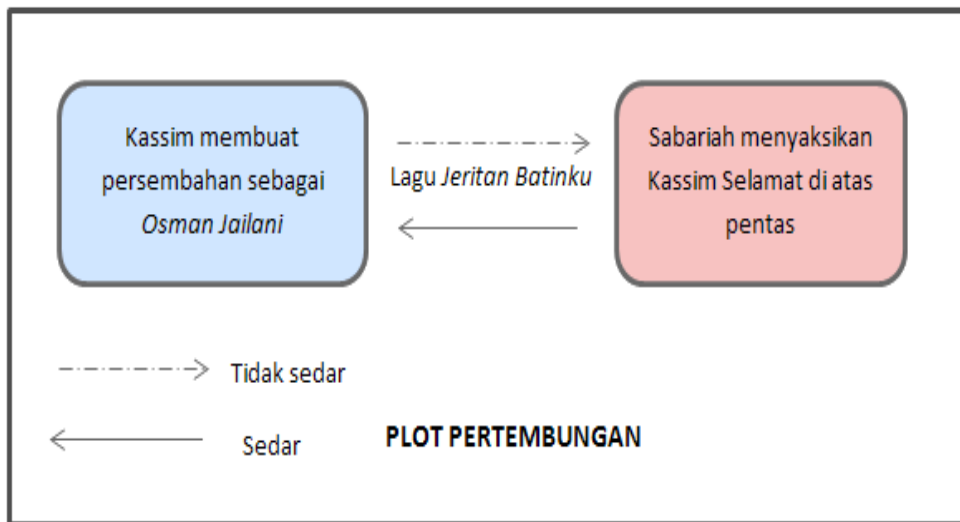
Risau...
Hatiku menangis risau
Makin kau jauh, makin hatiku
Bertambah kacau
Mengapa kita berpisah
Tak sanggup menahan asmara
Oh dengarlah
Jeritan batinku

Lirik oleh S. Sudarmaji

Amat berbeza pengertian maknanya berbanding ‘Lagu Rahmat’ walaupun mempunyai melodi yang sama, hanya dibezakan dari segi situasi watak dan tempat, serta sedikit perubahan pada gubahan *instrumentation*, *key*, *range* dan tempo pada lagu (sila rujuk bab 4, muka surat 93).



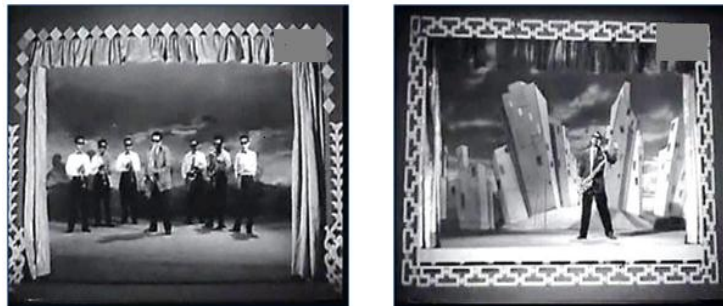
Gambar 5.10: Nyanyian lagu *Jeritan Batinku* analogi kepada ‘Lagu Pertembungan’ Kassim Selamat dan Sabariah



Rajah 5.21: Rajah menunjukkan situasi pertembungan realiti antara Kassim Selamat dan Sabariah

P. Ramlee memilih dekorasi lukisan bangunan yang *outform* (bukan dari bentuk asal) kaku sebagai *background* (latarbelakang) pentas dan hanya Kassim Selamat tanpa pemuzik pengiring bersamanya di pentas adalah simbolik kepada emosi batin Kassim Selamat. Lukisan jiwanya masih di dalam corak yang kaku dan keseorangan, masih memanggil-manggil akan Sabariah seperti yang dinyanyikan dalam liriknya. Kedudukannya di atas pentas yang tidak seimbang ruang posisi

berdirinya juga menghasilkan kesan tidak seimbang yang merujuk kepada fikir-emosi yang *imbalance* (tidak seimbang); masih terdapat kesan rindu dan pengharapan pada Sabariah. Bagi Sabariah, pertembungan dengan Kassim Selamat adalah pertembungan yang tidak disangka sama sekali. Rupa-rupanya ‘Osman Jailani’ yang dilihat di atas pentas adalah Kassim Selamat, bekas suaminya yang ditinggalkan. Pertembungan ini lebih konkrit dan konflik dengan kehadiran bersama watak suami Sabariah, Dr. Ismadi serta abang dan kakak iparnya. Mereka ini antara manusia yang terlibat di dalam tragedi perpisahan antara Sabariah dengan Kassim Selamat secara tidak langsung. Kehidupan mereka yang selama ini digambarkan bahagia, tenang dan selesa kini menjadi tertekan, gelisah dan rasa bersalah apabila berlakunya pertembungan ini.



Gambar 5.11: Perbezaan tampilan dekorasi pada pentas menggambarkan keadaan psikologi emosi Kassim Selamat

Lagu *Jeritan Batinku* dalam plot ini merupakan ‘Lagu Pertembungan’. Persembahan vokal lagu *Jeritan Batinku* ini merupakan satu pengesahan yang menyempurnakan makna konotasi jiwa sebenar Kassim Selamat terhadap Sabariah. Sekiranya plot ini tiada nyanyian, hanya persembahan instrumental

seperti babak persembahan pertama ‘Osman Jailani’ di Pulau Pinang bersama pemuzik pengiring, persembahan itu hanya berfungsi secara formalnya sebagai persembahan biasa dan penafsiran subjek yang ingin disampaikan tidak dapat dizahirkan dengan sempurna. Hanya memberikan imej dan pengenalan terhadap permulaan plot.

Plot yang terakhir yang menggunakan lagu ini adalah pada plot ‘Penyesalan’ di mana pada plot ini lagu *Jeritan Batinku* versi instrumental dipaparkan semula hanya sebagai muzik latar secara *non-diegetic* di mana komposisi instrumentasinya masih sama seperti pada plot ‘Rahmat’ namun ianya memberikan konotasi naratif yang berbeza dari sudut perspektif watak iaitu simbolik pada perspektif watak Sabariah. Dan lagu ini mengiringi babak sehingga ke minit yang terakhir sebagai penutup cerita pada filem dan secara tidak langsung ia kembali menjadi fungsinya yang formal. Jika diperhatikan pada setiap bentuk penyampaian lagu *Jeritan Batinku* menerusi plot masing-masing (Rahmat, Pertembungan dan Penyesalan), terdapat perbezaan sama ada dari segi fungsinya yang formal mahupun naratif dan secara tidak langsung mempengaruhi emosi berdasarkan konteks serta konsepnya. Namun masih terdapat persamaan di antaranya iaitu ianya disampaikan secara diegetik di dalam plot ‘Rahmat dan ‘Pertembungan’. Namun, ia tidak disampaikan secara diegetik sepenuhnya seperti pada plot ‘Bahagia’ di mana dipaparkan secara langsung sumber diegesisnya bersama aksi visual, tetapi hanya diegetik pada nyanyian vokal dan tiupan *saxophone* Kassim Selamat yang berinteraksi terhadap aksi visual. Walaupun ianya tidak berada di dalam realiti visual dan juga realiti penonton, namun secara

tidak sadar fungsi naratifnya memberikan suatu yang realiti terhadap aksi visual serta realiti pada penerimaan penonton. Dengan demikian, lagu *Jeritan Batinku* ini dapat memenuhi keperluan babak ini terutama dalam pemilihan idea dan makna. Menurut Bobker menerusi penulisan Mohamed (2004),

Seorang pengarah merupakan sebuah mesin idea dan rasa; sebuah filem adalah suatu siri keputusan kreatif dan teknikal, dan menjadi tugas pengarah untuk membuat keputusan yang tepat dengan secepat mungkin.

Mohamed (2004).

Menurutnya lagi, makna juga dapat ditafsir sekiranya setiap babak pada plot ini dibaca sebagai satu daripada keseluruhan unit besar filem dan makna unit yang kecil diterima sebagai bersambungan. Mentafsir makna konotasi objek pada satu babak atau memilih untuk melanjutkan makna serta menambah dimensi baru pada makna sebelumnya adalah pilihan-pilihan bagi seorang pengarah dan P. Ramlee sebagai pengarah berjaya menguasai premis ini (Mohamed, 2004). Menurut Barthes (1986),

Such object constitute excellent elements of signification: on the other hand, there are discontinuous and complete in themselves, which is, for a sign, a physical quality; and, on the other they refer to clear, known signified.

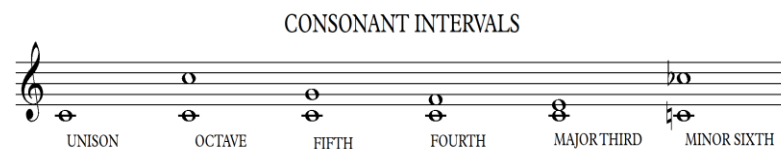
Barthes (1986).

5.2.3 Kesan Harmoni Muzikal Terhadap Emosi

Berdasarkan kepada *genre* filem *Ibu Mertuaku* ini, ianya lebih banyak melibatkan penggunaan emosi sedih, *suspense*, serta konflik walaupun terdapat sedikit tambahan elemen komedi pada awal cerita. Di sini, harmoni muzikal amat berperanan di dalam menzahirkan ekspresi mood yang dipaparkan melalui aksi visual watak sama ada pada karakter watak mahupun pada perspektif penonton. Jika diperhatikan pada fasa awal plot pengenalan (30 minit pertama), tekstur harmoni yang mengiringi masih di dalam struktur yang ringan, susunan instrumentasi yang ringkas serta pergerakan melodi di dalam *moderate* tempo dan selari dengan visual (kurang penggunaan *counterpoint*). Pada awal plot ini juga banyak dipaparkan adegan-adegan yang berunsur komedi sebagai plot pengenalan pada watak dan begitu juga pada rupa tekstur elemen muzikalnya. Melihat kepada susunan harmoni bagi babak komedi dan romantik (sila rujuk bab 5, muka surat 119), hanya pergerakan melody secara *homophony* yang ringkas melibatkan beberapa instrumen seperti *muted trumpet*, *trombone*, *percussion* (komedi), serta *flute*, *oboe*, *piano* (romantik). Bentuk tekstur harmoni yang ringan ini mampu membangkitkan ekspresi yang tenang dan ceria selari dengan paparan visual di mana pergerakan plot masih berada di peringkat awal pengenalan.

Sebagaimana yang diterangkan pengkaji pada bab 2 (sila rujuk muka surat 25), *mode Major* seringkali dikaitkan dengan tindakbalas emosi yang positif atau gembira di mana reaksi ‘gembira’ yang terlibat pada plot ini adalah dari sudut komedi dan romantik. Walaupun kedua-dua harmoni ini menggunakan *mode*

Major namun perubahan interaksi di antara tempo serta *rhythmic melody* yang berbeza memberi kesan terhadap rangsangan mood di mana sifat pergerakan melodi ‘komedi’ lebih *rhythmic* dan laju berbanding melodi ‘romantik’. Pergerakan tempo yang sederhana serta pergerakan melodi di dalam *consonant interval* (susunan harmoni yang selesa pada pendengaran) juga menjadi faktor dalam pengekal mood yang berunsur positif pada visual mahupun penonton. Pengkaji menggambarkan pada Rajah 5.22 di bawah untuk senarai contoh yang lebih jelas.



Rajah 5.22: Contoh senarai interval *consonant*.

Menurut Schiffrin (2011) berkenaan *consonant interval* ini,

...a pleasant feeling and a sense of plentitude are given by this interval...this interval helps the audience feel very comfortable because of its sense of affirmation.

Schiffrin (2011).

Manakala *mode Minor* pula lebih diserapkan pada mood berunsur negatif terutama sekali pada babak sedih dan cinta. Melihatkan kepada *key minor* ini, ia merangkumi pada setiap lagu nyanyian yang ditampilkan dalam filem seperti

Jangan Tinggal Daku (C# minor), *Dimanakanku cari ganti* (C# minor) dan *Jeritan Batinku* (D minor dan F# minor) termasuklah pemilihan pada muzik latar plot ‘Sengsara’ (Eb minor). Walaupun *mode minor* mempunyai kebarangkalian yang tinggi untuk dikaitkan dengan tindakbalas negatif (Crowder, 1984), namun interaksi ini tidak menjadi wajib di dalam konteks pengekspresian mood sedih di mana menurut Muriz (temuramah, 2014), *mode minor* juga mampu untuk memberikan tindakbalas positif berdasarkan kepada kelajuan tempo serta stail komposisi. Hanya mengambil contoh komposisi lagu pada era pop yeh-yeh dan disko di Malaysia (1960an – 1970an), boleh dikatakan kebanyakan lagu-lagu komersial dan menjadi siulan adalah di dalam *mode minor* yang dibawakan pada tempo yang lebih laju dan rancak dan ianya secara tidak langsung menzahirkan perasaan untuk bergembira.

Beliau juga berpendapat bahawa hal ini berkait rapat dengan citarasa dan selera masyarakat Melayu pada ketika itu sehinggalah pada masa kini di mana tindakbalas rasa terhadap *mode minor* ini adalah amat dekat dan mempunyai satu *related feelings* (hubungan rasa) yang kuat pada setiap kebanyakan komposisi lagu yang dihasilkan. Oleh yang demikian, P. Ramlee selaku komposer ‘Melayu’ pada ketika itu berdasarkan *related feelings* beliau serta pemerhatian beliau terhadap selera masyarakat Melayu ketika itu telah menggunakan formula *mode minor* ini di dalam mencuri hati serta pendengaran halwa telinga penonton menerusi lagu-lagu beliau secara tidak langsung, selain daripada untuk memenuhi tuntutan dramatik pada lagu-lagu filem beliau.

Permainan emosi pada muzikal lebih terkesan apabila mood cemas dipaparkan pada visual. Penggunaan *cluster voicings*, *tritone interval* serta harmoni *diminished* mampu untuk menzahirkan emosi yang tidak selesa, rasa terganggu serta *tension* di mana ia lahir dari sifat interval yang *dissonant*. Setiap interval ini terdapat *emotional context* (pengisian emosi) yang mampu untuk mempengaruhi sesebuah perasaan dan menimbulkan cetusan emosi (Schiffrin, 2011). Jika dilihat pada susunan harmoni pada beberapa babak yang melibatkan adegan *suspense*, P. Ramlee kerap memilih untuk menggunakan *diminished 7th*, *tritone interval* serta *whole-tone scale* pada muzik latar. Pada plot pernikahan (sila rujuk bab 4, muka surat 72) di mana plot *complication* berada di tahap awal, penggunaan harmoni *dissonant* ini telah diaplikasikan bagi menzahirkan mood *suspense* secara berperingkat pada babak Salbiah membawa Kassim Selamat bersama rakannya menuju ke rumah Nyonya Mansor. Walaupun di dalam tempo yang sederhana (*moderate*), namun kesan densiti *dissonant* tersebut mampu memberikan rangsangan dan tindakbalas yang tidak selesa terhadap emosi penonton sehingga di akhir babak. Pengaplikasian *tritone interval* dan *whole-tone scale* ini juga diteruskan pada plot di mana babak Kassim Selamat berada di muka pintu rumah Nyonya Mansur (sila rujuk bab 4, muka surat 75). Di sini *whole-tone scale* diberi peranan sebagai melodi utama yang di bawa oleh *clarinet* di dalam harmoni *dominant 7th* dan melodi ini bergerak bersama *piano* di dalam *tritone interval*.

Di sini dapat dilihat bahawa pergerakan *tritone interval* dan *whole-tone scale* kerap digunakan sama ada secara harmoni mahupun melodi untuk menambahkan

intensiti mood *suspense* di dalam mengiringi pergerakan aksi pada visual. Menurut pernyataan Schiffrin (2011) mengenai *tritone interval* ini,

*In the Middle Ages and Renaissance, the tritone was called “diabolus in musica” (the devil in music) and was sometimes forbidden. There was a story in which an organist was condemned to death if he played this interval. The augmented fourth was not allowed in four-part writing (the false relationship of the tritone). Nevertheless, this interval in our day and age is very useful for establishing **tension**. In the old movies (1930s to 1940s) and even today, it is used as a part of the **whole-tone scale**.*

Schiffrin (2011).

Penggunaan unsur *chromatic* juga diaplikasi sebagai pembawa ‘melodi cemas’ di mana ianya diaplikasikan pada muzik latar plot *complication* sebagai contoh. Unsur *chromatic* ini bebas bergerak di dalam harmoni *dominant* dan mampu memberikan unsur-unsur *dissonant* pada melodi dan harmoni. Hubungan penyatuan audio diegesis (teriakan, tangisan, ketukan) bersama iringan muzikal dari pergerakan *chromatic* ini mampu memberi impak yang maksimum dalam menzahirkan ekspresi *suspense* pada visual mahupun pada penonton (sila rujuk bab 4, muka surat 97 sebagai contoh). Impak ekspresi ini juga dipengaruhi daripada keadaan tekstur harmoni *cluster* yang berat dari instrumentasi *full orchestration* melibatkan instrumen *brass*, *strings*, *saxes* serta *percussion* (*snare drum* dan *timpani*). Di dalam konteks harmoni muzik barat, penggunaan *chromatic movement*, *tritone interval*, dan *whole-tone scale* ini mampu dalam

membangkitkan perasaan tidak selesa serta mengganggu pendengaran audien kesan daripada susunan harmoninya yang *dissonant*. Unsur *dissonant* inilah yang memberikan ekspresi tidak seimbang seperti rasa takut, cemas, jahat serta perasaan yang tidak melengkap di luar perasaan normal. Menurut Morcom (2001),

Extensive chromatic movement, whole-tone scales, diminished 7ths and the tritone all upset tonal music's means of providing stability by creating and fulfilling expectations. However, all these techniques can be and are used within tonal music to provide desirable (and resolvable) tension.

Morcom (2001)

5.3 KESIMPULAN

Sebagai kajian yang boleh dikatakan bercorak analisis teoritikal berdasarkan kepada beberapa kerangka teoritikal terdahulu, pemerhatian serta renungan interpretatif secara ilmiah amat dituntut di dalam kerja-kerja penghuraian dan pembentangan pada fokus kajian. Pengetahuan serta penguasaan di dalam teori filem dan teori muzik juga adalah amat diperlukan di mana ianya merupakan asas yang amat penting sebagai panduan dan sokongan dalam meneruskan kajian menerusi bidang muzik-filem ini.

Merujuk kepada fokus kajian, filem *Ibu Mertuaku* dipilih sebagai kajian kes di mana setelah melalui metod kajian secara rintis, keupayaan unsur muzikal serta

genre filem ini yang dikategorikan sebagai *heavy drama* dapat memenuhi setiap objektif kajian menerusi tujuannya yang ingin membuktikan bagaimana unsur muzikalnya berfungsi secara formal, pada naratif serta pada emosinya di dalam persembahan filem berdasarkan kerangka teoritikal yang dirujuk sebagai asas. Melihatkan kepada setiap interaksi unsur muzikal terhadap aksi visual yang dipaparkan, ianya mampu bergerak seiring secara naratif di mana hubungan setiap elemen harmoni muzikal memainkan peranan serta fungsinya menerusi tindakbalas secara kongruens bersama paparan visual. Walaupun pada asasnya unsur muzikal ini adalah formal (mempunyai sifat fungsinya tersendiri), namun dengan keupayaan intelek dan artistik, P. Ramlee mampu memberikan suntikan naratif serta emosi pada muzik dan lagu yang dipadankan pada babak. Sepertimana lagu *Jelingan Manja* (sila rujuk bab 4, muka surat 82) yang dinyanyikan Saloma pada babak percutian di hotel, persembahan yang formal pada asasnya mampu memberikan sebuah persembahan secara naratif secara tidak langsung di dalam plot ‘Bahagia’ walaupun tanpa lontaran dialog.

Perubahan pada elemen muzikal (*mode*, tempo, tekstur) juga memberikan kesan serta rangsangan mood yang berbeza terhadap mood visual babak bergantung pada situasi yang dipaparkan di mana *mode major*, tempo yang *moderate* serta tekstur yang ringan lebih sesuai dipadankan pada situasi babak ‘pertemuan’ yang memberikan ekspresi positif seperti komedi dan romantik. Malah elemen muzikal di antara babak komedi dan romantik ini juga terdapat perbezaan pada cara penyampaian tekstur dan temponya di mana tahap pergerakan *dynamic* babak

komedi lebih agresif berbanding babak romantik. Manakala *mode minor* lebih sesuai diaplikasikan pada ekspresi negatif melalui babak sedih seperti pada plot ‘Lagu Sengsara’. *Mode minor* ini juga mendominasi pada setiap lagu yang dipaparkan di mana setiap lagu yang dibawa secara vokal dibawakan di dalam *key minor*. Pemilihan *key minor* ini boleh dikatakan sebagai simbolik terhadap *genre* naratif filem ini. Kapasiti sedih yang terhasil dari *mode minor* ini berjaya memberikan warna terhadap mood filem *Ibu Mertuaku* yang berkisarkan percintaan, tragedi, kehilangan, konflik, kezaliman, dan pelbagai modaliti perasaan yang negatif. Malah pengaplikasian interval *dissonant* juga banyak membantu dalam menambahkan lagi unsur-unsur konflik, tegang serta cemas pada muzik latar di mana penggunaan *chromatic movement*, *whole-tone scale*, *tritone interval*, *diminished harmony* memberikan intensiti ekspresi yang negatif dan audio yang di luar sifat normal pada telinga pendengar. Situasi tidak selesa pada audio serta aksi-aksi konflik dan cemas pada visual telah menghasilkan sebuah ‘*mutual implication*’ yang kukuh melalui konsepnya secara *non-diegetic*.

Penampilan lagu-lagu vokal di dalam filem ini bukan hanya sekadar hiburan tempelan yang telah menjadi tradisi filem-filem Melayu sebelumnya di mana format ini lahir dari pengaruh filem-filem India, malah P. Ramlee berjaya meletakkan fungsi dan peranan tampilan lagu-lagu ciptaan beliau dengan sungguh efisien dan praktikal terhadap naratif filem. Berlatarbelakangkan peribadi beliau sendiri sebagai penyanyi, komposer dan juga pemuzik boleh dianggap bonus di mana beliau sendiri mampu menguasai tuntutan filemik yang disampaikan

melalui lagu-lagu ciptaan beliau menerusi perkembangan plot di dalam filem. Tampilan lagu *Jangan Tinggal Daku*, *Dimanakanku Cari Ganti* dan *Jeritan Batinku* bukan sahaja berjaya menjadi lagu tema yang kekal hidup atau *evergreen* (malar segar) secara formalnya, akan tetapi ia juga berfungsi dalam menambahkan potensi ekspresif terhadap kandungan naratif pada plot bahkan memberi kesan yang relevan terhadap aplikasi emosi menerusi filem.

Perkembangan naratif dan emosi pada lagu *Dimanakanku Cari Ganti* ini juga amat berkesan hasil dari interaksi antara muzik dan objek sekeliling yang dipaparkan pada *shot* visual. Permainan objek ‘pintu’ dan ‘tingkap’ ini telah menjadi ‘*object-related*’ dalam memberikan konotasi terhadap kandungan plot ‘kesepian’ sehingga melewati tahap perlambangan makna dan menjadi satu objek simbolik. Gabungan lagu dan aksi babak yang bukan natural ini memberi kesan ‘*semantic dimension*’ terhadap minda penonton di dalam proses penerimaan realiti pada illusi dan kembali menjadi realiti daripada fantasi filem yang sengaja direka. Di sini P. Ramlee membuktikan beliau bukan sahaja merenung hasil kerjanya dari sudut muzikal dan lakonan, malah beliau juga berjaya mengangkat nilai-nilai konseptual objek pada set secara artistik dan filosofik. Penyampaian lagu *Jeritan Batinku* melalui filem *Ibu Mertuaku* ini juga membuktikan keupayaan P. Ramlee di dalam menggunakan motif melodi bagi menzahirkan konteks naratif serta emosi di dalam tiga versi perspektif. Dua versi diegetik (plot ‘Rahmat’ dan plot ‘Pertembungan’) menjadi simbolik pada watak Kassim Selamat manakala versi *non-diegetic* (plot ‘Penyesalan’) pada perspektif watak

Sabariah, secara tidak langsung mengangkat lagu ini kekal sebagai lagu tema. Penampilan lagu ini berjaya menjadikan ia sebagai medium di dalam penyampaian naratif pada visual dan dalam masa yang sama mampu menimbulkan suntikan emosi secara tidak sedar. Permainan emosi yang wujud hasil dari interaksi subjektif visual dan pemerhatian penonton ini berjaya menimbulkan reaksi '*intense affective*' terhadap sifat atau aksi yang dipaparkan pada visual.

Secara keseluruhannya, kajian ini mendapati hubungan antara unsur muzikal dan sinematik di dalam filem *Ibu Mertuaku* ini telah berjaya mengangkat kredibiliti P. Ramlee bukan sahaja sebagai pengarah malah sebagai seniman yang mampu memenuhi tuntutan filemik di dalam karya beliau melalui permainan interaksi muzik-filem. Kajian ini juga membuktikan bahawa berdasarkan kerangka teoritikal terdahulu, unsur muzikal mampu menjadi satu unsur yang dominan di dalam menentukan *genre* dan mood sebuah filem dalam konteks persembahan naratif serta emosi selain dari fungsinya yang formal.

5.4 CADANGAN

Di dalam tujuan untuk memperluaskan lagi kajian terhadap bidang muzik-filem ini khususnya di Malaysia, pengkaji amat terpenggil dalam memberikan beberapa rangka cadangan sebagai kajian lanjutan. Kajian lanjutan ini amat perlu dilaksanakan oleh pengkaji-pengkaji seterusnya agar kajian-kajian berbentuk ilmiah berkaitan bidang muzik-filem ini tidak akan terhenti pada kajian ini sahaja.

Memandangkan kajian ini hanya fokus terhadap filem *Ibu Mertuaku* sebagai kajian kes, kajian lanjutan juga boleh diteruskan dengan membuat kajian perbandingan terhadap beberapa buah filem sama ada di bawah pengarah yang sama ataupun pengarah yang sezaman berkisarkan bidang muzik-filem ini. Kajian perbandingan ini adalah bertujuan untuk mengkaji kepelbagaian, persamaan serta identiti pengarah menerusi teknik pengaplikasian unsur muzikal di dalam filem-filem yang terpilih berdasarkan sudut perspektif teoritikal dan empirikal.

Selain itu, kajian terhadap perkembangan fenomena muzik-filem di Malaysia juga boleh dilakukan di mana fokusnya merujuk pada awal zaman di Studio Jalan Ampas dan Cathay Keris sehinggalah pada zaman sekarang di era tahun 2000. Kajian yang berbentuk deskriptif ini boleh difokuskan menerusi penelitian terhadap unsur-unsur teknikal, produksi, *genre*, artistik serta dari sudut *style* (gaya persembahan) berdasarkan era zaman yang berkaitan. Beberapa produksi filem harus dipilih sebagai mewakili era zaman yang menjadi fokus kajian. Pengarah serta komposer yang terlibat di dalam filem juga harus diberikan penekanan dalam aspek penelitian serta perbandingan dari sudut persembahan artistik pengarah dan komposisi muzikal serta pemilihan *style* merujuk kepada era yang berkaitan.

Sesungguhnya, pelbagai lagi kajian lanjutan boleh diusahakan memandangkan kajian serta penulisan ilmiah di dalam bidang muzik-filem ini tidak banyak dikaji secara meluas khususnya di Malaysia. Pelbagai sudut hipotesis boleh dijadikan

fokus kajian dalam mempersoalkan tentang hubungan interaksi unsur muzikal dan sinematik ini secara teoritikal dan empirikal berdasarkan kajian-kajian terdahulu sebagai asas panduan. Hasil tindakbalas antara elemen muzikal dan sinematik ini telah mewujudkan sebuah pemahaman dan penafsiran subjektif serta penstrukturan yang kompleks sehingga mampu memberikan persembahan ke tahap yang artistik dan filosofik.

RUJUKAN

- Adler, S. (2002). *The study of orchestration*. 3rd.ed., W. W. Norton & Company.
- Ahmad Sarji Abdul Hamid. (1999). *P. Ramlee: Erti yang sakti*. Pelanduk Publication (M) Sdn.Bhd.
- Anuar Nor Arai. (2007). *Kumpulan esei dan kritikan filem*. Dewan Bahasa dan Pustaka, Kuala Lumpur.
- Ahmad Mahdzan Ayob, (1983). *Kaedah penyelidikan sosioekonomi: Suatu pengenalan*. Dewan Bahasa dan Pustaka, Kementerian Pelajaran, Malaysia.
- Barthes, R. (1986). *The responsibility of forum: critical essays on music, art, and representation*, terj. Richard Howard Farrar, Strauss and Girous Inc., London.
- Bengtsson, I. & Gabrielsson, A. (1983). Analysis and synthesis of musical rhythm. In *studies of music performance* (ed. J. Sundberg), pp. 27-60. Royal Academy of Music, Stockholm.
- Brindle, R.S. (1986). *Musical composition*. Oxford University Press, New York.
- Brown, R.S. (1994). *Overtones and undertones: Reading film music*. University of California Press.
- Bobker, L. R. (1969). *Element of film*. 2nd.ed., Harcourt Brace Javanovich Inc., New York.
- Bottin, G., & Arcuri, L. (2002). Music in film: Effects of underscoring on semantic appraisal and interpretation of film scenes. *Unpublished manuscript* (<http://www.bottin.it/thesis>).
- Campbell, W. & Heller, J. (1980). An orientation for considering models of musical behaviour. In *handbook of music psychology* (ed D. Hodge), pp. 29-36. National Association for Music Therapy, Lawrence, KS.
- Carter, R. E. (2010). Arnold Schoenberg: *Theory of harmony*. 100th ed., University of California Press.

- Campbell, W. & Heller, J. (1980). An orientation for considering models of musical behavior. *Handbook of music psychology*, 29-36.
- Chandler, D. (2002). *Semiotics : the basics*. London, Routledge.
- Chua, Y. P. (2006). *Kaedah penyelidikan*. McGraw-Hill.
- Cohen, A. J. (2000). Film music: Perspectives from cognitive psychology. *Music and cinema*, 360-377.
- Cohen, A.J. (2001). *Music as a source of emotion in film*. Oxford University Press, New York.
- Cook, N. (1998). *Analysing musical multimedia*. Oxford University Press, New York.
- Cope, D. (1997). *Techniques of the contemporary composers*. New York, New York: Schirmer Books.
- Crowder, R. G. (1984). Perception of the major/minor distinction: I. Historical and theoretical foundations. *Psychomusicology: A journal of research in music cognition*, 4(1-2), 3.
- Eco, U. (1976). *A theory of semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gagnon, L., & Peretz, I. (2003). Mode and tempo relative contributions to “happy-sad” judgments in equitone melodies. *Cognition and Emotion*, 17, 25–40.
- Gabrielsson, A. (1988). Timing in music performance and its relation to music experience. In *Generative process in music* (ed. J.A. Sloboda), pp. 27-51. Clarendon Press, Oxford.
- Gokulsing, K.M. & Dissanayake, W. (2004). *Indian popular cinema : A narrative of change*. Trentham Books. pp. 98–99.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies: Narrative film music*. Indiana University Press, Bloomington, IN.

- Gregory, A., Worrall, L., & Sarge, A. (1996). The development of emotional responses to music in young children. *Motivation and Emotion*, 20, 341–349.
- Gridley, M. C. (2006). *Jazz styles: history and analysis*. 9th. ed. Pearson Prentice Hall.
- Hamsan Mohamed, (2004). *Pengarahannya dan sinematografi P. Ramlee dan Hussein Hanif*, Universiti Malaya Press.
- Hawkins, J.M. (1991). *Kamus dwibahasa oxford fajar*. Fajar Bakti Sdn. Bhd.
- Henkin, R. I. (1957). The prediction of behavior response patterns to music. *The Journal of Psychology*, 44, 111–127.
- Hevner, K. (1935). The effective character of the major and minor mode in music. *American Journal of Psychology*, 47, 103-108.
- Hindemith, P. (1942). *The craft of musical composition*. Associated Music Publishers, INC, New York.
- Husain, G., Thompson, W. F., & Schellenberg, E. G. (2002). Effects of musical tempo and mode on arousal, mood, and spatial abilities. *Music Perception*, 20(2), 151-171.
- Juslin, P.N. (1997). Emotional communication in music performance: a functionalist perspective and some data. *Music Perception*, 14, 383-418.
- Kalinak, K. (1992). *Settling the score*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- Kalinak, K. (2010). *Film music: A very short introduction*. Oxford University Press, New York.
- Kamien, R. (2010). *Music: An appreciation*. 7th. ed. McGraw Hill Higher Education.
- Kastner, M. P., & Crowder, R. G. (1990). Perception of the major/minor distinction: IV. Emotional connotations in young children. *Music Perception*, 8, 189–202.

- Kendall, R.A., & Carterette, E.C. (1990). The communication of musical expression. *Music Perception*, 8(2), 129-163.
- Kracauer, S. (1965). *Theory of film: The redemption of physical reality*, A Galaxy Book, Oxford University Press, New York.
- Kress, G., & Van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal discourse* (Vol. 208). London: Arnold.
- Langer, S. K. (1942). *Philosophy in a New Key: A Study of the Symbolism or Reason, Rite, and Art*. (3rd. ed) Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Larsen, P. (2005). *Film Music*. Reaktion Book Ltd. London.
- Lavy, M.M. (2001). *Emotion and the Experience of Listening to Music A Framework for Empirical Research*. Dissertation for Doctor of Philosophy, Jesus College, Cambridge.
- Lipscomb, S. D., & Tolchinsky, D. E. (2005). The role of music communication in cinema. *Musical communication*, 383-404.
- Macken-Horarik, M. (2004). Interacting with the multimodal text: Reflections on Image and Verbiage in Art Express. *Visual Communication*, 3(1), 5-26.
- Madell, G. (2002). *Philosophy, Music, and Emotion*. Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Marshall, S.K. & Cohen, A.J. (1988). Effects of musical soundtracks on attitudes toward animated geometric figures. *Music Perception*, 6(1), 95-112.
- Mehring, M. (1990). *The screenplay: A blend of film form and content*, Focal Press, London
- Metz, C. (1995). *Film language: A semiotics of the cinema*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Miller, R. (1996). *Modal jazz: Composition and harmony*. Advance Music, Rottenberg.
- Mohamad Nasir P. Ramlee (2007). *Bapak P. Ramlee*. MPH Group Publishing Sdn. Bhd.
- Mok S. S. (2010). *Penyelidikan dalam pendidikan: perancangan dan pelaksanaan penyelidikan tindakan*. Penerbitan Multimedia Sdn. Bhd., Puchong.
- Morcom, A. (2007). The cinematic study of hindi film song. *Hindi Film Songs and the Cinema*. Ashgate Publishing.
- Palmer, K. (1992). *Music (Teach yourself)*. NTC / Contemporary Publishing, Illinois.
- Piston, W. (1987). *Harmony*. 5th. ed. Victor Gallancz Ltd. W. W. Norton & Company.
- Pudovkin, V. I. (1949). *The Film Technique and Film Acting*, Lear Publishers Inc. New York.
- Rabiah Md. Yusof. (1989). Tesis Sarjana Muda Sastera, Jabatan Penulisan, Fakulti Sastera dan Sains Sosial, Universiti Malaya.
- Radocy, R. E., & Boyle, J. D. (1988). *Psychological foundations of musical behavior*. Springfield, IL: Charles C Thomas.
- Rigg, M. G. (1940). Speed as a determiner of musical mood. *Journal of Experimental Psychology*, 27,566-571.
- Sadie, S. Tyrrell, J. (2001). *The new grove dictionary of music and musicians*, 2nd edition. New York: Grove's Dictionaries.
- Schifrin, L. (2011). *Music composition for film and television*. Berklee Press.
- Sloboda, J.A (1991). Music structure and emotional response: 'some empirical findings. *Psychology of music*, 991(9), L120.
- Stein, L. (1979). *Structure and style: the study and analysis of musical forms*. Summy-Birchard.

- Stein, L. & Strang, G. (1970). Arnold Schoenberg: *Fundamental of musical composition*. Faber and Faber Ltd., London.
- Talabi, J. K. (1986). The effect of music in video mediated instruction on student achievement. *Journal of Educational Television*, 12 (2), 119-126.
- Van, L. T. (1999). *Speech, Music, Sound*. MacMillan Press Ltd. London.
- Wan Abdul Kadir, (1988). *Budaya popular dalam masyarakat melayu bandaran*. Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Webster, G. D., & Weir, C. G. (2005). Emotional responses to music: Interactive effects of mode, texture, and tempo. *Motivation and Emotion*, 29(1), 19-39.
- Wedin, L. (1972). A multi-dimensional study of perceptual-emotional qualities in music. *Scandinavian Journal of Psychology*, 13, 241-257.
- Wingstedt, J. (2005). *Narrative music: Towards an understanding of musical narrative function in multimedia*. Lulea University of Technology School of Music.
- Wollen, P. (1969). *Sign and meaning in the cinema*. Secker and Warburg, London.
- Zaedi Zolkafli (2011). *Koleksi P. Ramlee*. Felix Entertainment. Perpustakaan Negara Malaysia.