

THƯỜNG THỨC CỔ NHẠC MIỀN NAM VÀ VỌNG CỔ

Nguyễn Lưu Viên

Hồi xưa trong Nam, lúc " Ba ngày Tết ", thì tôi lại thường thường dân ở làng hay đi xem một " châu " Hát Bội, còn dân ở tỉnh thì hay đi xem một " xuất " Cải Lương.

Để hiểu và thường thức trọn vẹn tuồng Hát Bội thì khán thính giả phải biết cốt chuyện của tuồng hát (thường thường lấy trong truyện Tàu như : tuồng " Kim Thạch Kỳ Duyên ", tuồng " Ngũ Hồ Bình Tây ", tuồng " San Hậu " và phải biết sơ sơ những nguyên tắc căn bản của việc đánh trống châu. Giáo sư Nguyễn Ngọc An trong bài " Nghệ Thuật cầm châu " đã trình bày hết sức rõ rệt nghệ thuật ấy.

Để hiểu và thường thức trọn vẹn xuất cải lương thì khán thính giả cũng phải biết cốt chuyện của tuồng hát (thường thường lấy trong truyện Tàu hay trong tiểu thuyết Việt Nam như tuồng " Phụng Nghi Đình " với cô Bảy Phùng Há, tuồng " Xứ An Bàng Quý Phi " với cô Năm Phi, tuồng " Lan và Điệp " với cô Thanh Nga), và phải biết sơ sơ những nguyên tắc căn bản của cổ nhạc Việt Nam. Theo gương của giáo sư Nguyễn Ngọc An, tôi xin cố gắng trình bày sau đây vài nguyên tắc căn bản ấy. Vì thế hệ trẻ Việt Nam sau này đã quen với nhạc Tây Phương, nên tôi xin trình bày những nguyên tắc căn bản ấy dưới hình thức so sánh, bằng những khác biệt, giữa nhạc Tây phương và nhạc Cổ điển miền Nam để cho được dễ hiểu hơn.

I. Khác biệt về các Note đàn

Nhạc Tây phương có bảy (7) nốt đàn (là Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si hoặc A, B, C, D, E, F, G) và các dièse (sharp) hoặc bémol (flat) của mỗi nốt ấy. Còn cổ nhạc miền Nam thì cũng có bảy (7) tên nốt đàn (là : Hò, Xự, Xang, Xê, Cống, Liều, Ú) nhưng kỹ thực thì chỉ có năm (5) tiếng nốt đàn (là Hò, Xự, Xang, Xê, Cống, còn Liều, Ú, là " nấc trên " của Hò và Xự). Nhưng mỗi nốt đàn Việt Nam không có dièse hay bémol của nó mà có vô số tiếng " ngân " éo on của nó, vì nốt đàn Việt Nam đánh lên thường thường là có " ngân " (nhất là khi nốt đàn ở vào cuối nhịp hay cuối câu). " Ngân " không phải là trille vì trille là đánh thật nhiều lần rất mau và đàn và nốt liền ở trên. " Ngân " cũng không hẳn là vibrato vì trong vibrato tuy có sự " rung rung " của ngón tay trái trên nốt đàn nhưng sự căng thẳng (tension) của sợi dây đàn không có thay đổi bao nhiêu ; còn " ngân " thì đánh có một lần vào nốt nào đó trong lúc ngón tay trái vẫn tiếp tục ấn mạnh nhẹ liên hồi vào dây đàn để cho sự căng thẳng của dây thay đổi hầu phát ra những tiếng " éo on " của nốt đàn ấy ; thí dụ như đánh nốt Xang (nhất là ở vào cuối nhịp hay cuối câu) thì không phải để phát ra một tiếng " Xang " rồi thôi, mà phải phát ra một tiếng Xang éo on như " Xàng Xaãng (). (Có lẽ chữ Pháp hay chữ Anh có nghĩa gần nhất với chữ " Ngân " là chữ " Moduler " (Modulate).



Kết quả :

1. Không thể nào dùng nhạc khí Tây phương nào mà không " ngân " được để diễn tả cổ nhạc miền Nam. Thí dụ không thể dùng dương cầm (piano) được, vì không thể " ngân " được, dù cho có giữ ngón tay trên phím hay có dùng bàn đạp (pédale) cũng chỉ kéo dài tiếng đàn chớ không phát ra được những tiếng " éo on " của ngân. Còn nếu dùng những nhạc khí có dây của nhạc Tây phương như đàn Madoline hay đàn guitar thì trên cán đàn phải " khoét lõm " ở chỗ bấm nốt để có thể ấn " mạnh nhẹ, mạnh nhẹ " xuống dây đàn hầu thay đổi sự căng thẳng của nó để mà ngân ". Chỉ có hawailian-guitar là thích hợp để diễn tả cổ nhạc miền Nam nhờ sự có thể nhích tới nhích lui cục sắt nằm trong tay trái để phát ra tiếng " ngân ".



2. Thường thường đàn một bản nhạc Tây phương thì các nốt đàn được đánh lên phải nghe cho thật " clean " nghĩa là không có phụ âm đi kèm ; còn đàn một bản cổ nhạc miền Nam thì các nốt được đánh lên, nghe có phụ âm đi kèm vì " ngân ", (thí dụ : Công-ô-ông, Xàng-xa-ang).

II. Khác biệt về quan niệm (conception) một bản đàn

Trong nhạc Tây phương một bản nhạc là một tác phẩm do một nhạc sĩ sáng tác, viết ra để cho mình chơi, người khác chơi, một đàn nhạc chơi và sẽ lưu lại cho hậu thế chơi ; và mỗi khi chơi thì đánh lên không sai một ly những nốt và những ngừng im (pause, silence) đã viết ra trong bản nhạc. Cho nên một nhạc sĩ Tây phương, lúc đàn thì, về mặt kỹ thuật hành sử (exécuter) một nhạc phẩm (có trước mặt hay thuộc lòng) của tác giả ; còn về mặt tình cảm thì " phiên dịch " (interpréter) tình cảm của tác giả ấy, nghĩa là nghĩ rằng, đoán rằng, lúc sáng tác tác giả ấy đang nghĩ đến gì, thì mình cố gắng diễn tả tư tưởng, cảm giác ấy qua bản nhạc của ông ấy mà mình đang đàn. Còn theo cổ nhạc miền Nam, vì không có lối viết nhạc (écriture musicale) nên nhạc sĩ không thể có bản nhạc trước mắt, và vì quan niệm rằng một bản nhạc là một cái khung, một cái mẫu theo điệu nào đó để cho nhạc sĩ theo đó mà sáng tác, liền ngay tại chỗ trong lúc đàn một bản nhạc của mình để diễn tả tư tưởng và cảm giác hiện tại của mình : cho nên có thể nói rằng một nhạc sĩ cổ nhạc miền Nam là một " Instant Composer) ngay lúc đàn, sáng tác một bản nhạc theo điệu nào đó, trong một cái khung hay theo một cái mẫu nào đó (thí dụ : Điệu Bắc, theo mẫu bản Lưu thủy hay bản Tây thi, hoặc Điệu Nam theo mẫu bản Nam xuân hay bản Nam ai, hoặc Điệu Oán theo mẫu bản Tứ đại hay bản Văn thiên Tường).

Kết quả : Theo nhạc Tây phương thì một bản nhạc của Mozart, của Beethoven của Chopin hay của một nhạc sĩ trứ danh nào khác sáng tác, thì một nhạc sĩ ở thế kỷ 18, 19, 20, 21, 22, hay sau nữa, ở Pháp, ở Đức, ở Mỹ, ở Tàu hay ở Nhật, cũng đã, đang và sẽ, đánh ra bấy nhiêu nốt, ngừng lại bấy nhiêu lâu, không sai một ly, chỉ có khác nhau ở lối diễn tả hay " phiên dịch " (interpréter) cảm giác của tác giả.



Còn theo cổ nhạc miền Nam thì một bản Tứ đại, Nam xuân hay vọng cổ của ông Chín Kỳ đàn, nếu được " thu băng " rồi đem ra phân tích kỹ từng nốt đàn và từng lúc im, thì thấy nó sẽ khác với bản Tứ đại, Nam xuân hay vọng cổ của một nhạc sĩ khác đàn (cùng một thứ đàn). Và ngay cùng một người đàn, nếu thu băng rồi phân tích kỹ lại từng nốt đàn thì bản Tứ đại, Nam xuân hay vọng cổ của ông Chín Kỳ đàn ngày hôm nay, có khác với bản Tứ đại, Nam xuân hay vọng cổ mà cũng chính ông Chín Kỳ này đàn ngày hôm trước, hoặc tuần lễ trước, hay ngày hôm sau, hoặc tuần lễ sau, bởi vì theo quan niệm của cổ nhạc miền Nam thì người nhạc sĩ khi đàn là một " Instant Composer " sáng tác ngay tại chỗ một bản đàn theo điệu nào đó, trong khung hay theo mẫu nào đó, để diễn tả tâm hồn hiện tại của mình, tùy ý, tùy hứng, tùy lúc mà tư tưởng và cảm giác của mình thì thay đổi hằng ngày nên bản nhạc đánh ra nghe có khác,

mặc dù chung chung biết nó theo điệu gì, mẫu nào. Có lẽ nhạc cổ điển Tàu cũng theo cùng một nguyên tắc cho nên mới có cái tích " Bá Nha, Tử Kỳ ", người này đàn, người kia nghe được, thì " đọc trong ruột " của người ấy mà biết được đang nghĩ đến cái gì.

III. Khác biệt về các điệu đàn (mode)

Nhạc Tây phương có nhiều " Điệu " (mode) nhưng thông thường nhất là hai điệu Mode Majeur và Mode Mineur ; mỗi điệu có nhiều (12) gammes, mỗi gamme được quy định bằng những âm luật chặt chẽ, rõ ràng và khoa học ; cũng như việc chuyển từ điệu này sang điệu kia cũng được quy định bằng những âm luật chặt chẽ, rõ ràng, và khoa học mà không phải sửa đổi sự căng thẳng (tension) của dây đàn.

Còn cổ nhạc miền Nam thì có " ba (3) điệu ", mỗi điệu có một tính chất riêng biệt và một số bài căn bản :

1. " *Điệu Bắc* " thì nghe vui tai, có vẻ liến xáo, đàn nhanh, nhịp lẹ, ngân ít.
2. " *Điệu Nam* " thì đàn thong thả hơn, ngân vừa, nhịp khi chặt khi thưa, và phải gây ra một cảm tưởng trầm ngâm, bình thản, nghiêm trang ;
3. " *Điệu oán* " thì đàn thong thả hơn nữa, ngân nhiều, nhịp thưa, và phải gây ra một cảm tưởng buồn rầu, oán hận, thở than.



Thường thường khi chuyển từ " *Điệu Bắc* " qua " *Điệu Nam* " hay " *Điệu Oán* " thì nhạc sĩ phải vặn cái trục của cây đàn (kim, cò hay sên) hoặc " *nới con nhận* " của đàn tranh để sửa sự căng thẳng (tension) của dây đàn (cho tiếng " xuống " lồi demi-ton).



Hồi xưa khi học đàn cổ nhạc miền Nam thì " *Thầy đàn* " thông thường bắt đầu dạy " *Sáu (6) Bài Bắc* " là những bài : Bình bán, Phú lục, Tây thi, Cổ bản, Lưu thủy, Hành vân. Mục đích là để cho " quen ngón ", đánh nốt nào bấm cho đúng chỗ, đàn mau, không ngân nhiều, nhịp cho đúng nhịp. (còn có một số " *Bài điệu Bắc* " nữa, rất hay, là những bài : Kim tiền, Khổng Minh tọa lâu, Xàng xê, Tây thi quảng ...)

Học cho thật thuần Sáu Bài Bắc xong thì " *Thầy* " cho " qua Nam " hay là " qua Oán ".

Nếu " qua Nam " thì học " ba (3) Bài Nam " là những bài : Đảo ngũ cung, Nam Xuân và Nam Ai (thường đàn Nam Xuân rồi qua Nam Ai). (Hình như có bài Nam Bình nữa mà ít ai biết và ít nói đến).

Nếu " qua Oán " thì học " Ba (3) Bài Oán " là những bài : Tứ đại oán (khác với Tứ đại cảnh), Văn thiên tường, và Trường tương tư. Còn có một bài Oán cổ điển rất hay nữa là bài " Bình sa lạc nhận " (nghe tiếng đàn, con chim nhận đang bay phải rút té xuống bãi cát). Vọng cổ được sắp theo điệu oán Oán, nhưng không được kể như " classique ". Học đàn cổ nhạc vì không có lối viết nhạc, nên phải nhớ bằng tai nghe (lúc ấy lại chưa có máy thu băng) thuộc lòng, mà " *thầy* " dạy không có phương pháp lại mỗi lúc đánh cùng một bản nhạc thì có hơi khác nhau (vì lý do nói ở đoạn trên) nên phải nhiều cố gắng công phu lắm. Tôi còn nhớ lúc nhỏ hay chế điệu việc học đàn bằng câu hát : " Liêu



thầy " dạy không có phương pháp lại mỗi lúc đánh cùng một bản nhạc thì có hơi khác nhau (vì lý do nói ở đoạn trên) nên phải nhiều cố gắng công phu lắm. Tôi còn nhớ lúc nhỏ hay chế điệu việc học đàn bằng câu hát : " Liêu

Tồn Liêu Xáng U, cú trên đầu ba bữa còn u " (vì ở Việt Nam trẻ con học cái gì cũng bị đòn).

IV. Khác biệt về lối kiến trúc các cơ cấu (structure) của bản nhạc

Cũng như một bản nhạc Tây phương, một bản cổ nhạc miền Nam cũng được chia ra làm nhiều đoạn hay nhiều lớp (Tứ đại có lớp Xự, và lớp Xang) mỗi lớp có một số câu, mỗi câu có một số nhịp (mesure).



Và từ đây là bắt đầu có một sự khác biệt căn bản giữa hai âm nhạc :

Trong một bản nhạc Tây phương mỗi nhịp (mesure) được chia ra làm nhiều " Thì " (temps) như 2/4, 4/4 hay C, hoặc 3/8, 6/8, 9/8 ... để rồi, tùy theo cái " thì " đó mà mỗi nhịp bắt buộc phải có và chỉ có bao nhiêu nốt loại nào (tròn, trắng, đen, một móc, hai móc ...) cùng với bao nhiêu ngừng im (pause, silence).

Còn trong cổ nhạc miền Nam thì có nhịp (mesure) chứ không có " thì " (temps), cho nên nhạc sĩ đã là " Instant Composer " thì tùy ý, tùy hứng, tùy " yên sĩ phi lý thuần " (inspiration) mà đánh bao nhiêu nốt trong một nhịp, nghỉ bao nhiêu lần bao nhiêu lâu cũng được, miễn là, " canh nhịp " cho đúng, để mà ở những chỗ có nhịp chính của bản đàn thì đánh cho đúng cái nốt bắt buộc ở đó, (gọi là " xuống nhịp " cho đúng) ; bởi lẽ mỗi bản nhạc là một cái khung cái mẫu theo một số điệu nào đó thì luôn luôn có một số nhịp chính, ở đó bắt buộc phải đánh nốt nào đó. Thí dụ trong bản nhạc vọng cổ, ở câu 1, thì nhịp đầu là " Hò ", nhịp thứ tư là " Hò ", nhịp thứ 8 là " Xang ", nhịp thứ 12 là " Công ", thì nhạc sĩ chỉ cần canh nhịp cho đúng để đến nhịp 1 thì đánh Hò, gọi là " xuống Hò ", nhịp 4 thì " xuống Hò ", nhịp 8 thì " xuống Xang ", và nhịp 12 thì " xuống Công ", còn ở những chỗ khác thì tha hồ, tùy ý, tùy hứng miễn là canh nhịp sao cho đúng để " xuống nhịp " cho đúng.

V. Khác biệt trong lối " hành sử " (exécuter) bản nhạc

Một nhạc sĩ trình diễn nhạc Tây phương thì bắt đầu là vào ngay bản nhạc (có trước mắt hay thuộc lòng) mà mình phải chơi.

Còn một nhạc sĩ trình diễn cổ nhạc miền Nam thì bắt đầu bằng một hồi " Rao ". Rao nghĩa là đàn theo một điệu nào đó (điệu Bắc, điệu Nam, hay điệu Oán) mà không phải theo khung mẫu của bản nào hết, nên hoàn toàn tùy ý, tùy hứng. Tức nhiên là lối " Rao Bắc " (đàn nhanh, vui nhộn, liến xắc) có lối " Rao Nam " (đàn ung dung, trầm ngâm, bình thản) và lối " Rao Oán " (đàn chậm, ngân nhiều, cho ra những tiếng buồn rầu, oán hận). " Rao lên " thì người nghe nhạc biết rằng nhạc sĩ sẽ đàn điệu gì (Bắc, Nam hay Oán).

Một tác dụng khác của " Rao ", khi có nhiều người đàn, là để " so dây ". Đàn tây phương lấy nốt La (A) làm căn bản, có định nghĩa khoa học rõ ràng là tiếng phát ra của một sợi dây căng thẳng được rung với một tần số (fréquence) 438 rung động trong một giây đồng hồ (438 vibrations par seconde) (hồi trước là 435) ; có dụng cụ (diapason) để so dây và lên giây các thứ đàn cho đúng.

Còn đàn cổ nhạc miền Nam thì lấy nốt Hò làm căn bản, nhưng không có định nghĩa khoa học rõ rệt nốt Hò là gì, có bao nhiêu rung động trong một giây đồng hồ, và không có dụng cụ để đo, và so dây các thứ đàn, mà chỉ lấy tai nghe. Mà tai người này với người kia khác nhau nên lúc rao là thời gian để các nhạc sĩ sửa dây đàn của mình cho " ăn " với nhau, hoặc " ăn " với giọng của ca sĩ, nếu có ca.

Tác dụng thứ ba của Rao là để biểu diễn. Vì đàn một điệu mà không bị ràng buộc bởi cái khung mẫu của bản nào hết, thì nhạc sĩ có thể tha hồ cho " ra những ngón đàn " đặc biệt của mình để tỏ ra là mình có khả năng đàn mau (" sầm sập như trời đổ mưa "), (" đàn khoan thai như gió thoảng ngoài "), đàn riều ron (" như tiếng hạc bay qua ") hoặc đàn lâm ly (" như nước suối mới sa nửa vời "). Người sành nhạc, chỉ nghe rao thôi, cũng có thể đánh giá và sắp hạng nhạc sĩ (ưu hay bình, thứ) được. Cho nên nhạc sĩ lúc rao thích " trở tài " và " biểu diễn ".

Rao xong thì vào bài, tức là bắt đầu bản nhạc. Thường thường để đánh dấu bắt đầu vào bản nhạc, nhất là khi có nhiều người cùng hoà tấu, thì người nhạc sĩ " cầm canh " hay là " giữ nhịp ", gõ vào nhịp cụ nghe một tiếng " cóc ", tức là bắt đầu, thì mọi người đàn. Trong suốt thời gian đàn, thỉnh thoảng nghe nhịp " cóc " " cóc " " cóc ", mau hay khoan tùy theo điệu (điệu Bắc thì mau, điệu Nam thì khoan thai hơn, điệu Oán thì chậm hơn nữa). Không phải nhịp nào cũng gõ, mà thường thường là nhịp để chấm câu (như nhịp thứ 16 là để chấm câu trong bản vọng cổ) hoặc để đánh dấu một vài nhịp chính trong câu (như nhịp thứ 12 trong câu vọng cổ). Có khi, nhất là trong các bản đàn điệu Nam hay điệu Oán xưa ; thì có lối " nhịp song loan " như để xuống dòng trong một bản văn viết ; thì người ta nghe như sau : tiếng đang đàn, nghe nhịp một cái " cóc " thì im, đếm thầm một, hai, ba, nghe nhịp một cái " cóc " nữa, thì đàn lại, hoặc như sau : tiếng đang đàn, thì im và nghe gõ nhịp " cóc " - " cóc ", " cóc " - " cóc " thì đàn lại.

IV. Vọng cổ

Đàn và ca vọng cổ là điệu phổ thông nhất và được thưởng thức nhất ở miền Nam sau này cho đến nỗi mà đối với một số người Bắc mới vào Nam và có một số người Nam trong thế hệ trẻ, cổ nhạc miền Nam là vọng cổ và chỉ có vọng cổ. Kỳ thực thì cổ nhạc miền Nam có nhiều bài cùng điệu vọng cổ (điệu oán) mà hay hơn vọng cổ rất nhiều như các bài Tứ đại, Văn thiên Tường, hay là Trường tương tư, nhưng các bài ấy vì khó đàn khó ca nên sau này bị lãng quên mà chỉ còn có vọng cổ được tồn tại phổ thông vì dễ đàn và dễ ca.

1. Lịch sử :



Một số người Nam cho rằng vọng cổ phát xuất từ người Chăm ở miền Nam Trung phần (nhớ tiếc thuở xa xưa). Nhưng thuyết ấy không có chứng minh. Dù sao, đến cuối thập niên 1920, hồi thời " máy hát quay tay hiệu con chó có cái loa " (La voix de son maitre), thời đĩa hát hiệu " con gà " của hãng " Pathé ", hồi đời " Thầy Năm Tú ở tại Mỹ Tho ", đời mà khi diễn xong một tuồng hát, thì toàn ban ra trước sân khấu hát bài " Ma-Đờ-Long " (Madelon) để từ giã, thì trong Nam đã có bản nhạc " vọng cổ hoài lang ", 20 câu, mỗi câu có 4 nhịp ;

đến đầu thập niên 30, lối năm 1935, 36, thì có nhóm nhạc sĩ ở Bạc Liêu đàn bản vọng cổ này mà kéo dài ra mỗi câu có lẽ 16 nhịp, nên lúc ấy trong Nam gọi là " vọng cổ Bạc Liêu " (hay là vọng cổ nhịp 16 "). Kể từ đó và suốt hết thập niên 40 là " thời kỳ vàng son " của vọng cổ với trọn 20 câu, mỗi câu có 16 nhịp, với các nghệ sĩ lừng danh trong cả Nam kỳ như các nhạc sĩ Sáu Tùng (đàn kìm), Chín Kỳ (đàn tranh), Hai Phát (đàn cò), các nam ca sĩ Năm Châu và Bảy Nhiêu, các nữ ca sĩ Cô Hai Đá, cô Ba Bến Tre, cô Tư Sặng, và nhất là cô Năm Phi (trong tuồng cải lương " Xứ Án Bằng Quý Phi "). Các nhạc sĩ và ca sĩ trên còn đàn và ca được những bài Oán khác như Tứ Đại, Văn Thiên Tường, và trường Tương Tư).

Đến những thập niên 1950, 1960, tân nhạc Việt Nam theo lối nhạc Tây phương tràn ngập vào miền Nam và cổ nhạc miền Nam, nhất là những bản nhạc khó đàn và khó ca, bị lu mờ dần rồi bị lãng quên hẳn, chỉ còn có vọng cổ, rút ngắn lại còn có sáu (6) câu đầu, với nam ca sĩ " ăn khách " nhất là ông Út Trà Ôn, và nữ ca sĩ " ăn khách " nhất là cô Thanh Nga.

2. Nghe đàn và ca sáu (6) câu vọng cổ.



Khởi đầu cuộc trình diễn thì các nhạc sĩ " Rao " (rao điệu Oán : xem ở đoạn trước). Rao một lúc thì ca sĩ bắt đầu " nói lời " trong lúc nhạc sĩ vẫn rao ; khi nói lời gần xong thì nhạc sĩ ngừng rao, chờ cho ca sĩ xuống giọng để vô nhịp Hồ đầu (của câu 1) thì nhạc sĩ " bắt " nốt Hồ đó để vào bản nhạc và tiếp tục đàn luôn. (Thường thường nếu ca sĩ xuống giọng để " vào nhịp Hồ " ấy mà nghe êm tai, mùi mẫn lại ăn khớp với tiếng đàn " bắt " nốt Hồ đó thì khán giả vỗ tay rầm rầm).



Ca đến hết câu 1 thì " xuống nhịp Công ", cho nên bài ca vọng cổ nào chữ cuối cùng của câu 1 cũng là một chữ có dấu sắc, hoặc có khi dấu hỏi hay dấu ngã, mới " ăn " với nốt " Côôngg)

Cuối câu 2 thì " xuống nhịp Xang ", cho nên bài ca vọng cổ nào chữ cuối cùng của câu 2 cũng là một chữ không dấu mới " ăn " với nốt Xaaang. (miễn cưỡng lắm mới dùng chữ có dấu huyền thì phải đọc lơ lơ như là không dấu).

Cuối câu 3 và cuối câu 4 đều " xuống nhịp Hồ " thì bài ca thường thường cuối câu 3 và cuối câu 4 là một chữ có dấu huyền mới " ăn " với nốt Hồ (miễn cưỡng lắm mới dùng một chữ không dấu).

Cuối câu 5 thì " xuống nhịp Xê " nên trong bài ca chữ cuối của câu 5 nhất định phải là một chữ có dấu huyền, mà đọc phải gặng giọng và kéo dài để cho " ăn " với nốt " Xêêê ".

Cuối câu 6 thì xuống nhịp Hồ (như 3 và 4) mà phải đọc nhẹ để chấm dứt bài ca cho êm tai.

Hồi xưa nếu còn tiếp tục ca nữa thì đặc biệt đến câu 9, xuống nhịp " Xự ", thì trong bài ca chữ cuối cùng của câu 9 phải là một chữ có dấu nặng mới " ăn " với nốt " Xựựự ".

Trong suốt thời gian đàn và ca thì có một nhạc sĩ vừa đàn vừa " cầm canh " nghĩa là giữ nhịp cụ để " chắm nhịp " thì phải gõ nhịp nghe một tiếng " cóc " ở nhịp thứ 12 và nhịp thứ 16 của mỗi câu (trừ câu 1 thường thường chỉ có 12 nhịp, vì cho rằng " Rao " đã mất hết 4 nhịp, nên phải gõ nhịp ở nhịp 8 và 12).

Đến câu 6, ở nhịp thứ 12 thì phải gõ vào nhịp cụ hai lần (nghe cóc cóc) để báo hiệu rằng còn 4 nhịp nữa hết câu thì sẽ stop, ngưng đàn và ca. Thì nhạc sĩ bắt đầu đàn lơ lơ và chậm lại dần (theo nhạc Tây phương là Rall hay Rallentando) và ca cũng hơi chậm chậm lại cho đến cuối câu nghe nhịp một cái " cóc " nữa là ngưng đàn và ca. Hồi xưa khi còn đàn và ca vọng cổ đủ cả 20 câu, thì đến đây không nghe nhịp hai cái cóc cóc thì nhạc sĩ và ca sĩ không đàn và ca chậm lại và hết câu 6 thì đi luôn qua câu 7.

Sau này còn có cái lối không đàn và ca luôn hết sáu câu, mà đến hết câu 3 thì :

- Hoặc ngừng rồi rao, nói lời, rồi xuống giọng để trở vô nhịp Hồ đầu của câu 4, rồi đàn và ca luôn đến hết câu 6

- Hoặc ngừng rồi rao, ca đệm vài câu của bản " Xuân Tình " hay bản " Chuồn Chuồn " rồi nói lời và xuống giọng để vô nhịp Hồ đầu của câu 4 rồi đàn và ca luôn đến hết câu 6.



Trên đây tôi đã cố gắng trình bày vài nguyên tắc căn bản của cổ nhạc miền Nam, khác biệt với nhạc Tây phương để hiểu thêm phần nào và thưởng thức hơn nhạc cổ điển của chúng ta. Và tôi nghĩ rằng thế hệ già này của Việt kiều di cư, tuy



không còn được thưởng thức tiếng đàn và lời ca của những bài cổ nhạc miền Nam độc đáo nữa như các bản Tây thi, Xàng xê, Nam xuân, Nam ai, hoặc Tứ đại, Văn thiên Tường, hay Trường Tương Tư, nhưng vẫn còn thấy xúc động khi được nghe đàn và ca sáu câu vọng cổ ; chứ đến thế hệ tương lai sau này của Việt kiều di cư, thì chắc chắn không biết tới tên của những bản cổ nhạc ấy nữa, và không biết sẽ còn xúc động khi nghe đàn và ca sáu câu vọng cổ hay không, hay là sẽ đứng đờng đờng như nghe nhạc A-rab hay nhạc Ấn độ, một sự đứng đờng đờng tò mò của người ngoại quốc ?

(Trích Chim Việt Cành Nam)
