

HƠI OÁN TRONG NHẠC TÀI TỬ NAM BỘ

NGUYỄN THỊ MỸ LIÊM

Đàn bài oán, rao điệu oán, cho nghe vài câu hơi oán..., đó là những thuật ngữ, câu nói của miệng của nhạc giới đàn ca tài tử Nam Bộ trong những buổi hòa đàn. Như vậy, điệu oán, hơi oán hay bài oán... trong quan niệm của nhạc giới tài tử Nam Bộ không chỉ đơn thuần là một bài bản mà còn là cách thể hiện một số bài bản, một loại hơi được xác lập trong hệ thống bài bản tài tử... Và hơn thế, là một phong cách âm nhạc trong lý thuyết nhạc tài tử Nam Bộ "gồm các hơi: bắc, hạ, nam, oán"(1).

Không chỉ trong nhạc tài tử, hơi oán còn được thể hiện trong nhiều làn điệu dân ca qua các phân tích, giới thiệu trong nhiều công trình về dân ca Nam Bộ của nhóm tác giả Lưu Nhất Vũ, Lê Giang (2)... Hơi oán hiện hữu trong sự sáng tạo điệu vọng cổ - làn điệu vua của nhạc cải lương và tất nhiên, trong rất nhiều bài bản cải lương.

Từ những năm 50 của thế kỷ trước, đã có một số bài nghiên cứu về sự hình thành, về những thể hiện của hơi oán trong dân ca, trong đàn ca tài tử và trong âm nhạc cho cải lương...; khảo sát, mô tả hơi oán với nhiều góc độ, cách tiếp cận khác nhau.

Có nhiều phương pháp tiếp cận hơi oán. Với phương pháp tính tỷ tầng của toán học và đo bằng máy, Vũ Nhật Thăng đã cho thấy dung mạo của điệu oán (cũng như nhiều điệu khác)

bằng những con số (3); hoặc với cách giải thích bằng nhóm âm và các quan hệ quãng âm nhạc... giữa các bậc trong thang âm oán, Nguyễn Thụy Loan lại dẫn giải đến một *lý thuyết điệu thức của người Việt* (4)...

Ở đây chúng tôi muốn giới thiệu nhận thức khác về hơi oán, góc độ tiếp cận từ thực tế diễn tấu, là những khảo sát của người đờn học và hòa đàn tài tử.

1. Sự hình thành hơi oán là do chuyển hệ điệu thức - chuyển âm điệu theo giọng nói miền Nam?

Chưa ai xác định hơi oán trong nhạc tài tử hay những thể hiện hơi oán trong các dân ca, bài lý... cái nào có lịch sử sớm hơn. Nhưng, theo dòng lịch sử thì tất nhiên, hơi oán trong cải lương phải xuất hiện muộn hơn.

Về nguồn gốc hình thành bài *Tứ đại oán*, bài bản đờn xem là đại diện đầu tiên cho hệ thống hơi oán trong nhạc tài tử, có nhiều giả thuyết:

Theo Trần Thế Bảo, "bài Tứ đại oán được nhiều người cho là nhạc sĩ Nguyễn Quang Đại (Ba Đợi - tác giả) sáng tác - khoảng năm 1890"(5). Còn Trương Bình Tòng thì: "Tứ đại oán được hình thành từ bản Tứ đại cảnh của Huế, bản gốc thuộc điệu thức Bắc. Để rồi, trong quá trình phát triển từ Huế vào Nam, Tứ đại cảnh đã chuyển dần từ điệu thức Bắc sang điệu thức Nam..."(6). Và, "quá trình chuyển hệ điệu thức, chuyển dần từng bước, từ Bắc chuyển sang Nam hoặc từ Nam chuyển sang Bắc, là quá trình chuẩn bị cho sự ra đời của điệu thức oán với tác phẩm đầu tiên là bản Tứ đại oán..."(7).

Khoảng cuối TK XIX, các bài bản ca nhạc Huế được nhiều thầy đàn Huế, Quảng đem vào đất Nam Bộ (8). Từ các bài bản của ca nhạc thính phòng Huế, người Nam Bộ đã biến đổi âm điệu để có những bài bản nhạc tài tử miền Nam. Nghiên cứu về quá trình sáng tạo bài bản nhạc tài tử Nam Bộ (9), chúng tôi đã chứng minh: "Sự khác biệt về đặc điểm âm nhạc trong bản ngữ trở thành việc thay đổi cao độ, thay đổi đường nét giai điệu, đó là một trong những bước chuyển từ bài bản ca nhạc thính phòng Huế trở thành bài bản của nhạc tài tử Nam Bộ".

Ngoài sự thay đổi do âm điệu tiếng nói địa phương, còn có tác động của lối đàn thêm thắt, nhấn nhá chữ đàn làm biến đổi giai điệu nhạc Huế thành điệu mới. Có thể thấy điều này ở rất nhiều bài bản: Lưu thủy Huế thành bài Lưu thủy đoản (nhạc tài tử); Kim tiền Huế thành bài Kim tiền bằng (nhạc tài tử), Bình bán thành bài Bình bán vắn...

Có thể so sánh bài Bình bán, Ca Huế, với bài Bình bán vắn, nhạc tài tử, ghi chép - lời ca của ông Trần Phong Sắc theo tiếng đàn ông Lê Văn Tiếng (10) và bài Bình bán vắn nhạc tài tử Nam Bộ, bản ghi của chương trình Dân ca ba miền (năm 1969), Trường Quốc gia Âm nhạc Và Kịch nghệ Sài Gòn.

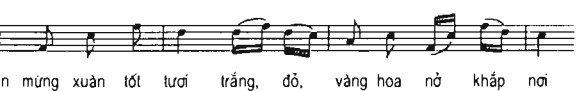
Hai câu đầu bài Bình bán, Ca Huế:



2 câu đầu bài Bình bán vắn, nhạc tài tử Nam Bộ:



2 câu đầu bài Bình bán vắn, nhạc tài tử:



Qua 3 ví dụ trên, thì thấy giai điệu âm nhạc thay đổi chủ yếu ở những chỗ có lời ca là thanh trắc (dấu sắc). Sự đổi khác về cao độ trên là do âm điệu tiếng nói của người miền Trung - Huế so với giọng nói người miền Nam, điều đó dẫn đến sự thay đổi giai điệu, sáng tạo ra bài bản mới...

Theo ông Nguyễn Tấn Nhì (11), vào những năm cuối TK XIX, bài Tứ đại cảnh được các tài tử Nam Bộ diễn tấu theo cách riêng, còn gọi là bài Tứ đại vắn hay Tứ đại cảnh Nam phần trước khi được biến đổi âm điệu thành điệu oán sau này. Sang những năm đầu TK XX, tên gọi Tứ đại oán ra đời và trở thành bài bản hết sức được ưa chuộng...

Có thể bài Tứ đại oán đã có con đường sáng tạo như nêu trên. Bài Tứ đại vắn, hay Tứ đại cảnh Nam phần được nhắc đến một lần nữa trong bài viết của Kiều Tấn (12) và được xem

như bước đầu biến đổi của bài Tứ đại cảnh (Huế) trước khi trở thành bài Tứ đại oán. Tuy nhiên, những nhạc sĩ, nhạc sư lớn tuổi được hỏi về bài Tứ đại vắn đều trả lời là chưa được biết.

Mặt khác, khi khảo sát 2 bài Tứ đại cảnh (ca Huế - hơi dựng) và Tứ đại oán (nhạc tài tử Nam Bộ - hơi oán), ít thấy có những dấu hiệu thể hiện sự biến đổi như đối với các bài bản khác (lưu thủy, phú lục, bình bán...). Sự khác nhau từ số lượng câu nhạc, những chữ đàn cuối câu, những điểm nhấn quan trọng trong câu nhạc... giữa hai bài này là rất rõ, khiến những kết luận về sự liên hệ giữa hai bài này chưa rõ ràng. Tuy nhiên, có một điểm dễ nhận thấy là, nếu như ca nhạc thính phòng Huế (ca Huế) có nam xuân, nam ai, quả phụ... thì trong hệ thống bài bản tài tử Nam Bộ cũng có các bài bản cùng tên này, nhưng âm điệu hoàn toàn khác. Chúng tôi cũng chưa nhận thấy sự phát triển ở các bài này giống các bài lưu thủy, kim tiền, cổ bản... như đã nêu trong các nghiên cứu trước. Như vậy, có thể một số bài bản trong ca Huế chỉ là những gợi ý cho sáng tạo bài bản nhạc tài tử Nam Bộ mà thôi.

2. Hơi oán và dây hò tư - dây oán

Có một cách sáng tạo khác đối với bài bản trong diễn tấu tài tử Nam Bộ, đó là sự ngẫu hứng khi nghệ sĩ đàn bài bản trên hệ thống dây khác, mà nhạc giới gọi là *chuyển hồ*. Điểm đặc biệt là các bài oán trong hệ thống bài bản nhạc tài tử đều được đàn trên *dây hò tư*. Dây hò tư còn được gọi là *dây oán*. Phải chăng, chính do diễn tấu trên hệ thống dây mới đã trở thành điều kiện, tác nhân cho việc sáng tạo ra điệu nhạc mới?

Chúng tôi từng cho rằng, phải chăng trong quá trình diễn tấu, hòa đàn tài tử, những nghệ sĩ dân gian đã phát hiện ra một thang âm mới khi chuyển hồ. Bởi, "...Có một điều cần nói ngay là khi chuyển hồ sẽ dẫn đến chuyển hơi, chuyển sang điệu khác, bởi thang âm cổ truyền Việt Nam không phải là thang bình quân, khoảng cách cao độ giữa các bậc không bằng nhau, quan hệ giữa các bậc trong mỗi hệ thống dây (hồ nhất, hồ nhì, hồ ba...) có thay đổi khi chuyển hồ..."(13).

VĂN HÓA NGHỆ THUẬT TRONG NƯỚC

Điều này rất dễ nhận thấy, nếu chúng ta khảo sát thang âm hơi bắc và những thang âm được hình thành sau khi chuyển hồ:

Ví dụ: Các hệ thống dây hồ trên đàn tranh(14)

Dây thứ 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11...

Hồ Xư Sang Xê Công Liu U Sang Xê Công Liu...

Hồ Y Sang Xê Oan Liu Y Sang Xê Oan...

Hồ Xư Y Xê Công Liu U Y Sang...

Hồ Xư Sang Xê Oan Liu U...

Hồ Y Sang Xê Công Liu...

Theo ví dụ trên, ở dây hồ nhì, hệ thống dây mới tạo nên thang âm mới. Trong nhạc giới tài tử, thang âm nam ai có hai dạng:

Dạng I (ghi theo hệ thống dây đàn tranh)

Hồ Xư (Y) Sang Xê Công

Dạng II

Hồ Xư (Y) Sang Xê Phan (Oan)

Với quan hệ quãng giữa các âm bị thay đổi khi chuyển dây hồ, hệ thống dây hồ nhì sẽ có thang âm giống như thang âm nam ai dạng II.

Nếu lấy dây thứ tư của hệ thống dây bắc của đàn tranh (theo ví dụ trên) làm bậc hồ (bậc khởi đầu) của thang âm, ta có hệ thống âm mới: dây hồ tư. Trên đàn tranh, các nhạc sĩ tài tử sử dụng hệ thống dây bắc nhưng đưa cao độ bậc công lên thành phan, khi chuyển dây hồ tư, hệ thống dây mới sẽ được hình thành như sau:

Ví dụ: Thang âm của dây hồ tư, bậc công (tương đương mi - e¹) ở dây hồ nhất đã được chuyển thành phan (tương đương fa - f¹)

Hồ tư Hồ Y(Xư) Sang Xê Oan Liu Y Phan

Như vậy, sau khi chuyển hồ, bậc công (mi - e¹) của hệ thống dây hồ nhất nếu đưa lên thành phan (fa - f¹), sau khi chuyển dây hồ tư sẽ trở thành bậc Y. Tương quan cao độ giữa các bậc âm trong hệ thống dây hồ tư giống như thang âm hơi nam ai dạng II.

Trong đờn ca tài tử, chuyển hồ không chỉ là việc di chuyển bài bản từ cao độ này chuyển sang cao độ khác (theo kiểu dịch giọng - transposer của âm nhạc phương Tây). Chuyển hồ còn là một gợi ý cho người diễn tấu những sáng tạo mới cho bài bản, khi đàn trên hệ thống dây mới, thang âm mới. Họ đã cố ý không giữ lại những đặc điểm, những yếu tố chủ yếu của bài bản cũ. Trên hệ thống thang âm mới, họ tạo ra những âm điệu mới trên nền tảng *chữ đờn, câu nhạc* của bài bản cũ. Những nghệ sĩ tài tử đã lợi dụng sự khác biệt cung điệu của hệ thống dây mới để thay đổi luôn chữ đàn, tạo ra một bài bản mới nào đó!

Có thể, hơi oán đã được hình thành từ sự chuyển hồ, đã được tạo thành bởi một thang âm mới giống như thang âm hơi nam (dạng II). Có lẽ, điều đó cũng dễ giải thích hơi oán luôn được đàn trên dây hồ tư (15).

Hơn nữa, nếu khảo sát bài *Tứ đại oán* nói riêng và các bài bản thuộc hơi oán trong hệ thống 20 bài tổ của nhạc tài tử, chúng ta sẽ thấy bậc xư (sẽ được gọi là Y ở hơi oán) trên hệ thống dây mới ít được xuất hiện trong giai điệu. Trong khi đó, có những mẫu giai điệu được khai thác trên bậc oán và thể hiện phong cách hơi oán rất rõ. Số lần xuất hiện của mẫu giai điệu này có tần suất hết sức thường xuyên (hầu như câu nào cũng có!). Có lẽ, trước khi đưa cao độ bậc công thành phan ở dây hồ nhất để khi chuyển sang hồ tư trở thành bậc Y, những nhạc sĩ tài tử đã sử dụng hệ thống dây như trước, nhưng cố ý tiết chế sự xuất hiện của bậc Y để khỏi gặp khó khăn khi diễn tấu.

Mặt khác, trên hệ thống dây mới, với cách gọi tên bậc khởi đầu, bậc hò bắt đầu từ âm thứ tư của hệ thống âm, các nhạc khí có thêm một số âm thấp hơn bậc hò. Có thể nói, hệ thống dây mới đã được mở rộng âm vực xuống một quãng tám! Nếu khảo sát bài *Tứ đại oán*, ta thấy âm vực của bài cũng mở ra rất rộng, xuất hiện rất nhiều âm có cao độ rất thấp (xang, xê... thấp dưới bậc hò một quãng tám...). Những âm này chỉ có thể diễn tấu trên dây hò tư, hay nói cách khác, sau khi chuyển bậc hò lên trên dây thứ tư, mới có thể có những âm ở bậc thấp mà diễn tấu như vậy! Không riêng *Tứ đại oán*, các bài *Phụng hoàng*, *Phụng cầu*, *Giang nam*... cũng có những âm thấp hơn bậc hò. So với những bài bản thuộc các hơi khác trong 20 bài tổ của nhạc tài tử, người ta không tìm thấy điều này.

Ví dụ 5: trích câu 7 bài *Tứ đại oán*, bản đờn tranh, giáo trình Nhạc viện TP.HCM



Có thể, đây là cách để các nghệ sĩ sáng tạo bài bản mới từ sự mở rộng âm vực (tính theo cách gọi tên bậc theo hệ thống dây mới) của nhạc khí làm giai điệu có những âm thấp dưới một quãng tám.

Tóm lại, có thể nói, diễn tấu trên dây hò tư đã mở rộng sự sáng tạo giai điệu cho các bài bản hơi oán. Nhạc sĩ có điều kiện ngẫu hứng sáng tạo chữ đàn lạ trên hệ thống dây mới và mở rộng âm vực để giai điệu có những nét mở rộng, mới mẻ hơn so với những bài bản đã có trước đó.

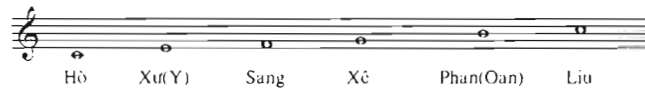
3. Về cao độ các âm của thang âm oán

Tìm hiểu thang âm của một số bài bản thuộc các điệu xuân, ai, oán, tác giả Vũ Nhật Thăng có nhận xét: "Nhạc dân tộc ta vốn không có nốt đàn, mà chỉ có chữ đàn, vì hầu hết các bậc của thang âm đều được tô điểm bởi một hệ thống cao độ vây quanh nó. Chữ đàn có thể được hiểu như một tổng thể bao gồm các cách nhấn nhá, luyện lảy,..., các lối hát rung hơi, vuốt tiếng,... trong đó cao độ các bậc thang âm vang lên một

cách mềm mại, tế nhị, ngọt ngào"(16). Điều này dễ nhận thấy qua diễn tấu với các kỹ thuật rung, mổ, nhấn nhá... Tuy nhiên, trước khi nói đến việc nhấn nhá tạo nên các hơi nhạc khác nhau, ta xét đến các bậc trong thang âm.

Trước nhất, trên thực tế diễn tấu, các âm trong thang âm của 4 bài oán chính không có cao độ tuyệt đối. Nếu tam ghi theo lối ghi nhạc trên 5 dòng kẻ, thang âm hơi oán gồm các âm sau:

Ví dụ 6:

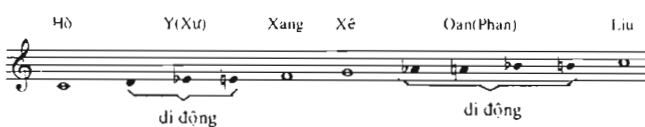


Thang âm ghi trên đây được nhiều nhạc sĩ, nghệ nhân, nhạc sư tài tử chấp nhận. Cách ghi trên có thể hình dung ra cao độ các âm một cách tương đối, không nên hiểu cao độ các âm ngang bằng với các âm trong thang âm bình quân, chưa kể khi giai điệu có những âm luyện, lảy... cao độ của các âm y, oán rất linh hoạt thay đổi. Tuy nhiên, không chỉ gói trong 5 âm trên. Nếu khảo sát các bài bản được ghi hoặc thực tế diễn tấu của nhạc giới, chúng ta sẽ thấy xuất hiện nhiều âm khác, như âm công có cao độ thấp hơn âm oán, xuất hiện âm xự có cao độ thấp hơn âm y.

Hơn nữa, điểm cần lưu ý là, cao độ âm y (tương đương nốt mi của nhạc Tây phương) và âm oán (tương đương nốt xi) của nhạc tài tử Nam Bộ hết sức linh hoạt, không luôn luôn cùng một cao độ.

Theo nhạc sư Nguyễn Vĩnh Bảo: "âm Y không cố định, di biến trong khoảng từ Ré (D) và Mi. Âm oán có cao độ trong khoảng từ Si giáng (B) và Si"(17).

Ví dụ 7:



Có thể thấy sự di biến này qua các phân tích của nhà nghiên cứu dân ca Lu Nhất Vũ: hơi oán có 1 thang âm điệu gốc và 4 biến thể như sau(18):

Hò Xứ Xang Xê Công Liu

Hò Xứ Xang Xê Công Liu

Hò Xứ Xang Xê Công(non) Liu

Hò Xứ (già) Xang Xê Công(non) Liu

Hò Xứ (già) Xang Xê Oan(phan) Liu

Nhóm 3 âm dưới Nhóm 3 âm trên

Với 5 thang âm nêu trên, ta thấy các bậc hò (c¹ hoặc liu - c²), xang (f¹) và xê (g¹) tương đối ổn định. Bậc xứ có cao độ thay đổi trong 5 thang âm từ mi giáng (e¹b) đến mi bình (e¹) và âm công có cao độ từ la giáng (a¹b) đến a¹, thậm chí đến si giáng (b¹). Có thể gộp chung 5 thang âm trên như sau:

Ví dụ 8: theo nhà nghiên cứu Lư Nhất Vũ thang âm hơi oán trong dân ca theo nhạc sĩ có dạng:

Hò Xứ Xang Xê Công(oan) Liu

đi động đi động

Sự di biến này thể hiện rất rõ khi diễn tấu. Sự không cố định này còn thể hiện khi chúng ta khảo sát các câu rao ngẫu hứng của các nhạc sĩ tài tử. Có nhiều âm khác nhau, cao độ chỉ chênh nhau rất ít, được thể hiện thường xuyên, đôi khi liên kết thành một câu nhạc như một cách thể hiện phong cách của hơi oán:

Ví dụ 9: (trích câu rao hơi oán của nhạc sư Nguyễn Vĩnh Bảo, diễn tấu ngày 4-11-2009, Mỹ Liêm ký âm):

Giải thích ký hiệu:

- cao hơn
- cao hơn
- thấp hơn
- đàn trên dây Fa nhấn sẵn thành Sol
- luyện xuống hoặc lên
- nhấn thẳng từ âm thứ nhất qua âm thứ 2 hoặc 3

Có thể thấy, các nhạc sĩ tài tử đã sử dụng 5 thang âm với rất nhiều âm có cao độ khác nhau, chênh lệch không nhiều, tạo nét đặc thù cho hơi oán.

Ví dụ 10:

Hò Xứ Xang Xê Công Oan

đi động đi động

Tuy nhiên, không chỉ ở âm oán được xem là “âm di biến” mà hầu như âm nào cũng có thể được thể hiện bằng nhiều âm có độ lệch cao độ nhỏ như vậy.

Như vậy, các âm trong thang âm nhạc cổ truyền của nhạc tài tử nói chung, hơi oán nói riêng, không có cao độ tuyệt đối như âm trong thang bình quân châu Âu. Các âm này luôn được thay đổi cao độ do các kỹ thuật rung, mổ, nhấn luyện láy... để tạo chữ đàn theo đúng hơi oán. Đồng thời, có nhiều âm cùng tên nhưng cao độ chênh lệch nhau (nhỏ hơn bán cung trong âm nhạc phương Tây). Điều này thường xuất hiện ở âm oán, âm y và nhiều âm khác nữa trong thang âm hơi oán, tạo một phong cách thể hiện khá đặc trưng cho thang âm này nói riêng và âm nhạc tài tử Nam Bộ nói chung.

4. Chữ đàn và xoang điệu

Trong nhạc tài tử, để thể hiện hơi oán, mỗi chữ đàn đòi hỏi phải biểu đạt hết sức chi tiết mà trong bài bản không thể ghi chép hết được. Sự biểu đạt ấy phải được chăm chú ngay từ trong mỗi bậc âm:

Ví dụ 11: trích bài giảng *Hơi - điệu trong âm nhạc tài tử* của NGŨT Nguyễn Văn Đồi:

SV SX C X' PL L L PL X SX VS L

Giải thích ký hiệu:

Khi thang âm đi lên

- L = rung
- SY = vuốt
- SXC = rung rồi nhấn lên xê công
- X = mổ
- PL = rung rồi nhấn lên liu
- L = rung

Khi thang âm đi xuống

- L = rung
- PL = rung rồi nhấn lên liu
- Xv = mổ
- SX = rung rồi nhấn lên xê
- YS = nhấn lên sang rồi rung
- L = rung

Với bản *Tứ đại oán*, chữ đàn trong bài ghi hiện nay đã khá chi tiết so với lối ghi bằng mẫu tự La tinh - Alphabet, nhưng cũng không thể chi tiết hết được những luyến láy, rung, mổ... để thể hiện tính chất của hơi oán.

Ví dụ 12: (trích câu 1 và 2, bài *Tứ đại oán*, bản đàn tranh (hò tương đương sol - nhạc phương Tây), theo cách ghi của Trường Quốc gia Âm nhạc và Kịch nghệ Sài Gòn kết hợp lối ghi bằng chữ quốc ngữ (alphabet) với lối ghi năm dòng kẻ âm nhạc phương Tây):

O O O A

Câu 2

X LC XL LP | XL LC XX XL | LY LPLLS

X LC XL LP | SY Y CX L LY SC | X v/v

Trong thực tế diễn tấu, bậc hò (hoặc liu - tên bậc hò ở quãng tám trên) là bậc tương đối ổn định, chỉ được diễn tấu có rung (sâu) hoặc có thể không. Bậc hò (liu) âm kết thúc của cả 4 bài oán lớn trong hệ thống 20 bài tổ. Bậc hò (liu) cũng là bậc tạo cảm giác có sức hút rất lớn đối với các bậc khác, gần như là bậc "giải quyết" những căng thẳng do các bậc khác (nhất là bậc oan), các quãng âm khác tạo ra trong giai điệu.

Ví dụ 13: (trích câu 25, *Tứ đại oán*, bản đàn tranh (hò tương đương sol), giáo trình Nhạc viện TP.HCM)

Ví dụ trên cũng cho thấy: bậc oan dù xuất hiện ở giai điệu đi lên hay đi xuống đều phải được thể hiện đầy cao độ hướng vào bậc liu (hoặc bậc hò)(19).

Ví dụ 14: (mẫu giai điệu rất thường thấy trong các bản oán đối với mối liên hệ giữa bậc oan (phan, tương đương fa) và bậc hò (liu, tương đương sol)).

Bậc y, trong các bài bản còn được gọi là bậc xu hoặc xư... là bậc ít xuất hiện trong các bài oán lớn. Nếu có xuất hiện thường rất linh động, có nhiều nét nhấn nhá, nhiều cao độ... và đặc biệt luôn ở tiết phách nhẹ (phách nhẹ hoặc phần nhẹ của phách) và được thể hiện từ cao độ âm xang ở trên đổ xuống rồi lập tức luyến lên... Bậc y (xư) xuất hiện ở phách mạnh hoặc đầu phách sẽ tạo cảm giác căng thẳng, khơi màu... vì dẫn giai điệu phát triển. Bậc y - xư cũng ít xuất hiện nhưng được thể hiện với nhiều kiểu xoang điệu đặc trưng cho hơi oán.

Ví dụ 15: nửa câu 6, *Tứ đại oán*, bản đàn tranh (hò tương đương sol), giáo trình Nhạc viện TP.HCM.



Bạc xê có ít những thể hiện thêm thắt... hầu như chỉ mở, nhưng trong giai điệu của các bản oán lớn, đây là bậc âm thể hiện có nhiều nét luyện lên bậc liu trên, tạo nên xoang điệu riêng cho hơi oán.

Ví dụ 16: mẫu giai điệu của bậc xê (tương đương nốt ré), bản đàn tranh, Nhạc viện TP.HCM



Bạc xang trong hơi oán được nhiều nhà nghiên cứu cho rằng có cao độ cao hơn bậc xang ở các hơi khác, tùy theo vị trí và cấu trúc của câu nhạc mà có những cách thể hiện khác nhau. Tuy nhiên, bậc xang hầu như luôn phải thể hiện cao hơn, hướng lên sau khi được rung sâu (cũng làm cao độ dần lên trên). Trong 4 bài bản hơi oán, bậc xang có kiểu thể hiện khá đặc trưng:

Ví dụ 17: mẫu giai điệu của bậc xang (tương đương nốt đô), bản đàn tranh, Nhạc viện TP.HCM)



Bạc xang còn được các nhạc sĩ tài tử khai thác để sáng tạo thành lớp nhạc hoàn chỉnh (xang vắn, xang dài...). Bạc xang còn là bậc kết thúc lớp nhạc.

Bạc y và oán là những bậc có những thể hiện linh động nhất, kể cả việc xuất hiện nhiều âm y, âm oán có cao độ chênh lệch, xê xích chút ít xuất hiện gần nhau, liên tục, tạo cảm giác chống chọi, chơi vui... trong các câu rao của các nghệ nhân tài tử bậc thầy...

Ngoài những nét đặc biệt của kỹ thuật diễn tấu mỗi âm trong thang âm hơi oán, còn một yếu tố khá đặc trưng tạo nên đặc điểm riêng của những bài bản hơi oán, đó là giai điệu thường có những quãng âm rộng, thậm chí quá quãng

8. Có thể dễ dàng nhận thấy các bài oán không chỉ mở rộng giai điệu đến các bậc trầm thấp hơn bậc hò mà còn mở rộng đến những bậc cao ở quãng 8 trên... Ngoài ra, giai điệu các bài oán còn thể hiện thường xuyên những âm luyện quãng 4, quãng 5... tạo nên cảm giác oan trái, đau đớn, kịch tính...

Ví dụ 18: câu 1 và 2, *Tứ đại oán*, bản đàn tranh (hò tương đương sol - g¹) giáo trình Nhạc viện TP.HCM



Tóm lại, về chữ đàn và xoang điệu, những bài bản hơi oán có những nét khá riêng, lặp đi, lặp lại... Mỗi chữ đàn có cách thể hiện riêng so với những thang âm hơi khác. Và, để khắc họa những cảm giác âm nhạc, hơi oán có những nét nhạc, tiết nhạc khá đặc trưng tạo nên phong cách riêng. Trên đây chỉ là những nét chính của cách thể hiện chữ đàn - xoang điệu trong hơi oán, người nhạc sĩ có thể mở rộng hơn, với những nét nhấn, luyện âm tinh xảo, chậm chút cho mỗi chữ đàn, tạo nên những xoang điệu đặc biệt khác...

5. Tạm kết

. Bài *Tứ đại oán* khi xuất hiện rất được ưa chuộng trong nhạc giới. Những tập bài ca tứ tài tử, lục, thập... tài tử được xuất bản tại Sài Gòn từ những năm 1909 - 1915 đều thấy có in bài này. Hơn nữa, trước năm 1926, theo nhiều nghiên cứu, trước khi bài *Dạ cổ hoài lang* (hơi bắc, 20 câu, nhịp đôi) được nhạc giới chào đón và phát triển thành bài *Vọng cổ hoài lang* (20 câu, nhịp 4...), bài *Tứ đại oán* hầu như chiếm vị trí vua, không bao giờ vắng mặt trong các buổi hòa dàn tài tử. Tiếp đó, bài *Phụng hoàng cầu* và *Giang nam cầu khúc* ra đời và xác lập thành tứ oán (bốn bản oán lớn) trong hệ thống bài tổ của nhạc tài tử.

Trong khoảng thời gian đầu của cải lương, khi bài *Vọng cổ* đang còn là bài *Dạ cổ hoài*

lang hơi bắc, trong các buổi ca diễn ca ra bộ hoặc để soạn các tích tuồng cải lương..., bài oán được sử dụng, ca diễn chủ yếu. Trong những thập niên đầu TK XX, nhiều bài oán tiếp tục ra đời: *Dạ bán chung tình* (tiếng chuông nửa đêm - có người lầm là Dạ bán chung tình), *Tẩu lằn phi oanh* (chạy theo đom đóm) của Trần Quang Quờn, *Văn thiên tường* (có tư liệu cho rằng do cụ Ba Đợi tức Nguyễn Quang Đại sáng tác nhưng không có chứng cứ xác thực)... Hơi oán mãi vẫn là tiếng lòng của nhiều nhạc sư, nhạc sĩ, là sáng tạo của tập thể những nhạc giới tài tử Nam Bộ. Nhiều bài bản tiếp tục được sáng tác: *Bình sa lạc nhạn* và *Thanh dạ để quyên* (do nhạc sư Nguyễn Văn Thịnh sáng tác), *Quả phụ hàm oan*, *Võ văn hội oán*... Sau đó nhiều bài bản hơi oán được sáng tác, nhưng do ít người diễn tấu, ít được biết đến... nên không phổ biến và một số bài bị rơi vào quên lãng.

Âm điệu ai oán, pha chút căng thẳng, nét đau đớn, trắc trở trong giai điệu; với những quãng âm rộng, nhẩy quãng xa, sự mở rộng chữ đàn xuống hẳn một bát độ hoặc đẩy lên cao hẳn một bát độ làm tăng sự căng thẳng; với những bậc âm được rung, luyến nức nở hay những mẫu giai điệu chệnh vênh về cao độ; những tiết tấu trúc trúc, ngược phách, đảo phách... đã tạo nên một hơi oán với những đặc trưng rất riêng, thỏa mãn được người diễn tấu phát triển ngẫu hứng, rộng rãi trong thể hiện...

Cho đến nay, âm điệu hơi oán vẫn luôn chinh phục nhạc giới tài tử lẫn người thưởng thức. Chính hơi oán đã thúc đẩy sự sáng tạo của nhạc giới tài tử Nam Bộ để có một tác phẩm lớn: từ bài *Dạ cố hoài lang* (hơi bắc) thành bài *Vọng cổ* (hơi bắc - oán). Và, một vài nơi, nhạc giới vẫn đánh giá trình độ người chơi đàn ca tài tử ở khả năng diễn tấu các bài hơi oán, nhất là khả năng đàn được 4 bài oán lớn... ■

N.T.M.L

1. Từ 20 bài tổ của nhạc tài tử Nam Bộ, nhạc giới cho rằng chỉ có 4 hơi trong âm nhạc tài tử, gồm: hơi bắc (diễn hình trong 6 bài bắc), hơi hạ (tức hơi nhạc lễ, trong 7 bài nhạc lễ), hơi nam (trong 3 bài *Nam xuân*, *Nam ai* và *Nam đảo*, tức Đảo ngũ cung), và hơi oán (trong 4 bài oán lớn).

Cách nói này đã bỏ qua sự phân biệt các hơi xuân, ai... trong nhạc tài tử Nam Bộ.

2. Lư Nhất Vũ, Lê Giang, Nguyễn Văn Hoa, Minh Luân, Lê Anh Trung... trong *Dân ca Bến Tre, Dân ca Kiên Giang, Dân ca Cửu Long, Dân ca Hậu Giang, Dân ca Sông Bé, Dân ca Đồng Tháp, Dân ca Bình Dương*... phát hành từ năm 1981 đến nay.

3.16. Vũ Nhật Thăng, *Tim hiểu thang âm của một số bài bản thuộc các điệu xuân, ai, oán*, Tạp chí *Nghiên cứu Văn hóa Nghệ thuật*, số 6-1997, tr.27-35.

4. Nguyễn Thụy Loan, *Thủ dẫn giải lại về một lý thuyết điệu thức của người Việt qua bài bản tài tử và cải lương*, Tạp chí *Nghiên cứu Văn hóa Nghệ thuật* số 5, 6-1978, tr.21-46; số 1-1979, tr.50-62 và số 2-1979, tr.35-44.

5. Trần Thế Báo, *Lòng bản, yếu tố mô hình trong âm nhạc truyền thống Việt Nam*. Luận án PTS, Nhạc viện TP.HCM, 1992, tr.35.

6, 7. Trương Bình Tòng, *Tim hiểu đặc trưng nhạc tài tử và nhạc cải lương*, *Sở Văn hóa - Thông tin TP. HCM*, 1992.

8. Phạm Duy, *Đặc khảo về dân nhạc ở Việt Nam*, Nxb *Hiện đại*, 1972, tr.137.

9. Nguyễn Thị Mỹ Liêm, *Kết hợp sự kế thừa và sáng tạo trong hệ thống bài bản nhạc tài tử Nam Bộ*, Thông báo khoa học, Viện Âm nhạc, số 6-2002.

10. Lê Văn Tiêng, *Cẩm ca tân điệu*, bản photo, 1936.

11. Nguyễn Tấn Nhì, *Từ bài Tứ đại cảnh đến bài Tứ đại oán*, báo *Sân khấu TP.HCM*, số 125-1995.

12. Kiều Tấn, *Hệ thống bài bản nhạc tài tử Nam Bộ*, trong *Bảo tồn và phát huy di sản phi vật thể trên địa bàn TP.HCM*, Nxb *Trẻ*, 2002, tr.276 -286.

13. Nguyễn Thị Mỹ Liêm, *Chuyển hồ trong nhạc tài tử*, Thông báo Khoa học, Viện Âm nhạc, số 5-2002.

14. Đây là cách lên dây đàn trong nhạc tài tử Nam Bộ cũng là cách lên dây theo giáo trình giảng dạy tại Nhạc viện TP.HCM. Chúng tôi tạm dịch sang lối ký âm trên 5 dòng kẻ.

15. Thang âm hơi oán được nhạc giới công nhận là có dạng thứ II của thang âm hơi ai. Không thấy công nhận dạng I của thang âm hơi ai là thang âm oán.

17. Nguyễn Vĩnh Báo, *Nhạc tài tử Nam Bộ*, bài viết giới tặng cho cô Mỹ Liêm... tháng 7-2001.

18. Lư Nhất Vũ, *Dân ca Nam Bộ*, Nxb *TP.HCM*, 1981, tr.295.

19. Trong ví dụ trên, bậc oán (phan) tương đương nốt fa đối với hệ thống dây của đàn tranh.