

CA NHẠC TÀI TỬ

Vĩnh Phúc



Ca nhạc tài tử hay **Đàn ca tài tử** hoặc chỉ là *Nhạc tài tử*, các nhà nghiên cứu đã thừa nhận là thoát thai từ nhạc thính phòng Huế - ca Huế. Gs. Trần Văn Khê gọi lối "nhạc tài tử" là con đẻ của lối "ca Huế" miền Trung. Ông cho biết những người học nhạc trong Nam, cũng "đàn Huế". Bằng chứng là : "*Ông nội chúng tôi, ông Trần Quang Diệm chuyên đàn tỳ bà theo lối Huế và cô ruột của chúng tôi bà Trần Ngọc Viên cũng thường đàn Cổ bản Huế, Kim tiền Huế*" (đã dẫn). Khi nhạc tài tử được mang lên sân khấu thì còn được gọi là *đàn cải lương*. Lúc này nhạc tài tử không còn bó hẹp trong chỉ một số ít người thưởng thức mà đã được phổ biến rộng rãi trong công chúng qua sân khấu cải lương.

Nguyễn Ngu Í có ghi lại buổi nói chuyện của ông Cao Hoài Hà về **Nhạc Việt cổ truyền** [31]. Trong phần miền Nam, ông cũng cho biết nhạc tài tử thoát thai từ nhạc Huế và nảy nở mạnh ở vùng Lục tỉnh. Đặc biệt có chi tiết: "*cụ Huỳnh Thúc Kháng lại chia nhạc tài tử ra mười loại như sau: Nhứt Lý, nhì Ngâm, tam Nam, tứ Oán, ngũ Điểm, lục Xuất, thất Chính, bát Ngự, cửu Nhĩ, thập Thu*". Không biết có phải có sự tham gia phân định của cụ Huỳnh Thúc Kháng không, nhưng cách phân chia này lại mang tính chất "hỗ lớn", vừa thể loại vừa giọng, hơi v.v...

Loại bài viết về Vọng cổ khá phong phú. Ngoài việc tìm hiểu xuất xứ, sự biến chuyển của bài Vọng cổ qua các thời kỳ... một số bài còn nêu lên vị trí tác dụng và ảnh hưởng của Vọng cổ trong đời sống tinh thần của công chúng và xã hội.

Về vấn đề xuất xứ, trong bài **Thử tìm xuất xứ bài Vọng cổ** của Nguyễn Tử Quang và bài **Nghệ sĩ Sáu Lầu người khai sáng bản Vọng cổ** của Hà Huy Hà có chỗ không thống nhất về xuất xứ lời ca của bài Vọng cổ. Theo Nguyễn Tử Quang, *Dạ cổ hoài lang* là một bài từ của một nhà sư Nho học uyên thâm với tư tưởng ẩn dật, pháp danh là Nguyệt Chiếu sống tại chùa làng Hòa Bình tỉnh Bạc Liêu khoảng năm 1920. Bài thơ sau đó vào tay ông Sáu Lầu và được ông phổ nhạc. Nhưng theo Hà Huy Hà thì chính nghệ sĩ Sáu Lầu đã đặt cả lời cả nhạc: "*Nghĩ tới cảnh vợ tôi không sanh con, rồi bị bắt buộc ôm gói trở về nhà cha mẹ ruột làm sao khỏi nhớ*

thương chồng, tôi mới có ý nghĩ đặt một bản nhạc kể về tâm sự nhà tôi. Tôi đã ứa nước mắt khi đặt bản nhạc mà tôi đặt tên là bản HOÀI LANG nghĩa là nhớ chồng". Sau đó Thầy Thông (một thầy tuồng) lĩnh hội được ý tình đó mà đặt thêm vào hai chữ Dạ cổ trước Hoài lang ; rồi sau đó nữa là Vọng cổ hoài lang cùng với việc kéo dài từ nhịp 2 (mỗi câu 2 nhịp) lên 4, 8, 16, 32 và 64.

Nguyễn Tử Quang (cũng trong bài trên) cho biết: sau 1945 có cuộc tranh luận về việc: *Nên bỏ hay nên để bài Vọng cổ ?* Có hai ý kiến đối lập nhau: Bên thiên về lí trí thì đòi bỏ; bên thiên về tình cảm thì đòi phải được giữ gìn. Mỗi bên đều có lập luận riêng và đều hợp lý. Tác giả bài báo đã đưa ra nhận xét, kết luận mang tính chất điều hòa hai lập trường trên. Thiết tưởng đây là một vấn đề mà cho đến cả ngày nay vẫn đang là đề tài đáng được quan tâm trong lĩnh vực đánh giá, bảo tồn các giá trị văn hóa nghệ thuật dân tộc.

Bài viết: ***Truyền thống cổ nhạc Nam Phần*** của nhạc sĩ Phạm Duy năm 1960 viết nhân dự một buổi hòa nhạc của cụ Nguyễn Tri Khương - một nhạc sĩ kỳ cựu đã từng làm việc cho ngành sân khấu miền Nam từ hồi 1924. Ông đã từ giả sân khấu, về quê chỉ đạo một ban cổ nhạc địa phương và chủ trương soạn ra những lời ca mới cho các bài bản ca nhạc tài tử để phù hợp với những buổi dạ nhạc thôn quê như lễ cưới hỏi... mà nội dung xây dựng tình gia đình, tình vợ chồng, tình con cái...

Nhạc sĩ Phạm Duy cho rằng ý định của nghệ nhân Nguyễn Tri Khương là cao quý khi soạn những nội dung mới để răn dạy cô dâu chú rể trong cuộc vui ngày hôn lễ... nhưng tác giả đã nêu sự hoài nghi của mình về sự thành công của loại “ca nhạc hý sự” này. Vì xét cho cùng, theo ý tác giả, “*địa vị của những bài ca đó có lẽ phải ở nơi học đường hay những nơi tổ chức giáo dục công dân cộng đồng khác hơn là ở một lễ cưới là nơi cần sự vui vẻ hồn nhiên*”. Những bài ca có nội dung chính đáng đó “*sẽ vấp phải trở ngại là sự đòi hỏi cởi mở của người dân quê mà đòi làm lung vút và hay chờ đợi những dịp vui chung để tìm giải thoát cho tình cảm*”. Tất nhiên sự phê bình này chỉ là sự cảnh báo về công việc phát triển, cải biên nhạc cổ, còn đối với cụ Nguyễn Tri Khương tác giả đã công nhận “*cụ là một nhạc sĩ đã làm giàu cho nhạc điệu miền Nam bằng một số sáng tác rất đặc biệt*”... “*loại ca nhạc “tài tử” miền Nam đã bắt nguồn vào nhạc Huế và nhạc Quảng Nam. Đại đa số bài bản đã thoát thai từ những bài theo điệu Bắc điệu Nam hoặc điệu Quảng của miền Trung. Nhưng một loại ca nhạc theo điệu Oán đã do những nhạc sĩ sinh trưởng tại miền Nam tạo nên. Cụ Nguyễn-Tri-Khuong là một trong những nhà sáng tác đã đưa loại ca nhạc “tài tử” tới giai đoạn ca nhạc “cải lương” nghĩa là đưa ca nhạc thường lên sân khấu*”...

Trương Đình Cử với ***Đôi nhận xét về âm điệu vọng cổ*** dù rằng sự xem xét bị lệ thuộc nhiều vào những lý thuyết âm nhạc cơ bản của phương Tây nhưng đây là một bài nghiên cứu hiếm hoi ở Sài gòn vào năm 1960 bàn sâu vào nghệ thuật Vọng cổ trên các phương diện bài bản, diễn tấu, diễn xướng, ký âm, bảo tồn và soạn giả.

Tác giả bài viết đã phân tích, làm rõ ý nghĩa sự chuyển biến tiết điệu của bản Vọng cổ từ 4 nhịp lên 16, 32 nhịp v.v... Về âm điệu tác giả nhận xét là nghèo nàn không những do các câu nhạc lặp lại giống nhau mà còn ở việc không chuyển giọng (*modulation*). Nhưng chính điều này hình như tác giả cũng tự cảm thấy là khó có thể áp đặt vào Vọng cổ, với dân ca nhạc cổ Việt Nam nói chung. Trong lĩnh vực hòa đàn của nhạc công cổ nhạc miền Nam ít tôn trọng lòng bản hơn các nhạc công miền Trung v.v... Nói chung, những vấn đề mà bài nghiên cứu phê bình đặt ra đều là những vấn đề mang tính chuyên môn, cấp thiết cho sinh hoạt Vọng cổ thời bấy giờ, khác hẳn một số bài viết về Vọng cổ trong những năm sau này mà chúng tôi cũng tập hợp trong mục này (như bài *Xung quanh bài Vọng cổ* của Thanh Tuyền và *Mấy ý kiến về ca vọng cổ trên đài Phát thanh* của Đào Mộng Long, dù văn phong có hiện đại hơn nhưng cũng chỉ là phê bình góp ý người thể hiện vọng cổ là ca sĩ và nhạc công ở miền Bắc). Tuy nhiên sự trình bày các vấn đề đó chưa được mạch lạc, chặt chẽ, khoa học và nhất là áp dụng không đúng một số kiến thức trong lý thuyết âm nhạc phương Tây vào việc phân tích nhạc cổ. Thiết nghĩ, vào năm 1960 sự ấu trĩ này là phổ biến, không những ở Sài Gòn cũ mà trong cả bài viết của một số nhạc sĩ được đào tạo nghiêm túc ở miền Bắc XHCN như chúng tôi đã nêu qua ở các chương mục trước. Tất nhiên đó là tình hình chung, còn tính về thời điểm cũng như trong dân ca nhạc cổ miền Nam thì khảo cứu *Điệu thức trong dân ca Nam bộ* của nhạc sĩ Ngô Đông Hải¹ v.v... lại đã vượt trội hơn nhiều về phương pháp, học thuật.

Phải đến năm 1978, mới có một công trình khoa học nghiêm túc của Gs. Thụy Loan đăng trên bốn số của tạp chí Nghiên cứu Nghệ thuật: *Thử dẫn giải lại về một lý thuyết Điệu thức của người Việt qua bài bản tài tử và cải lương*. Với 40 trang tạp chí, công trình tương đương một tập sách chuyên khảo đầy đặn về thang âm điệu thức người Việt. Công trình đã đề cập đến những vấn đề to lớn về vũ trụ quan của người Việt trong âm nhạc để luận giải thuật ngữ Bắc - Nam tồn tại trong quan niệm về điệu thức của người xưa; về luật âm - dương; về khái niệm ngũ hành được người Việt vận dụng một cách linh động trong điệu thức 5 âm v.v... Nhưng quan trọng nhất là tác giả công trình đã minh chứng có *một cơ sở lý thuyết về điệu thức riêng biệt của người Việt* dưới nhãn quan khoa học; về mối quan hệ, hay là sự gặp gỡ giữa cơ sở lý thuyết khoa học của người Việt và Trung Hoa, mà đặc biệt là người Hy Lạp, biểu hiện trong quan niệm về cấu trúc điệu thức, cách đặt tên cũng như cả quan điểm phân loại, đánh giá. Từ trên cơ sở khoa học đó Gs. Thụy Loan đã trình bày, luận giải gần như toàn bộ hệ thống điệu thức của người Việt trong hai phần *Điệu* và *Thế*, mà ở đây tác giả đã hệ thống hóa cao các mô hình điệu thức để giải thích sự vận động, phát triển của chúng qua khái niệm *Bắc Nam biến thế*, Ngũ

¹ Đã nêu trong *Phân Cổ truyền dân gian*.

cung biến hóa làm phát sinh những cấu trúc mới Ai, Xuân và đặc biệt là các cấu trúc của điệu thức *Oán* trong nhạc Tài tử và Cải lương.

Các vấn đề khoa học của đề tài được giải quyết một cách trọn vẹn, thích đáng. Tuy vậy, đối với thời điểm hiện tại, vẫn thấy một điều gì đó hoang mang: Liệu chúng ta xem xét điệu thức trong âm nhạc người Việt, nhất là nhạc thính phòng Huế và nhạc Tài tử - Cải lương trên cơ sở hệ thống âm thanh chia quãng tám thành 12 nửa cung đều đặn với các quãng 4,5 đúng, quãng 3 thứ, 3 trưởng v.v... thì có tương thích với bản chất âm thanh dùng trong âm nhạc người Việt chưa? Và cũng vì vậy mà cuối công trình, việc tác giả đề xuất phương pháp sử dụng *hợp âm màu sắc ngũ cung* trong nhạc Việt, với một số hợp âm được nêu ra để dẫn chứng thì hầu như đều là những hợp âm có *chức* và *danh* trong hệ thống hòa âm cổ điển châu Âu.

Năm 1996 tác giả Hoàng Sơn lại đề cập đến vấn đề này qua khảo cứu đăng trên Văn Hóa Nghệ Thuật số 7 “**Âm nhạc sân khấu cải lương quá trình hình thành và phát triển**”. Ngoài việc sơ lược về sự hình thành và các giai đoạn phát triển của sân khấu cải lương, từ ca ra bộ, rạp hát, gánh hát và vở diễn v.v... tác giả lại chú trọng nhiều hơn đến phần âm nhạc của sân khấu cải lương, và theo ông, “*âm nhạc cải lương đã lấy các bài ca tài tử làm cơ sở phát triển*”. Âm nhạc tài tử, theo tác giả, bắt nguồn từ nhạc lễ và nhạc Huế do các nhạc sư từ Huế đưa vào, kể một số nho sĩ miền Nam đã từng ra Huế học nhạc để đưa vào Nam trong những thập niên cuối thế kỷ XIX. Nhưng lại không thể đồng nhất nhạc cải lương với nhạc tài tử và ca nhạc Huế vì *những dị biệt rất đáng kể giữa ba loại nhạc, mặc dù chúng có nguồn gốc chung đi theo tuyến: Nhạc lễ + nhạc Huế → nhạc tài tử → nhạc cải lương*.

Vấn đề liên quan đến nhạc lễ và ca Huế tác giả nêu ra một hiện tượng *đáng chú ý trong lịch sử âm nhạc truyền thống Việt Nam, đó là sự di cư vào Nam của nhiều nhạc công (và cả những nhạc quan) trong các dàn nhạc cung đình Huế* với việc *một nhạc quan nổi tiếng là Nguyễn Quang Đại, miền Nam gọi là cụ Ba Đội, vào Gia Định sinh sống bằng nghề truyền bá ca nhạc Huế... Những người say mê đờn ca lập tức tiếp thu thêm nguồn nhạc mới này, để hình thành những nhóm nhạc tài tử...*

Nhạc tài tử không những tiếp thu nhạc Huế mà còn phát triển quy mô hơn về bài bản, thang âm điệu thức... Tác giả đi sâu thêm về sự phát triển cái vốn ban đầu, đó là sự “*nhân vốn*” theo hai cách thức: *Chuyển biên các bản nhạc Huế sang phong cách ngôn ngữ miền Nam*, đó là việc chuyển bài Tứ Đại cảnh Huế thuộc hơi dựng thành Tứ Đại hơi oán, gọi là Tứ Đại oán v.v...; Phương thức thứ hai là sáng tác những điệu mới theo cách *mô phỏng hoặc phát triển chủ đề*. Đó là trường hợp bài Dạ cô Hoài lang của Cao Văn Lầu (Sáu Lầu) được xem là phát triển từ chủ đề điệu Hành Vân Huế...

Sự chuyển biến của các bài bản từ cái vốn ban đầu từ ca nhạc Huế vào nhạc tài tử là khá rõ ràng. Trường hợp 6 bản Bắc của Huế như Lưu Thủy thành Lưu Thủy Trường trong nhạc tài tử, Phú Lục thành Phú Lục Chấn, Bình Bán thành Bình Bán Chấn...

Có thể nói sự hoang mang đó 10 năm sau mới được giải quyết phần nào qua hai bài nghiên cứu của Gs Vũ Nhật Thăng: *Tìm hiểu thang âm của một số bài bản thuộc các hơi Xuân, Ai, Oán* và *Tìm hiểu thang âm của một số bài bản thuộc điệu Bắc*. Cũng như công trình của Gs Thụy Loan, Gs Vũ Nhật Thăng cũng soi xét vấn đề thang âm điệu thức của người Việt nhưng thông qua các bài bản của nhạc Tài tử và Cải lương. Đặc biệt, tác giả đã tiếp cận phương pháp nghiên cứu mới, khoa học với những tính toán, đo đạc bằng toán học và âm học. Chẳng hạn việc đo quãng cách giữa các bậc bằng tỷ số cent² để so sánh sự tương ứng các quãng cách giữa thang âm bình quân và thang âm chia đều trong nhạc tài tử Việt Nam, mà cụ thể là trong Thang âm quá độ Xuân. Căn cứ vào kết quả đo đạc tác giả đã minh chứng khoảng cách khác nhau giữa các bậc của thang âm quá độ Xuân, từ: Hồ Xự I Xang Xê Cống Phàn Liu và thang âm bình quân: Do Re Mi Fa Sol La Si Do. Chỉ có sự giống nhau về số cent giữa Hồ – Lú, Do – Do (một quãng tám) đều bằng 1200 cent...

Các khảo cứu này, hiện đã được xuất bản thành sách “Thang âm nhạc Cải lương – Tài tử”.

Vĩnh Phúc

TÀI LIỆU DẪN VÀ THAM KHẢO

² Đơn vị đo quãng đã được áp dụng rộng rãi trong âm thanh học và âm nhạc học, bằng 1/1200 của quãng tám. Như vậy nửa cung bình quân bằng 100 cent.