

Muzik Popular Malaysia: Perangsang dan Pelantar Sosial Integrasi Nasional

Adil Johan
Institut Kajian Etnik (KITA)
Universiti Kebangsaan Malaysia (UKM)

Abstrak

Muzik popular merupakan satu ekspresi budaya yang mencerminkan amalan-amalan dan interaksi harian sesuatu masyarakat. Sama ada disedari atau tidak, muzik popular tempatan sebenarnya memainkan peranan penting dalam mengeratkan perpaduan di antara kumpulan etnik di negara ini; muzik popular tertentu mengurangkan batasan atau kecenderungan kepada sesuatu takrifan negara-bangsa homogen mono-etnik sahaja. Justeru, aktiviti-aktiviti yang berkaitan dengan muzik mampu merentasi batasan etnik di dalam konteks negara Malaysia. Bab ini bertujuan untuk mengenalpasti bagaimana muzik popular menyumbang kepada integrasi mahupun perpaduan rakyat melalui amalan-amalan harian penghasilan (*production*) dan penggunaan (*consumption*) muzik. Kajian ini meneliti contoh-contoh muzik popular tertentu yang menyemarakkan kesedaran sosial tentang kepentingan integrasi di kalangan rakyat Malaysia yang berbilang kaum. Penemuan kajian ini menekankan bahawa amalan-amalan harian muzik popular di Malaysia menyumbang kepada penyuburan semangat kemanusiaan melalui isi kandungan muzik (gaya estetik, lirik lagu) yang dapat menyuarakan isu-isu keadilan sosial, mahupun aktiviti-aktiviti kreatif yang penting untuk kemakmuran masyarakat. Kajian penerokaan ini tentang integrasi dan kesepaduan nasional melalui penghasilan dan penggunaan muzik popular di Malaysia diharapkan mencetus suatu titik permulaan untuk penyelidikan yang lebih teliti dan berterusan, terutama sekali sebagai penyumbangan suatu perspektif kajian budaya yang baru. Iaitu terhadap amalan kreatif harian yang boleh dijadikan kerangka pemahaman tentang integrasi sosial, perantaraan dan kesepaduan di antara rakyat Malaysia.

Kata Kunci: muzik popular; integrasi; perpaduan; kemanusiaan; kesedaran sosial

Pengenalan

Muzik popular merupakan satu ekspresi budaya yang mencerminkan amalan-amalan dan interaksi harian sesuatu masyarakat. Sama ada disedari atau tidak, muzik popular tempatan sebenarnya memainkan peranan penting dalam mengeratkan perpaduan di antara kumpulan etnik di negara ini; muzik popular tertentu mengurangkan batasan atau kecenderungan kepada sesuatu takrifan negara-bangsa homogen mono-etnik sahaja. Namun, pendengaran dan penghasilan muzik sebagai sesuatu amalan harian dihayati oleh kebanyakan masyarakat. Justeru, aktiviti-aktiviti yang berkaitan dengan muzik mampu merentasi batasan etnik di dalam konteks negara Malaysia. Akan tetapi, tidak boleh dinafikan bahawa muzik popular tempatan juga dapat dibahagikan kepada beberapa kategori tertentu mengikut gaya/genre, bahasa, dan tradisi etnik; malahan, kerencaman ini adalah salah satu aspek yang unik kepada Malaysia. Jadi persoalan asas bab ini ialah bagaimanakah muzik popular menyumbang kepada integrasi mahupun perpaduan rakyat melalui amalan-amalan harian

penghasilan (*production*) dan penggunaan (*consumption*) muzik di Malaysia? Bolehkah kesedaran sosial tentang kepentingan integrasi di kalangan rakyat Malaysia yang berbilang kaum disemarakkan melalui isi kandungan muzik popular tertentu samada dari segi naratif lagu atau kerencaman rentak, irama, gaya dan budaya muzik? Akhirnya, adakah amalan-amalan harian muzik popular di Malaysia menyumbang kepada penyuburan semangat kemanusiaan melalui isi kandungan muzik (gaya estetik, lirik lagu) yang dapat menyuarakan isu-isu keadilan sosial, mahupun aktiviti-aktiviti kreatif yang penting untuk kemakmuran masyarakat?

Seni-seni muzik, artis-artis dan kumpulan-kumpulan muzik tempatan akan dibincangkan dari kedua-dua sudut takrifan autoriti (dasar-dasar kerajaan, institusi-institusi awam, industri muzik) dan takrifan harian (golongan pengguna muzik, proses penghasilan muzik). Sebagai permulaan, bab ini akan memberi latar belakang pembentukan dan pembangunan seni-seni persembahan tarian *zapin* dan teater *bangsawan* yang ditakrif oleh kerajaan Malaysia berdasarkan Dasar Kebudayaan Kebangsaan (DKK). Seterusnya, perkembangan muzik popular Malaysia yang menggambarkan integrasi sosial ke arah kesepaduan nasional akan diteliti daripada kajian-kajian muzik yang sedia ada. Walaupun sejarah muzik popular yang menyeluruh agak mustahil diberikan di dalam skop kajian ini, detik-detik perpaduan dalam kepelbagaian (*moments of unity in diversity*) akan diperhatikan melalui contoh-contoh artis dan kumpulan muzik popular terpilih.

Diharapkan kajian penerokaan ini tentang integrasi dan kesepaduan nasional melalui penghasilan dan penggunaan muzik popular di Malaysia mampu mewujudkan suatu titik permulaan untuk penyelidikan yang lebih teliti dan berterusan, terutama sekali terhadap penyumbangan suatu perspektif kajian budaya yang baru. Iaitu terhadap amalan kreatif harian yang boleh dijadikan kerangka pemahaman tentang integrasi sosial, perantaraan, kesepaduan dan di antara rakyat Malaysia.

Dasar Kebudayaan Kebangsaan (DKK) yang diwujudkan pada tahun 1971 berasaskan matlamat untuk mencapai satu bangsa, satu bahasa, dan satu budaya. Akan tetapi, hasrat ini merupakan suatu cabaran bagi memupuk kepelbagaian budaya masyarakat yang berbilang kaum; ditambah pula setiap lapisan sosial (agama, budaya, etnik, ideologi) masyarakat mungkin mempunyai 'bangsa idaman (*nations-of-intent*)' masing-masing yang bercanggahan (Shamsul 1996). Ciri-ciri kebudayaan dalam seni, misalnya, juga patut merangkumi perbezaan dan kepelbagaian di dalam karya-karya kreatif seperti yang didapati di dalam seni persembahan teater, tarian, filem dan muzik tempatan. Suatu ketika dahulu, seni persembahan *bangsawan* menjadi tapak integrasi awal yang menyatukan citarasa kepelbagaian masyarakat multietnik dengan cerita-cerita yang

berasaskan budaya masyarakat Melayu di samping cerita-cerita dari India dan Eropah (Tan 1993). Tambahan pula, seni muzik ronggeng yang dipersembahkan di atas pentas bangsawan sering dimainkan dan dinyanyikan oleh komuniti Baba-Nyonya yang berasal dari rantauan Cina tetapi telah lama bertapak di Tanah Melayu sebelum zaman penjajahan kolonial British (Tan 2005). Gaya muzik ini yang dinikmati oleh pelbagai bangsa di Tanah Melayu seterusnya diserapkan ke dalam lagu-lagu filem Melayu zaman kemerdekaan (1950an ke 1960an) keluaran Shaw Brothers' Malay Film Productions dan Cathay Keris, seperti yang digubah oleh Zubir Said, P. Ramlee, Kassim Masdor dan Ahmad Nawab (Tan 2005, Adil 2018).

Penyelinapan unsur-unsur pelbagai yang mempengaruhi bentuk dan naratif sosial perkembangan muzik tempatan telah menjadi tema yang kerap diulangi oleh para pengkaji muzik tempatan. Tema yang jelas ternyata daripada kajian-kajian ini adalah wujudnya sejarah perkembangan muzik tempatan yang bersifat kepelbagaian, pluralistik atau kosmopolitan dan berkait rapat dengan konteks ekonomi dan sosial penjajahan kolonial. Namun begitu, menurut Tan Sooi Beng (2013) muzik tempatan, khususnya lagu Melayu popular, sejak awal zaman 1900an mempunyai sifat '*rooted cosmopolitan*' atau sifat kosmopolitanisme yang mempunyai akar tempatan. Muzik ini membahaskan isu-isu kelas sosial, politik tempatan, dan penjajahan pihak kolonial Inggeris dalam lirik lagunya. Tan berpendapat bahawa muzik rakaman gramofon bahasa Melayu pada zaman ini melalui estetik kacukan (*hybrid*), rentak dan irama muzik tempatan termasuk gaya-gaya muzik popular Anglo-Amerika dapat memperjuangkan 'modenisasi vernakular, kosmopolitanisme berakar-umbi (*rooted cosmopolitanism*), keterangkuman (*inclusivity*), dan pemahaman yang luas tentang identiti Melayu' (457).

Adil (2018, 2014) turut bersetuju di dalam kajiannya dan menyebut perihal muzik popular Melayu tempatan dari zaman 1950an dan 1960an yang telah mengadaptasi citarasa penduduk tempatan yang utuh dengan budaya-tradisi pra-kolonial tetapi semakin moden dan kosmopolitan mengikut zaman pembangunan dan pembinaan negara. Zaman kemerdekaan ini menampakkan kebanyakan muzik Melayu dihasilkan oleh industri filem komersial yang mempamerkan di dalam naratifnya perubahan sosial yang sedang dialami oleh komuniti Melayu, terutamanya di kawasan bandar. Pengguna filem dan muzik tempatan pada zaman ini lebih berkecenderungan kepada gaya atau estetika komersial, yakni lagu-lagu yang bercampur-aduk dengan gaya muzik Anglo-Amerika, berbanding dengan lagu berunsur tradisional yang 'terlampau ke-Melayuan' (temuramah dengan Kassim Masdor, 2013, di dalam Adil 2017, 63-64).

Selain daripada itu, terdapat berbagai amalan-amalan muzik yang dipraktis oleh komuniti bukan Melayu pada zaman ini. Ada yang patuh dengan amalan budaya tradisi atau agama negeri asal, sementara yang lain pula mengadaptasi mahupun mengangkat penuh seni-seni muzik Melayu tempatan, seperti seni ronggeng di atas. Misalnya amalan seni persembahan tarian singa mempunyai sejarah lama di Malaysia setelah dibawa masuk oleh komuniti Cina daripada rantauan asalnya di Asia Timur. Seni ini secara kukuh dipraktis oleh persatuan-persatuan tarian singa Malaysia dari 1920an hingga ke hari ini dan juga mempunyai sejarah perkembangan yang unik kepada Malaysia berbanding dengan negara berbudaya Cina yang lain seperti Taiwan, Hong Kong dan Singapura (Carstens 1999, 40-41). Malahan, kumpulan-kumpulan tarian singa Malaysia telah menjadi juara tersohor dalam pertandingan bertahap antarabangsa (Anon 2018). Lagipun, persatuan-persatuan ini juga terbuka kepada dan dianggotai oleh ahli-ahli bukan beretnik Cina (Mohd Anis 2012, 318).

Di samping itu, perkembangan seni klasik muzik dan tarian karnatik yang berasal di India Selatan sangat aktif di Malaysia, dan aktiviti pengajaran-pembelajaran, promosi dan persembahan telah diterajui oleh organisasi seperti Temple of Fine Arts (TFA) di Brickfields, Kuala Lumpur. Di samping itu, TFA juga telah mementasi beberapa persembahan tarian dan muzik 'fusion' yang mempamerkan budaya seni multietnik Malaysia (Mohd Anis, 320). Lagipun penggiat seni karnatik bukan sahaja terdiri daripada warganegara etnik India. Salah satu tokoh seni tarian klasik India di Malaysia yang sangat terkenal dan termasyur ialah Datuk Ramli Ibrahim. Beliau baru sahaja menerima anugerah terhormat Padmi Shri daripada kerajaan India pada 2 hb April 2018 sebagai menghargai kariernya selama 40 tahun sebagai penari dan guru seni tarian klasik Oddisi, persembahan-persembahan Bharatanatyam dan penubuhan organisasi Sutra Dance Teater di Malaysia (*The Star Online*, 3 April 2018). Walaupun dihormati di persada antarabangsa, seni tarian Datuk Ramli amat sukar mendapat sokongan luas daripada masyarakat etnik Melayu tempatan, meskipun penakrifan ataupun sumbangan dana dari pihak kerajaan untuk projek-projek pementasannya; beliau lebih bergantung kepada anjuran syarikat-syarikat swasta dan pertubuhan-pertubuhan antarabangsa (Mohd Anis 2012, 319).

Malangnya, kebanyakan seni persembahan berpotensi untuk memupuk perpaduan antara etnik di Malaysia, contoh-contoh seni bukan Melayu di atas tidak dapat ditakrif sebagai seni kebangsaan daripada kerajaan Malaysia sehingga kini. Asas keterangkuman rasmi bagi seni-seni yang dianggap seni negara ialah Dasar Kebudayaan Kebangsaan (DKK). Walaupun DKK telah diubahsuai pada 2008 dengan penambahan dan penerangan yang lebih inklusif kepada konsep perantaraan dan masyarakat yang multietnik, DKK 1973 akan menjadi tumpuan bab ini kerana pelaksanaan awal dasar ini telah memberi kesan secara langsung atau tidak langsung kepada perkembangan muzik popular di

Malaysia yang secara amnya terletak di luar rangkuman DKK. Namun, untuk memahami di mana letaknya kedudukan sosial muzik popular di Malaysia, kita harus meneliti dahulu apakah yang dianggap sebagai muzik kebangsaan mengikut takrifan rasmi.

Dasar Kebudayaan Kebangsaan Sebagai Takrifan Autoriti ‘Top Down’ Muzik

Di Malaysia, wacana 'penghalusan' amat jelas dalam kanonisasi budaya muzik kebangsaan. Wacana penghalusan ini menunjukkan pandangan dunia pascakolonial dan artikulasi kosmopolitan pejuang seni Malaysia yang ingin membentuk budaya kebangsaan yang boleh dihormati selaras dengan istilah budaya seni barat. Akibatnya, wacana sedemikian telah mempengaruhi pihak kerajaan untuk memberi keutamaan kepada seni-seni tertentu berbanding dengan seni-seni yang lain. Terma-terma penghalusan juga tertakluk kepada kriteria kemasukan (*inclusion*) dan pengecualian (*exclusion*) yang ditentukan oleh etnik tertentu. Sedangkan seni-seni 'Melayu-Islam' diangkat untuk projek pembinaan negara-bangsa, seni-seni yang lain secara agresif dihilangkan dari kanon (atau senarai rasmi) budaya kebangsaan.

Dua kajian penting mengenai kesan Dasar Kebudayaan Kebangsaan Malaysia (DKK, 1971) keatas amalan muzik tempatan pada tahun 1990-an membahas analisis yang berbeza. Monograf Mohd Anis Md Nor (1993) mengenai tarian zapin menawarkan kritikan yang agak sederhana tentang wacana seni negara berbanding dengan monograf Tan Sooi Beng (1993) tentang seni bangsawan yang menggunakan analisis kritikal tentang campur tangan kerajaan dan kawalan budaya. Sebagai tapak permulaan analisis mereka, kedua-dua kajian menyebutkan tiga kenyataan akhir Kongres Kebudayaan Kebangsaan yang diadakan pada 16 hingga 20 Ogos, 1971, di Universiti Malaya, Kuala Lumpur:

Kebudayaan Kebangsaan Malaysia haruslah berasaskan kebudayaan asli rakyat rantau ini

Unsur-unsur kebudayaan lain yang sesuai dan wajar boleh diterima menjadi unsur kebudayaan kebangsaan

Islam menjadi unsur yang penting dalam pembentukan kebudayaan kebangsaan itu.

Dengan peruntukan tambahan bahawa unsur-unsur kebudayaan yang sesuai dan munasabah mesti selaras dengan perkara pertama (i) dan ketiga (iii), perdebatan tentang dasar ini wewujudkan interpretasi yang berbeza dan kritikan bergantung kepada amalan kebudayaan yang dipertandingkan atau dipromosikan. Kajian Tan dan Mohd Anis Md. Nor menunjukkan dengan jelas kesan DKK yang berbeza terhadap amalan budaya yang berlainan di Semenanjung Tanah Melayu. Di halaman-halaman berikutnya, saya meneruskan ‘tradisi’ kajian seni Malaysia dengan perbandingan dua kajian mengenai DKK dan muzik sebagai asas

pemahaman tentang takrifan autoriti yang menentukan muzik kebangsaan. Saya juga menyertakan dalam gambaran perbandingan ini beberapa pandangan daripada kertas pembentangan seminar muzik Kongres Kebudayaan Kebangsaan untuk memahami pembentukan wacana muzik Malaysia yang menyumbang kepada penggubalan DKK.

Di mana letaknya muzik popular tempatan yang dinikmati oleh kesemua warga Malaysia berbanding dengan muzik 'kebangsaan yang mungkin dianggap ketinggalan zaman malah hanya digunakan untuk upacara rasmi atau aktiviti-aktiviti dan media pelancongan? Bagaimanakah unsur-unsur kosmopolitan yang pelbagai etnik, bahasa dan genre yang jelas ternyata dalam sejarah perkembangan muzik tempatan dapat diadaptasi semula ke dalam pemahaman kami tentang muzik Malaysia? Diharapkan kritikan yang berlapis ini tentang DKK dan muzik yang berbudaya kebangsaan dapat membuka perbincangan untuk menerima dan menyokong muzik popular tempatan (dalam kepelbagaiannya) sebagai salah satu asas budaya kebangsaan yang melambangkan integrasi dan kesepaduan sosial di Malaysia.

Tarian zapin sejak tahun 1966, jelas mempunyai asal-usul yang kacukan dan kosmopolitan, serta konteks persembahan yang tidak formal dan bersifat penyertaan (*participatory*), malahan seni tarian dan muzik ini dapat dirasmikan dengan mudah sebagai sesuatu seni kebangsaan, sesuai dengan keperluan DKK (Md Nor 1993, 82-90):

Bukan sahaja zapin kontemporari yang dianggap sebagai tradisi tarian yang oleh kebanyakan rakyat Malaysia, ia juga dianggap sebagai tradisi tarian yang bermaruah. Berbeza dengan era bangsawan dan kabaret yang berkilauan pada tahun 1930-an, dan tahun-tahun kegemilangan filem Melayu pada tahun 1950-an dan 1960-an, zapin hari ini, pada awal 1990-an, dikaitkan dengan seni halus budaya sinkretisme Melayu-Arab. Zapin sangat dianggap sebagai benteng terakhir tradisi tarian Arab yang telah menyumbang kepada pengayaan tradisi-tradisi Melayu. (87-88, penekanan saya).

Md Nor menunjukkan bagaimana zapin telah berubah dalam status kebudayaan dari masa ke semasa dengan mematuhi dasar kerajaan yang memberi nilai estetika yang lebih besar kepada seni persembahan tertentu terhadap orang lain; terutamanya, ini dilihat dalam kedudukan istimewa 'zapin hari ini' berbanding penggunaannya dalam konteks persembahan sebelumnya seperti di dalam 'bangsawan dan kabaret' zaman 1930an dan filem-filem dan Melayu dari era kemerdekaan. Walaupun penulis merujuk kepada wacana nasionalis yang terkait dengan seni zapin kajiannya tidak membahaskan permasalahan dengan cukup terperinci. Pada pandangan saya, pengarang menunjukkan wacana 'seni tinggi' (*high art*) yang memberi nilai yang lebih besar kepada 'zapin hari ini' berbanding dengan seni-seni tempatan yang lain. Contohnya, beliau menampakkan zapin sebagai bersinonim dengan 'seni yang baik' di mana

sebaliknya adalah muzik bangsawan dan kabaret yang terletak di luar batasan 'seni yang baik' itu. Ini menunjukkan bahawa kriteria untuk apa yang menjadi 'seni' sedemikian adalah berdasarkan tiga 'tonggak' dari DKK Malaysia yang dirujuk di atas. Tambahan pula, beliau mencatatkan bagaimana seni dianggap sebagai 'benteng terakhir tradisi tarian Arab yang telah menyumbang kepada pengayaan tradisi-tradisi Melayu'. Oleh itu, saya mencadangkan pemerhatian Md Nor juga membayangkan bahawa DKK melihat ancaman kepada 'tradisi prestasi Melayu' terhadap unsur-unsur asing yang tidak Islam; zapin, dalam hibriditas Islam-Arab-Melayu, membentuk benteng seni Malaysia ideal yang boleh 'menyumbang kepada pengayaan' budaya kebangsaan seperti yang dibayangkan dalam kriteria Melayu-Islam DKK. Namun, walaupun status budaya 'rendah' yang dikaitkan dengan filem Melayu dan muzik dan tariannya dinyatakan dalam karya Md Nor, kedudukan seni 'tinggi' telah, secara paradoks, diberikan kepada muzik filem P. Ramlee. Pada masa ini, muzik P. Ramlee, jika tidak ikonik muziknya, bahkan menduduki status kebudayaan negara yang lebih dihargai daripada zapin.

Konsep semacam zapin sebagai seni tinggi mencerminkan seruan kertas-kertas kerja yang dibentang di Kongres Kebudayaan Kebangsaan pada tahun 1971 yang membahas keperluan untuk meningkatkan muzik tempatan melalui penyelerasan dengan nilai-nilai muzik Barat. Ariff Ahmad (1973), dalam menyeru penyesuaian muzik tempatan kepada muzik 'seriosa/berat' atau pengadaptasian muzik klasik Barat, mengesali ketidakmampuan masyarakat Melayu untuk menghargai seni muzik bersifat intelektual:

Masyarakat Melayu khasnya sukar menerima seni muzik bercorak berat sedikit oleh kerana pengertian seni yang bercorak berat tidak ada. Muzik yang berbentuk asli yang mempunyai form atau structure di masyarakat Melayu adalah primitif dan melebihi-beratkan rhythm sahaja. Oleh itu tidaklah dapat dinafikan bahawa jika masyarakat Melayu dikehendaki menikmati seni muzik jenis berat ini, konsep seni muziknya terpaksa ditambah dengan konsep Barat. (210)

Seperti kes-kes di atas, penghalusan amalan kebudayaan Melayu juga diberi penganalisan yang sama oleh Mohd Anis tentang zapin, justeru menjelaskan kedudukannya yang merangkumi keperluan DKK. Begitu ironis pandangan yang mengagungi budaya Barat oleh pembentang di atas dalam sumbangannya kepada penggubalan dasar kebudayaan yang ethno-sentris mahupun tegas. Walau bagaimanapun, beliau tidak berniat untuk memberikan muzik Barat kedudukan yang istimewa dalam pengertian budaya kebangsaan yang dapat dihormati ramai. Kebetulan, Ariff Ahmad merupakan hasil daripada pendidikan ilmu kolonial yang mengasaskan erti 'kebudayaan' kepada kriteria-kriteria dan sejarah perkembangan dunia muzik Eropah. Dalam seminar yang sama, Saiful Bahari (1973) mencadangkan pembetulan *tuning* instrumen-instrumen tradisional dari Kelantan secara khusus iaitu 'seruling, rebab' dan 'serunai' kerana

dia mendengar 'alat-alat muzik Kelantan di antara satu dengan lainnya sangat contrast hingga agak mengganggu pendengaran telinga' (220). Tambahan pula, beliau mencadangkan penubuhan sebuah orkestra simfoni kebangsaan yang 'selain memainkan muzik-muzik kebangsaannya sendiri ianya harus sanggup pula memainkan lagu-lagu klasik-Barat' (220). Justeru, niat Ariff Ahmad dan Saiful Bahari adalah untuk mempromosikan idea seni tinggi dalam budaya Melayu dan saranan mereka adalah untuk 'meng-klasik-kan' atau memperhalusi praktis muzik dan citarasa Melayu mengikut konsep-konsep seni tinggi muzik Barat.

Pergerakan untuk 'mem-Barat-kan (*westernise*)' muzik tempatan adalah sebahagian daripada proses pembentukan negara pasca kolonial yang berleluasa di seluruh dunia. Pemurniaan seni mengikut kriteria seni Barat juga dilihat sebagai salah satu cara untuk merebut kembali kebudayaan kebangsaan dari masa lalu penjajahan. Weidman (2006) memerhatikan bagaimana penggunaan alat muzik biola sejak tahun 1800-an dalam muzik klasik India Selatan mewujudkan

... satu set kompleks hubungan mimetik (mimetic) antara alat muzik dan suara, India dan Barat, penjajah dan yang dijajah. Kapasiti mimetik biola menjamin kesahihan suara Karnatik, sebagai instrumen penjajah yang digunakan untuk menangkal – dan akhirnya menebus muzik India dari – kesan penjajahan (59)

Begitu juga dengan penggunaan biola di India Selatan, pembuat dasar kebangsaan di Malaysia membayangkan peningkatan status muzik tempatan melalui teknologi dan ilmu muzik barat sebagai suatu kerangka kemajuan. Walau bagaimanapun, di samping mimesis pasca kolonial yang kompleks ini, pihak autoriti kerajaan diperlukan menyeragamkan (*homogenise*) kebudayaan kebangsaan dalam bingkai kebudayaan Melayu dan Islam. Guilbaut (2007) menggambarkan keadaan yang sama di Trinidad & Tobago di mana komuniti majoriti berkulit hitam yang menduduki 'ruang istimewa' dalam prestasi dan pengeluaran muzik *calypso* yang merangkumi negara bangsa setelah kemerdekaan – bagaimanapun, 'domain eksklusif' ini untuk kaum majoriti kulit hitam di sebaliknya mengakibatkan berlakunya peminggiran minoriti diasporik seperti komuniti Asia Selatan tempatan (40).

Sama seperti kes-kes yang disebutkan di atas, NCP di Malaysia memainkan peranan penting dalam pembentukan 'domain eksklusif' untuk amalan-amalan muzik yang memberi keistimewaan kepada konsepsi Melayu yang homogen sebagai satu artikulasi etnosentrik identiti budaya negara. Nagata (2011) berpendapat bahawa tropa 'etnokratik telah menyarungi ... rakyat Melayu', lalu membenarkan parti UMNO untuk 'menghasilkan majoriti politik dan penguasaan politik Melayu yang dikawal aksesnya' daripada orang-orang yang bukan bumiputera dan berideologi bercanggahan (27). Jadi, di dalam masyarakat

Melayu dikenakan sesuatu batasan mengenai konsep identiti budaya. Ini amatlah bercanggahan dengan situasi masyarakat etnik Malaysia yang pelbagai dan sejarah budaya Melayu yang pluralistik. Daripada konsepsi etno-budayaisme ini muncul karya dan ikon P. Ramlee sebagai seni bangsa Melayu – walaupun seninya bersifat kosmopolitan-kacukan. Agak ironinya, ikon muzik P. Ramlee sangat mudah disesuaikan dengan projek kebudayaan nasional; beliau merupakan seorang seniman Melayu yang menyusun muzik secara eksklusif dalam bahasa Melayu untuk industri filem vernakular eksklusif Melayu.

Dalam memahami proses governans atas amalan-amalan muzik, saya merujuk kepada kajian Tan (1993) yang mengaitkan bagaimana pelaksanaan DKK membawa kepada penginstitutionan, sistematisasi dan kawalan seni teater bangsawan (177-178). Beliau memerhatikan peralihan menuju homogenisasi budaya takrifan kerajaan dalam peningkatan, perhatian dan promosi seni persembahan bersesuaian dengan nokta pertama dan ketiga DKK seperti seni wayang kulit, gamelan dan nasyid, yang membina 'budaya kebangsaan berdasarkan budaya orang pribumi rantauan' sambil menekankan 'Islam' sebagai 'elemen penting' (176-177).

Secara tidak langsung, dasar ini menunjukkan bahawa amalan budaya komuniti bukan Melayu dan bukan Islam seperti minoriti Cina dan India yang besar, tidak dianggap sebagai 'kebudayaan kebangsaan' di Malaysia. Untuk penggambaran yang lebih lanjut, Tan memerhati proses 'Melayusasi (*Malayization*)' dalam produksi bangsawan anjuran kerajaan yang meremehkan atau mengabaikan unsur-unsur bukan Melayu dan bukan Islam yang dahulunya merupakan sebahagian daripada amalan budaya yang kaya dan majmuk (178- 187). Tan menyimpulkan bahawa bangsawan dalam bentuk yang ditaja kerajaan tidak lagi dapat menarik penonton atau penghibur bukan Melayu mahupun 'Melayu generasi muda' yang 'sukar menjalin hubungan dengan seni bangsawan (baharu) yang jelas gagal mengadaptasi kepada zaman dari segi tema, muzik, tarian, dan latar (*setting*), lagipun tidak menekankan kepelbagaian' (186).

Namun, kajian Tan menunjukkan bagaimana inisiatif intervensi oleh kerajaan Malaysia telah gagal memulihkan bentuk seni yang semakin merosot. Selain itu, pematuhan seni ini kepada agenda etnik yang ketat yang secara langsung membawa kepada penarikan yang semakin merosot terhadap seni bangsawan daripada rakyat Malaysia. Dalam mengkaji etika intervensi dalam pemeliharaan budaya muzik yang terancam, Grant (2010) mencadangkan bahawa keperluan dan kesejahteraan komuniti seni yang berkaitan harus menjadi tumpuan bukannya 'dasar yang menyeluruh, tuntutan sistemik atau kerajaan, atau kepentingan ahli akademik atau orang lain dalam kedudukan yang berkuasa' (42). Seperti yang ditunjukkan oleh kajian Tan, NCP tidak mempunyai kesan yang sedikit terhadap informan pengamal teater bangsawan yang masih hidup,

yang ramainya semasa kajian Tan dijalankan hidup dalam kemiskinan (187). Sama sekali, pengabaian pengamal budaya oleh negara juga dapat dilihat dalam kisah hidup P. Ramlee. Sehingga kemangkatannya pada tahun 1973, dia mengalami masalah kewangan dan hidup hampir kemiskinan selepas berpindah dari Singapura ke Malaysia pada tahun 1964.

Kajian Tan menunjukkan kegagalan agenda etnokratik dalam ketidakmampuannya menerima amalan budaya Melayu sebagai budaya heterogen. Setelah memberikan pandangan mengenai 'pemurnian' kebudayaan Melayu melalui penyingkiran unsur-unsur yang dianggap sebagai 'asing' dan tidak Islam, Tan memberi penerangan tentang cara-cara muzik pluralistik dan kosmopolitan (seperti muzik zaman filem Melayu 1950-an dan 1960-an) diappropriasi untuk mempromosikan agenda budaya nasional yang homogen oleh institusi negara. Walaupun bangsawan pada tahun 1990-an telah dipentaskan oleh institusi universiti kerajaan, muzik filem Ramlee telah didengarkan dan direkodkan dalam kedua-dua konteks kebangsaan dan komersial. Dalam kedua-dua manifestasi seninya, muzik dan persona beliau digunakan untuk melambangkan atau membangkitkan estetik kebudayaan nasional.

Ironisnya, etnokrasi autoritatif dasar kebudayaan dalam penyelapan pluralisme dan kreativiti juga mengakibatkan konsepsi dan amalan budaya kontra-hegemoni atau alternatif. Selaras dengan ini, Nagata menegaskan bahawa kemunculan 'Melayu Baru' yang berfikir di luar petak ideologi dan terlibat dalam pergerakan seni alternatif dan masyarakat sivil, memastikan pengeluaran imej-imej baru Melayu dan 'Malaysia 'sebagai cabaran kepada visi kerajaan (BN-UMNO)' (28). Jadi, persoalannya, mengikut huraian perkembangan seni-seni zapin dan bangsawan di atas, adakah DKK dilaksanakan sebagai alat asimilasi atau integrasi, yang kurang sesuai untuk masyarakat Malaysia? Kemasukan seni-seni dan penyertaan komuniti bukan Bumiputera dan Islam dalam seni-seni tersebut yang dibataskan jelas menunjukkan kegagalan pendekatan asimilasi dalam pelaksanaan dasar kerajaan atas amalan seni tempatan.

Di mana pelaksanaan dasar kerajaan terpesong oleh budaya birokrasi dan agenda etnokratik Melayu yang telah menyerapi institusi kerajaan, amalan-amalan seni harian rakyat Malaysia agak berbeza gambarannya. Saya berpendapat bahawa amalan-amalan penghasilan dan penggunaan muzik popular oleh rakyat Malaysia – yakni dari bawah (amalan harian), bukan dari atas (takrifan autoriti) – jauh lebih memenuhi prinsip-prinsip integrasi ke arah perpaduan sosial. Muzik popular Malaysia sama sekali mengandungi unsur-unsur luar (seperti genre muzik Anglo-Amerika, Hindustan) dan sering didengarkan oleh rakyat Malaysia. Namun muzik popular yang bersifat kerencaman – termasuk muzik

warisan zaman filem-filem kegemilangan Melayu 1950an dan 1960an – tidak dapat diperjuangkan seperti seni muzik tradisional Melayu tertentu. Walaupun muzik popular seperti ini penting untuk naratif sejarah integrasi dan kesepaduan rakyat Malaysia yang berbilang kaum, ia hanya dapat diangkat sepenuhnya oleh golongan industri muzik. Yang merumitkan lagi ialah isu pemilikan hak intelektual muzik popular tersebut. Lagu gubahan filem-filem Melayu pada zaman kemerdekaan dimiliki oleh syarikat filem yang bertapak di Singapura seperti Shaw Brothers, Cathay Keris, dan syarikat pengedaran muzik antarabangsa seperti Universal dan EMI. Namun, walaupun muzik popular tertentu relevan kepada rakyat Malaysia, pihak yang bertanggungjawab secara rasmi atas kandungan kreatif ini ialah industri muzik komersil. Kebetulan, bukan sahaja pihak kerajaan yang menentukan hala tuju budaya muzik kebangsaan, tetapi identiti kebangsaan juga terikat dengan penghasilan muzik oleh industri tertentu sebagai produk untuk pemasaran dan penggunaan tempatan.

Irama Malaysia: Muzik Popular Kebangsaan

Malahan, industri muzik tempatan yang juga bersifat eksklusif mengikut pasaran demografi muzik bahasa dan etnik tertentu, (Melayu, Cina, India, Inggeris) juga mewujudkan sesuatu halangan kepada kesepaduan sosial di kalangan pengguna muzik. Muzik bersifat keagamaan seperti nasyid, walaupun sangat cemerlang dari segi pendapatan komersil, masih tidak meliputi kesemua komuniti Malaysia yang berbilang agama. Tetapi, kepentingan industri nasyid Malaysia boleh dilihat seakan berjaya menjadikan muzik tempatan yang menganjurkan sesuatu penjenamaan muzik Islam yang moden bahkan ‘pan-Islamic’, iaitu merangkumi pasaran muzik Islam popular di peringkat rantauan mahupun antarabangsa (Sarkissian 2005; Barendregt 2006a, 2006b, 2011, 2012).

Pembentukan muzik yang bersifat ke-Melayuan dan moden juga diceburi oleh pencetusan jenama ‘Balada Nusantara’ atau ‘Irama Malaysia’ pada zaman 1990an yang diterajui oleh penggubah lagu tempatan Suhaimi Mohamed Zain @ Pak Ngah, Manan Ngah dan M. Nasir. Genre muzik ini berjaya untuk mengadaptasi muzik tradisional dan asli Melayu dengan gaya muzik moden dari Barat dan negara-negara lain, selaku memikat generasi muda kepada unsur-unsur muzik Melayu yang telah lama dipinggirkan. Kejayaan komersial Pak Ngah boleh dinampakkan di dalam lagu nyayian Siti Nurhaliza, “Cindai” dan album Noraniza Idris yang bertajuk, *Ala Dondang* (Tan 2005, 304). Lagu “Cindai” telah memenangi anugerah Lagu Terbaik Pertandingan Juara Lagu 1998, manakala album *Ala Dondang* telah pun mendapat Album Terbaik Pop Etnik untuk Anugerah Industri Malaysia 1999 (AIM ’99). Menurut Tan Sooi Beng (2005) genre Irama Malaysia ini selaras dengan *continuity* muzik hybrid atau kacukan, khususnya seni muzik ronggeng, yang telah wujud di Semenanjung Malaysia sejak zaman bangsawan dan rakaman gramofon (awal 1900an) hingga

ke zaman filem-filem Melayu 1950an dan 1960an. Namun, satu aspek muzik Malaysia yang penting ialah adaptasi dan integrasi kepelbagaian budaya yang bertembung dan terkumpul di perantauan Melayu. Selaras dengan ini, Manan Ngah yang telah menggubah lagu untuk Sudirman telah menekankan bahawa sifat kacukan genre Irama Malaysia muzik yang mengadaptasi unsur-unsur global dengan tempatan bukan sesuatu yang baru:

... jelas dinampak bahawa nenek moyang kami lagi progresif dan inovatif daripada kami di zaman sekarang dengan kewujudan joget, dondang sayang, nasyid dan ghazal dan sebagainya... Kebetulan nenek moyang kami pada awal lagi telah menghasilkan sesuatu bentuk (muzik) sintesis atau kacukan seakan sesuatu produk untuk mengintegrasikan nilai-nilai estetik yang asal-usulnya dari Amerika Selatan, Eropah, Arab, India dan Cina ke dalam karya kesenian Melayu. (temubual dengan Manan Ngah di dalam Wan Zawawi 2017, 33).

Wan Zawawi (2017) pula membahas bahawa kemunculan Irama Malaysia adalah selari dengan usaha-usaha kerajaan untuk mengawal 'gejala' rock kutu di Malaysia pada tahun 1980an ke awal 1990an. Amalan budaya rock kaum muda Melayu dilihat oleh pihak autoriti Malaysia yang konservatif sebagai bertentangan dengan kebudayaan Melayu dan agama Islam, proses penyangkaran atau 'pendisiplinan' budaya muzik ini dimajukan melalui kawalan-kawalan kerajaan dan manipulasi industri muzik. Namun, masalah integrasi juga boleh berlaku secara intra-etnik, iaitu di antara sesuatu komuniti etnik, Walaupun Irama Malaysia merupakan sesuatu usaha integrasi sosial pada permukaannya, ia secara tidak sengaja telah menyumbang kepada hegemon kerajaan Malaysia, maka ia tidak boleh diterima sebagai muzik popular yang betul-betul menghayati semangat perpaduan antara rakyat Malaysia yang berbilang kaum. Walaupun karyanya merentasi jurang budaya mahupun sejarah di antara seni rakyat-tradisional Melayu dan muzik popular, ia masih bertumpu kepada kebudayaan Melayu, dan tak semestinya budaya Malaysia. Lagipun, walaupun ia ditakrif daripada pihak autoriti sebagai sesuatu ekspresi kebangsaan, tidak jelas ternyata jikalau genre muzik muzik ini disertai pemuzik mahupun dapat menarik minat warga Malaysia yang bukan Melayu. Inilah cabaran besar untuk mencapai sesuatu muzik popular tempatan yang dapat menjamu selera muzik kesemua rakyat Malaysia merentasi kaum.

Justeru, untuk halaman-halaman seterusnya, saya ingin mengimbas kembali contoh di dalam sejarah budaya muzik popular Malaysia yang pada pendapat saya boleh diterima sebagai detik-detik perpaduan di dalam kepelbagaian. Contoh-contoh terpilih ini tidak menyeluruh dan tidak termasuk era kemerdekaan yang diteliti di bahagian awal bab ini. Maka, bahagian seterusnya akan bermula dengan contoh-contoh muzik popular Malaysia dari zaman 1970an hingga ke zaman 2000an.

Detik-Detik Perpaduan Di Dalam Perkembangan Muzik Popular Malaysia

Halaman-halaman seterusnya akan mengulas beberapa contoh muzik tempatan yang menggambarkan detik-detik perpaduan (*moments of unity*) selaras dengan hujahan peranan seni muzik dalam penyuburan semangat kemanusiaan (*human flourishing*) yang diutarakan oleh Hesmondhalgh (2013). Beliau membina konsep muzik sebagai penyumbang kepada penyuburan kemaknusiaan berdasarkan penulisan Amartya Sen (1999) dan Martha Nussbaum (2006) yang mentafsirkan pencapaian kehidupan manusia sempurna dan universal – yang sebenarnya mempunyai keperluan spesifik mengikut masyarakat dan budaya yang berlainan – berdasarkan beberapa kebolehan-kebolehan (*capabilities*) asas yang berkaitan dengan prinsip kebebasan dan keadilan (dirujuk dlm 18-19). Maka, Hesmondhalgh berhujah tentang kepentingan muzik dalam ‘pertimbangan cara-cara di mana muzik mungkin boleh meningkatkan ... keupayaan kita untuk hidup bersama mahupun menuju kepada orang lain, mengenali mereka dan menunjukkan keprihatinan terhadap mereka’ (20). Muzik popular tertentu, misalnya dalam bentuk rakaman lagu, yang lebih mudah diakses oleh orang-orang kebanyakan memainkan peranan yang penting dalam membolehkan individu mahupun masyarakat untuk mendalami pengalaman sosial dan emosi ke arah pemahaman perasaan dan pengalaman sendiri dan orang lain. Namun, dalam konteks multietnik Malaysia, muzik dapat mengait-rapatkan pengalaman budaya dan sosial masyarakat kepelbagaian ke arah integrasi meskipun kesepaduan nasional.

Lockard (1998) dalam kajiannya tentang muzik popular Malaysia dan Singapura dari zaman ke-Merdekaan hingga ke 1990an telah meneliti perkembangan muzik popular tempatan berkenaan dengan perubahan-perubahan sosial dan politik. Misalnya, lagu-lagu kumpulan rock seperti Kembara telah membangkitkan kesedaran sosial tentang isu-isu yang dihadapi oleh orang Melayu muda bertemakan cabaran sosio-ekonomi pekerja kelas bawahan atau kolar biru (*blue collar*) akibat migrasi dari luar bandar ke bandar. Akan tetapi, perkembangan muzik popular juga terikat dengan pembangunan sosio-ekonomi Malaysia yang bermasyarakat majmuk (*plural*). Di sini kepelbagaian agama, etnik dan bahasa menyumbang kepada anyaman budaya muzik popular yang sangat menarik dan unik kepada Malaysia. Walaupun kebanyakan lagu zaman ini bergaya muzik berasaskan muzik rock & roll Anglo-American, selain daripada tema sentimental terdapat banyak lagu yang bertemakan isu-isu sosial seperti perbezaan darjat, perjuangan harian golongan pekerja, pembangunan yang semakin pesat dan sebagainya. Ini merupakan sentimen dihayati oleh semua warganegara Malaysia tidak mengira etnik.

Di sini ternyata paradoks penghasilan dan penggunaan muzik untuk pasaran yang multietnik di Malaysia. Muzik yang kerap kali berjaya merentasi

perbezaan etnik di kalangan rakyat Malaysia adalah muzik yang bersifat komersial dan keBaratan, khususnya muzik popular berbudaya Anglo-Amerika. Tambahan pula, isi kandungan lirik atau naratif lagu yang merentas etnik berkaitan dengan cabaran sosio-ekonomi atau kelas seperti di atas, dan tema sentimental yang bertemakan cinta dan duka perhubungan romantik manusia. Pada zaman ini, tema-tema lagu sentimental ini amat kerap dinyanyikan oleh pemuzik tempatan, termasuk kumpulan-kumpulan muzik multietnik di Malaysia seperti Carefree dan Alleycats. Lagipun, kumpulan-kumpulan ini yang mencapai kecemerlangan pasaran yang sangat lumayan, khususnya dengan lagu-lagu Melayu. Carefree amat terkenal dengan lagu mereka keluaran tahun 1979, “Belaian Jiwa”. Manakala antara lagu popular Alleycats ialah “Sampaikan Salam Cintaku”, “Jika Kau Bercinta Lagi” dan “Andainya Aku Pergi Dulu”. Kedua-dua kumpulan ini diketuai oleh ahli kumpulan beretnik India (Simon Justin Leo untuk Carefree dan David Arumugam dan mendiang Loganathan Arumugam untuk Alleycats) dianggotai oleh ahli kumpulan beretnik Cina dan Melayu, tetapi bergantung kepada penulis lagu dan lirik yang beretnik Melayu seperti M. Nasir. Bagi kumpulan Alleycats, identiti jenama bertumpu kepada rambut ‘afro’ ikonik Dato David Arumugam dan adiknya, mendiang Dato Logan Arumugam. Kejayaan pasaran kumpulan Alleycats di Malaysia susah untuk ditandingi dengan 28 album dikeluarkan dari tahun 1978 hingga ke 2008, di mana kebanyakan lagu merupakan ‘hit’ dan digemari oleh rakyat jelata, terutamanya warga Melayu. Sejak kebelakangan ini, David Arumugam yang sekarang berumur 68 tahun, juga sering membangkitkan di dalam temuramah media terkini peranan kumpulannya dalam menyatupadukan rakyat Malaysia yang berbilang etnik di mana ‘lagu-lagu’ Alleycats ‘diterima oleh pelbagai latar belakang masyarakat. Mereka tidak persoal mengapa band pemuzik Cina dan India bekerjasama dengan penulis lagu Melayu untuk menyanyikan lagu-lagu Melayu’ (Noor Azura 2017). Di samping itu beliau menekankan peranan muziknya dalam penyatuan bangsa, dengan pemahaman bahawa seni ‘muzik itu universal, kerana lagu, semua bangsa dapat bersama. Muzik melahirkan kesepaduan dan kebersamaan. Kerana lagu, orang bukan Melayu faham bahasa Melayu selepas mendengar lagu Alleycats’ (Noor Azura). Aspek penting yang menandakan perpaduan nasional di dalam penghasilan muzik Alleycats ialah jaringan kolaborasi yang menjayakannya; iaitu suara pemuzik etnik India melaungkan lagu sentimental Melayu yang ditulis oleh etnik Melayu untuk pasaran majoriti Melayu. Di samping itu, kami patut memberi perhatian kepada peminat-peminat Alleycats ini yang beretnik Melayu yang mengangkat warga bukan Melayu sebagai ikon seni muzik kebangsaan yang merentas bukan sahaja batasan etnik tetapi juga batasan zaman (dari 1970an ke 2000an).

Sudirman Selaku Seniman Perpaduan Negara

Di masa yang sama kumpulan Alleycats berkecimpung di dalam industri muzik Malaysia, satu tokoh muzik negara yang tidak boleh diabaikan ialah Sudirman Hj Arshad @ Sudirman (1954-1992). Pada 14 April 1986, sempena pelancaran album barunya, *Orang Kampung*, beliau telah mengadakan satu konsert umum yang percuma di Jalan Chow Kit, Kuala Lumpur. Konsert ini mencatat sejarah dengan kehadiran 100,000 orang penonton yang berbilang kaum. Berikut adalah petikan temubual dengan dua wartawan yang hadir di konsert tersebut dalam filem dokumentari *Sudirman Arshad* (2010) arahan Gerard Benedict:

dia sendiri pun tak sangka macam tu keluar crowd yang beratus-ratus ribu orang... Tetapi bagi dia memang suatu kepuasan. Kemuncak kepuasan dia di dalam negara... Malaysia' (Bahyah Mahmud)

Dia bangga...saya rasa dia dapat memberikan konsert yang semacam itu di tempat yang terbuka untuk orang yang tak pernah nampak dia di Paddock, untuk orang yang tak pernah nampak konsert-konsert dia dengan bayaran' (Saedah Ismail)

Apakah daya tarikan kebanyakan rakyat Malaysia kepada artis ini? Di samping semangat persembahannya yang tiada batasan, fleksibiliti suaranya yang merdu lagi rancak dapat menguasai gaya muzik lama-tradisional mahupun baru-global. Lagu-lagunya yang popular mempunyai tema yang bermakna kepada pengalaman harian rakyat Malaysia tidak mengira etnik. Tambahan pula, daripada petikan temubual bersama Saedah Ismail di atas, Sudirman, selain berjiwa rakyat, mengatasi batasan kelas, di mana konsertnya terbuka kepada orang ramai tanpa bayaran. Sudirman adalah artis tempatan pertama yang menyanyi di pentas Paddock di hotel Hilton, Kuala Lumpur. Pada masa itu Paddock hanya mementaskan artis-artis dari luar negara dan mengenakan bayaran tiket yang tinggi untuk para penontonnya.

Beliau juga mahir menyanyi dalam bahasa Kantonis dan Tamil. Di persembahan Konsert untuk mempromosikan jenama minuman ringannya, SUDI, di Tapak Ekspo, Ayer Keroh, Melaka pada 9 hb Mac 1991 beliau menjemput seorang perempuan Cina berwarga emas untuk naik ke pentas. Sambil bersenda-gurauan dengan 'makcik Nyonya' ini yang amat segan dan pilu pada mulanya, beliau telah memeriahkan para penonton dengan beberapa pertukaran yang lucu. Seterusnya, Sudirman mendendangkan satu lagu Kantonis yang bermaksud 'Aku Seorang Penyanyi' untuk Pn Lim Ah Yoke yang bersamanya di atas pentas. Beliau membuat sesuatu ucapan yang ringkas sebelum lagu bermula:

Ya, kita tidak akan merasa betapa bertuahnya hidup di bumi Malaysia ini jika kita tidak membuka mata dan melihat malapetaka yang menimpa negeri-negeri di seluruh dunia di sekeliling kita. Dan, di dalam harmoni ini kita berkebolehan untuk mempelajari dan menghayati adat resam dan budaya di negara kita yang berbagai-bagai maka itu saya

nyanyikan lagu in khas untuk Lim Ah Yoke. (<https://youtu.be/BMak4TenOvw>, dicapai pada 8 Jun 2018)

Di dalam konsert yang sama Sudirman juga menjemput seorang gadis muda beretnik India-Muslim ke pentas, lalu menyanyikan lagu Tamil, “Puthiya Vaanam” dari filem *Anbe Vaa* (peng. A.C. Tirulokchandar, 1966), yang dibintangi oleh M.G. Ramachandran. Sebelum memulakan persembahannya beliau berkata:

Ya para penonton. Lagu ini khas untuk semua rakyat Malaysia tanpa mengira bangsa dan agama dan di antara mesej lagu ini mengatakan kita mestilah hidup bersatu-padu bagi satu keluarga di bumi Tuhan yang esa ini tanpa mengira bangsa, warna, darjat dan keturunan.
(<https://youtu.be/B0O3ZM9Ew8w>, dicapai pada 8 Jun 2018)

Aspek prinsip perpaduan dan patriotisme ini juga dapat didengarkan dalam resepsi lagu-lagunya seperti “Tanggal 31” dan “Balik Kampung” yang sehingga hari ini dilaungkan di radio, TV mahupun saluran muzik digital pada hari kemerdekaan dan menjelang Hari Perayaan. Lagu “Balik Kampung” misalnya, walaupun kerap didengarkan untuk Hari Raya Aidilfitri, tidak mengandungi sebarang lirik yang mengaitkannya dengan Hari Raya ataupun budaya Melayu.

*Perjalanan jauh tak ku rasa
Kerna hati ku melonjak sama
Ingin berjumpa sanak saudara
Yang selalu bermain di mata*

*Nun menghijau gunung ladang dan rimba
Langit nan tinggi bertambah birunya
Deru angin turut sama berlagu
Semuanya bagaikan turut gembira*

Balik kampung oh oh oh...
(petikan lirik lagu “Balik Kampung” ciptaan Sudirman Hj Arshad [1984, EMI])

Lagu ini dari aspek perpaduan nasional sangat penting kerana ia mengaitkan sesuatu sentimen dan perasaan yang dialami oleh kesemua rakyat Malaysia yang berbilang kaum. Ia juga melambangkan aspek merantau, imigrasi, kosmopolitanisme bahkan kepelbagaian rakyat Malaysia yang pada masa atau zaman yang tertentu mempunyai nenek-moyang yang telah datangnya dari tempat asal yang lain (mahupun dari sesuatu kampung di dalam negeri atau dari luar negara). Jadi emosi kerinduan akan sesuatu kampung halaman ataupun konsepsi ‘negara-bangsa idaman’ yang menjadi tapak perpaduan, di mana laungan lagu ini menjadi sesuatu detik perpaduan di dalam kepelbagaian.

Sesuatu lagi yang dapat diulas daripada pendiriaan dan nasihat tersirat yang terkandung dalam lagu-lagu Sudirman ialah pandangan dan keperihatinan

antarabangsanya. Kemuncak kerjaya seninya dicapai apabila memenangi anugerah *Asia's No. 1 Performer* (Penghibur Asia No. 1) di dalam pertandingan *Asian Music Awards* yang dipentaskan di Royal Albert Hall, London, U.K. pada tahun 1989 dengan nyanyian lagu Bahasa Inggeris “One Thousand Million Smiles” yang ditulis oleh pemuzik tempatan Paul Ponnadurai (lirik) dan Michael Veerapan (gubahan). Lagu ini menggambarkan semangat perpaduan rakyat Malaysia pelbagai etnik serta menyeru kepada dunia akan nilai-nilai kebangsaan Malaysia yang berteraskan adat berbudi-bahasa, toleransi, keterangkuman sosial dan kasih sayang.

Industri Muzik Alternatif 1990an ke 2000an

Detik integrasi sosial yang baru bermula dengan karya-karya label indie Positive Tone yang memikat perhatian generasi muda yang berbilang kaum pada 1990an ke awal 2000an. Di bawah label ini diwujudkan beberapa kumpulan dan artis yang berjaya menembus pasaran Malaysia yang berbilang kaum. Kumpulan vokal R&B Innuendo dengan rakaman-semula lagu ‘Belaian Jiwa’ oleh kumpulan Carefree, sangat popular di kalangan rakyat dan masih boleh dinyanyikan oleh demografik berbilang kaum di Malaysia hingga ke hari ini. Akibat formulasi pembaharuan lagu ini, jurang generasi pengguna direntas melalui pengenalan lagu klasik ini kepada generasi muda. Akan tetapi, kesemua ahli kumpulan Innuendo berbagai beretnik dan menyanyikan lagu Melayu, malah tidak susah untuk menarik perhatian demografik pengguna Melayu yang lumayan di Malaysia.

Selain daripada Innuendo, selaras dengan trend R&B dan Hip-Hop zaman 1990an hingga ke 2000an, Positive Tone telah mempromosi satu kumpulan rap atau hip-hop bernama, Poetic Ammo, yang terdiri daripada ahli kumpulan beretnik India dan Cina. Lagu-lagu mereka menggabungkan lirik rap yang bertukar-alih daripada Bahasa Melayu ke Tamil ke Kantonis ke Inggeris. Walaupun lagu mereka berepresentasi kepelbagaian bahasa yang digunakan oleh rakyat Malaysia, album pertama mereka *It's a Nice Day to be Alive* (1998) telah memenangi anugerah ‘Album Bahasa Inggeris Terbaik’ di Anugerah Industri Muzik Malaysia (AIM) tahun 1999. Ternyata bahawa muzik mereka telah didengarkan oleh kaum muda Malaysia merentas etnik pada zaman pembangunan ekonomi yang pesat dan makmur. Contoh Poetic Ammo di sini menunjukkan potensi warga Malaysia bukan Melayu untuk merentas jurang etnik serta mengangkat sesuatu identiti rakyat Malaysia yang berintegrasi; yakni selesa dengan ekspresi bahasa kebangsaan sambil terikat dengan bahasa ibunda mereka tersendiri, dinikmati oleh sebahagian pasaran pengguna Malaysia yang tidak mengira etnik, tetapi mengikut demografi umur dan kecenderungan kepada genre muzik hip-hop. Menurut kajian Shanthini Pillai (2013) keunikan artis-artis daripada Poetic Ammo, khususnya Point Blanc dan Yogi B dinampakkan dalam

ekspresi *syncretic multivocality* yang menandakan identiti budaya mereka yang sama sekali global, kosmopolitan bahkan sebenarnya berakar-umbi kepada pengalaman harian sebagai warga negara Malaysia.

Positive Tone pada mulanya dikenali sebagai label bebas yang mengangkat sesuatu kumpulan rock alternatif pada awal 1990an, OAG, yang terdiri daripada ahli kumpulan Melayu dan Cina. Pengeluaran lagu single ‘60s TV’ dan album pertama kumpulan ini, *Old Automatic Garbage* memecah beberapa batasan industri muzik tempatan yang wujud sebelumnya. Pertama, ‘60s TV’ ialah lagu Bahasa Inggeris (BI) buatan tempatan yang mendapat sambutan hangat pengguna muzik tempatan; sejak 1960an lagu BI tempatan tidak dapat bersaing dengan lagu-lagu muzik dari pasaran antarabangsa Anglo-Amerika. Kedua, ahli kumpulan dwi-etnik yang menyanyikan lagu BI dipasarkan melalui genre music alternatif, dan bukan mengikut pasaran etnik-Bahasa (misalnya Melayu, Mandarin atau Tamil), maka pengurus pengedaran Positif Tone, Ahmad Izham Omar pada mulanya mengalami cabaran untuk menjual kaset OAG kepada kedai-kedai muzik; kategori yang sesuai untuk OAG tidak wujud – kumpulan Malaysia (bukan antarabangsa), lagu BI. Ketiga, kejayaan kumpulan ini telah membuka pintu kepada kewujudan pasaran pengguna muzik tempatan yang tidak mengikut batasan etnik dan Bahasa – peminat-peminat OAG dapat dikategorikan mengikut umur (remaja) dan genre muzik, bukan mengikut etnik; suatu ruang wacana tentang identiti Malaysia yang seakan-akan tidak dapat diatasi. Maka, integrasi meskipun kesepaduan sosial yang merentasi batasan etnik telah wujud dalam konteks penghasilan dan penggunaan muzik popular tempatan, khususnya, muzik rock alternatif yang bermula di ‘*underground scene*’ Malaysia.

Ekonomi Muzik Indie 2000an

Dengan kepesatan teknologi maklumat kini, umpamanya, kegunaan internet oleh warga pemuda-pemudi Malaysia untuk menghasilkan dan menyebarkan kandungan kreatif (*creative content*) yang bebas daripada sekatan-sekatan industri tradisional (misalnya industri penerbitan, media hiburan dan muzik) telah membuka peluang dan ruang untuk ekspresi yang demokratik lagi bersemangat keusahawanan.

Namun, kebanyakan hasil-hasil kreatif ini yang berteraskan prinsip *Do-It-Yourself* (DIY) dan ‘*etos indie*’ (Luvaas 2012) juga merupakan tapak integrasi nasional dengan semangat kerjasama di antara pemuda-pemudi Malaysia yang tidak memperdulikan perbezaan bangsa. Lagipun, kebanyakan hasil-hasil kreatif ini menampakkan percubaan untuk mencari semula identiti budaya tempatan yang harmonis dengan kehidupan dan budaya moden disamping bersesuaian dengan hakikat ekonomi-sosial yang kapitalis dan neoliberal. Misalnya, pada

tahun 2015, pasangan pemuzik ‘indie’ Malaysia berbangsa Cina, Eb Duet yang dianggotai oleh penyanyi Eve Wong dan pemain gitar Billy Ho – telah merakam sebuah versi lagu P. Ramlee, “Getaran Jiwa” untuk laman YouTube mereka sempena dengan Hari Raya tahun 2015 (<https://youtu.be/NRPTPNk3klY>, dicapai pada 8 Jun 2018). Saya mendapati melalui temubual saya dengan kedua-dua ahli Eb Duet, bahawa, sebaik sahaja mereka memuat naikan video tersebut ia telah menjadi viral setelah paparkan oleh seorang ‘Pak Cik’ melalui Facebooknya (Wong dan Ho, 2016). Di dalam beberapa minggu kemudiannya, video ini (melalui Facebook), secara tidak disedari oleh mereka, telah menjadi ‘viral’. Beberapa bulan kemudian, Eb Duet telah diundang oleh syarikat Nescafe Malaysia untuk merakam semula lagu tersebut untuk pengeluaran satu video muzik sempena dengan Hari Kopi Sedunia 2015. Video muzik ini yang disebar dalam perisian YouTube menyahut sambutan yang sangat baik – iaitu, lebih daripada lima juta pandangan online – memaparkan sesuatu naratif bersentimen perpaduan antara bangsa-bangsa dan pelbagai lapisan generasi di Malaysi. Hasil-hasil kreatif seperti ini boleh dikenali sebagai sesuatu tapak integrasi dan saling-hubungan di antara industri arus perdana dengan karyawan daripada ekonomi seni ‘indie’ untuk merangsang semangat perpaduan di antara pasaran pengguna Malaysia yang berbilang kaum. Meskipun tujuan kandungan kreatif itu pada asalnya ialah untuk mempromosi produk komersial. Walaupun kandungan kreatif pemuzik ini berlandaskan matlamat komersial untuk Nescafe sebagai produk komersial, hasrat rakyat untuk mengekspresi sentimen perpaduan telah dapat juga diluahkan. Lagu “Getaran Jiwa” diperdengarkan sebagai interpretasi baru sebuah lagu klasik dari zaman pembinaan negara, menakala video ini dilayarkan sebagai sesuatu ruang fantasi yang mengelompokkan pelbagai naratif dan lambang-lambang berkenaan dengan kepelbagaian budaya di Malaysia. Dalam satu adegan video muzik ini, Eve Wong dan Billy Ho menyanyikan lagu mereka di sebuah ruang kedai kopi yang moden (café). Selain daripada mengandungi pelanggan yang multietnik, latarbelakang perfilemen juga mengandungi perhiasan-perhiasan atau objek-objek yang melambangkan tiga etnik-etnik (Semenanjung) Malaysia utama. Dilihat sebuah kedai penjaja menjual sekalung rantai berbunga untuk adat sembahyang di kuil Hindu (India), satu biji tanglung merah (Cina) tergantung dari sengkuaip kedai, dan sebentuk wau bulan (Melayu) yang digantung atas dinding kedai kopi. Apa yang menarik di sini, ialah percubaan sesuatu kempen produk komersial untuk memaparkan secara naratif visual konsep integrasi nasional yang dikaitkan dengan produk pemasaran mereka – kopi Nescafe. Namun apa yang terpenting di dalam kes ini ialah peranan penghasilan muzik yang pada mulanya berhasrat untuk mengeratkan talian persaudaraan di antara pemuzik etnik Cina dengan komuniti Melayu dan Islam tetapi akhirnya berjaya dinikmati sebagai mesej perpaduan berbilang kaum.

Kesimpulan

Kumpulan muzik 'Indie' yang beroperasi di di luar industri muzik *mainstream* masih terikat kepada struktur komodifikasi pengeluaran dan pasaran neoliberal. Secara analogi, warganegara Malaysia yang berlainan latar belakang, samada dianggap majoriti atau marginal, akan selalunya mencari jalan kehidupan di dalam rangkuman pihak berkuasa negara-bangsa yang memerintahnya. Ini jelas dinampak dalam kesemua contoh kumpulan-kumpulan dan artis-artis muzik yang diulas di sepanjang bab ini. Pada asasnya muzik popular digemari rakyat jelata, tetapi kelestarian muzik tersebut dan pemuzik yang mencipta bahkan modaliti persembahan bergantung kepada sumberdaya material. Jaya atau gagalanya muzik popular akhirnya bergantung kepada ekonomi disebalik penghasilan seni dan kandungan kreatifnya. Produk yang terhasil daripada amalan-amalan kreatif ini harus memikat perhatian massa dengan estetik dan naratif muzik yang menarik, moden, di samping meluahkan jalinan identiti dalam ruang kehidupan harian – kampung halaman, bandar, negeri, negara. Di samping itu, keadaan sosio-ekonomi kehidupan rakyat dijadikan isu yang menarik pengguna muzik popular. Akan tetapi, nilai-nilai etika berperikemanusiaan seperti mesej perpaduan negara yang diangkat oleh Sudirman dan kumpulan Eb Duet boleh dijadikan teladan ataupun rangka kerja dan pemikiran untuk keseluruhan masyarakat Malaysia. Kemungkinan ini adalah integrasi yang diperlukan oleh semua warganegara, pada tahap sejarah Malaysia ini. Lagipun, dalam suasana politik perubahan dan reformasi di Malaysia kini, proses tawar-menawar, perundingan dan perantaraan antara kepelbagaian pihak yang berbagai agenda amat penting untuk kemajuan dan kemakmuran negara. Dengan ini, saya menyeru pihak kerajaan, ahli-ahli politik dan persatuan masyarakat sivil yang baru-baru ini lantang menyertai proses reformasi agar mengambil tunjuk ajar daripada persada seni tempatan. Proses penghasilan dan penggunaan muzik popular di Malaysia yang bersifat integrasi ke arah perpaduan sosial khusus dijadikan ibarat. Detik-detik perpaduan dalam kepelbagaian telah menghasilkan seni muzik yang sebenarnya melambangkan cabaran, kerumitan serta keunikan kerencaman sosial di Malaysia.

Penghargaan

Kertas kerja ini adalah berasaskan penyelidikan yang dibiayai oleh geran Arus Perdana AP-2017-001/1.

Rujukan

- Adil Johan. 2014. Disquieting Degeneracy: Policing Malaysian and Singaporean Popular Music Culture From the Mid-1960s to Early-1970s. Dlm. B. Barendregt (Ed.), *Sonic Modernities in the Malay World: A history of popular music, social distinction and novel lifestyles (1930s – 2000s)*. Hlm 136–161. Leiden: Brill.
- Adil Johan. 2017. Scoring Tradition, Making Nation: Zubir Said's Traditionalised Film Music for Dang Anom. *Malaysian Music Journal*, 6(1): 50–72.
- Adil Johan. 2018. *Cosmopolitan Intimacies: Malay Film Music from the Independence Era*. Singapore: NUS Press.
- Barendregt, B. 2006a. Cyber-Nasyid: Transnational soundscapes in Muslim Southeast Asia. In T. Holden & T. Scrase (Eds.), *Medi@asia: Communication, culture, context*. Hlm. 171–187. London: Routledge.
- Barendregt, B. 2006b. The art of no-seduction: Muslim boy-band music in Southeast Asia and the fear of the female voice. *IIAS Newsletter*, (40): 10.
- Barendregt, B. 2011. Pop Politics and Piety: Nasyid Boy Band Music in Muslim Southeast Asia. Dlm. Weintraub, A. N. (Pnyt.), *Islam and Popular Culture in Indonesia and Malaysia*. Hlm. 235–256. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Barendregt, B. 2012. Sonic discourses on Muslim Malay modernity: The Arqam Sound. *Contemporary Islam*, (6): 315–340.
- Benedict, G. 2010. *Sudirman Arshad*. Drama Dokumentari. Kuala Lumpur: AETN All Asia Networks.
- Carstens, S. 1999. Dancing Lions and Disappearing History: The National Culture Debates and Chinese Malaysia Culture. *Crossroads: An Interdisciplinary Journal of Southeast Asian Studies*. 13(1): 11–63.
- Guilbault, J. 2007. *Governing Sound: The Cultural Politics of Trinidad's Carnival Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hesmondhalgh, D. 2013. *Why Music Matters*. Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Kementerian Kebudayaan Belia dan Sukan Malaysia. 1973. *Asas Kebudayaan Kebangsaan*. Kuala Lumpur: Kementerian Kebudayaan Belia dan Sukan Malaysia.
- Khoo, G. C. 2009. Reading the films of independent filmmaker Yasmin Ahmad: cosmopolitanism, sufi Islam and Malay subjectivity. Dlm. Goh, D. P. S., Gabrielpillai, M., Holden, P. & Khoo, G.C. (Pnyt.), *Race and Multiculturalism in Malaysia and Singapore*. Hlm 107-123. Singapore: Routledge.

- Luvaas, B. 2012. *DIY Style: Fashion, Music and Global Digital Cultures*. London and New York: Berg.
- Mohd Anis Md Nor. 1993. *Zapin: Folk Dance of the Malay World*. Singapore: Oxford University Press.
- Mohd Anis Md Nor. 2012. Writing on Hybridity: Re-Exerting Ownership through Dance Writing in Malaysia. In *Dancing Mosaic: Issues on Dance Hybridity. Performing Arts of Southeast Asia*. Hlm 313–322. Kuala Lumpur: ICTM.
- Nagata, J. 2011. Boundaries of Malayness: ‘We have made Malaysia: Now It is time to (re)make the Malays but who interprets the history?’. Dlm. Maznah Mohamad & Syed Khairuddin Aljunied (Pnyt.). *Melayu: Politics, Poetics and Paradoxes of Malayness*. Hlm. 3-33. Singapore: NUS Press
- Nussbaum, M. 2006. *Frontiers of Justice*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- Pillai, S. 2013. Syncretic Cultural Multivocality and the Malaysian Popular Musical Imagination. *Kajian Malaysia*, 31(1): 1–18.
- Sarkissian, M. 2005. ‘Religion never had it so good’: Contemporary Nasyid and the growth of Islamic Popular Music in Malaysia, 37: 124–152.
- Sen, A. 1999. *Development as Freedom*. Oxford: Oxford University Press.
- Shamsul A.B. 1996. Nations-of-intent in Malaysia. In S. Tonesson & H. Antlov (Pnyt.). *Asian Forms of the Nation*. Hlm. 323–347. London and New York: Routledge Curzon.
- Tan, S. B. 1993. *Bangsawan: A Social and Stylistic History of Popular Malay Opera*. Singapore: Oxford University Press.
- Tan, S. B. 2005. From Folk to National Popular Music: Recreating Ronggeng in Malaysia. *Journal of Musicological Research*, 24(3): 287–307.
- Tan, S. B. 2013. Negotiating ‘His Master’s Voice’: Gramophone Music and Cosmopolitan Modernity in British Malaya in the 1930s and Early 1940s. *Bijdragen Tot de Taal-, Land- En Volkenkunde (BKI)*.(169): 457–494.
- Weidman, A. J. 2006. *Singing the Classical, Voicing the Modern: The Postcolonial Politics of Music in South India*. London: Duke University Press.
- Wong, E., & Ho, B. 2016. Eb Duet’s Nescafe Video. Temu bual, 18 Oktober.