

MỘT SỐ ĐẶC ĐIỂM VỀ DIỄN TẤU VÀ ÂM ĐIỆU NHẠC TÀI TỬ NAM BỘ

BÙI THIÊN HOÀNG QUÂN

1. Lòng bản

Trước đây, nhiều nhà nghiên cứu cho rằng hòa tấu nhạc cổ truyền Việt Nam chỉ đàn đồng âm hoặc đi quãng tám từ đầu đến cuối, các bè đàn chỉ khác nhau ở những chỗ thêm thắt, luyến láy hoa mỹ. Nhưng theo tác giả Hoàng Đạm: “Trong âm nhạc cổ truyền Việt Nam đã hình thành nhiều cách hòa tấu khác nhau. Chúng tôi gọi là phương pháp phối khí cổ truyền với những nguyên lý và quy tắc khá vững chắc, chỉ cần nhìn một trong những cách hòa tấu ấy, cách biến hóa lòng bản...” (1). Ông đã công nhận các nhạc sĩ chơi nhạc cổ truyền Việt Nam từ xưa đến nay có những cách hòa tấu khác nhau, từ chuyên nghiệp đến dân gian. Một trong những cách hòa tấu ấy là *biến hóa lòng bản*.

Lòng bản được xem là bản gốc của một bài bản tài tử, với số chữ đàn ít, đơn giản. Các nghệ nhân đều ghi lại bản gốc theo cách riêng của mình. Trong quá trình biểu diễn hay giảng dạy, họ dựa vào lòng bản để đàn biến hóa theo phong cách và cảm xúc của mình, mỗi lần đàn đều có sự khác biệt. Sau khi đàn, họ có thể ghi lại những câu nhạc ưng ý một cách đơn giản, mang tính ước lệ, từ đó sáng tạo ra lòng bản mới. Như vậy, từ lòng bản ban đầu, các nghệ nhân đã có nhiều dị bản, mỗi dị bản sẽ trở thành lòng bản của họ hay một người chơi nhạc tài tử khác. Lối

đàn lòng bản chỉ dựa vào những chữ chính yếu để thêm thắt, biến hóa, ngẫu hứng theo cảm xúc của bản thân sẽ tạo nên phong cách riêng của mỗi nhạc sĩ.

Nhấn mạnh yếu tố ngẫu hứng, Trần Văn Khê cho rằng: “Khi diễn tấu một điệu nhạc, riêng chỉ những nốt nằm ở phách đầu mỗi nhịp là phải

Nhạc tài tử Nam Bộ tạo cho người nghe cảm giác gần gũi với ca trù miền Bắc và ca Huế miền Trung nhưng đầy tính sáng tạo, ngẫu hứng với những đặc trưng như: tính diễn xướng với những sáng tạo tại chỗ; tính chuyên nghiệp trong trình tấu và cảm thụ; tính dị bản, tính ngẫu hứng trong diễn tấu trên khung sườn bài bản nghiêm ngặt. Những nghệ nhân, nghệ sĩ biểu diễn nhạc tài tử Nam Bộ phải có khả năng chơi đàn điêu luyện, có kỹ thuật diễn tấu cao và nắm bắt được những phong cách trong biểu diễn loại hình âm nhạc này.

được tôn trọng. Người nhạc công được tự do biến đổi những nốt nằm ở phách yếu” (2). Từ sự biến tấu ở những phách yếu đã làm cho giai điệu của nhạc tài tử Nam Bộ trở nên phong phú, đa dạng hơn: “Đến nhạc tài tử Nam Bộ, người ta thấy chỉ có đồng âm ở đầu mỗi nhịp” (3). Từ tổng phổ bản *Lưu thủy vấn* do Trần Văn Khê ghi và bản hòa tấu *Lưu thủy trường* dành

cho 3 nhạc cụ tranh, kìm, cò, ta thấy rõ hơn quan điểm về đồng âm và đỉnh điểm đồng âm: đồng âm là các bè vang lên cùng một nốt vào một thời điểm nhất định, cao độ có thể bằng nhau hoặc cách nhau một, hai, thậm chí đến ba quãng tám; các bè độc lập biến hóa ở những phách yếu rồi sau đó sẽ cùng về đồng âm ở phách mạnh, là nơi có chữ chính trong lòng bản, nhiều nhất là ở các nhịp chẵn; đỉnh điểm đồng âm có xác suất cao nhất ở phách mạnh nhịp thứ nhất của câu, ít hơn là phách mạnh nhịp giữa câu (nhịp thứ 3 với loại câu nhịp tư hay nhịp thứ 5 của loại câu nhịp tám) và ít hơn nữa là phách mạnh của các nhịp còn

lại. Tỷ lệ đồng âm ở đây cũng mang tính tương đối vì còn tùy thuộc vào bài bản ở tốc độ nào, nhanh hay chậm, thường bài có tốc độ nhanh thì có tỷ lệ ở các điểm đồng âm nhiều hơn. Bên cạnh đó, quy luật đồng âm còn được thể hiện trong các bản Ai và bản Oán.

Như vậy, lòng bản là bản đàn gốc, chỉ ghi những chữ chính, cốt lõi, quy định khung sườn của bài. So với bản diễn tấu thật thì những chữ ở lòng bản không đứng yên mà luôn được biến hóa. Tuy nhiên, dù tài nghệ của người chơi cao thâm đến đâu, trình độ, kỹ năng biến hóa đến đâu thì những người chơi nhạc tài tử đều phải tuân theo một quy luật, đó là quy luật đồng âm được quy định ở một số điểm nhất định trong bản nhạc.

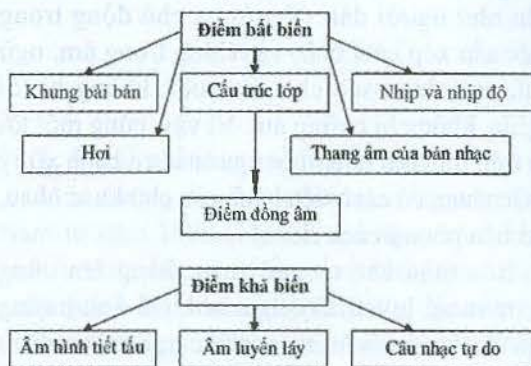
2. Xử lý lòng bản

Diễn tấu nhạc tài tử bao giờ cũng tạo cho người chơi lẫn người nghe cảm giác mới lạ. Nhạc công không những phải nắm vững lòng bản mà còn phải có kỹ năng biến hóa thì mới đạt đến độ thuần thực, am hiểu, thấy được cái hay, cái tinh túy của bài bản. Điều đó được thể hiện rõ nét trong hòa tấu. Một mặt, nhạc công phải lắng nghe bạn diễn để tạo sự hài hòa, mặt khác họ phải biến hóa lòng bản với tất cả kỹ năng đang có, tùy theo cảm xúc trong lúc hòa đàn. Người chơi nhạc tài tử bất luận ở lứa tuổi nào, từ đâu đến, chỉ cần có khả năng hòa đàn với nhau, hiểu được ý nhau qua tiếng đàn thì sẽ tạo nên buổi chơi nhạc trọn vẹn. Chúng tôi gọi đó là xử lý lòng bản, ngẫu hứng, tự do biến hóa nhưng phải dựa trên một số nguyên tắc nhất định.

Trước tiên là quy định về số nhịp, khung tiết tấu của từng câu, từng lớp và toàn bản nhạc. Các nhạc công khai thác trong điệu thức, nhưng phải bảo đảm hơi, thông qua kỹ thuật luyện, lấy, nhấn nhá... Đây là điều kiện nghiêm ngặt nhất trong đờn ca tài tử. Nhạc công có thể thêm thắt các nốt nhưng đó phải là các bậc của điệu thức, tuân thủ rung, vỗ... theo quy định của hơi. Bên cạnh đó, phải giữ đúng số nhịp của lòng bản, lấy đơn vị là câu. Điểm quy định này được thực hiện trong toàn giới tài tử lẫn người nghe, họ luôn giới thiệu cấu trúc câu, quy định nhịp thức, nhịp độ của bản nhạc khi bắt đầu hòa tấu. Thống nhất về

nhịp độ của bài bản cũng là một trong những quy định bất biến của nhạc tài tử. Trong diễn tấu, nhạc sĩ có thể dựa vào sự có mặt kịp thời của song loan để giữ nhịp độ cũng như để biết sắp dứt câu, bản nhạc. Những điểm đồng âm ở đầu, giữa và cuối câu, những chỗ có điểm song loan cũng phải giữ.

3. Phát triển giai điệu



Những điểm bất biến và khả biến

Phát triển giai điệu trong đờn ca tài tử được hiểu là sự biến hóa về tiết tấu, số lượng nốt, âm hình tiết tấu không quy định, chỉ cần phù hợp tính năng nhạc cụ, bảo đảm khung sườn của lòng bản, tuân thủ nghiêm ngặt hơi. Biến hóa giai điệu từ lòng bản có các dạng: tùy thuộc vào trình độ diễn tấu, nhạc công có thể thêm vào giữa các nốt của thang âm, phù hợp với tính năng nhạc cụ; dùng các hình thức đảo phách; chỉ dựa vào những chữ chính trong khung sườn lòng bản hay những điểm quy định đồng âm; cũng từ kiểu phát triển giai điệu này mà người ta có thể phát triển bản nhạc từ nhịp chiếc thành nhịp hai hay nhịp tư...

Bản đàn Cò (Nhị)
Biên soạn & ký âm: Hoàng Quân



Biến hóa giai điệu bằng hình thức đảo phách trong Bình bản văn

Trong hòa tấu nhạc tài tử Nam Bộ, nhạc công có thể không cần vào bài cùng lúc với dàn nhạc. Còn trong thời gian dàn nhạc đang trình tấu, một hay hai bè đàn có thể nghỉ một vài ô nhịp trong khi các bè khác vẫn đàn.

Khả năng ngẫu hứng với các kiểu biến dạng trên, hay tạm nghỉ vài nhịp rồi tiếp tục hòa đàn bằng lối phô diễn kỹ thuật, thể hiện trình độ của nhạc công, đòi hỏi họ phải nắm vững bài bản, có kỹ năng sử dụng nhạc cụ và khả năng diễn cảm.

Ngoài nhạc công, người ca trong nhạc tài tử cũng tự do sáng tạo, ngẫu hứng dựa trên lòng bản như người đàn. Người ca chủ động trong việc sắp xếp câu, chữ, vận dụng trọng âm, ngữ khí, ngữ đoạn sao cho êm xuôi, không bị tối nghĩa, không bị cưỡng âm. Vì vậy, cùng một lời ca trên một bài bản, mỗi người sẽ có cách xử lý khác nhau, có cách tiến hành câu chữ khác nhau, tạo nên phong cách riêng.

Bản thân các từ ngữ theo thang âm cũng được rung, luyến, láy theo hơi. Do ảnh hưởng của sân khấu cải lương nên các nghệ sĩ có thêm hình thức nói, ngâm trên nền nhạc, chen hơi khác vào một bài ca... Tuy nhiên, đó lại là điều cấm kỵ trong đờn ca tài tử, nghĩa là *không nói khi ca*, bởi tất cả nội dung đều được thể hiện bằng âm nhạc, là ngôn ngữ khí nhạc.

Trong nghệ thuật diễn tấu của nhạc tài tử Nam Bộ, trước khi vào một bản đàn, một bản hòa tấu, hoặc khi đệm cho ca, đều có một đoạn nhạc mang tính tự do ngẫu hứng, được gọi là rao. Về mặt phát triển giai điệu, rao là kỹ năng mà bất cứ nhạc công nào cũng phải biết. Rao không có những câu nhạc cố định từ lúc mới học cho đến lúc thành nghệ như trong *Dạo Khách* hay *Dạo Nam* của miền Trung, mà mỗi nhạc sĩ có một kiểu rao, miễn không lệch hơi của bài.

Rao không bị lòng bản hạn chế, giai điệu phát triển từ một hay nhiều môtip (4) đặc biệt của bản nhạc. Chữ kết của rao phải là chủ âm hay chữ đầu của bản nhạc. Ví dụ, bản *Tứ đại oán* vào đầu bằng chữ hò hay liu (Sol) thì kết câu rao phải là chữ hò (có thể cao hơn 1 hoặc 2 quãng 8). Sau đó sẽ là tiếng gõ của song loan. Vì bản chất của rao là sự ngẫu hứng nên tùy thuộc vào khung cảnh buổi diễn và trạng thái tình cảm của nhạc công mà rao sẽ có nhiều câu khác nhau, thể hiện cảm xúc khác nhau.

Biên soạn & ký âm: Hoàng Quân



Câu rao bản *Tứ đại oán*, vào lớp Thủ, đàn nhị

4. Âm điệu các bài bản

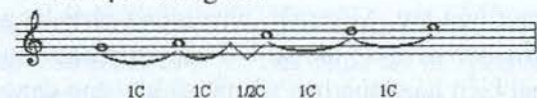
Điều thức của âm nhạc cổ truyền Việt Nam cần phải có thêm yếu tố xác định các âm bị nhấn nhá. Khi so sánh điệu Bắc và điệu Nam, tác giả Trần Văn Khê dựa vào 7 yếu tố: thang âm, âm mở đầu và âm kết thúc bài bản, nhịp độ, số nhịp trong câu, cách tô điểm âm, cách lên dây đàn tranh, kim, cò... và tính chất vui, buồn của bản nhạc.

Ví dụ: bản *Phú lục chân*

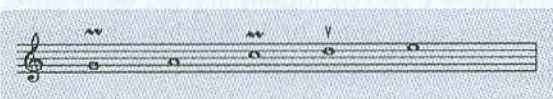
Bản dân Kim (Nguyệt)
Giáo trình Nhạc Viện TP. HCM
Biên soạn & ký âm: Huỳnh Khải



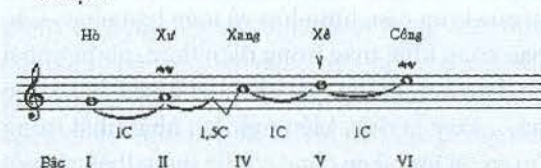
Xác định thang âm:



Với thang âm trên, khi thể hiện trên đàn piano chắc chắn không đạt được hiệu quả của một bản nhạc tài tử. Chúng ta có thể thay đổi cách xử lý các âm như sau:



Hoặc:



Cách xử lý ở đây là sự tác động vào các âm bằng những kỹ thuật rung, vỗ (5). Từ một thang âm cố định, tùy cách xử lý mà có nhiều thang âm khác nhau. Điều đó chứng minh rằng, việc xử lý các âm trong các bài bản tài tử rất tinh tế. Một số nhạc sĩ cho rằng, thang âm Việt Nam là thang bảy bậc chia đều (6). Đối với âm nhạc cổ

truyền Việt Nam nói chung hay nhạc tài tử Nam Bộ nói riêng, quan niệm thang âm cần phải bao hàm cả hệ thống điệu thức và hơi.

Như vậy, từ các đặc điểm của thang âm điệu thức trong nhạc tài tử Nam Bộ, chúng tôi có những nhận định như sau:

Thứ nhất, từ khi có nhạc tài tử, thuật ngữ *hơi* mới xuất hiện trong lý thuyết nhạc Việt. Có nhiều cách hiểu về hơi, tuy nhiên, phải khẳng định rằng, đối với nhạc tài tử, hơi là điều không thể thiếu, không cần phải tranh cãi mà phải tuân thủ một cách tuyệt đối.

Thứ hai, để bảo đảm được sự chính xác của các bài bản trong nhạc tài tử, phân định rõ vai trò, tính chất và cách xử lý của từng bậc trong thang âm, chúng tôi sẽ dùng thuật ngữ thang âm, điệu thức, hơi.

Thứ ba, việc thêm bớt âm, luyện lảy... trong âm nhạc tài tử là việc bình thường, nhờ đó mà tính chất của các bài bản tài tử đều được thể hiện một cách trọn vẹn, hiệu quả của âm nhạc tài tử đạt đến mức sinh động cần thiết.

Chúng tôi lấy thang âm, điệu thức Bắc và thang âm, điệu thức Nam là thang âm gốc hay thang âm cấu tạo (7), từ đó sẽ có các thang âm, điệu thức, hơi khác ■

B.T.H.Q

1. Hoàng Đạm, *Những phương pháp hòa tấu cổ truyền và vấn đề ứng dụng chúng trong sáng tác mới*, Tạp chí Nghiên cứu Nghệ thuật, số 3, 1982.

2. Trần Văn Khê, *La musique vietnamienne traditionnelle*, PUF, Paris, 1962, tr.298.

3. Vũ Nhật Thăng, *Một số nguyên tắc hòa tấu các bản Bắc của dàn nhạc hòa tấu tài tử Nam Bộ*, Luận văn tốt nghiệp đại học, Nhạc viện Hà Nội, 1976, tr.92.

4. Chúng tôi tạm dùng từ này, với ý nghĩa là một nhân tố, có thể là chủ đạo, tạo nên giai điệu, mang tính đặc trưng.

5. Âm vỗ cao hơn âm bị vỗ một bậc trong thang âm ngũ cung. Ví dụ: bậc V (Rê) vỗ, âm vỗ là Mi; nếu bậc VI (Mi) vỗ, âm vỗ là Sol.

6. Hoàng Kiều, *Thử tìm hiểu định luật nhạc cổ truyền của người Việt vùng châu thổ sông Hồng*, Tạp chí Nghiên cứu Nghệ Thuật, số 2, 1983.

7. Vũ Nhật Thăng, *Thang âm điệu thức nhạc tài tử cải lương*, Luận án phó tiến sĩ, Hà Nội, 1994, tr.80.

MỘT CÁCH NHÌN VỀ MÚA ĐƯƠNG ĐẠI VIỆT NAM

LÊ HẢI MINH

1. Khái niệm múa đương đại

Múa đương đại chính thức du nhập vào Việt Nam từ năm 1988 (1) dưới tác động của chính sách mở cửa. Hiện nay, tồn tại rất nhiều quan điểm xoay quanh loại hình nghệ thuật độc đáo này.

Theo Trung tâm Múa Anh quốc: “Múa đương đại là một thể loại múa của hiện đại. Nó không phải là một kỹ thuật múa cụ thể, mà là một bộ sưu tập các phương pháp, kỹ thuật được phát triển từ múa hiện đại, hậu hiện đại...” (2).

Một quan điểm khác cho rằng, múa đương đại là phong cách múa nổi lên trong TK XX như sự phát triển tự nhiên từ múa hiện đại. Để xác định phong cách này không phải là dễ bởi múa đương đại rất trừu tượng, mơ hồ. Không giống như ballet cổ điển, múa đương đại không được kết hợp với các động tác, kỹ thuật cụ thể mà mang yếu tố triết lý trong múa. Trong đó, mọi người cố gắng để khám phá những năng lượng tự nhiên và cảm xúc của cơ thể thông qua tiết mục, tác phẩm múa và thường mang dấu ấn cá nhân (3). Từ một khía cạnh khác, người ta nhận thấy, múa đương đại lấy cảm hứng từ các phương pháp, kỹ năng trong múa hiện đại, múa ballet, mặc dù không theo các nguyên tắc của ballet cổ điển. Nó nhấn mạnh đến sự cần thiết phải cải thiện hình thức, thường sử dụng nền tảng cơ sở để sáng tác múa... (4).

Như vậy, múa đương đại là thể loại được phát triển lên từ múa hiện đại. Nó dựa vào kỹ thuật ballet cổ điển và múa hiện đại, nhưng không có động tác cụ thể mà mang yếu tố triết lý với nhiều tầng ý nghĩa, được kết nối với nhiều cảm xúc giữa cơ thể người diễn viên và sự khám