

## SUY NGHĨ VỀ NHẠC CẢI LƯƠNG

### Nguyễn Ngọc Bạch

Nói đến ca kịch dân tộc, người Việt Nam chúng ta có quyền hết sức tự hào. Chúng ta có hát bội (tuồng), chèo, cải lương, dân ca kịch Khu Năm, dân ca kịch Trị Thiên Huế, và một số dân ca kịch địa phương. Chúng ta tự hào vì nền ca kịch của dân tộc ta có truyền thống, phong phú và đa dạng. Điều đó chứng tỏ khả năng thẩm mỹ và yêu cầu thẩm mỹ của nhân dân ta rất cao.

Sân khấu cải lương là một ca kịch dân tộc. Nói đến ca kịch, trước hết phải đề cập đến âm nhạc, vì âm nhạc là xương sống, là linh hồn của kịch chủng.

Mở đường vào Nam, bên cạnh gươm giáo búa rìu – những dụng cụ để chiến đấu và sản xuất – tổ tiên chúng ta còn mang theo một nền văn hóa, trong đó có một vốn nhạc phong phú bao gồm: nhạc lễ (còn gọi là nhạc tụng đình), nhạc đồng bóng, nhạc nhà chùa và nhạc hát bội; đây là chưa kể vốn nhạc dân gian (dân ca truyền khẩu) sẵn có trong nhân dân.

Nền nhạc cổ của dân tộc ta có từ rất lâu đời. Lúc còn ở miền Bắc, Trung, cũng đã phát triển khá cao, có dàn nhạc, có ghi chép hẳn hoi chứ không phải ở mức làn điệu truyền khẩu. Bọn phong kiến dùng nền nhạc cổ này làm cửa riêng phục vụ chúng trong sinh hoạt vui chơi tế lễ và cúng bái.

Vào Nam, nhạc lễ thường dùng trong các cuộc tế lễ, cúng đình, tế thần, và trong các đám ma chay. Tổ chức dàn nhạc lễ gồm: bộ kéo, bộ gõ, bộ thổi.

Vào Nam, xa triều đình, gần với quần chúng nhân dân, trong một sinh hoạt mới, đất mới, đối tượng mới, dòng nhạc lễ lần lần thay đổi chất và có điều kiện phát triển. Sự thay đổi chất này rất phù hợp với quy luật: từ đối tượng trước kia là thần linh, chuyển sang đối tượng mới là quần chúng lao động, lần lần tự dòng nhạc lễ phải thay đổi chất; từ tính chất tế lễ, trang nghiêm chung chung, nhạc lễ chuyển chất mới và phát triển để phục vụ đối tượng mới.

Sự thay đổi chất và phát triển đó biểu hiện như thế nào?

Trong các đám cúng tế, ma chay kéo dài, quần chúng cần một kiểu sinh hoạt âm nhạc khác, ngoài nhạc lễ. Nhất là trong các đám ma chay kéo dài, gia chủ và người trong nhà cần cái gì khác, ngoài dàn nhạc lễ tấu lên âm ỹ khi cúng bái. Do yêu cầu đó, nên sinh ra hình thức chơi đàn cây, nghĩa là cũng tấu những bài nhạc lễ, nhưng không dùng bộ gõ (trống, thanh la, mõ, chập chỏa ...) và thổi (kèn ...),

mà chỉ dùng bộ kéo (cò, gáo ...) và bộ khảy (kim, sến, tranh ...)

Sinh hoạt âm nhạc này (chơi đàn cây) được nhiều người ưa thích. Các tầng lớp nhân dân đều có tham gia. Người ta học đàn, học làn điệu, bài bản. Một số trí thức (nho học), nhiều chiến sĩ bị an trí sau khi phong trào “Đông kinh nghĩa thực” thất bại, đã tham gia sinh hoạt âm nhạc này; ngoài những bài bản nhạc lễ sẵn có, họ sáng tác thêm bài bản làn điệu; nhưng quan trọng hơn cả, là họ đã sáng tác lời ca (theo nhạc) để diễn đạt và phản ánh được phần nào những tâm tư và ước vọng của quần chúng, cũng như tâm tư và ước vọng của chính tác giả.

Tóm lại, sự thay đổi chất của dòng nhạc lễ là một sự chuyển biến rất hợp quy luật: Văn nghệ phải phục vụ yêu cầu thẩm mỹ của đông đảo quần chúng lao động. Sự thay đổi chất biểu hiện rất rõ nét ở ba điểm: thay đổi tổ chức dàn nhạc (chỉ dùng bộ kéo và bộ khảy), sáng tác thêm bài bản mới, và sáng tác lời ca (đưa yếu tố thanh nhạc cộng với khí nhạc).

Bộ dây kéo và khảy, tách ra khỏi tổ chức của dàn nhạc lễ, qui mô nhỏ, phục vụ sinh hoạt tinh thần của quần chúng; dần dần mất hẳn mùi lễ bái và đi vào đời sống thiết thực (cưới gả, tiệc tùng, đờn ca trong nhà hàng, đờn ca trong những đêm trăng sau những ngày lao động mệt nhọc). Phong trào phát triển ngày càng rộng, quần chúng tham gia ngày càng đông; nhất là sau chiến tranh thế giới lần thứ nhất, phong trào đờn ca phát triển rất mạnh ở các tỉnh Mỹ Tho, Vĩnh Long, Sa Đéc, Cần Thơ, Bạc Liêu, Sài Gòn. Kỹ thuật diễn tấu, ca hát ngày càng đều luyện. Danh từ “nhạc tài tử” ra đời.

Nhạc tài tử tách ra khỏi nhạc lễ và từ đấy hai dòng nhạc song song tồn tại: nhạc lễ chuyên về cúng tế, nên ngày càng héo hon già cỗi; nhạc tài tử đi vào quần chúng nhân dân, nên không ngừng được sáng tạo và bồi đắp. Từ nhạc tài tử cho đến khi chuyển thành hình thức “ca ra bộ”, rồi nhảy lên sân khấu cải lương, qua một quá trình khá dài, dòng nhạc này, ngoài việc sử dụng một số bài nhạc lễ, đã phát triển nhờ ba nguồn chủ yếu:

- Một: sử dụng, phối nhạc và nâng cao một số bài dân ca Nam Bộ như “Lý con sáo – Lý ngựa ô – Lý chèo chèo – Lý giao duyên ...”

- Hai: sử dụng và cải biên một số bài nhạc cổ Trung Bộ như: “Kim tiền Huế – Hành vân Huế ...”

- Ba: sáng tác mới trên cơ sở âm điệu dân tộc. Loại này khá nhiều, như: “Tây thi – Xuân tình – Ái tử kê – Phụng cầu – Văn thiên tường – Bình sa lạc nhạn – Dạ cổ hoài lang (về sau là Vọng cổ) ...”.

Nội dung tình cảm của dòng nhạc này khá phong phú: Loại giọng Bắc, với nhạc điệu vui tươi, thoải

mái; loại giọng Oán có tính chất bi ai, buồn thảm; loại giọng Nam, có tính chất buồn man mác, nhẹ nhàng, không bi thảm. Có người phân biệt loại bài lớn (trang nghiêm, trầm hùng) và loại bài nhỏ (vui tươi, nhí nhảnh).

Từ khi nghệ thuật sân khấu cải lương được hình thành thì thuật ngữ “nhạc cải lương” mới ra đời.

Vào sân khấu cải lương, do sự biến đổi của nội dung của các vở tuồng qua các thời kỳ, do quy luật chặt chẽ của nghệ thuật sân khấu nên nhạc tài tử phải sân khấu hóa” bài bản cất xén hoặc thay đổi ít nhiều hình thức cấu trúc, tiết tấu được co giãn cho phù hợp với tiết tấu diễn xuất. Các nghệ sĩ ngày trước, dù không hoàn toàn tự giác, nhưng đã làm đúng theo quy luật: nội dung thay đổi, hình thức tất nhiên phải thay đổi. Nhìn chung, qua một quá trình dài, chúng ta thấy nhạc cải lương có thay đổi và phát triển. Trong sự phát triển đó, có cái đúng và có cái sai. Có thể tóm tắt như sau:

- Một là, các nghệ sĩ đã dựa trên âm điệu dân tộc, sáng tác thêm rất nhiều bài mới, phục vụ tốt cho nội dung vở tuồng, phù hợp với kịch tính sân khấu, khắc họa được tính cách nhân vật. Đây là cách làm tốt và đúng.

- Hai là các nghệ sĩ đã “Việt Nam hóa” một số bài Quảng Đông, mà âm điệu gần gũi với ta. Đây cũng là một cách làm đúng; quy luật này cũng như quy luật phát triển của ngôn ngữ (Việt Nam hóa một số từ của nước ngoài như: xà bông, ô-tô, nhà ga ... ). Người xưa cũng có nêu một nguyên tắc: “Đừng trong truyền thống, tiếp thu bên ngoài, tìm cái tương đồng, lấy cái sở trường, bỏ cái sở đoản, làm giàu bài bản, lập thành lưu phái”.

- Ba là, lấy nguyên xi nhạc nước ngoài, bắt chước âm điệu, đặt lời ca, rồi lắp vào sân khấu cải lương. Đây là một cách làm không đúng, làm cho nhạc dân tộc bị lai căng, mất gốc.

- Bốn là, về mặt sử dụng nhạc cụ. Các nghệ sĩ đã có công rất lớn trong việc cải tiến nhạc cụ dân tộc và tìm cách sử dụng nhạc cụ Tây phương một cách sáng tạo, làm cho âm sắc của nhạc cụ thêm đẹp và phong phú. Ví dụ năm 1920, thầy giáo Tiên (Rạch Giá) móc phím cây guitare espangol và cây mandoline để đờn các bản nhạc cải lương – Năm 1925, anh Sáu Tài sử dụng cây violon để đờn nhạc cổ. (Theo ông Vương Hồng Sển, thầy Bảy Cảnh ở Sóc Trăng, sử dụng cây violon đầu tiên và thầy Bảy Thông là người đầu tiên sử dụng cây mandoline) – Năm 1927, anh Bảy Thạch cho nhập cây guitare hawaienne vào dàn nhạc cải lương, và anh Sáu Hiệu bổ sung cây violoncelle để tăng thêm âm trầm cho dàn nhạc ...

Điểm lại tình hình phát triển của nhạc cải lương, chúng ta thấy đó là một quá trình kế thừa và phát triển truyền thống âm nhạc dân tộc từ thấp đến cao một cách khá rõ nét: từ nội dung (bài bản) đến tổ chức dàn nhạc (cải cách nhạc cụ dân tộc và bổ sung nhạc cụ Tây phương có sáng tạo), đồng thời chứng tỏ một quá trình dài lao động sáng tạo nghệ thuật của nhiều lớp nghệ thuật của nhiều lớp nghệ sĩ, dù rằng trong quá trình phát triển, cũng có một số lệch lạc.

\* \* \*

Nhìn lại nhạc trong sân khấu cải lương hiện nay, chúng ta thấy:

- Về bài bản, ngoài những bài bản sẵn có, có những bài bản mới sáng tác thường đệm bằng dàn nhạc mới “JAZZ” chen vào bài Vọng cổ, gọi là “tân cổ giao duyên”. Cách làm này không sai, nếu nội dung kịch tính, tâm trạng nhân vật đòi hỏi phải có một điệu nhạc thích hợp và bản thân điệu nhạc đó phải được sáng tác trên cơ sở âm điệu dân tộc. Hiện nay, theo chúng tôi, nhiều bài sáng tác loại này cũng tốt. Nhưng rất tiếc là cũng còn một số bài sáng tác mang âm điệu Tây phương khá đậm nét; một số nhân vật lịch sử (mang hia, đội mũ, cầm gươm giáo) mà ca những bài loại này, đệm bằng saxophone, trompette thì nghe thật không hợp, nếu không muốn nói chướng tai. Lại có trường hợp, nội dung kịch tính, tâm tình nhân vật không đòi hỏi phải có bài sáng tác mới, nhưng vì muốn, hoặc phô trương giọng ca của diễn viên, hoặc gây một “cảm giác lạ”, nên cũng ca một bài mới, ở cuối bài giọng ca vút lên cao, dồn dập để rồi “vô Vọng cổ” cho ngọt. Cộng vào đó, lúc “vô Vọng cổ” phụt đèn màu, hoặc sử dụng ánh sáng lập lòe (xanh, đỏ, vàng, tím) để mua những tràng vỗ tay rê tiêng – Có đoạn nhân vật “Lục Vân Tiên và Kiều Nguyệt Nga” gặp nhau, dàn nhạc dùng cây guitare espagnole (nguyên xi, không móc phím) chạy một nét nhạc hoàn toàn mô-đéc!

Hoặc chuẩn bị mở màn (mà hầu như màn nào cũng vậy) thì tự nhiên dàn nhạc mới (saxophon, trompette, trống Jazz lớn nhỏ, guitare espagnole có gắn loa to) ré lên, ầm ĩ. Khán giả tưởng rằng mở màn sẽ có cảnh phong ba bão táp, hóa ra chỉ có hai nhân vật ngồi trao đổi một cách bình tĩnh về chuyện đời. Đóng màn cũng vậy. Tệ hơn nữa là trong màn “Bùi Kiệm dề Nguyệt Nga”, Nguyệt Nga bỏ trốn, Kiệm đứng khóc hi hi, đóng màn, dàn nhạc Jazz lại trở lên ầm ĩ bài “Bác đang cùng chúng cháu hành quân”, vừa lạc điệu, vừa chối tai, vừa bực bội!

- Về dàn nhạc: hiện nay ở hầu hết các đoàn cải lương đều chia thành hai bộ phận; bộ phận cổ gồm kim, cò, tranh, độc huyền, sến, tam, đoán ... Thường thường là bốn, năm nhạc cụ. Bộ phận mới

gồm saxophone, clarinette, trompette, trống Jazz lớn nhỏ, ... Có đoàn dùng cả piano, accordéon. Việc đưa nhạc cụ Tây phương vào dàn nhạc cải lương, chúng tôi không phản đối, nhưng cần nghiên cứu kỹ: âm sắc của nhạc cụ đó có hợp với nhạc dân tộc không? Với vở đề tài lịch sử và vở đề tài hiện đại, có nên rập khuôn dùng nhạc cụ Tây phương để đệm những ca trào không? Quân Trưng Trắc đánh nhau với quân Tàu phong kiến mà đệm bằng dàn nhạc Tây phương chắc chắn là không đúng và không gây hiệu quả bằng trống, chiêng, thanh la, chập chĩa. Chúng ta không có ý định lập lại lịch sử nguyên xi – muốn thế cũng không được, mà sân khấu cũng không cần thế – nhưng trong một vở thuộc về thời đại nào, toàn bộ kịch bản văn học, y trang, không cảnh, âm nhạc ... đều phải góp phần thể hiện cho được không khí lịch sử của thời đại ấy. Sân khấu là một tổng thể hoàn chỉnh, kể từ khi mở màn đầu cho đến lúc đóng màn cuối cùng, nhằm nói với khán giả những vấn đề cụ thể trong một thời đại cụ thể. Do đó, toàn bộ các bộ môn tổng hợp trong một vở diễn phải chu toàn vào một mục tiêu chung, góp phần làm cho vở diễn đạt được tính toàn vẹn.

Riêng âm nhạc, từng bài bản có nội dung riêng của nó. Cộng với lời ca, toàn bộ thiết kế nhạc (bài ca và nhạc đệm) của một vở diễn phải phục tùng mục tiêu chung của toàn vở, khắc họa cho được tính cách của nhân vật, diễn đạt cho được tình cảm của nhân vật và nội dung kịch tính, và gợi cho được không khí lịch sử của thời đại mà kịch bản miêu tả. Do đó, toàn bộ thiết kế nhạc phải mang nội dung nhất định, chớ không thể chỉ có tác dụng giải trí và khoe khoang giọng ca của diễn viên. Chính vì từng bài bản có nội dung riêng của nó, nên soạn giả, khi chọn bài bản cho các nhân vật ca, cũng cần nghiên cứu kỹ: chỗ nào nên ca bài nào, chớ không nên lúc nào cũng cố nhét Vọng cổ vào, mặc dầu Vọng cổ là một bài rất được quần chúng yêu thích. Khi vì quần chúng yêu thích mà biến bài Vọng cổ thành “vua độc tôn” trong một vở diễn. Làm như vậy, vừa không diễn đạt đúng kịch tính và tâm trạng của nhân vật, vừa làm nghèo nàn yêu cầu thẩm mỹ của quần chúng.

Trong một vở diễn, từ màn này sang màn kia – từ mẫu đời này sang mẫu đời khác – tất yếu có một đường dây nối liền. Thủ pháp sân khấu để nối liền ... những “mẫu đời” ấy có nhiều. Nhưng khó chấp nhận cách mà hiện nay hầu hết các đoàn đang dùng: đóng màn, trỗi một bài nhạc cách mạng với phong cách “xập xình” theo kiểu nhạc Jazz cũ. Nhất là đối với một số bài như “Bác đang cùng chúng cháu hành quân” mà lời và nhạc đã trở thành “máu xương” của “lớp người Trường Sơn” thì càng không thể chấp nhận cho tấu lên sau khi hạ màn “Bùi Kiệm dê Nguyệt Nga”?

Về tổ chức dàn nhạc cải lương, một số đoàn Giải phóng đã làm một việc tốt: Ngoài những nhạc cụ dân tộc sẵn có, các đoàn đã sử dụng nhạc cụ Tây phương có cải tiến (ghita móc phím, violon, violoncelle), đồng thời cải cách một số nhạc cụ: đàn đại hồ, đàn tranh to dùng dây tơ, đàn kim thùng to ... làm cho âm sắc của dàn nhạc thêm phong phú, có thể diễn đạt nhiều khía cạnh tình cảm trong một vở diễn.

Trong một số vở diễn đề tài hiện đại, ví dụ cảnh ăn chơi trong một bar – dancing ở một thành phố lớn bị tạm chiếm, việc sử dụng một số nhạc cụ của dàn nhạc Jazz cũng không phải là không nên, miễn là có nghiên cứu, chọn lọc.

Tóm lại, việc tận dụng những nhạc cụ dân tộc, cải tiến nó, và nếu quả thật cần thiết, phối hợp với một vài nhạc cụ Tây phương thích hợp vẫn là việc làm tốt và đúng. Chúng ta cần hết sức đề cao dàn nhạc dân tộc, làm sao lớp trẻ yêu thích nhạc dân tộc (cả nội dung nhạc và hình thức dân tộc của dàn nhạc), loại trừ dần tâm lý: “ngồi trước cây piano coi sang trọng hơn ngồi trước cây đàn độc huyền hay ôm một cây đàn kim “cổ lỗ sĩ”.

Các đoàn Văn công của ta đã mang dàn nhạc dân tộc đi biểu diễn ở hầu hết các nước trên thế giới. Cây độc huyền, cây đàn tranh ... nói chung là nhạc dân tộc có cải tiến đã làm rung động trái tim của hàng triệu triệu người. Đó là kinh nghiệm quý báu mà các Đoàn cải lương nên tham khảo.

\* \* \*

Tôi là người yêu nhạc cải lương. Vì rất yêu nên tôi mong muốn có một nền nhạc cải lương luôn luôn sáng tạo và phát triển. Phát triển trên cơ sở kế thừa và có phê phán. Không bảo thủ cho rằng vốn nhạc cải lương bây giờ là tuyệt đỉnh, không vội vàng phát triển thô bạo, sáng tạo bừa bãi, chúng tôi xin mạnh dạn phát biểu vài suy nghĩ, mong góp được một phần nhỏ mọn với sân khấu cải lương để phục vụ ngày một tốt hơn, và góp phần xây dựng, nâng cao thẩm mỹ của đồng đảo nhân dân lao động.

Trong tập : Nguyễn Ngọc Bạch – Một đời sân khấu, NXB Trẻ, 2004).

9/2006