

DƯƠNG VIỆT Á

CÁ TỬ TRONG ÂM NHẠC VIỆT NAM



VIỆN ÂM NHẠC - 2000



DUƠNG VIẾT Á
Phó Giáo sư - Nhà giáo Ưu tú
Hội viên Hội Nhạc sĩ
Việt Nam
Sinh năm 1934
Tại Quảng Bình

ĐÃ XUẤT BẢN

1. Nguyên lý Mỹ học
(Giáo trình Đại học - 1979)
2. Âm nhạc - Lý luận và cây đời
(Tuyển tập tiểu luận và phê bình - 1994)
3. Theo dòng âm thanh, cái đẹp rải cánh
(Chuyên luận về mỹ học âm nhạc - 1996)
4. Ca từ trong âm nhạc Việt Nam
(Chuyên luận - 2000)

CA TỬ TRONG ÂM NHẠC VIỆT NAM

*Sách do Viện Âm nhạc
tài trợ xuất bản*

DƯƠNG VIỆT Á

Chữ
TRONG ÂM NHẠC VIỆT NAM

VIỆN ÂM NHẠC
2000

THAY LỜI TỰA

QUAN HỆ GIỮA LỜI VÀ NHẠC

Anh Dương Việt Á là học trò cũ của tôi, thời tôi dạy lý luận văn học và văn học Trung Quốc Trường Đại học Sư phạm khóa 1954 - 1957. Sau đó có sự thay đổi, mỗi người đi một ngả. Tôi làm phiên dịch, còn anh sang trường nhạc. Chúng tôi gặp lại nhau mỗi khi có kỷ niệm khóa học này của Trường Đại học Sư phạm. Tôi biết anh chuyên về lý luận âm nhạc, nhưng không hiểu bằng cách nào anh có thể trở thành một nhà lý luận trong lĩnh vực này. Chúng tôi đều thuộc cái thế hệ làm bất cứ việc gì mà cách mạng cần, không hề có chuẩn bị trước. Nhưng vì công tác yêu cầu cho nên phải học để xoay xở trong nhiệm vụ mới. Thế hệ chúng tôi không đặt cho mình một mục đích phải đạt đến trong cuộc đời, mà chỉ biết giao việc gì thì làm tròn trách nhiệm và tìm hiểu biết trong công việc ấy. Thế rồi có một số người có đôi chút thành tựu thì cũng chẳng qua là vì công việc bắt phải học mà thôi. Không được chuẩn bị để làm công việc, nhưng hoàn cảnh bắt phải làm, học để tìm cách làm công việc cho có kết quả. Vì cái thực tế mà mình phải lý giải rất khác các thực tế đã trình bày trong sách vở, cho nên lại phải tìm hiểu lý luận, xoay xở để có được con đường đi thích hợp, có khi chưa được sách vở nói đến. Trường hợp các văn nghệ sĩ, các nhà nghiên cứu mười tuổi trở lên khi cách mạng thành công đều như vậy, trong đó có thế hệ sinh viên mà tôi phải phục vụ.

Anh Á đưa cho tôi quyển **Ca từ trong âm nhạc Việt Nam**, tác phẩm của một đời mò mẫm, tìm hiểu về ngôn ngữ trong âm nhạc Việt Nam, chủ yếu là âm nhạc hiện đại, và nhờ tôi viết bài tựa mặc dầu anh thừa biết tôi là dân i-tờ về nhạc. Tôi nhớ lại

ngày tôi dạy lý luận văn học ở lớp của anh, cho nên tôi mạn phép bổ sung một số điểm để góp phần nâng cao tác phẩm của anh về mặt triết học, lĩnh vực tôi cũng mò mẫm như anh đã làm đối với âm nhạc.

Nói đến "ca từ" tức là nói đến mặt lời của âm nhạc. Câu hỏi đầu tiên là: xét về mặt triết học, lời có trước hay nhạc có trước? Nói rằng người ta nói trước đã rồi mới hát chỉ là một cách nói thông tục, chưa có giá trị khoa học. Cái gọi là tiếng hát, hay tiếng hót, tiếng động tạo nên để truyền đạt một thông tin nào đó đã có ở chim chóc, côn trùng. Nó tiêu biểu bởi một số âm thanh đồng nhất với nhau lặp đi lặp lại ở những quãng khá đều đặn, trong đó đã có một thang âm, một diễn thời (durée), một bố cục nào đó, điều mà ở con người sẽ biểu hiện thành thơ, thành lời hát khi có yếu tố ngôn ngữ điền vào. Trong những yếu tố này thì cái bất biến sẽ tạo thành nền tảng cho cả thơ lẫn nhạc là "tiết tấu" (rythme). Tiết tấu mà nhiều công trình mỹ học lấy làm nền tảng của nghệ thuật là một sự lặp đi lặp lại với những khoảng cách tương đối đều đặn của một yếu tố (âm thanh, cử chỉ, đường nét) hoặc của cơ thể (cử chỉ của người đi, người lái đò, người khiêu vũ...) . Nó là một cái gì có trong tự nhiên (sự vận hành của các mùa, các tháng, ngày, đêm), của cơ thể (nhịp đập của tim, sự lên xuống của phổi khi thở), rồi mới chuyển thành tiết tấu trong ngôn từ, từ đó ra đời lời ca và thơ.

Nói đến "ca từ" là nói đến lời, chủ yếu là lời thơ. Vậy thơ có trước hay nhạc có trước trong lịch sử loài người? Câu trả lời không thể tìm trong nhân loại học được, bởi vì tộc người nào, dù lạc hậu nhất cũng có lời hát dưới một hình thức thơ nào đó. Xét qua bằng chứng ngôn ngữ học, thì công trình sớm bậc nhất và chắc chắn nhất về niên đại là **Kinh Thi** bắt đầu khoảng một nghìn năm trước Công nguyên. Trong **Kinh Thi**, có phần ca dao lấy ở mười lăm nước và phần **Nhã, Tụng** là những bài hát dùng trong tế lễ của triều đình. Hai phần khác nhau. Theo tôi, trong phần ca dao, cái có trước chắc không phải là lời mà là nhạc, bởi vì một bài thơ chia ra nhiều khổ trong đó các khổ sau chẳng qua là lặp lại khổ đầu rồi đổi vài chữ. Chính Khổng Tử đã nghe các bản nhạc của mười lăm nước và vào thời Chiến Quốc, Quý Trát nước Ngô cũng đã nghe các bản nhạc này,

nhưng sau này các bản nhạc ấy mới mất đi vì không có cách ghi lại cho nên phần **Kinh nhạc** chỉ còn lại **Nhạc ký** nêu lên lý luận về nhạc mà không có các bản nhạc. Trái lại, trong phần **Nhã**, **Tụng** thì phải nói lời có trước và nhạc chỉ là để đệm, bởi vì nội dung rất phức tạp, đã mang hình thức một bài thơ trường ca hoặc tự sự, hoặc trữ tình, hoặc ca ngợi. Tạm thời, có thể chấp nhận người ta hát trước khi làm thơ, và ca từ là xuất phát từ cái gốc chung của nghệ thuật, biểu hiện bằng tiết tấu, rồi sau đó thơ tách khỏi ca, và ca từ ra đời thành hình thức ngôn ngữ của ca.

Điểm thứ hai, tôi thấy có thể bổ sung cho công trình hết sức công phu của anh Á là quan hệ giữa loại hình ngôn ngữ và lời ca. Tôi thấy điều bổ sung này là cần thiết. Ngôn ngữ nào cũng bắt buộc phải có lời ca để tổ chức âm thanh theo một kiểu nào đó mà người nghe hiểu được. Tiếng phương Tây đa tiết và không có thanh điệu cho nên không đòi hỏi các âm tiết phải khu biệt nhau, kết quả bản nhạc Nga chẳng hạn nghe mênh mông và ngang, người nghe cảm thấy căng. Còn trong tiếng Việt, mỗi âm tiết đều có thanh điệu và phải hát sao cho người nghe hiểu không phải nghĩa của câu mà nghĩa của từng âm tiết, do đó ở các ngôn ngữ đơn tiết như trường hợp tiếng Việt, tiếng Thái, tiếng Hán..., lời nhạc không căng, nghe lơ, lên xuống trong từng âm tiết, và ở giai đoạn dân ca thì có vô số từ đệm để bù vào khoảng trống. Tôi còn nhớ ngày tôi trình bày mối quan hệ giữa loại hình ngôn ngữ với âm nhạc, cố nhạc sĩ Lưu Hữu Phước lập tức hát một bài dân ca có một trăm âm tiết mà chỉ có 16 chữ không đệm mà thôi.

Một đặc điểm nữa của lời ca trong các ngôn ngữ đơn tiết với thơ đó là mối quan hệ giữa lời ca với thơ là chặt chẽ đến mức làm người ta sửng sốt. Trong văn học Trung Quốc, **Kinh Thi** vốn là những bài hát tạo thành gốc của thơ, sau đó nhạc phủ ảnh hưởng đến thơ và Hán phú. Các bài hát thời Lục triều ảnh hưởng tới thơ Đường, rồi từ vốn trước là những bài hát, chuyển thành thể từ, là một loại thơ rất thịnh hành từ Tống về sau. Còn ở Việt Nam, lục bát là xuất phát từ ca dao. Rồi hát nói trước là bài hát chuyển thành ca trù, thể thơ hết sức đặc sắc để ca ngợi cá nhân, rồi ca trù chuyển thơ cổ vốn chỉ dùng để ngâm

sang thơ mới là một thể thơ về cơ bản là một bài ca nội tâm. Khi tôi thử kiểm tra ảnh hưởng qua lại này ở thơ phương Tây, thì không thấy có mối quan hệ chặt chẽ đến như vậy. Nhạc dùng để đệm cho các ca sĩ hát rong thời Hy Lạp và thời Trung cổ nhưng không phải là ca từ. Các thể gọi là rondeau, ballade cũng thế. Dĩ nhiên, có những nhà thơ viết rồi được các nhạc sĩ phổ nhạc, hay những nhà thơ kiêm nhạc sĩ viết những tổng phổ cho nhạc kịch, nhưng đó là chuyện cá biệt. Ca từ và thơ là tách khỏi nhau.

Công trình của tác giả có thể xem là một bản tổng kết về ca từ Việt Nam về các mặt quan hệ giữa ca từ với âm nhạc. Thi pháp của ca từ và đề cập đến mặt thao tác trong cách xây dựng hình tượng ca từ, cách soạn lời mới, từ ngữ trong ca từ. Đây đều là những khảo sát công phu rất đáng trân trọng của một đời tìm hiểu, say mê ngôn ngữ trong âm nhạc. Tôi thấy có thể bổ sung mấy điểm theo quan điểm quan hệ để khẳng định sự đóng góp cực kỳ to lớn của nhạc Việt Nam trong sự nghiệp cách mạng vì Tổ quốc và người lao động.

Như tôi biết, tuyệt đại đa số các nhạc sĩ Việt Nam đều là những người tự học. Nếu như về họa, có trường học bẽ thế đào tạo công phu, thì về nhạc, chẳng mấy ai trước Cách mạng có được một đào tạo chu đáo về nhạc lý. Chỉ sau Cách mạng mới có một số người được đào tạo chu đáo. Thế mà tác phẩm viết ra lập tức lôi cuốn mọi người và cho đến nay chưa một ngày bị quên lãng. Cái gì tạo nên sự đột biến diệu kỳ ấy? Điều chắc chắn là ta đã có một nền âm nhạc Việt Nam nghe là nhận ra được ngay, tiêu biểu ở Đông Nam Á với mấy đặc điểm dưới đây khó lòng có một nước thứ hai sánh kịp về mặt ca từ:

Một là, một nền ca từ theo sát các diễn biến lịch sử, phù hợp với mọi hoạt động cách mạng, chiến đấu. Khẩu hiệu "Tiếng hát át tiếng bom" chỉ ra đời ở Việt Nam trên cơ sở ca từ Việt Nam chính là một cống hiến của văn hóa Việt Nam vào văn hóa thế giới mà lịch sử chưa hề biết đến. Thế giới đã trải qua nhiều biến cố, nhiều cuộc cách mạng, nhưng hiện tượng lời ca là nhạc đệm cho toàn bộ cuộc hành quân cách mạng của dân tộc là điều chỉ thấy ở Việt Nam.

Hai là, Việt Nam có một hệ thống ca từ cho mọi kiểu người, binh sĩ, các cô thanh niên xung phong, các bà mẹ, các đồng bào thiếu số, thậm chí cho từng tỉnh, từng làng, từng con sông, từng trận đánh, từng công việc như vót chông, cấy lúa, tải gạo..., một ca từ anh hùng và dân tộc mà về mặt ngôn từ không một nền ca từ nào sánh kịp về hiệu lực và sức động viên của nó.

Ba là, nền ca từ này mang đủ mọi màu sắc của tiếng ca dân tộc ở mọi nơi, mọi tộc người. Đúng là Đảng ta đã huy động được linh hồn dân tộc vào phong trào dân tộc hóa âm nhạc, điều mà tôi không thấy ở đâu đạt được thành công đến như thế. Thậm chí có thể nói, có những đề tài có hàng chục bài. Tôi đã ngồi nghe một buổi truyền thanh về tiếng hát Quảng Bình mà say mê thấy lòng tràn ngập tự hào. Tôi thấy nên có những buổi trình diễn như vậy trên vô tuyến truyền hình để khắc họa từng tỉnh một, từng thành phố một, từng trận đánh một, từng công tác một.... Công lao của âm nhạc Việt Nam với Cách mạng thực là to lớn. Là người nhìn nghệ thuật ở khía cạnh tiếp thị, tôi nghĩ các bài hát này, nếu dịch sang các ngôn ngữ Đông Nam Á, rồi trình diễn, chắc chắn sẽ đề cao âm nhạc Việt Nam, đồng thời cải thiện cuộc sống của nhiều nghệ sĩ. Nó sẽ góp phần đổi mới âm nhạc Đông Nam Á. Nhìn chung, nhạc các nước có ít đề tài, còn nhạc hiện đại Việt Nam là nhạc của mọi đề tài.

Bốn là, xét về mặt lời, ca từ Việt Nam thực tế đã đạt được thành công tối đa để thể hiện đúng tâm hồn, bản sắc văn hóa dân tộc: Tổ quốc, gia đình - làng mạc, thân phận, diện mạo. Đây là bài học do trái tim nói lên, không phải do ai dạy. Ngôn ngữ rõ ràng, bóng bẩy và hay, từng chữ, từng lời cân nhắc chu đáo. Nếu có đôi chút thiếu sót chẳng qua là phụ. Ca từ Việt Nam còn gắn bó với văn hóa dân tộc và đấu tranh cách mạng hơn một số hình thức nghệ thuật khác.

Tôi không phải là người biết về nhạc, chỉ nhắc lại hai bài học tôi học được về ca từ:

Tôi gặp nhạc sĩ Văn Ký tại nhà anh Văn Cao. Anh Văn Ký nói: "Trong bài **Bài ca hy vọng**, tôi có thể thêm vào những lời về nhà máy, công trường, thực không khó khăn gì, nhưng tôi đã không thêm". Tôi là người tìm học suốt đời, thấy đây là một bài

học. Chỉ cần một tác phẩm nói lên được ý chính của mình là đủ, chớ tham lam. Chính vì **Bài ca hy vọng** không có thuật ngữ cách mạng nào cả, mà bài ấy được các nữ chiến sĩ cách mạng hát, dạy nhau trong tù. Lời chỉ cốt tinh, tránh cái đa. Nghệ thuật không đòi hỏi phải đầy đủ, mà đòi hỏi gọi lên những điều khác nữa, sự đóng góp riêng của người thưởng thức. Sức lôi cuốn của nghệ thuật không phải ở chỗ cấp một thức ăn có sẵn, mà là cái chìa khóa giúp con người phát hiện cái kho tàng vô giá ẩn nấp trong lòng mình, mình hiểu thêm một khía cạnh của mình có giá trị toàn nhân loại. Mặt khác, nó có thể giúp mình chỉnh lý lại cái nhìn cũ của mình để tự đổi mới mình, bằng nỗ lực của chính mình.

Hai là, tôi nghe anh Văn Cao nói đến một người bạn nhạc sĩ mà anh bảo là hơn anh về tài diễn xuất, làm nhanh, làm được mọi đề tài, nhưng tiếc là một tài năng như vậy không làm kiệt sức mình. Anh Văn Cao làm chậm, sửa đi sửa lại mãi mới công bố, nhưng bài nào anh làm cũng là kiệt sức. Cho nên có những đề tài anh làm hầu như không thể làm lại được nữa.

Đây là hai bài học tôi học được trong hoàn cảnh tự học, không có thầy, không có phương tiện.

Anh Á đã viết công trình mình cũng "kiệt sức" như vậy. Và những bài hát thành công mà ta biết được phần lớn đều do kiệt sức mới hay như vậy. Sức mỗi người đều có hạn, hoàn cảnh làm việc và cuộc sống mỗi người đều có những hạn chế gắt gao. Điều ta có thể làm để đỡ cảm thấy hổ thẹn với đất nước là đã làm "kiệt sức". Còn sau đó, chuyện khen chê là chuyện của cuộc đời. Ta làm sao tránh khỏi sai lầm, khuyết điểm?

Tháng 5 năm 2000

PHAN NGỌC

PHẦN THỨ NHẤT

DẪN LUẬN

CHƯƠNG I

VẤN ĐỀ CA TỪ TRONG ÂM NHẠC VIỆT NAM

Trong loại hình nghệ thuật âm nhạc, ngoài phần âm thanh đóng vai trò chính, còn phải dùng đến ngôn ngữ, nói đúng hơn, đó là phần ngôn ngữ văn học trong âm nhạc (lời ca trong ca khúc, hợp xướng; kịch bản trong nhạc cảnh, nhạc kịch; tên gọi, tiêu đề của những bài hát, bản nhạc hoặc của từng chương nhạc...). Tất cả phần ngôn ngữ văn học trong âm nhạc, ta gọi chung trong một khái niệm: *ca từ*.

Khái niệm *ca từ* xưa nay vẫn dùng để chỉ về lời ca hoặc loại thơ để phổ nhạc (loại thơ này có khác với các thể thơ khác: chú ý đến yêu cầu của khúc thức âm nhạc...). Nay đã đến lúc mở rộng khái niệm này. Ca từ, như vậy, bao gồm toàn bộ phần ngôn ngữ văn học trong âm nhạc bắt đầu từ cái nhỏ nhất: tên gọi tác phẩm, tiêu đề..., cho đến cái lớn nhất: kịch bản của nhạc cảnh, nhạc kịch..., và dừng lại ở thể thơ được phổ nhạc. Nói dừng lại ở những bài thơ được chọn để phổ nhạc, vì trước hết đó là những bài thơ. Tất nhiên, có thể có những bài thơ được giữ nguyên khi phổ nhạc; nhưng có nhiều bài thơ cần phải sắp xếp lại, sửa soạn lại cho phù hợp với yêu cầu của âm nhạc. Trong trường hợp này, bài thơ đã được "chuyển thể" - nói chính xác hơn là chuyển loại hình - để trở thành một *bài ca từ*.

Như vậy, có thể gọi *ca từ học* là một môn khoa học trong ngành âm nhạc học, nhằm nghiên cứu ca từ trong âm nhạc.

Nhưng định nghĩa đó còn nặng về bề ngoài và mang tính chất định lượng về đối tượng khảo sát của bộ môn *ca từ học*. Vì rõ ràng, mới thoát nhìn thì một bài ca từ chẳng qua chỉ là một bài thơ, công cụ cũng như phương tiện diễn tả của nó chẳng qua cũng là ngôn ngữ. Song, đó là cách nhìn ca từ như là một chỉnh thể độc lập, tách rời khỏi âm nhạc, để cần được xếp vào gia đình loại hình văn học với tư cách là một bài thơ thuộc loại thể thơ - ca từ. Loại thể thơ - ca từ đó là đối tượng nghiên cứu của các nhà phê bình văn học, nghiên cứu văn học của khoa học văn học¹.

Ở đây, ca từ sẽ được nghiên cứu trong mối quan hệ biện chứng với âm nhạc, với giai điệu, tiết tấu, khúc thức, loại thể... trong một tác phẩm âm nhạc; nghĩa là, ca từ sẽ được xem xét như một bộ phận trong cái toàn thể của một tác phẩm âm nhạc. Như vậy, sẽ có một tác động qua lại giữa ca từ và âm nhạc. Mỗi bên, ca từ và âm nhạc, có một công cụ và một hệ thống những phương tiện diễn tả không giống nhau; do đó, nhiệm vụ tổng quát của bộ môn *ca từ học* là nghiên cứu *mối quan hệ mâu thuẫn mà thống nhất* giữa ca từ và âm nhạc; từ đó, nêu lên những nguyên tắc cần đạt tới sự thống nhất giữa âm nhạc (ngôn ngữ âm thanh) và ca từ (ngôn ngữ văn học). Dĩ nhiên, muốn đạt được nhiệm vụ đó, *ca từ học* cần phải bắt đầu từ chỗ xác định vai trò, chức năng nhằm chỉ ra những đặc trưng của ca từ trong âm nhạc, chính những đặc trưng này sẽ quy định những phương thức xây dựng hình tượng ca từ cùng với những thủ pháp, kỹ thuật cần thiết để cho ca từ có tác dụng chấp cánh cho hình tượng âm nhạc. Trên cơ sở những nguyên tắc chung đó, ta có thể bước đầu nhận xét, đánh giá về ca từ ở Việt Nam từ năm 1930 đến nay.

Ph. Ăngghen đã chỉ ra rằng: "Nếu một hình thái vận động là do từ một hình thái vận động khác phát triển lên, thì những

1. Điều đáng tiếc là trong khi mỗi bộ lịch sử văn học đều dành một phần quan trọng để nghiên cứu về ca dao, dân ca, sân khấu dân gian (tất nhiên là chủ yếu nghiên cứu về phần ngôn ngữ văn học - tức là ca từ) thì lại bỏ rơi mất ca từ. Vấn đề là nhìn những bài ca từ đó trong mối quan hệ nào mà thôi.

phản ánh của nó, tức là những ngành khoa học khác nhau phải từ một ngành này phát triển ra một ngành khác một cách tất yếu¹. Từ ngôn ngữ nói phát triển lên thành ngôn ngữ nghệ thuật - tức là ngôn ngữ văn học, từ ngôn ngữ văn học phát triển thành ngôn ngữ ca hát - tức là ca từ; tương ứng với những hình thái vận động đó của ngôn ngữ, đã và đang có những ngành khoa học nghiên cứu về những dạng vận động và phát triển của ngôn ngữ: ngôn ngữ học, khoa học văn học, ca từ học. Đi xa hơn một bước, phải chăng, cần nghiên cứu về ngôn ngữ văn học trong nghệ thuật tạo hình, nhiếp ảnh, múa, múa rối, điện ảnh...? Và phải chăng, từ đó, có thể đúc kết thành một chuyên đề về nghệ thuật ngôn từ và ngôn từ trong nghệ thuật?

Sự xuất hiện của bộ môn *ca từ học*, một lần nữa, khẳng định tính biện chứng của cuộc sống cũng như thực tiễn nghệ thuật; nó xóa bỏ quan niệm siêu hình về sự phân định các loại hình, loại thể nghệ thuật và các bộ môn nghệ thuật học tương ứng nghiên cứu về chúng. Trong khoa học tự nhiên, ta đã từng thấy những bộ môn khoa học mới - có thể gọi là những ngành khoa học "bản lề" hoặc "giáp ranh" - xuất hiện: địa - hóa học, sinh - địa học, hóa - lý học, điều khiển học, vận trù học... *Ca từ học* cũng chỉ là một bộ môn khoa học "bản lề" giữa âm nhạc học và văn học mà thôi. Và chính ở cái nơi "bản lề", "giáp ranh" này, nơi mà cả hai ngành khoa học đều tuyên bố rằng mình không có thẩm quyền, nhưng "chính đó là nơi người ta phải chờ đợi những thành quả to lớn nhất"².

*

Ở các nước phương Tây, *ca từ học* gần như chỉ gói gọn lại trong việc nghiên cứu về đặc trưng của kịch bản trong nhạc

1. Ph. Ăngghen: *Phép biện chứng của tự nhiên*. NXB Sự thật, Hà Nội, 1963, tr. 401-403.

2. Ph. Ăngghen: *Sách đã dẫn*, tr. 477-478.

cảnh và nhạc kịch, vì ca khúc thường được các nhạc sĩ chọn thơ để phổ nhạc. Ở một số Nhạc viện Liên Xô (cũ), sinh viên Khoa Lý luận âm nhạc được học về kịch bản nhạc kịch, nhạc cảnh để soạn kịch bản cho sinh viên khoa sáng tác (hoặc nhạc sĩ) xây dựng nhạc kịch hoặc nhạc cảnh.

Ở Trung Quốc, rất lâu về trước, ca từ đã được chú ý nghiên cứu và xuất hiện một loại thơ - ca từ và được gọi là *từ*. "Một thể thơ cách luật của Trung Quốc xuất hiện vào đời Đường, phát triển mạnh ở đời Tống, có số chữ trong bài cố định, câu dài câu ngắn và *phối hợp chặt chẽ với âm nhạc* (tôi nhấn mạnh - D.V.A.). *Từ*, ở thời kỳ đầu, và thơ chưa hề có ranh giới rõ ràng, đến cuối đời Đường mới thành một thể loại độc lập mang đầy đủ những đặc điểm trên. Khác Nhạc phủ ở cách luật nghiêm ngặt, khác thơ Đường luật ở chỗ câu dài, câu ngắn, khác thơ Cổ phong tạp ngôn ở cách luật nghiêm ngặt và số chữ cố định. Đời Tống có khoảng 870 điệu từ với những biến thể của chúng. Tên "điệu từ" thoạt đầu có ý nghĩa và chính là đề tài của bài thơ..., song về sau chỉ còn là tên gọi đơn thuần. Mỗi điệu có một từ phổ, bởi vậy làm từ gọi là "điền từ". Điệu ngắn nhất là *Trúc chi từ* (14 chữ), dài nhất là *Danh đề từ* (240 chữ). Những điệu tương đối dài thường chia thành hai đoạn, công thức có thể khác nhau hoặc hoàn toàn giống nhau.... Số chữ trong câu có thể dài trên mười chữ, cũng có thể chỉ một chữ...

Số đông nhà làm từ Trung Quốc, từ Ôn Đình Quân, Vi Trang thuộc phái "Trong hoa" đời Đường - Ngũ đại đến Chu Bang Ngạn, Lý Thanh Chiếu thuộc phái cách luật, phái uyển ước thời Bắc Tống đều quá chú trọng đến việc trau chuốt kỹ xảo, chỉ dùng từ thể hiện những vấn đề thuộc phạm vi sinh hoạt cá nhân, do đó, về nội dung tư tưởng, giá trị hiện thực rất hạn chế. Phái từ hào phóng Bắc Tống, tiêu biểu là Tô Thức, và những nhà thơ yêu nước Nam Tống, tiêu biểu là Tân Khí Tật, đã mở rộng đề tài của từ, khiến cho từ tiếp xúc với đời sống xã hội rộng lớn, có khả năng biểu hiện tư tưởng, tình cảm, cá tính của tác giả rõ rệt hơn.

Ở Việt Nam, một số nhà thơ cổ điển đã làm từ bằng chữ Hán, đầu thế kỷ XX mới có một vài người làm bằng chữ quốc ngữ...¹.

Sau này, các tập thơ - ca từ vẫn tiếp tục được sáng tác, xuất bản, và các nhạc sĩ tùy ý lựa chọn để phổ nhạc thành ca khúc, hợp xướng, đại hợp xướng...

Ở Việt Nam, ca từ cũng không phải là một hiện tượng quá xa lạ, mới mẻ. Trong kho tàng âm nhạc dân gian cổ truyền Việt Nam, thơ, với tính cách là điểm khởi phát của ca (hát), đã trở thành một hiện tượng khá phổ biến, thậm chí có thể coi đây là con đường hình thành và phát triển của nền âm nhạc Việt Nam.

Từ một thể thơ - ca dao², đã nảy sinh, xuất hiện và định hình thành bao nhiêu làn điệu (và bài bản) ca hát? Tính ra, phải từ hai chữ số trở lên! Hiện tượng "bẻ làn, nắn điệu", "lời trống, lời mái"... , rồi những trở, vĩa, đặn... càng chứng minh rằng *thơ* là điểm tựa, là "bệ phóng" của ca (hát). Cha ông ta xưa đã xác định đặc trưng của ca từ cho các làn điệu dân ca cũng như các hình thức sân khấu cổ truyền (chèo, tuồng). Ca dao về thực chất, là một loại thể thơ - ca từ, một loại thơ để hát theo các làn điệu: *Cò lả, Trống cơm, Hò khoan giã gạo, Hò mái đậy, Lý chèo thuyền, Hò bài chòi*... Ngày xưa, khi nói sáng tác âm nhạc thì thường được hiểu là sáng tác ca từ theo khúc thức âm nhạc của các làn điệu dân ca và bài bản được quy định và tương đối ổn định trong một giai đoạn lịch sử nhất định.

Từ năm 1930, với phương pháp sáng tác âm nhạc mới, có ký âm, trào lưu "tân nhạc" xuất hiện; nhạc sĩ vừa sáng tác

1. *Từ điển Văn học*, tập II. NXB. Khoa học xã hội, Hà Nội, 1984, tr. 485.

2. Theo tôi, nên có một sự phân định (có chừng mực) giữa thể thơ "lục bát" (sáu tám) với thể thơ - ca dao. Hai thể thơ này tuy giống nhau về hình thức cấu trúc, nhưng khác nhau về nội dung cảm nhận và cách thức thể hiện. Trong thể thơ - ca dao, ta bắt gặp một dạng cảm nhận hồn nhiên, từ đó, có những cách thể hiện hoặc biểu đạt khá chân chất, mộc mạc. Thơ "lục bát" (thuộc trào lưu "thơ mới", chẳng hạn, với Thế Lữ, Xuân Diệu, Huy Cận...) lại nghiêng về trí tuệ, từ đó, cách thể hiện cũng vẫn là bày tỏ, bộc lộ, nhưng lại theo lối chứng minh, diễn giải.

âm nhạc vừa soạn lấy lời ca. Sự tách rời đó đã trở thành một tiền lệ, một cái nếp mà các lớp nhạc sĩ sau này - sau Cách mạng Tháng Tám - coi như là điều hiển nhiên và tiếp bước theo. Sự "chia tay" đó để lại một quan niệm cho rằng: ca từ hoàn toàn là công việc của giới âm nhạc! Các nhà thơ, từ đó, rất rảnh tay về loại thơ - ca từ này! Các nhà nghiên cứu văn học cũng bỏ rơi luôn loại thể thơ - ca từ trong các bộ sách lịch sử văn học viết về giai đoạn hiện đại và đương đại này! Trong khi đó, giới nhạc lại coi ca từ hoặc là thuộc về văn học, hoặc nó chỉ là một phần rất phụ của âm nhạc, vì âm nhạc là nghệ thuật âm thanh!

Sự bế tắc của *ca từ học* vừa qua là do không thấy ca từ nằm ở vị trí "bản lề", "giáp ranh" giữa văn học và âm nhạc, do thiếu một cách nhìn biện chứng về sự phát triển, vận động của ngôn ngữ; mặt khác, do thiếu nhận thức về vai trò của ca từ cũng như bộ môn *ca từ học* - đặc biệt là với Việt Nam ta.

Ngôn ngữ Việt Nam là ngôn ngữ nhiều thanh điệu: sắc, huyền, hỏi, ngã, nặng và không dấu. Không thể lấy nguyên một bài thơ để phổ nhạc như ở phương Tây được; thanh điệu của ngôn ngữ Việt Nam, chính sự giàu có về nhạc điệu của ngôn ngữ Việt Nam, đã trở thành một khó khăn, thậm chí là trở ngại cho việc phổ thơ thành bài hát. Ngoài thanh điệu chuẩn mực của cả nước, mỗi địa phương, mỗi miền lại có giọng điệu phát âm riêng, mà giọng điệu địa phương lại rất gần gũi và có thể nói là cơ sở của các làn điệu dân ca của từng vùng. Soạn ca từ cho các bài hát, ca khúc sáng tác dựa trên các làn điệu dân ca cổ truyền, không thể không giải quyết vấn đề giọng điệu, thanh điệu của ngôn ngữ. Rõ ràng *ca từ học* phải xuất hiện để giải đáp vấn đề đó.

Cần phải "giải phóng" cho các nhạc sĩ cái gánh nặng ca từ, nghĩa là nhạc sĩ phải kiêm cả việc soạn lời ca, kịch bản... - một việc mà muốn hay không, giới nhạc sĩ cũng không thuận tay bằng các nhà thơ, nhà văn. Song, các nhà văn, nhà thơ của ta hiện nay, do cuộc "chia tay" lịch sử trước đây, lại không nắm được đặc trưng cũng như yêu cầu của loại thể thơ - ca từ, hoặc

kịch bản của nhạc cảnh, nhạc kịch (do khúc thức âm nhạc quy định). *Ca từ học* phải xuất hiện để giải đáp vấn đề đó.

Trong điều kiện Việt Nam, với trình độ hiểu biết và thưởng thức âm nhạc của quảng đại quần chúng hiện nay, nhạc hát và nhất là ca khúc vẫn là một nhu cầu hàng đầu. Người sáng tác ca khúc, nhạc hát nói chung (không kể một số nhạc sĩ có tài năng trong việc soạn ca từ) khi hoàn thành một tác phẩm âm nhạc thường gặp nhiều khó khăn khi soạn lời ca, đặt tên gọi hoặc chọn tiêu đề cho tác phẩm. Các nhạc trưởng chuyên dàn dựng những tiết mục nhạc hát (đơn ca, tốp ca, hợp xướng...), các đạo diễn nhạc cảnh, nhạc kịch, những người làm công tác chỉ đạo nghệ thuật ở các đoàn ca múa nhạc... cần có chìa khóa để xây dựng tiết mục. Các nghệ sĩ cần một phương pháp để nắm cái "thần" đó và trao lại cho người thưởng thức... Ca từ không những phải xuất hiện để giải đáp những vấn đề đó, mà cần được đưa vào chương trình đào tạo âm nhạc, nhất là với các lớp sáng tác, lý luận, thanh nhạc và chỉ huy.

Bộ môn *ca từ học* ở Việt Nam phải xuất phát từ những đặc điểm của ngôn ngữ Việt Nam, từ tình hình thực tiễn nghệ thuật và âm nhạc Việt Nam mà lý giải, giải quyết những vấn đề trước mắt cũng như lâu dài trên cơ sở truyền thống được phát triển một cách sáng tạo phù hợp với yêu cầu thời đại ngày nay.

Là một bộ môn chuyên ngành nằm trong ngành âm nhạc học, *ca từ học* gắn bó chặt chẽ với những thành tựu về lý luận nghệ thuật cũng như vận dụng âm nhạc học vào đời sống âm nhạc Việt Nam. Ngoài ra, ngôn ngữ học, khoa học văn học sẽ là người bạn đường hỗ trợ đắc lực cho bộ môn *ca từ học* phát triển. Tất nhiên, ca từ là một dạng vận động và phát triển mới của ngôn ngữ, cho nên không thể lấy lý luận của ngôn ngữ học, hoặc lấy lý luận văn học thay thế cho lý luận của ca từ.

Mặt khác, *ca từ học* ở nước ta cũng có một cơ sở thực tiễn nghệ thuật đủ để tổng kết, đối chiếu, và từ đó, đúc rút nên những vấn đề cần thiết về lý luận. Kể từ năm 1930, với trào lưu "tân nhạc", ca từ theo con đường "nhạc mới" xuất hiện, cho đến

nay, đã hơn bảy mươi năm - một quãng đường trên hai phần ba thế kỷ. Trên quãng đường đó, giữa những xu hướng ca từ khác nhau, ca từ cách mạng nổi bật lên như một xu hướng lành mạnh trong nền âm nhạc cách mạng của dân tộc.

Lùi xa hơn về lịch sử, "bài từ sớm nhất hiện còn là bài *Vương lang quy* của Ngô Chân Lưu đời Đinh"¹. Hơn hai trăm năm trước, hát nói, một thể thơ để hát theo các làn điệu ca trù, xuất hiện và được khẳng định (đặc biệt nổi bật là Nguyễn Công Trứ, Cao Bá Quát, Nguyễn Khuyến, Chu Mạnh Trinh...). "Hát nói vốn là thể bài hát được lưu hành trong các hành viện, các nhà hát ả đào. Nguyễn Công Trứ là một trong những người đầu tiên nâng lên thành một thể thơ hoàn chỉnh, không phải chỉ để nói chuyện ăn chơi, mà nói về mọi sinh hoạt, mọi cảm nghĩ của nhà thơ trước cuộc sống. Thể hát nói trong các bài thơ của Nguyễn Công Trứ khi thì hào hùng, sôi nổi, khi thì du dương, êm ái. Với thể thơ hát nói, Nguyễn Công Trứ, cũng như Cao Bá Quát, đã chuẩn bị một bước đổi mới về sau cho thi ca tiếng Việt"².

Có thể nói, thơ và ca (hát) gần như là hai anh em sinh đôi, song thơ lọt lòng mẹ và chào đời trước ca (hát). Song theo quy luật biện chứng của quá trình vận động và phát triển, cậu em sinh đôi (ca hát) đến độ trưởng thành, với cuộc đời, lối sống và tính cách riêng, quay lại đòi hỏi ở ông anh (sinh đôi) những yêu cầu mới. Nói cách khác, cần có một loại thơ dành cho ca, một loại thơ để ca, để hát: thể thơ - ca từ; và để rồi cần phải có một chuyên ngành nghiên cứu về nó: *ca từ học*.

Trong tương lai, đối tượng, nội dung của bộ môn ca từ học có thể mở rộng hơn hoặc có những thay đổi thì điều đó cũng chẳng có gì lạ. Khoa học phát triển, đối tượng của khoa học càng mở rộng, và sẽ đến một lúc nào đó, cần phải định nghĩa lại bộ môn khoa học đó như bộ môn toán học³. Cho nên, nếu như

1. *Từ điển Văn học*, tập II. Sách đã dẫn, tr. 485.

2. *Từ điển Văn học*, tập II. Sách đã dẫn, tr. 54.

3. Xin xem *Đối thoại về toán học* của Anfred Rênhi. NXB. Khoa học và Kỹ thuật, Hà Nội, Văn Như Cương dịch.

đến một lúc nào đó, toàn bộ ca từ trong các làn điệu dân ca, ca từ trong các kịch bản chèo, tuồng..., kịch bản trong các hình thức kịch hát truyền thống xưa và nay... được coi là đối tượng của ca từ học, thì điều đó chỉ càng chứng minh cho sự trưởng thành của bộ môn khoa học non trẻ này¹.

1. Những mảng vấn đề chủ yếu trong chuyên luận về ca từ này đã đăng tải trên các báo và tạp chí. Bài đầu tiên là *Ca từ trong âm nhạc* (bàn về vai trò, chức năng của ca từ) đăng trên tạp chí *Nghiên cứu Nghệ thuật* số 1-1997. Tiếp đó, trên tạp san *Thông tin Khoa học Văn hoá Nghệ thuật* (thuộc Viện Nghiên cứu lý luận và lịch sử nghệ thuật) số 1-1980, tôi đã đề xuất ý kiến xây dựng bộ môn *Ca từ học* trong bài viết *Mấy vấn đề về ca từ học ở Việt Nam* (tr. 119-122). Trong tham luận tại hội nghị *Giữ gìn sự trong sáng của tiếng Việt về từ ngữ* do Viện Ngôn ngữ học tổ chức tại Hà Nội vào cuối năm 1979, tôi cũng đã nêu lên ý kiến đó.

Điều phần khởi là đã có hội âm. Thí dụ, trên tuần báo *Văn nghệ* số 42 (1146) ra ngày 19-10-1985, trong bài *Về lời ca trong ca khúc* (tr. 14) của Tô Đông Hải, có đoạn: "...Do những đặc điểm của ngôn ngữ Việt Nam, lời của ca khúc có hệ thống thẩm mỹ khác xa hệ thống thẩm mỹ của một bài thơ. Tôi hoàn toàn tán thành những ý kiến cho rằng phải nghiên cứu lời ca dưới một góc độ riêng với tư cách là một loại hình nghệ thuật độc lập, trong một hệ thống thẩm mỹ đặc biệt có quan hệ hết sức mật thiết với âm nhạc. Do vậy, bộ môn *Ca từ học* (in nghiêng trong nguyên bản - D.V.A ghi chú) là một bộ phận hoàn toàn cần thiết đối với ca khúc Việt Nam trong khi bộ môn này không tồn tại ở các nước châu Âu...".

Tường thuật cuộc hội thảo về ca từ do Hội Nhạc sĩ Việt Nam tổ chức, tác giả bài báo có ghi: "Ca từ, như một thuật ngữ âm nhạc, chỉ mới được dùng trong khoảng mười năm gần đây mà người đề xướng là Dương Việt Á qua một loạt bài khảo cứu đăng trên tạp chí *Nghiên cứu Nghệ thuật* (P.V - Xoay quanh vấn đề ca từ - Tạp chí *Âm nhạc* số 2-1986, tr. 8).

CHƯƠNG II

MỐI QUAN HỆ GIỮA CA TỪ VỚI THƠ CA VÀ ÂM NHẠC

Lời ca, trước hết là lời, lời nói, nhưng không phải lời nói hằng ngày, mà là lời được ca lên, hát lên; điều đó có nghĩa: lời ca là lời nói nhằm bộc lộ một dạng tình cảm của con người trước cuộc sống. Song, đó cũng là lời bộc lộ tình cảm được hát lên theo giai điệu âm nhạc. Xét quá trình vận động từ lời nói đến lời ca, ta thấy nó chịu tác động của những quy luật chủ yếu sau đây: quy luật của ngôn ngữ (trong đó kể cả ngữ âm), quy luật của thơ ca và quy luật của âm nhạc. Và người sáng tác lời ca - là nhạc sĩ kiêm nhiệm, hoặc nhà thơ - không thể không chú ý đến những quy luật đó.

Nhưng cũng không nên quan niệm một cách xô bồ rằng, cả ba loại quy luật trên đều tác động đến lời ca như nhau, mà trong những quy luật ấy, vẫn có một loại quy luật đóng vai trò chủ đạo: đó là những quy luật của âm nhạc. Như vậy, khi xem xét về mặt chất liệu và phương tiện để cấu tạo nên lời ca, ta sẽ thấy sự tác động của những quy luật ngôn ngữ; khi xem xét về mặt phương thức phản ánh hiện thực, ta sẽ thấy sự tác động của những quy luật thơ ca; và khi xem xét lời ca như một bộ phận nằm trong một chỉnh thể thống nhất của một tác phẩm âm nhạc hoặc một hình tượng âm nhạc, ta sẽ thấy sự tác động nổi bật lên của những quy luật âm nhạc. Rõ ràng, lời ca không phải là lời nói, cũng không phải là bài thơ, mà lời ca là lời của nhạc, lời cho nhạc; và vì nhạc, lời để nói, để đọc phải trở thành lời để hát, để

ca. Đã có những ý kiến đem một bài lời ca ra và bình như một bài thơ rồi chê là thiếu vần, thiếu điệu, sống sượng, khô khan, nhưng nhạc sĩ và người soạn lời ca lại không chấp nhận! Chung quy lại, vì không nắm được đặc trưng phản ánh hiện thực về nội dung, và do đó, nó cũng có những đặc trưng về mặt hình thức thể hiện của lời ca.

Tất nhiên, nếu biến đặc trưng của lời ca - do đặc trưng của loại hình nghệ thuật âm nhạc quy định - thành một thái độ cầu thả thì thật đáng chê trách! Nếu biến đặc trưng của lời ca thành một quy luật duy nhất chi phối lời ca và dẫn đến chỗ phủ nhận sự tác động của các quy luật khác (ngôn ngữ, ngữ âm, thơ ca...) với lời ca thì tức là cũng xóa bỏ nốt đặc trưng của loại thể nhạc hát. Bài hát chỉ còn là một dạng "vocalidé" giai điệu từ đầu đến cuối thì còn đâu là bài hát? Đó là một bản nhạc đàn mà giọng người được sử dụng như là một nhạc cụ mà thôi!

1. Mối quan hệ giữa quy luật âm nhạc và quy luật ngôn ngữ trong lời ca

Dù là bộ phận nằm trong một chỉnh thể thống nhất của một tác phẩm âm nhạc, dù quy luật âm nhạc đóng vai trò chủ đạo so với những quy luật khác, người soạn lời ca không thể không tôn trọng những quy luật tối thiểu của ngôn ngữ. Cũng như nhà điêu khắc không phải là nhà vật lý, nhưng khi dùng đất, đá, đồng hay thạch cao để nặn tượng không thể không biết đến sức bền của chất liệu mà mình đang sử dụng. Từ *từ* đến *ngữ*, từ *ngữ* đến *câu*, từ *câu* đến *lời*..., ở đây, ngôn ngữ có những quy luật sắp xếp, cấu trúc của nó; đó là ngữ pháp, cú pháp.

Đã có những bài lời ca dùng từ ngữ không chuẩn xác, lời là lời Việt Nam lại không dùng ngữ pháp Việt Nam, mà khi thì ngữ pháp lai Tây, khi thì ngữ pháp lai Tàu...!

Ở đây, cần đặc biệt báo động về sự vi phạm những quy luật ngôn ngữ trong những bài hát viết cho thiếu nhi và những bài hát nước ngoài dịch ra lời Việt. Trên báo *Văn nghệ* đã có

mục "Dọn vườn", nhưng rất tiếc là Người Dọn Vườn mới chỉ dừng lại trong địa hạt văn học. Có lẽ giới nhạc cũng nên "ủy nhiệm" cho Người Dọn Vườn với tay sang vườn lời ca để nhặt hộ cho mấy chiếc lá vàng, lá sâu, cành mục... Và càng cần khẳng định lại rằng, ở đây, ngôn ngữ trong lời ca vẫn phải tuân theo những quy luật chung của ngôn ngữ; rằng, ở đây không có ngoại lệ và càng không thể mang con ngoáo ộp "đặc thù nghệ thuật" ra để che đậy cái vốn yếu kém về tiếng Việt, về ngữ pháp, cú pháp của mình. Ở đây, vẫn cần thiết và càng cần thiết bảo vệ, giữ gìn sự trong sáng của tiếng Việt. Vì ngôn ngữ trong lời ca, có khi đó là lời của một bài hát được phổ biến, còn tỏa rộng ra nhiều nơi, và còn lắng đọng lại trong lòng công chúng. Cái rối rắm trong lời ca sẽ được phóng đại lên và mức tác hại của nó không thể tính bằng cấp số cộng, mà là cấp số nhân.

Nhà văn hóa Phạm Văn Đồng trong Hội nghị về "Giữ gìn sự trong sáng của tiếng Việt về mặt từ ngữ" do Viện Ngôn ngữ học tổ chức vào cuối năm 1979 đã nói: "Tôi thấy rằng cơ bản nhất là phải qua việc gìn giữ sự trong sáng của tiếng Việt và chuẩn hóa nó từng bước, một cách rất thận trọng và vững chắc, mà *phát triển tốt tư duy*, tư duy của con người, của con người Việt Nam ta: tư duy chính trị, tư duy kinh tế, *tư duy nghệ thuật*, tư duy khoa học... Gìn giữ sự trong sáng của tiếng Việt và chuẩn hóa nó là để phục vụ *sự phát triển của tư duy*, sự phát triển của trí tuệ con người Việt Nam"¹.

Một bài lời ca dùng những từ ngữ không chuẩn xác, có những câu sai ngữ pháp không những biểu hiện trình độ yếu kém về tiếng Việt, về văn hóa của tác giả, mà còn biểu hiện sự rối rắm trong tư duy của tác giả. Nói cách khác, sự yếu kém về ngôn ngữ cũng là một biểu hiện về mặt phương pháp luận của người viết; trình độ ngôn ngữ cũng là trình độ tư duy, trình độ trí tuệ của con người. Một bằng chứng hùng hồn ở Việt Nam ta là các nhạc sĩ có tên tuổi cũng đồng thời là những người soạn lời ca rất có giá trị: Văn Cao, Huy Du, Xuân Hồng, Đỗ Nhuận, Nguyễn Đình Thi, An Thuyên, Nguyễn Đức Toàn, Nguyễn Văn

1. Báo *Nhân dân* số 9326, ngày 23-12-1979 (chúng tôi nhấn mạnh - D.V.A.).

Tý, Hoàng Vân... Hãy khoan nói vội đó là những bài lời ca hay, mà trước tiên đó là những bài lời ca chuẩn về từ ngữ, đúng về ngữ pháp, chính xác về cú pháp, rõ ràng, trong sáng về mặt diễn đạt. Những bài lời ca đó có thể đưa vào sách giáo khoa của học sinh phổ thông, vì chúng vẫn có giá trị mẫu mực.

Nghệ thuật có một hình thức tư duy đặc thù: tư duy hình tượng. Âm nhạc cũng có hình thức tư duy đặc thù của nó: tư duy âm thanh. Nhưng không nên vin vào đó để coi ngôn ngữ là "ngoại đạo". Trước khi tư duy âm thanh, nhà soạn nhạc đã phải tư duy bằng ngôn ngữ, ít nhất là từ ngày thơ ấu cho đến lúc biết sáng tác âm nhạc; ít nhất là trước khi đặt bút vào trên những khuôn nhạc, nhạc sĩ cũng phải nhận thức về cuộc sống, tìm hiểu về đề tài, suy nghĩ về ý đồ sáng tác, dự định sự sắp xếp, bố cục của tác phẩm... - quá trình tư duy này diễn ra không thể với một công cụ nào khác ngoài ngôn ngữ. Vì, như Mác và Ăngghen đã chỉ rõ: "Ngôn ngữ có cùng một lúc với ý thức - ngôn ngữ là ý thức thực tế, thực tiễn"¹. Và nếu ai cứ cố ý thần thánh hóa quá trình tư duy âm thanh, coi đó là một dạng ý thức, một dạng tinh thần đặc biệt siêu việt thì sẽ phạm sai lầm. Mác và Ăngghen đã chỉ rõ: "Con người cũng đã có một "ý thức". Nhưng không phải là một ý thức ngay từ đầu đã là ý thức "thuần túy" đâu. Ngay từ buổi đầu, một rủi ro đã đè nặng lên "tinh thần", là bị "hoen ố" bởi một thứ vật chất thể hiện ở đây dưới hình thức những lớp không khí bị rung động, tức là những âm thanh, nói tóm lại tức là ngôn ngữ"². Đừng ngại ngôn ngữ làm hại âm nhạc! Không, ngôn ngữ là công cụ của tư duy, là chiếc áo của tư tưởng. Một nghệ sĩ lớn, trước hết, là một nhà tư tưởng, một nhà triết học. Vĩ đại sao được khi công cụ của tư tưởng tồi tệ, khi chiếc áo của tư duy rách nát?

Không nên và không thể coi nhẹ ngôn ngữ để viện cố bảo vệ sự thuần túy của tư duy âm thanh! Hãy trở lại với cội nguồn của mối quan hệ giữa ngôn ngữ và âm nhạc! Ngôn ngữ có trước âm nhạc. Khi con người này nói với người khác, tức là dùng

1. C. Mác - Ph. Ăngghen - V.I. Lênin: *Về văn học và nghệ thuật*. NXB Sự thật, Hà Nội, 1997, tr. 45-46.

2. Sách đã dẫn, tr. 45.

ngôn ngữ, và với ngôn ngữ nói, nó trao chuyển đến cho người nghe một lúc hai lượng thông tin: bằng ngữ nghĩa để truyền đạt nội dung ý nghĩ và bằng ngữ điệu để truyền đạt nội dung tình cảm. Và chính ngữ điệu này đây, người anh em sinh đôi với ngữ nghĩa, từ ngôn ngữ mà ra, là ngọn nguồn, là cơ sở đầu tiên của âm nhạc. Chính từ ngữ điệu, loài người đã dựa vào đó để phát triển, hệ thống hóa, nâng cao lên và thành loại hình nghệ thuật âm nhạc. Và có lẽ đâu cái ngôn ngữ "trần tục" hằng ngày ta vẫn nói đó là "thủy tổ" của nghệ thuật âm nhạc bay bổng, cao siêu!

Hơn nữa, nói đến lời ca là nói đến loại thể nhạc hát. Loại thể này, dù là nằm trong loại hình âm nhạc, dù chịu sự chi phối của hình thức tư duy đặc thù: tư duy âm thanh, thì chính nó, đến lượt loại thể âm nhạc này, cũng lại có đặc thù riêng của nó. Loại thể nhạc hát, có nghĩa là nhạc có lời, ở đây vừa có cả hai loại phương tiện diễn tả: ngôn ngữ và âm thanh. Hai loại phương tiện đó kết hợp với nhau, tác động lẫn nhau, mâu thuẫn nhưng thống nhất trong một chỉnh thể của một tác phẩm nhạc hát; cấu trúc đó tạo nên đặc thù của loại thể này. Đâu có phải ngẫu nhiên mà nhiều nhạc sĩ đã phổ thơ hoặc trích thơ để phổ nhạc, hoặc dựa vào ý thơ để sáng tác? Hiện tượng đó càng khẳng định vai trò của ngôn ngữ trong thể loại nhạc hát này.

Mỗi hình thái ý thức xã hội có đặc thù của nó, nhưng nó có những mối liên hệ qua lại. Mỗi loại hình nghệ thuật cũng có đặc trưng của nó, nhưng không thể xem mỗi loại hình nghệ thuật tồn tại riêng biệt như một ốc đảo, mà phải có con mắt biện chứng nhìn nhận các loại hình loại thể nghệ thuật trong sự vận động, phát triển và liên hệ với nhau. Nhạc hát là một loại thể nghệ thuật đứng rất gần với loại thể thơ ca. Có thể coi đó là cái dấu nối từ ngôn ngữ đến âm nhạc, từ thơ ca đến âm nhạc. Ở vào vùng giáp ranh này, nhạc hát lại có những quy luật riêng của chính nó, mà một trong những quy luật đó là quy luật của ngôn ngữ.

Lời ca được xây dựng bằng chất liệu ngôn ngữ, nhưng rõ ràng không phải là ngôn ngữ nói, mà là ngôn ngữ để hát lên theo nhạc. Cái khó không phải ở chỗ nhìn thấy quy luật của

ngôn ngữ tác động đến lời ca như trong một bài văn xuôi, một cuốn truyện, mà là chỉ ra được những quy luật của ngôn ngữ tác động đến chừng mực nào. Nói cách khác, cần làm sáng tỏ mối quan hệ giữa những quy luật ngôn ngữ và những quy luật âm nhạc, quy luật âm nhạc với tính cách là quy luật chủ đạo chi phối quy luật của ngôn ngữ đến đâu và dừng lại ở giới hạn nào trong lời ca.

Nếu như trên kia đã nói, từ lời (nói) mà xuất hiện ca hát, thì ở đây lại có khác. Trong âm nhạc, trong nhạc hát, vì cần để hát, để ca mà có lời, vì lời - không phải để nói - mà nhằm để ca, để hát. Mối quan hệ giữa lời và ca, nói cách khác, mối quan hệ giữa quy luật ngôn ngữ và quy luật âm nhạc, trong đó quy luật âm nhạc đóng vai trò chủ đạo, được biểu hiện khá rõ trong lời ca.

Người nghe sẽ không hề ngạc nhiên khi thấy nhiều từ ngữ địa phương, tức là phương ngữ (tất nhiên là có giới hạn vừa phải) xuất hiện trong một bài hát khi bài hát được sáng tác dựa trên một làn điệu dân ca của địa phương đó. Vì người nghe đã được nhạc sĩ dùng âm nhạc dẫn dắt vào một không khí nhất định về một địa phương nhất định, nên khi nghe một số từ ngữ của chính địa phương đó thì không những họ không khó chịu (vì một vài phương ngữ nào đó) mà thậm chí còn lý thú nữa, có nghĩa là rung cảm với tác phẩm nhiều hơn.

Nói đến ngôn ngữ của một dân tộc tức là nói đến tính phổ biến trong toàn dân của nó, vì ngôn ngữ là một công cụ giao tiếp chung của xã hội. Nhưng vận dụng vào lời ca lại có giới hạn nhất định. Vì tự giai điệu, tự tiết tấu của tác phẩm âm nhạc đã mang một nội dung, nghĩa là âm thanh khi được nhạc sĩ sắp xếp theo một cấu trúc nào đó cũng biểu hiện một nội dung tư tưởng, tình cảm nhất định. Nói cách khác, bản thân âm thanh với tính cách là những phương tiện diễn tả của loại hình nghệ thuật âm nhạc cũng là một thứ ngôn ngữ - ngôn ngữ nghệ thuật - một loại công cụ để biểu đạt những quan điểm về tư tưởng, những cảm xúc của nhạc sĩ trước hiện thực cuộc sống. Một vài phương ngữ nào đó có thể tối nghĩa đối với một số người nghe, nhưng nó đã được giải thích, "phiên dịch" bằng âm nhạc.

Chúng ta còn có thể thấy rõ sự chế ngự của quy luật âm nhạc đối với quy luật ngôn ngữ trong lời ca về mặt ngữ âm. Mỗi ngôn ngữ đều có một cách phát âm chuẩn mực và tiêu biểu cho cả dân tộc đó. Các nước trên thế giới thường lấy cách phát âm của thủ đô để xây dựng cách phát âm chuẩn mực. Ở Việt Nam, cách phát âm của Thủ đô Hà Nội cũng được coi là chuẩn mực và tiêu biểu cho cả nước. Nhưng, nếu như, với một làn điệu dân ca hoặc một bài hát sáng tác dựa trên một làn điệu dân ca của một địa phương, mà ca sĩ vẫn phát âm theo ngữ âm chuẩn mực thì lại làm giảm sút sức truyền cảm của bài hát.

Cũng có thể thấy rõ cách phát âm không thật đúng với cách phát âm chuẩn mực của ngôn ngữ Việt Nam trong một số bài hát sáng tác dựa trên các làn điệu dân ca miền núi. Ở đây, khi hát lên, lời ca theo giai điệu âm nhạc, nên nghe như "lơ lớ", và chính cái "lơ lớ" ấy càng có sức gợi mở cho người nghe nhiều hơn.

Giải thích như thế nào về hiện tượng "vi phạm" quy luật ngôn ngữ, quy luật ngữ âm trên đây, nếu không thấy rõ quy luật âm nhạc đóng vai trò chủ đạo trong lời ca? Hơn nữa, ngôn ngữ nói, trong thực tiễn cuộc sống, bao giờ cũng tồn tại trong sự kết hợp của ngữ nghĩa và ngữ âm, và ngữ âm lại rất gắn bó với ngữ điệu. Có thể nói, trong ngữ âm ít nhiều đều có mang phần trăm của ngữ điệu và ngữ điệu không thể tách rời và càng không thể đối lập với ngữ âm. Mối quan hệ gắn bó khăng khít giữa ngữ âm và ngữ điệu có thể giúp ta hiểu được vì sao trong lời ca, ngữ âm chuẩn mực có thể phải "nhân nhượng" so với cách phát âm của từng địa phương. Vì cách phát âm của từng địa phương có thể coi là một thứ ngữ điệu chung cho một vùng lãnh thổ trong một nước, và đem so với cả nước thì cách phát âm của từng địa phương trở thành một thứ ngữ điệu riêng. Mà ngữ điệu lại là ngọn nguồn, là cơ sở đầu tiên của âm nhạc, cho nên trong một tác phẩm âm nhạc, người nghe khi bắt gặp một nét riêng về tình cảm trong âm nhạc lại được xác định một cách rõ ràng, cụ thể thêm bằng một nét riêng về mặt phát âm trong lời ca, thì càng rung cảm mau chóng hơn và sâu sắc hơn.

Một tác phẩm nhạc hát, ngoài âm thanh, còn thêm cả ngôn ngữ. So với một số tác phẩm nhạc đàn, được xây dựng

"thuần túy" bằng âm thanh, ngôn ngữ sẽ có phần hạn chế sức gợi mở tưởng tượng trong trí óc người nghe, vì ngôn ngữ có tính xác định cụ thể của nó. Nhưng cũng chính ngôn ngữ, với tính xác định cụ thể của nó lại có những phần đền bù cho âm nhạc. Ở đây, trong lời ca, sự đền bù đó chính là ngôn ngữ vẫn giữ lại cách phát âm của từng địa phương trong một chừng mực nhất định.

Chung quy lại, do yêu cầu biểu hiện tình cảm, gợi mở sức tưởng tượng, tạo dựng một không khí nhất định của loại hình nghệ thuật âm nhạc mà quy luật của ngôn ngữ vẫn có tác động và tác động một cách có giới hạn trong lời ca.

2. Mối quan hệ giữa quy luật âm nhạc và quy luật thơ ca trong lời ca

Ngôn ngữ là chất liệu để xây dựng nên lời ca, nhưng lời ca không phải là lời nói trao đổi hằng ngày, mà là để hát, để ca. Ở đây, với lời ca, ngôn ngữ trong khi vẫn giữ nguyên giá trị thông tin về mặt ngữ nghĩa thì ngữ điệu (của ngôn ngữ) được đặc biệt chú ý nhấn mạnh đến mức cách điệu hóa và trở thành lời hát, lời ca. Nói nhấn mạnh mặt ngữ điệu của ngôn ngữ trong lời ca cũng có nghĩa là nhấn mạnh yêu cầu bộc lộ tình cảm của lời ca. Như vậy, xét lời ca trong mối quan hệ với hiện thực cuộc sống thì *trữ tình* là phương thức chủ yếu để phản ánh cuộc sống hiện thực. Cuộc sống sẽ hiện lên trong lời ca không phải như nó vốn có, nghĩa là lời ca không nhằm chủ yếu vào việc miêu tả cuộc sống, không dùng phương thức tự sự để phản ánh cuộc sống như trong các loại thể truyện, ký. Cuộc sống sẽ hiện lên trong lời ca thông qua góc độ trữ tình, thông qua sự rung động, cảm xúc của người soạn lời ca. Cho nên, nếu xem xét một bài lời ca như một chỉnh thể độc lập tách rời khỏi âm nhạc thì đó là một bài thơ, một bài thơ thuộc loại thể thơ - ca từ trong gia đình loại hình văn học.

Hình tượng nghệ thuật là một bức tranh về cuộc sống, nhưng tùy theo đặc trưng và đặc thù của từng loại hình và loại thể nghệ thuật mà bức tranh về cuộc sống trong tác phẩm nghệ

thuật sẽ có những phương thức phản ánh khác nhau. Trong sự phân chia mang tính ước lệ, hình tượng trong lời ca thuộc loại hình tượng nghệ thuật biểu hiện. Điều đó không phải là ngẫu nhiên, vì âm nhạc là một loại hình nghệ thuật biểu hiện, phương thức chủ yếu để phản ánh cuộc sống của âm nhạc là phương thức trữ tình; do đó, lời ca, với tư cách là một bộ phận trong cái toàn thể của tác phẩm âm nhạc, phải phục tùng quy luật phản ánh hiện thực của âm nhạc.

Ngôn ngữ, vốn là công cụ giao tiếp chung của xã hội, được chọn làm chất liệu để tạo dựng nên những hình tượng văn học. Nhưng, để xây dựng nên hình tượng văn học, để phản ánh cuộc sống, văn học có nhiều phương thức khác nhau: phương thức tự sự, phương thức trữ tình và phương thức kịch. Ngôn ngữ nói, với những quy luật riêng của nó, khi trở thành chất liệu để xây dựng nên hình tượng văn học, lại chịu sự chi đạo của những quy luật phản ánh hiện thực của văn học. Đến lượt ngôn ngữ văn học khi trở thành chất liệu và phương tiện diễn tả của loại hình âm nhạc (loại thể nhạc hát) thì lại chịu sự quyết định của quy luật âm nhạc, mà biểu hiện rõ ràng nhất là ngôn ngữ trong lời ca phải là ngôn ngữ thơ ca.

Như vậy, xét về mặt phương thức phản ánh hiện thực, có một sự gặp gỡ và trùng hợp giữa quy luật âm nhạc và quy luật thơ ca. Do đó, nói lời ca trước hết phải là một bài thơ cũng có nghĩa là hình tượng lời ca là một hình tượng trữ tình, hình tượng của một tâm trạng - tâm trạng của một nhân vật trữ tình (nhân vật trữ tình có thể là tác giả, có thể là một nhân vật hoặc một quần thể nào đó trong xã hội). Cho nên, không thể chạy theo lối kể lể, miêu tả, tường thuật khi phản ánh cuộc sống trong lời ca. Ở đây, sự xúc cảm của tâm hồn, sự rung động của trái tim, nỗi buồn và niềm vui với muôn vàn cung bậc khác nhau phải được nhấn mạnh và biểu hiện một cách rõ nét.

Đã có những bài hát, giai điệu đạt được chất thẩm thiết về tình cảm, sự trong sáng của niềm tin, nhưng khi nghe xong, người nghe vẫn thấy thiếu một cái gì đó! Chỗ trống vắng ấy chính là chất trữ tình trong lời ca mà tác giả đã bỏ rơi mất để chạy theo sự việc, câu chuyện, thậm chí sa đà vào việc miêu tả

quá trình sản xuất của một đối tượng phản ánh... Và kết quả là bài hát không đọng lại được trong lòng người nghe, nó trôi qua như một bản tin thời sự đã quá ngày quá tháng.

Dĩ nhiên, không thể cực đoan để bắt lời ca phải "thuần túy" tâm trạng, "thuần túy" trữ tình! Có tâm trạng nào không nảy lên từ một điều kiện không gian và thời gian? Có tình cảm nào không xuất hiện từ một hoàn cảnh nhất định? Trong lời ca, vẫn có thể miêu tả, tường thuật, vẫn có thể nói về cảnh vật, sự việc..., nhưng cảnh phải gắn với tình, việc phải được gắn với người, thông qua người cảm xúc. Nói cách khác, cảm hứng chủ quan và cá thể hóa cần được chú trọng khi soạn lời ca. Sự phản ánh trong lời ca bao giờ cũng là đối tượng khách quan được chủ quan hóa qua những tình cảm vui, buồn, giận, ghét, yêu, thương...

Như vậy, lời ca là một tâm trạng được ca hát lên. Nhưng thử hỏi, nếu đó là một niềm vui lạc lõng, một nỗi đau bé bỏng, một tiếng rên tuyệt vọng... thì liệu cái tâm trạng đó có thể rung động được mấy ai? Vấn đề đặt ra ở đây là ý nghĩa của tâm trạng đó, cái chung và cái riêng của nó; nói cách khác, tâm trạng đó phải được điển hình hóa để trở thành một tâm trạng điển hình.

Điển hình hóa là quy luật chung để xây dựng hình tượng nghệ thuật của mọi loại hình, loại thể nghệ thuật. Và điển hình hóa cũng là quy luật xây dựng hình tượng âm nhạc cũng như hình tượng lời ca - bức tranh cuộc sống được xây dựng bằng chất liệu ngôn ngữ. Nhưng một bài lời ca của một ca khúc, hay kể cả của một bản hợp xướng nữa, làm thế nào lại có thể là sự thống nhất giữa cái chung và cái riêng, là một bức tranh vừa khái quát lại vừa cụ thể, gợi cảm về cuộc sống xã hội được? Một đứa bé mới lọt lòng vẫn là một đứa bé, một con người. Dung lượng của tác phẩm có thể ngắn hoặc dài, đối tượng được phản ánh trong tác phẩm có thể rộng hoặc hẹp, nhưng không vì thế mà tầm khái quát hóa, tầm tư tưởng của tác phẩm bị hạn chế.

Điều đáng chú ý là quy luật điển hình hóa trong lời ca không giống với quy luật điển hình hóa trong tiểu thuyết, hoặc trong kịch bản sân khấu, kịch bản điện ảnh... Là một bộ phận

của tác phẩm âm nhạc, lời ca là một bài thơ, vì thế tính cách điển hình ở đây phải được hiểu là tâm trạng điển hình nằm trong hoàn cảnh điển hình. Hoàn cảnh điển hình trong lời ca cũng cần được hiểu là không khí của thời đại, bầu không khí cần thiết cho tâm trạng điển hình đó xuất hiện.

Và ở đây, quy luật điển hình hóa trong thơ ca đã bổ sung cho âm nhạc tính cụ thể xác định qua lời ca. Vì ngôn ngữ âm nhạc - âm thanh - vốn là một loại ngôn ngữ mang tính ước lệ, nên âm nhạc khó lòng phản ánh được cái cụ thể vào tác phẩm. Tính cụ thể xác định của ngôn ngữ - chất liệu để xây dựng lời ca - đã bổ trợ cho âm nhạc mặt này khi biểu hiện cái riêng, cái cụ thể của một tâm trạng hoặc một nét tình cảm nhất định của nhân vật trữ tình. Cái riêng, cái cụ thể đó xuất hiện trên cái nền của không khí thời đại được phản ánh đặc biệt sáng tỏ qua âm nhạc; hai mặt mạnh của lời ca và của âm nhạc đã tạo nên một ưu thế riêng của loại thể nhạc hát so với các loại thể khác trong loại hình nghệ thuật âm nhạc.

Như vậy, xét về phương thức phản ánh hiện thực, xét về phương thức điển hình hóa trong lời ca, sự tác động của quy luật âm nhạc không những không hạn chế quy luật thơ ca, mà cả hai loại quy luật đó đã tác động cùng chiều và bổ trợ cho nhau để tạo thành sức mạnh của loại thể nhạc hát.

Tuy vậy, trong hai loại quy luật đó, quy luật âm nhạc vẫn đóng vai trò chủ đạo. Điều đó có nghĩa là một bài lời ca phải là một bài thơ, nhưng một bài thơ chưa chắc đã trở thành một bài ca. Trước đây, trên thế giới cũng như ở Việt Nam, thơ đều gắn với ca, thơ đều có thể ca, và vì vậy người xưa thường gọi là *thơ ca*. Có thể là giữa *thơ ca* và *lời ca* có sự giống nhau về phương thức phản ánh hiện thực, về nhạc điệu, hoặc cũng có thể là các bài hát xưa thường bắt nguồn từ thơ ca, nên trong nhận thức cũng dễ có sự gán ghép lại giữa *thơ ca* và *lời ca*. Nhưng xem xét kỹ hơn, lời ca là một dạng vận động mới của thơ ca trong cả quá trình vận động từ ngôn ngữ (nói) đến ngôn ngữ thơ ca và đến ngôn ngữ ca hát. Với quá trình phát triển đi lên của lịch sử cũng như của thực tiễn nghệ thuật, những dạng vận động của ngôn ngữ ngày càng hiện rõ lên những đặc thù của nó và ngày

càng khẳng định sự tồn tại của chính nó bằng những đặc trưng về nội dung cũng như về hình thức của từng dạng vận động đó. Trong quá khứ xa xăm, giữa ngôn ngữ trao đổi hằng ngày và ngôn ngữ văn học - ngôn ngữ thơ ca - chưa có sự phân biệt rạch ròi. Cũng như vậy, trong kho tàng âm nhạc dân gian, giữa *thơ ca* và *lời ca* cũng gần như chưa có ranh giới. Song, với tiến trình của lịch sử nghệ thuật, sự phân chia giữa các loại hình, loại thể nghệ thuật ngày càng rõ rệt hơn.

Giờ đây, bài thơ chủ yếu để đọc, trong khi đó lời ca, chủ yếu là để hát và để nghe theo giai điệu âm nhạc. Ở đây, *thơ ca* và *lời ca* có hai cách tác động không giống nhau: một bên chủ yếu tác động vào thị giác (thơ ca), và một bên chủ yếu tác động vào thính giác (lời ca). Do sự khác nhau đó, ngôn từ trong âm nhạc - lời ca - có những đặc điểm khác với thơ ca.

Trong thơ ca, không nhà thơ nào lại viết liền một đoạn gồm toàn từ ngữ tượng thanh, vì bài thơ viết ra để đọc (hoặc để nghe qua người khác đọc); nhưng với lời ca, vì để hát lên và để nghe theo giai điệu và tiết tấu của âm nhạc, một đoạn lời ca chỉ gồm những từ ngữ tượng thanh bỗng nhiên lại có hồn, có sức sống. Vì sao có sự khác biệt này? Vì công cụ, phương tiện diễn tả chủ yếu của âm nhạc là âm thanh với toàn bộ hệ thống những quy ước của nó; nói rõ hơn, giai điệu, tiết tấu, hòa thanh... là những phương tiện diễn tả đặc thù và có tính hệ thống của âm nhạc. Với những phương tiện đó, nhạc sĩ tạo dựng nên hình tượng âm nhạc. Và cũng chính với phương tiện đó, âm nhạc có một khả năng vô cùng to lớn trong việc tái hiện cuộc sống thông qua thế giới âm thanh. Chính vì mặt thuận lợi này, âm nhạc cho phép sử dụng những âm thanh để mô phỏng những âm thanh trong cuộc sống xã hội và tự-nhiên để phản ánh hiện thực. Vì thế, từ ngữ tượng thanh có một vai trò khá đặc biệt hơn trong lời ca so với thơ ca.

Chúng ta cũng có thể thấy rõ vai trò chủ đạo của quy luật âm nhạc trong lời ca qua cách sử dụng từ đệm, từ láy, nói chung là hư từ. Trong ngôn ngữ, người ta thường chia ra hai loại: từ có nghĩa và từ không có nghĩa (hư từ). Trong thơ ca, hư từ cũng thường được sử dụng, nhưng rất hạn chế; ngược lại,

trong lời ca, hư từ, từ không có nghĩa, nằm trong mối quan hệ với âm nhạc, nhằm tác động vào thính giác, từ không có nghĩa nhiều lúc đóng vai trò rất quan trọng.

Trước hết, từ không có nghĩa làm nhiệm vụ đệm, lách, nhằm gợi một không khí nhất định. Dĩ nhiên từ đệm phải đúng với chất âm nhạc. Giai điệu nảy sinh từ chèo thì lại phải dùng những từ đệm "tình bằng", "áy máy", "rằng là"...; từ hò thì lại là "hò khoan", "dò khoan", "hò hụi", "dò hụi", "dò hây"...; từ hát ru thì lại là "à ơi", "ru hời", "ầu ơ"... Sau nữa, những từ không có nghĩa có khi được dùng như một dạng "vocalidê" để diễn đạt một nội dung tình cảm. Có thể nói, đó là những dấu hiệu đầu tiên của loại nhạc "thuần túy" - nhạc đàn - sau này. Từ không có nghĩa trong trường hợp này hóa thành có nghĩa, thậm chí có nghĩa khá sâu sắc và phong phú.

Trong thơ ca, hầu hết từ ngữ đều có nghĩa, và vì có nghĩa mà nó đứng vào trong câu thơ. Trong lời ca, cũng cần từ có nghĩa để "phiên dịch" nội dung của âm nhạc; nhưng sẽ có những đoạn nhạc, những câu nhạc, nếu với tính chất cụ thể, xác định của ngôn ngữ, thì lại hạn chế sự gợi mở tưởng tượng và cảm xúc của người nghe. Âm nhạc gợi lên một bầu trời, trong khi lời, từ, ngữ lại chỉ vạch ra một hướng, vẽ lên một hình ảnh - giá trị của tác phẩm âm nhạc sẽ bị hạn chế. Trong trường hợp này, nếu biết dùng từ không có nghĩa, từ đệm, từ lách... thì giai điệu âm nhạc sẽ óng ánh, lung linh hơn. Trong các làn điệu dân ca, cha ông ta đã sử dụng từ đệm, từ lách rất đúng lúc, đúng chỗ và gây được hiệu quả đặc biệt đối với người nghe.

Như vậy, thơ không phải đã là ca. Từ thơ đến ca còn một khoảng cách. Khoảng cách đó do quy luật của âm nhạc quy định. Cho nên, khi đánh giá, phân tích một bài lời ca không thể coi đó như một bài thơ. Một bài lời ca là một bài thơ xét về mặt phương thức phản ánh cuộc sống, nhưng một bài lời ca lại là một bài thơ để hát và để nghe, mà không phải để đọc.

Xét về khả năng các giác quan của con người xã hội, thị giác tinh tế hơn thính giác, mắt có thể phân biệt các gam màu tinh tế hơn tai phân biệt các gam âm thanh. Câu nói "trăm nghe

không bằng một thấy" cũng có cơ sở khoa học của nó. Do đó, không thể đòi hỏi sức cô đọng của lời ca như thơ ca.

Âm nhạc là nghệ thuật âm thanh và thuộc loại hình nghệ thuật thời gian. Những dòng âm thanh nối tiếp nhau xuất hiện theo thời gian và rót vào tai người nghe để từ đó tạo dựng nên hình tượng âm nhạc trong trí óc người nghe. Với thời gian, thông qua thính giác, dòng âm thanh dễ trôi, dễ trượt. Để khắc phục mặt yếu đó, âm nhạc đã phải dùng hình thức tái hiện chủ đề bằng nhiều thủ pháp khác nhau nhằm khắc họa sâu đậm hơn hình tượng âm nhạc trong lòng người nghe. Lời ca, do đó, cũng sẽ có những câu được "tái hiện", mà vẫn không nhàm! Có thể nhàm khi đọc, nhưng khi nghe, lại mới. Cũng là câu lời ca ấy được nhắc lại mà là mới ư? Đúng. Cần phải thấy là câu lời ca đó được nhắc lại có thể ở một cung bậc khác cao hơn hoặc thấp hơn, với một tiết tấu nhanh hay chậm hơn... Và chẳng, đây là một câu được nhắc lại sau một quãng thời gian (có thể dài hoặc ngắn), mà trong quãng thời gian đó, nhạc sĩ đã dẫn người nghe vào một khung cảnh, một không khí, một tâm trạng... khác trước, và người nghe sẽ tiếp nhận câu lời ca ấy với một tình cảm không giống như khi nghe lần trước đó. Nói cách khác, cần có cách nhìn biện chứng đối với một số câu lời ca được nhắc đi nhắc lại, cần phải đặt câu lời ca đó trong mối quan hệ với âm nhạc, với những dòng âm thanh diễn ra trong thời gian, với tâm trạng của người nghe cũng luôn luôn ở dạng vận động không ngừng.

Một vấn đề tuy nhỏ nhưng cũng nằm trong mối quan hệ giữa hai loại quy luật tác động đối với lời ca: quy luật âm nhạc và quy luật thơ ca. Đó là vấn đề chấm câu trong lời ca khi ấn hành thành văn bản. Ở đây, có hai ý kiến, một số người chủ trương vẫn cần phải có chấm, phẩy như trong văn xuôi; một số người khác lại chủ trương không cần chấm, phẩy, vì nó là thơ (các bài thơ được in ra đâu có cần chấm, phẩy ở cuối câu?). Như trên đây đã trình bày, một bài lời ca là một bài thơ, nhưng không phải để đọc, mà để ca, để hát, có nghĩa là nó phụ thuộc vào âm nhạc. Do đó, hình ảnh, nhịp điệu trong lời ca không có ý nghĩa độc lập, mà nó lệ thuộc vào âm nhạc. Lời ca chỉ giống với thơ ca về phương thức phản ánh hiện thực, còn cách biểu

hiện, thể hiện của nó lại có những nét riêng do quy luật âm nhạc quy định. Cho nên, xét về mặt hình thức văn bản thì có thể coi lời ca là một dạng *thơ văn xuôi*. Lời ca này được ghi dưới khuôn nhạc, theo từng nốt nhạc tương ứng với từng từ trong lời ca, điều đó càng khẳng định tính chất văn xuôi của lời ca về hình thức. Vậy nên, việc đòi hỏi sự chấm câu nghiêm ngặt trong lời ca là điều không thể chối bỏ được.

Nhìn chung, để nhận thức được sự tác động của quy luật thơ ca và quy luật âm nhạc và mối quan hệ giữa hai loại quy luật đó trong lời ca thì cần phải hiểu thơ ca và lời ca là hai dạng vận động khác nhau của ngôn ngữ. Có thể nói, trong thơ ca, từ ngữ, ngôn ngữ, ngôn từ phải giữ được thế cân bằng giữa ngữ nghĩa và ngữ điệu; ngược lại, trong lời ca, một hình thức vận động mới của ngôn ngữ, ngữ điệu có vai trò ưu thế và nổi bật hơn ngữ nghĩa. Trong thơ ca, ngữ điệu phải nương nhờ ngữ nghĩa; trong lời ca, ngữ nghĩa lại phải nương nhờ ngữ điệu - một thứ ngữ điệu đã được nâng cao, hệ thống hóa và cách điệu hóa: âm nhạc.

Thực ra, vai trò của quy luật âm nhạc chi phối quá trình phản ánh hiện thực của lời ca với tư cách là quy luật chủ đạo còn biểu hiện ở nhiều mặt khác nữa: từ từ ngữ, ngữ âm... cho đến cách cấu tứ, bố cục, xây dựng hình tượng... Đó cũng là đối tượng và nhiệm vụ của bộ môn ca từ học phải tiếp tục giải quyết.

CHƯƠNG III

VAI TRÒ, CHỨC NĂNG VÀ ĐẶC TRƯNG CỦA CA TỪ

Âm nhạc là một loại hình nghệ thuật phản ánh cuộc sống bằng ngôn ngữ âm thanh (giai điệu, tiết tấu, hòa thanh...). Bằng ngôn ngữ văn học, dựa trên ngôn ngữ chung - công cụ giao tiếp của xã hội - ca từ sẽ góp phần cụ thể hóa hình tượng âm nhạc bằng hình tượng ngôn ngữ.

Ngôn ngữ âm nhạc vốn mang tính biểu hiện, mà nhẹ về miêu tả, tạo hình. Nói cách khác, ngôn ngữ âm nhạc mang tính ước lệ cao.

Thật ra, loại hình nghệ thuật nào cũng có một hệ thống ước lệ nhất định, nhưng với âm nhạc, tính ước lệ đó khá phức tạp và đòi hỏi một quá trình học hỏi, làm quen. Với tính ước lệ đó, hình tượng âm nhạc không mang tính cụ thể như một số loại hình nghệ thuật khác: hội họa, điêu khắc, sân khấu, điện ảnh...

Ca từ sẽ bổ sung tính cụ thể cho hình tượng âm nhạc. Bằng ngôn ngữ phổ biến mà con người đã được học tập, rèn luyện, nâng cao, kể từ khi lọt lòng mẹ, ca từ làm nhiệm vụ như là người hướng dẫn, mở đường, "phiên dịch", kể cả dẫn giải cho người thưởng thức. Ca từ chuyển một hệ thống ước lệ này sang một hệ thống ước lệ khác (mà mọi người đều thông hiểu).

Một người Việt Nam nghe một bài hát Nga hay của một nước khác cũng coi như nghe một bản nhạc không lời. Vì dù bài

ca khúc Nga có được chuyển thành hệ thống ước lệ ngôn ngữ Nga, thì vẫn không phải là hệ thống ước lệ ngôn ngữ Việt Nam mà người Việt Nam đã sử dụng thành thạo.

Sự so sánh trên đây giúp ta thấy rõ vai trò và chức năng của ca từ trong âm nhạc. Với ca từ, loại hình âm nhạc, nhất là loại thể nhạc hát, sẽ thấu tóm trong mình nó mặt mạnh của âm nhạc và mặt mạnh của văn học. Ca từ sẽ mở cửa cho hình tượng âm nhạc đi thẳng vào đáy lòng người thưởng thức. Có thể ví ca từ như đôi cánh nâng hình tượng âm nhạc bay cao hơn, xa hơn.

Với ca từ, hình tượng âm nhạc được cộng thêm tính cụ thể, tính trực tiếp và được nối thêm sức truyền cảm. Một người nghe chưa thành thạo âm nhạc có lẽ sẽ bỏ dở khi nghe bản nhạc của J. Xtraoxơ, nhưng nếu được nghe giới thiệu tên tác phẩm *Dòng sông Danuýp xanh* thì cung bậc tình cảm, cũng như bầu trời tưởng tượng sẽ mở rộng hơn, trái tim người đó sẽ mau chóng hòa nhập vào bản nhạc hơn.

Tính cụ thể, tính xác định của khái niệm mà ngôn ngữ chứa đựng nhiều lúc "đỡ đòn" cho âm nhạc, như trường hợp các nhạc sĩ viết về những đề tài, đối tượng cụ thể. Khi viết những bài "tỉnh ca" (một địa phương nào đó), mà tỉnh đó lại không có một làn điệu dân ca đặc trưng, nhạc sĩ sáng tác chắc sẽ gặp khó khăn và lúng túng. Tân Huyền, Hoàng Văn... đã gặp thuận lợi khi viết *Tiếng hò trên đất Nghệ An, Quảng Bình quê ta ơi!*... Nhưng với một tỉnh khác, một địa phương khác thì sao?

Hãy xem những bài hát viết về Hà Nội, Hải Phòng!... Trong trường hợp này, nếu không có ca từ thì tình hình sẽ khác. Người nghe bình thường sẽ ở trong tình trạng như một con tàu mất phương hướng, vì họ thiếu *người hướng đạo ca từ*.

Hoặc viết về những con người cụ thể như y tá, giáo viên, cán bộ thương nghiệp, xã viên, công nhân mỏ..., giả dụ ta xóa bỏ phần ca từ của bài hát, vậy cái gì là nét đặc trưng của từng loại người đó? Mọi bài hát kiểu ấy (không kể phần ca từ) đều có thể được người thưởng thức âm nhạc hiểu, nhận thức, rung cảm như nhau.

Chúng ta cũng không lấy làm lạ, khi thấy các nhà lý luận phê bình âm nhạc tranh cãi về nội dung cụ thể của một tác phẩm khí nhạc, thậm chí không có tiêu đề, tên gọi, mà chỉ gọi tên tác phẩm theo kiểu bản *Giao hưởng* số 1, số 2..., bản *Xônát* số nọ, số kia. Rõ ràng, những ý kiến về Chương III trong bản *Giao hưởng* số 6 của Traicôpxki không hoàn toàn giống nhau: hành khúc chiến thắng hay hành khúc ma quỷ?

Hình tượng âm nhạc mang tính gợi mở, do đó, sắc thái cá nhân của người thưởng thức là một thực tế không thể nào phủ nhận. Sự gợi mở đó sẽ được vạch đường hướng, ít ra là một hướng, là nhờ ca từ; nhất là trong trường hợp tác phẩm không dựa vào phương thức mô phỏng phong cách (một làn điệu dân ca hoặc một thành ngữ âm nhạc) để khắc họa nên những dấu hiệu điển hình về thời đại, xã hội, tính cách... thì vai trò của ca từ lại càng quan trọng.

Như vậy, ca từ đã đem cho âm nhạc tính xác định cụ thể, từ đó nâng sức truyền cảm của âm nhạc đến chỗ trực tiếp hơn, mạnh mẽ hơn, rõ ràng hơn. Khối lượng công chúng thưởng thức do đó càng mở rộng.

Nhưng ca từ, ngoài phần đem lại cũng có phần lấy bớt, ngoài mặt làm giàu cũng có mặt làm nghèo âm nhạc. Một tác phẩm âm nhạc có lời sẽ có mặt mạnh và cả mặt yếu; nói cách khác, ca từ sẽ hạn chế sức gợi mở của âm nhạc.

Thông qua tính biểu hiện, âm nhạc gợi lên trong lòng người thưởng thức sức tưởng tượng và sự rung cảm. Người thưởng thức với vốn hiểu biết về âm nhạc, vốn sống đã tích lũy, sẽ tự xây dựng nên hình tượng âm nhạc cụ thể trong đầu óc của mình. Trong nhạc có lời, với tính cụ thể xác định, hình tượng âm nhạc sẽ bị giới hạn về sức gợi mở; trí tưởng tượng của người thưởng thức sẽ có phần bị thu hẹp. Một tác phẩm âm nhạc "thuần túy" (không có lời, tiêu đề, tên gọi...) sẽ là một bầu trời với đủ bốn phương, tám hướng cho đôi cánh tưởng tượng tha hồ bay bổng. Nhưng khi có thêm ca từ thì đường hướng đã được mở ra: một chân trời phía đông hay phía tây, đằng nam hay đằng bắc, một chân trời, dù là chân trời đi nữa, vẫn không thể sánh với cả bầu trời bát ngát, bao la.

Khi nét nhạc công chúa trong *Phiên chợ Ba Tư* vang lên, có bao nhiêu người nghe sẽ có bấy nhiêu hình ảnh về nàng công chúa Ba Tư kiều diễm. Tùy theo vốn sống, vốn hiểu biết, quan điểm thẩm mỹ, thời đại và xã hội cụ thể, mỗi người nghe sẽ xây dựng một hình ảnh công chúa trong trí óc của mình tương ứng với quan niệm về cái đẹp.

Hẳn rằng sẽ có nàng công chúa Ba Tư của người châu Phi, châu Âu, và cũng có cả nàng công chúa Ba Tư của người Việt Nam, và chắc đó là một người phụ nữ đoan trang, đôn hậu, xinh xắn....

Cứ như thế, "hình ảnh nàng công chúa" sẽ vượt biên giới, vượt thời gian cùng với tác phẩm âm nhạc tùy thuộc vào từng giai đoạn lịch sử mà tồn tại bằng một hình thức cụ thể. Nói cách khác, nét nhạc công chúa gợi cho người nghe một hình ảnh về một cô gái xinh đẹp và mỗi người nghe trong một điều kiện không gian và thời gian cụ thể sẽ đem lại cho "nàng" một hình thức, một bề ngoài cụ thể, một cô gái đẹp đang sống phù hợp với hình ảnh cô gái đẹp nhất theo tưởng tượng của mình trên cơ sở vốn hiểu biết về xã hội, lịch sử, địa lý... của đất nước Ba Tư.

Bây giờ, ta thử soạn thêm lời ca:



Đôi mắt sáng lung linh sao trời, Và làn môi như hoa đang
cười. Nàng đẹp xinh tựa vầng trăng sáng ngời, Tỏa niềm vui
theo chân nàng bước. Từng cơn gió mơn man chân nàng.
Từng cành lá nghiêng nghiêng bên đường. Nàng tỏa sáng
mặt trời rọi nắng vàng. Mùa xuân về theo bước chân nàng.

Chắc người nghe sẽ hình dung ngay được nàng công chúa. Và cho dù có đến một triệu người nghe, hay nhiều hơn thế nữa, thì cũng chỉ có một hình ảnh, một nàng công chúa (như ca từ đã miêu tả) mà thôi! Sức gợi mở của âm nhạc đã bị lời ca gò lại và phần nào làm cho hình tượng đơn điệu hơn, nhất là nếu ca từ kém giá trị văn học, thiếu chất thơ.

Ca từ, còn "lấy bớt" đi của âm nhạc ở một mặt khác nữa. Một bản nhạc có lời là nhằm để hát, nhưng giọng người lại có những hạn chế về âm vực, về cường độ. (Hiện tượng giọng hát của Yma Sumac với một âm vực bốn quãng 8 là một trường hợp hãn hữu, gần như cá biệt).

Âm vực của nhạc không lời (khí nhạc) thật rộng lớn, gần như vô tận so với tai con người có thể tiếp thu được. Nhạc sĩ, tùy theo yêu cầu của nội dung tác phẩm, sẽ tha hồ vùng vẫy trong một biển âm vực mênh mông. Nhưng khi viết một tác phẩm thanh nhạc, nhạc sĩ phải tự bó mình lại trong giới hạn về giọng (cao, trung, trầm...). Thậm chí có nhạc sĩ còn viết một ca khúc dành riêng cho giọng hát của một ca sĩ. Hạn chế về âm vực không phải không xảy ra đối với tác phẩm khí nhạc, nhưng so với tác phẩm thanh nhạc thì sự hạn chế đó vẫn còn rộng rãi hơn nhiều.

Cường độ của giọng người cũng là một thực tế mà nhạc sĩ không thể bỏ qua. Tiếng trống cái, tiếng đàn contrebasse, trong một chừng mực nhất định, có thể coi như ước lệ của tiếng sấm sét, tiếng sấm gào thét... Tiếng sáo trúc, tiếng piccolo có thể giúp người nghe hình dung được tiếng chim liu lo, riu rít... Có một giọng nam trầm nào, một giọng nữ cao nào có thể đạt tới mức như những nhạc cụ đó?

Tất nhiên, chúng ta không đem đối lập tác phẩm thanh nhạc và tác phẩm khí nhạc, đối lập giọng của ca sĩ và nhạc cụ, vì thực ra, các nhạc cụ đã dựa vào cái vốn có của giọng người để nâng cao và phát triển cho phong phú thêm. Và xét cho cùng thì nhạc cụ cũng lại do bàn tay và khối óc con người sáng tạo nên.

Ca từ, như vậy, có thể là đôi cánh hoặc sợi dây xiềng, có thể là bạn đường trung thành, nhưng cũng có thể là "con nợ" của âm nhạc.

Trong mối quan hệ hữu cơ với âm nhạc, muốn làm tròn chức năng đôi cánh và người bạn đường trung thành, ca từ phải nâng mình lên cho đạt tới mức trở thành một bộ phận không thể tách rời của hình tượng âm nhạc; nói cách khác, ca từ cũng phải xây dựng được hình tượng bằng ngôn ngữ. Tất nhiên đó không thể là ngôn ngữ thông thường, mà phải là ngôn ngữ có tính nghệ thuật, ngôn ngữ thơ ca.

*

Ca từ nói chung, lời ca nói riêng, trước hết là một bài thơ, có nghĩa là phải giàu tính biểu hiện và chất trữ tình.

Thơ ca là một loại thể nghệ thuật ngôn ngữ phản ánh cuộc sống bằng phương thức đặc trưng: biểu hiện, trữ tình. Cuộc sống được phản ánh trong thơ ca bao giờ cũng thông qua và gắn chặt với xúc cảm, rung động của nhà thơ. Nói chung, thơ ca, đặc biệt là thơ trữ tình không kể, không tả, không dùng phương thức tự sự, không làm sống lại cuộc sống như nó vốn có, mà chủ yếu là biểu hiện tâm tư, tình cảm của con người với tất cả tính đa dạng muôn màu muôn vẻ trước cuộc sống.

Thơ ca không nhằm tái hiện đối tượng, mà chủ yếu là biểu hiện về đối tượng, và tất nhiên trong khi biểu hiện về một đối tượng thì bản thân đối tượng cũng được phản ánh, được tái hiện. Có thể nói, thơ ca là sự biểu hiện trực tiếp của tâm hồn, tiếng hát của trái tim, tiếng nói của tình cảm.

Vậy khi nói ca từ là một bài thơ thì có nghĩa là nó dùng phương thức trữ tình để phản ánh cuộc sống. Không thể để cho lời ca chìm đắm trong lối kể lể vụn vặt, trong cách miêu tả dài dòng, trong kiểu tường thuật lê thê hoặc chìm đắm trong những khái niệm trừu tượng, giữa vòng vây của những từ ngữ chung chung, khô cứng.

Trữ tình là phương thức phản ánh cuộc sống của thơ ca và của ca từ. Và cũng chỉ với phương thức đó, ca từ mới chấp cánh cho âm nhạc bay cao, bay xa. Rõ ràng, không phải ngẫu nhiên âm nhạc lại chọn thơ ca làm người bạn đường trung thành của mình, mà là dựa trên cơ sở sự thống nhất về phương thức phản

ánh cuộc sống. (Chú ý đúng mức đến sự thống nhất đó khi đặt tên hoặc tiêu đề cho một bản nhạc, soạn lời cho một bài hát, sẽ tránh được tình trạng nhạc một đằng, lời một nẻo, thậm chí có trường hợp lời ca "giết chết" âm nhạc.

Thơ ca phân thành nhiều loại: thơ tự sự, thơ anh hùng ca, thơ trường thiên tự sự, thơ trữ tình, thơ tâm tình, thơ trường thiên trữ tình, thơ trào phúng... Trong từng loại, có thể xen lẫn phương thức tự sự hoặc phương thức kịch..., song nhìn tổng quát, phương thức trữ tình bao giờ cũng là phương thức chủ đạo.

Trong âm nhạc, loại thể thanh nhạc cũng có sự phân chia thành nhiều loại: ca khúc quần chúng, hành khúc, ca khúc nghệ thuật, thanh xướng kịch, hợp xướng, cho đến kịch hát... Đó đây, có thể ca từ mang tính tự sự, tính kịch, miêu tả..., nhưng không vì vậy mà lãng quên phương thức đặc trưng phản ánh cuộc sống của nó. Sức biểu hiện, chất trữ tình, vẫn là yêu cầu tuyệt đối đối với ca từ.

Có phải với phương thức trữ tình, ca từ sẽ bị hạn chế trong việc phản ánh hiện thực? Không hề có mâu thuẫn giữa phương thức trữ tình và tính hiện thực. Trong khi biểu hiện những xúc cảm trước sự vật, con người, hiện tượng, thì đồng thời đối tượng được phản ánh. Không hề có thứ tình cảm xuất hiện và tồn tại lơ lửng trên mây xanh, tách rời khỏi cái gốc cuộc sống hiện thực. Nói yêu, ghét tức là nói đến yêu ai, ghét ai? Nói phần nọ, phần kia tức là nói tới phần nọ vì cái gì, phần kia trong hoàn cảnh nào? "Tức cảnh sinh tình", có tình nào lại không nảy sinh từ một cảnh nhất định? Tình cảm chủ đạo trong ca khúc *Chiếc khăn tay* của Xuân Hồng chỉ là tâm tình riêng của một cô gái, nhưng qua đó, ta thấy hiện lên tình cảm lớn của những cô gái miền Nam, cảnh thù khấn và cuộc sống ở hậu phương và cả hình ảnh của người chiến sĩ Giải phóng quân ở tiền tuyến... Rất trữ tình, nhưng cũng rất hiện thực!

Biểu hiện trung thực tình cảm một con người của một thời đại, thì đồng thời cũng phản ánh cuộc sống của con người trong một thời đại và có thể đạt tới cả thời đại trong đó con người đang sống. Nghe (và đọc) *Hoa thơm bướm lượn*, nghe (và đọc)

Yêu nhau ngả nón ra ngồi, ta thấy được tình yêu trai gái, tình yêu của một thời. Tính trữ tình không ngăn cản tính hiện thực, ngược lại còn thấm đượm cả tính lịch sử nữa!

Tất nhiên mức độ tính hiện thực, sức khái quát cuộc sống, chiều sâu của tính lịch sử còn lệ thuộc vào tình cảm đó là của ai, thuộc lớp người nào. Tình cảm lãng mạn trong *Giọt mưa thu, Con thuyền không bến* của Đặng Thế Phong dù chưa phải là tình cảm của đại đa số nhân dân sống dưới chế độ thực dân và nửa phong kiến đang sục sôi chuẩn bị khởi nghĩa giành chính quyền. Tuy vậy, nếu nhìn một cách tổng quát, đó cũng là một nét nhạc trong bản giao hưởng lớn về cuộc sống trong giai đoạn 1930-1945, loại tình cảm bàng khuâng ấy cũng là một dòng lành mạnh, dù rất nhỏ, của lớp người tiểu tư sản bất lực và bế tắc.

Mặt khác, nếu quan niệm hiện thực là toàn bộ cuộc sống vật chất và tinh thần của con người thì chính thế giới tinh thần (ý thức, tư tưởng, tình cảm) của con người là một bình diện của hiện thực mà nghệ thuật nhằm phản ánh và biểu hiện, nhất là âm nhạc (trong đó có ca từ).

Trong nhiều tác phẩm của mình, Nguyễn Văn Tý tỏ ra nắm rất chắc đặc trưng của ca từ. *Mẹ yêu con* là một thí dụ. Đây là lời ru con và là nỗi lòng, tâm tư của người mẹ: yêu thương dạt dào, hy vọng chứa chan. Qua lời hát ru, ta thấy hiện lên thời đại mà người mẹ đang sống. Thử nhìn lại những làn điệu hát ru trong kho tàng dân ca: cũng yêu thương, cũng mong ước, nhưng từ nhạc đến lời đều toát lên một âm điệu u buồn, cay đắng - ru con mà càng thấm thía với cái cơ cực, tủ nhục của đời mẹ... So sánh, chúng ta sẽ thấy được người mẹ xưa và người mẹ nay, thời đại xưa và thời đại nay.

Đọc lại (lời ca) *Lên đàng* của Huỳnh Văn Tiểng (nhạc Lưu Hữu Phước) ta cũng thấy được "tình" của một "cảnh", tình cảm của một giai đoạn lịch sử trước Cách mạng Tháng Tám. Có những từ hoặc sắc thái tu từ... giờ đây ta ít gặp. Ngôn ngữ trường tồn, nhưng vẫn mang dấu ấn thời đại. Chưa nói đến nội dung tư tưởng, tình cảm của lời ca, chỉ xét riêng về cách diễn đạt, cách dùng từ ngữ cũng đã gợi cho chúng ta không khí của một giai đoạn lịch sử nhất định.

Không nghi ngờ gì nữa, phương thức trữ tình không hề hạn chế mức độ phản ánh hiện thực của tác phẩm. Mọi loại hình nghệ thuật đều có chung một đối tượng: hiện thực; mọi nghệ sĩ đều có ước vọng chân chính: phản ánh một cách rộng lớn, khái quát, và sinh động cuộc sống. Nhưng mỗi loại hình, loại thể nghệ thuật, với đặc trưng của mình, có mặt mạnh và mặt hạn chế trong khi phản ánh cuộc sống. Điện ảnh, một loại hình nghệ thuật tổng hợp có sức phản ánh rất rộng lớn một thời đại, một giai đoạn lịch sử, nhưng trước chiều sâu của nội tâm con người, ống kính vẫn phải nhường bước cho những dòng âm thanh...; và tài năng của người nghệ sĩ chính là ở chỗ biết phát huy mặt mạnh của loại hình, loại thể để thu hẹp mặt hạn chế của nó.

Ca từ trước tiên là một bài thơ. Nhưng nếu chỉ dừng lại ở đó thì chưa đủ. Rõ ràng là không phải mọi bài thơ có giá trị đều được các nhạc sĩ phổ nhạc, mà vẫn có sự chọn lựa, vì ca từ là một bài thơ để hát và để nghe; ca từ, như vậy, không phải là một bài thơ để đọc.

Bài thơ để hát có nghĩa là phải phù hợp với âm nhạc, mà điều yêu cầu sơ đẳng là thanh của các từ ngữ trong lời ca phải phù hợp với từng nốt nhạc. Vấn đề thật đơn giản, nhưng nếu dần thêm một bước, ta sẽ thấy sự rắc rối đến phức tạp trong yêu cầu đầu tiên này.

Cũng là tiếng Việt, nhưng thanh điệu địa phương đâu phải hoàn toàn giống nhau: cùng một từ có dấu hỏi, nhưng người Hà Nội, người Huế, người Sài Gòn phát âm khác nhau rõ rệt. Và khi soạn lời, sẽ theo ai? Xin nêu một vài thí dụ:

Trong *Hành quân xa*, Đỗ Nhuận xử lý như sau:

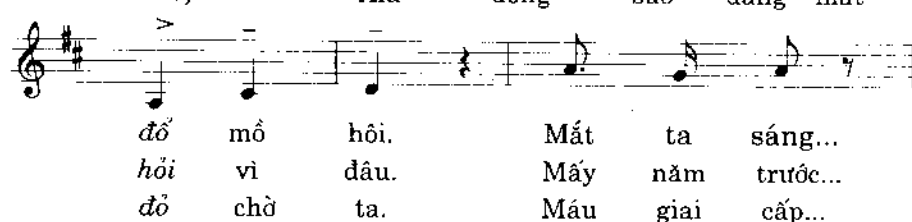
Nhịp đi - Trám hùng



Hành quân xa dẫn qua nhiều gian
Dù đôi chân qua những chặng đường có
Bọn xâm lăng kia nó gây nhiều đau

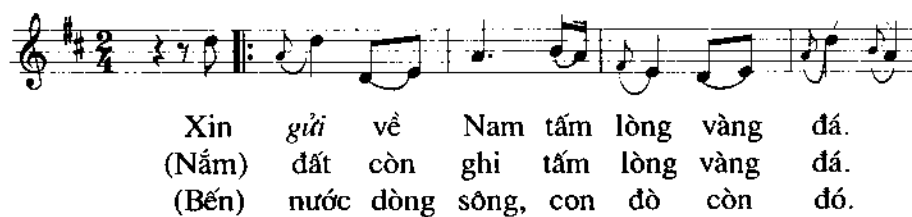


khổ, Vai vác nặng ta đã
mỏi, Vẫn bước dồn ta hãy
khổ, Kia đồng bào đang mất

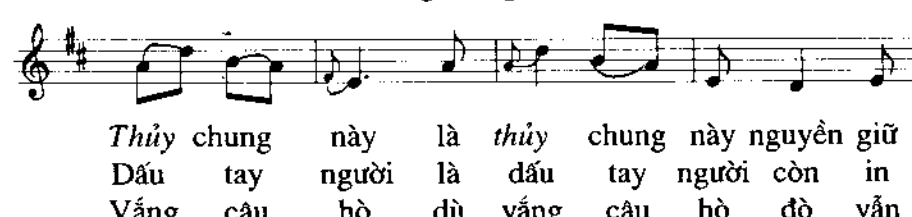


đổ mồ hôi. Mất ta sáng...
hỏi vì đâu. Mấy năm trước...
đỏ chờ ta. Máu giai cấp...

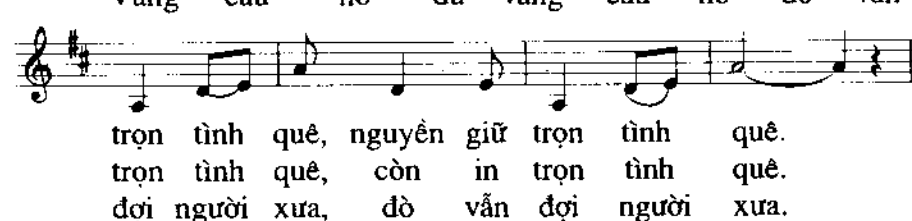
Trong *Giữ trọn tình quê*, Văn Cận xử lý khác:



Xin gửi về Nam tấm lòng vàng đá.
(Năm) đất còn ghi tấm lòng vàng đá.
(Bến) nước dòng sông, con đò còn đó.



Thủy chung này là thủy chung này nguyên giữ
Dấu tay người là dấu tay người còn in
Vắng câu hò dù vắng câu hò đò vẫn



trọn tình quê, nguyên giữ trọn tình quê.
trọn tình quê, còn in trọn tình quê.
đợi người xưa, đò vẫn đợi người xưa.

Như vậy, vấn đề đặt ra là phải có những chuẩn mực để đảm bảo được tính thống nhất của ngôn ngữ và ngữ âm.

Bài thơ để hát, có nghĩa là phải thông qua người khác để thể hiện nội dung tác phẩm. Đây là mảnh đất dành cho sự sáng tạo của ca sĩ? Cần chú ý đến tính chất biểu diễn, tính chất sân khấu như thế nào trong khi soạn ca từ? Giữa nhạc và lời, giữa từng câu nhạc và từng câu lời cần thống nhất đến mức nào để khi người nghệ sĩ "nói" thì cũng là "hát" lên lời ca, để tránh tình trạng giữa ca từ và âm nhạc không khớp nhau? Và khi soạn lời ca, cũng cần nắm được ngữ âm để dùng đúng những từ có âm mở, âm khép cho phù hợp với nốt ngân dài hay nốt lướt nhanh...

Bài thơ để hát, hát lên và để nghe! Bài thơ để đọc bằng mắt, nhưng lời ca lại để nghe bằng tai; một bên tác động vào thị giác, một bên tác động vào thính giác. Sự thay đổi đó bắt buộc thơ ca phải "chuyển thể" mới trở thành ca từ được. Thơ ca, với công cụ đặc biệt là ngôn ngữ, đã được xếp thành một loại tương đối đặc biệt trong cách phân chia các loại hình nghệ thuật: không thuộc hẳn về nghệ thuật thời gian hay không gian.

Vậy nên, khi gia nhập vào âm nhạc với tính cách là một bộ phận trong tổng thể của một tác phẩm âm nhạc, thơ ca cần phải thích ứng với nghệ thuật thời gian, điều mà bản thân thơ ca đã có sẵn trong mình nó.

Để hạn chế mặt yếu "trăm nghe không bằng một thấy" (trong cảm nhận thế giới bên ngoài, mắt tinh tế hơn tai), âm nhạc, sau khi trình bày chủ đề, thường củng cố chủ đề bằng cách nhắc đi nhắc lại dưới nhiều hình thức phát triển, biến tấu, tái hiện, mô phỏng... khác nhau. Vậy nên tứ thơ trong ca từ cũng cần được trình bày rõ ràng và không ngừng được củng cố. Khi đọc một bài thơ, ta có thể đọc đi đọc lại nhiều lần; khi nghe lời ca đi theo với giai điệu âm nhạc nếu chưa rõ, ta không thể yêu cầu ca sĩ dừng lại và hát lại.

Nhiều nhạc sĩ không phổ thơ mà lại phỏng thơ, hoặc trích thơ. Vì các nhà thơ không định làm thơ để phổ nhạc, cho nên nhạc sĩ khi phổ thơ - tức là chuyển thể từ thơ ca thành ca từ - phải cắt, lược, có lúc phải "cải biên" cho phù hợp với yêu cầu *để nghe* của âm nhạc. Thơ có thể ca, có khả năng để ca hát lên được. Nhưng từ thơ đến ca, rõ ràng có một chặng đường - một sự biến đổi về chất.

Nếu ngôn ngữ nói hằng ngày là nước biển thì ngôn ngữ trong thơ ca phải là những tinh thể muối, phải trải qua sàng lọc mới có thể đạt tới trình độ "nhất tự thiên kim". Nhưng trong ca từ, nếu quá cô đọng, súc tích... thì người nghe sẽ không kịp hiểu. Ngôn ngữ trong ca từ cần cô đọng, nhưng vẫn trong sáng, đi thẳng vào lòng người, nhen nhóm được ngọn lửa rung cảm và mở rộng bầu trời tưởng tượng của người nghe. Ý thơ, tứ thơ, hình ảnh... trong ca từ cần rõ ràng, không cầu kỳ, rối rắm. Ở đây, từng từ, từng câu, vần, điệu, hình ảnh... phải nhằm làm nổi bật lên hình tượng chung của tác phẩm âm nhạc.

Nghe *Bài ca hy vọng* của Văn Ký, ta nhớ mãi hình ảnh những đôi chim bay giữa mùa xuân, bay đến chân trời tương lai... Nghe *Suối mơ* của Văn Cao, ta không sao quên được cảnh "*rừng thu vắng*" với "*dòng nước trôi lững lờ ngoài nắng...*", nghe *Dư âm* của Nguyễn Văn Tý thì ai mà chẳng thấy lòng mình lâng lâng chấp cánh với câu lời ca: "*Anh như lâu vắng, em như ánh trăng gieo muôn ý thơ...*". Và khi đọc lại lời ca, thì đâu có gì là cầu kỳ, phức tạp? Rất đơn giản, mộc mạc..., nhưng hình ảnh trong lời ca lại rung cảm lòng người.

Các nhạc sĩ đang rất cần thơ - loại thơ theo kiểu ca từ - để phổ nhạc. Và nhìn xa, rất thiếu kịch bản để xây dựng nhạc cảnh, nhạc kịch. Nhạc sĩ phải "kiêm nhiệm" cả phần sáng tác ca từ, kịch bản là điều bất đắc dĩ. Cần mở rộng đội ngũ viết ca từ, và đương nhiên không thể không chú ý đến đặc trưng phân biệt giữa thơ và ca từ.

CHƯƠNG IV

HÌNH TƯỢNG CA TỪ

Cũng như các loại hình nghệ thuật khác, âm nhạc thông qua hình tượng để phản ánh cuộc sống. Từ một bài ca khúc ngắn cho đến một bản giao hưởng, một vở nhạc kịch..., với những mức độ khác nhau, đều là những hình tượng nghệ thuật phản ánh hiện thực, những bức tranh về cuộc sống con người trong một giai đoạn lịch sử nhất định.

Trong sự thống nhất hoàn chỉnh của một tác phẩm âm nhạc, nhất là với nhạc hát, là một bộ phận trong cái toàn thể, ca từ cũng phải nhằm đạt tới việc tạo dựng nên hình tượng nghệ thuật chung. Hình tượng trong tác phẩm khí nhạc được xây dựng bằng ngôn ngữ âm nhạc "thuần túy", nhưng hình tượng trong tác phẩm nhạc hát lại được xây dựng bằng cả ngôn ngữ âm nhạc và ngôn ngữ văn học. Như vậy, hình tượng ca từ không mang tính độc lập như hình tượng trong một tác phẩm thơ ca. Ở đây có mối quan hệ giữa cái bộ phận và cái toàn bộ, cái bộ phận phục tùng cái toàn bộ, cái toàn bộ quyết định cái bộ phận, cái bộ phận góp phần nêu bật cái toàn bộ, và đến lượt nó, cái toàn bộ lại nâng cái bộ phận lên. Hình tượng ca từ phải biết "mất" để "được" hình tượng của toàn bộ tác phẩm âm nhạc.

Đường tôi đi dài theo đất nước (Vũ Trọng Hối) là một bài hát viết về người giao liên. Trong giới hạn của một ca khúc, hình tượng người giao liên, người anh hùng bình thường vượt qua muôn vàn gian nguy, với lòng yêu quê hương tha thiết, với niềm tin son sắt... đã được khắc họa khá đậm nét trong hình tượng ca từ. Còn có thể nói nhiều hơn về tâm tình của người giao liên, những khó khăn gian khổ, hoặc về những cảnh đẹp



mường máng dọc ngang nước đủ phân gio
tiếng hát hậu phương thấm đượm hương lúa



nhieu *bón* chăm sớm chiều bội thu chiêm....
nồng *cô* công em trồng đảm đang ơ.....

Trong đoạn trên, lời hai đạt hơn lời một, vì trong lời hai, chất trữ tình "thấm đượm" hơn. Nhưng cả hai từ (trong khổ lời một và khổ lời hai) đi với nốt nhạc có dấu hóa bất thường đó (nốt Mi giáng) đều chưa tương ứng với nội dung tình cảm của nhạc: từ "*bón*", từ "*cô*" còn thiếu sức truyền cảm để gọi lên sự "cộng hưởng" của người nghe. Giá như đó là "*nhớ anh sớm chiều*" thay thế cho "*bón chăm sớm chiều*" chẳng hạn, thì người nghe sẽ thấm thía bao nhiêu!

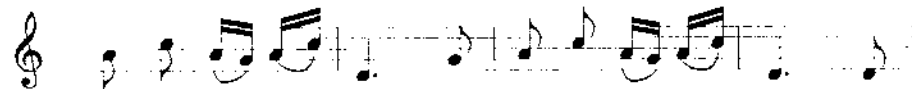
Ca từ nói chung và lời ca nói riêng cần thể hiện cho được tâm trạng mà không đòi hỏi phải giải thích về hoàn cảnh cũng như câu chuyện. Người nghe sẽ cảm thụ như một hiện tượng trong cuộc sống và hiểu được những điều kiện nhất định đã tạo nên tâm trạng đó.



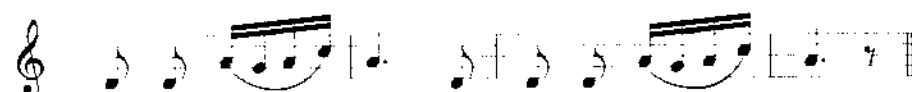
Yêu nhau cời áo ới à cho nhau về



nhà đối rằng cha đối mẹ a... a Đây



a ới a qua cầu Đây a ới a qua cầu tình



tình tình gió bay tình tình tình gió bay

Không có hoàn cảnh. Chỉ là một mối tình, một tâm trạng, nhưng đằng sau đó là một hoàn cảnh tạo nên tâm trạng đó - hoàn cảnh như hòa lẫn vào tâm trạng.

Trong lời ca, tâm trạng có thể gắn với một hoàn cảnh, một tình huống hoặc một câu chuyện, do đó vẫn có thể miêu tả, tường thuật (về cảnh, về việc)... Nhưng cảnh phải được gắn với tình, việc phải được gắn với người, gắn với cảm xúc.

Trong chùm ca khúc còn lưu mãi với hậu thế của nhạc sĩ Đặng Thế Phong (*Giọt mưa thu*, *Đêm thu* và *Con thuyền không bến*), lời ca hầu như đều là miêu tả (tả cảnh). Song, khi đọc (và nghe), mỗi câu, mỗi từ... đều trĩu nặng tình người, ta như nghe rõ nhịp phập phồng của trái tim tác giả, tiếng lòng của nhân vật trữ tình:

*Ngoài hiên giọt mưa thu thánh thót rơi,
Trời lắng u buồn mây hắt hiu ngừng trôi,
Nghe gió thoảng mơ hồ trong mưa thu ai khóc
ai than hờ.
Vài con chim non chiêm chiếp kêu trên cành
như nhủ trời xanh.*

Gió ngừng đi, mưa buồn chỉ cho côi lòng lâm ly...

(GIỌT MƯA THU)

*...Cảnh sương nặng trĩu ru bóng êm trong nắng vàng.
Màn đêm buông xuống mái im triền miên...*

(ĐÊM THU)

*Đêm nay thu sang cùng heo may
Đêm nay sương lam mờ chân mây
Thuyền ai lơ lững trôi xuôi dòng
Như nhớ thương ai trùng tơ lòng...*

(CON THUYỀN KHÔNG BẾN)

Nếu miêu tả một cách khách quan (như ống kính của máy ảnh), kể chuyện (như người đứng ngoài cuộc) thì chưa thể tạo

dựng được hình tượng ca từ, vì khi đã ca lên, hát lên thì có nghĩa là đã mang một thái độ, một tình cảm nhất định. Nói cách khác, tính chất chủ quan và cá thể hóa cần được chú ý trong hình tượng ca từ - chủ quan ở đây có thể là một người hoặc nhiều người; cá thể ở đây có thể là một cá nhân hay một tập thể; nói cách khác, cần chú ý đến cái riêng trong cảm xúc. Sự phản ánh trong ca từ bao giờ cũng là đối tượng khách quan được chủ thể hóa qua những tình cảm vui, buồn, giận, ghét, yêu, thương....

Hình tượng nghệ thuật là một bức tranh vừa cụ thể vừa khái quát về cuộc sống, về con người, được xây dựng bằng những biện pháp nghệ thuật của nghệ sĩ. Trong ca từ, bức tranh đó cần được hiểu là bức tranh về tâm trạng của những con người xã hội, và qua bức tranh đó, hoàn cảnh cũng sẽ được phản ánh một cách sống động, rõ nét.

*

Hình tượng ca từ là một tâm trạng được ca hát lên, nhưng nếu đó là niềm vui lạc lõng, nỗi đau bé bỏng, tiếng thở dài tuyệt vọng... thì liệu tâm trạng đó rung động được ai? Vấn đề đặt ra là ý nghĩa của tâm trạng đó, mối quan hệ giữa cái riêng và cái chung của tâm trạng đó. Chúng ta bước sang tính điển hình trong ca từ. Điển hình trong nghệ thuật phải là cái chung liên kết hữu cơ với cái riêng, là sự thống nhất thẩm mỹ giữa cái bản chất và cái cảm tính cụ thể.

Nặng về cái chung, nhẹ về cái riêng, chỉ thấy cái bản chất mà bỏ rơi cái cảm tính cụ thể, hình tượng ca từ sẽ trở thành một cái biếu, một chuỗi những khái niệm khô khan. Nhưng nếu coi nhẹ cái chung mà nặng về cái riêng, chạy theo cái cá biệt, mà không nói lên được cái phổ biến, có tính quy luật thì dễ bị lạc lõng, xa lạ với quần chúng, số đông.

Có lẽ mọi ý kiến đều có thể thống nhất ở một điểm: trong kịch bản của nhạc kịch, nhạc cảnh, thanh xướng kịch... nói chung là trong những tác phẩm phản ánh cuộc sống và con người có tình tiết, cốt truyện..., yêu cầu điển hình hóa ở đây

đóng vai trò như là quy luật để xây dựng nên hình tượng nghệ thuật - một bức tranh vừa cụ thể, vừa khái quát về cuộc sống của con người được xây dựng bằng hư cấu và có ý nghĩa mỹ học. Điển hình hóa ở đây có thể được coi như là tiêu chí để định giá trị nghệ thuật của tác phẩm về âm nhạc cũng như về kịch bản, lời ca.

Nói như Ăngghen, có nghĩa là trong những kịch bản đó, "ngoài sự chính xác của các chi tiết ra, con phải nói đến sự thể hiện chính xác những tính cách điển hình trong những trường hợp điển hình"¹. Một nhân vật mang trong mình nó sự thống nhất hữu cơ giữa những đặc tính phổ biến (xã hội, giai cấp...) và những đặc tính cá biệt (tâm lý, cá tính...) thì đó là một tính cách điển hình. Xây dựng một tính cách điển hình trong một kịch bản âm nhạc (với nhiều loại thể) tức là làm cho nhân vật thể hiện cái bản chất xã hội của nó trong một lối sống, một kiểu suy nghĩ, một cách quan hệ ứng xử... theo một phương cách của riêng nó và chỉ của riêng nó mà không thể lẫn lộn với ai khác.

Hoàn cảnh chỉ trở thành điển hình khi nó là môi trường xác định sự phát triển của tính cách điển hình. Trong hoàn cảnh đó, phải khái quát được và biểu hiện được ý nghĩa bản chất của cuộc đấu tranh trong cuộc sống bằng phương thức cá biệt hóa. Trong hoàn cảnh, nếu chỉ có mặt khái quát thì ca từ sẽ trở thành những trang lịch sử chứ không phải là hình ảnh của cuộc sống như nó vốn có. Nhưng, nếu hoàn cảnh lịch sử chỉ có mặt cá biệt thì tình huống, môi trường của nhân vật lại chỉ còn là một trường hợp ngẫu nhiên.

Ý kiến sẽ khác nhau khi nêu lên yêu cầu điển hình hóa đối với những tác phẩm ca từ trong những tác phẩm âm nhạc thuộc loại thể ca khúc quần chúng, ca khúc nghệ thuật, hành khúc... Một bài ca từ trong một ca khúc, một bản hợp xướng... làm thế nào lại có thể là sự thống nhất giữa cái chung và cái riêng làm thế nào nói lên được một tính cách điển hình trong một hoàn cảnh điển hình?

1. C. Mác và Ph. Ăngghen: *Về văn học và nghệ thuật*. NXB Sự thật, Hà Nội, 1958, tr. 331.

Vậy thì, phải chăng, vì dung lượng của tác phẩm hay vì đặc trưng của loại hình, loại thể nghệ thuật mà không thể đạt tới yêu cầu điển hình hóa? Dung lượng của tác phẩm có thể ngắn dài, đối tượng phản ánh trong tác phẩm có thể rộng hẹp, nhưng không vì thế mà tầm khái quát hóa, tầm tư tưởng của tác phẩm bị hạn chế. Một bài thơ 2 đoạn 8 câu, mỗi câu 7 từ, tính lại bài thơ chỉ gồm 56 từ, như bài *Giải đi sớm* của Hồ Chí Minh, đâu có phải vì dung lượng, vì đối tượng phản ánh trong tác phẩm mà bài thơ dừng lại ở một cảnh buổi sớm, ở một tâm trạng của người tù! Một bài ca từ của một ca khúc, một hành khúc ngắn gọn... vẫn có thể đạt được yêu cầu điển hình hóa. *Hành quân xa* của Đỗ Nhuận là một thí dụ:

Khổ lời 1:

*Hành quân xa dẫu qua nhiều gian khổ,
Vai vác nặng ta đã đổ mồ hôi.
Mất ta sáng, chí căm thù bảo vệ đồng quê
ta tiến bước,
Đời chúng ta đâu có giặc là ta cứ đi.*

Khổ lời 2 :

*Hành quân xa những chặng đường có mới,
Vẫn bước đều ta có hởi vì đâu.
Mấy năm trước, sống cơ cực vì bọn giặc kia
nó áp bức,
Đời chúng ta đâu có giặc là ta cứ đi.*

Khổ lời 3:

*Bọn xâm lăng nó gây nhiều đau khổ,
Kia đồng bào đang mất đồ chờ ta.
Máu giai cấp, chí căm thù, đợi lệnh truyền ta giết hết,
Đời chúng ta đâu có giặc là ta cứ đi.*

Khổ lời 4:

*Nhằm cho tin sắp tới giờ súng nổ,
Xác quân thù kia sẽ đổ ở đâu.*

*Nhằm phía trước súng ta găm, bộ đội của ta
quyết tiến bước,
Càng quyết tâm trông thấy giặc là ta tiến lên.*

Bài ca từ *Hành quân xa* không dài, không miêu tả, mà chỉ bày tỏ; nói cách khác, trong đó, ngôn ngữ biểu hiện là chủ yếu và ngôn ngữ tạo hình rất ít. Ngay cả những từ ngữ, những câu có tính miêu tả, tự sự cũng lại gắn bó và thông qua tình cảm của con người trong cảnh, chứ không có vai trò độc lập - dù là tương đối. Trong cả bốn khổ lời, gần như chỉ có hai câu mang tính miêu tả, tự sự:

*Bọn xâm lăng nó gây nhiều đau khổ,
Kia đồng bào đang mất đồ chờ ta.*

Nhưng đó cũng lại là hai câu biểu hiện, là lời các chiến sĩ kể và nói lên nỗi lòng của mình (và lại là ca hát lên). Như vậy, toàn bộ bài ca từ *Hành quân xa* là sự biểu hiện của một tâm trạng, tâm trạng của người chiến sĩ Việt Nam trong cuộc kháng chiến chống Pháp - những người nông dân mặc áo lính, giác ngộ về ý thức dân tộc, ý thức giai cấp, đứng lên chiến đấu để bảo vệ đồng quê. Qua bài ca từ, ta còn thấy cả "bức tranh" về hoàn cảnh, về cuộc sống của nhân dân dưới ách thực dân phong kiến, về tội ác của giặc Pháp, về con đường hành quân, về ước vọng của nhân dân đang ngóng chờ bộ đội...

Vậy thì đâu có phải vì dung lượng của tác phẩm mà bài ca từ *Hành quân xa* mất ý nghĩa điển hình? Tác phẩm đã đạt được sự thống nhất giữa một tính cách điển hình và một hoàn cảnh điển hình. Một tính cách vừa riêng vừa chung: người lính mà là người nông dân mặc áo lính, với những suy nghĩ nảy lên từ luống cày, với cảm xúc trước những "*cánh đồng quê chảy máu*" (Nguyễn Đình Thi), với mối thù giai cấp hằn sâu trong tim... Ngay cách cảm nghĩ chân chất, mộc mạc mà không bay bướm, câu kỳ cũng nói lên cách cảm nghĩ của người nông dân mặc áo lính... Nhưng đồng thời, qua cái riêng ấy, có cái chung của mọi người lính trong kháng chiến chống Pháp: yêu nước, yêu dân, căm thù giặc, quyết tâm chiến đấu đến cùng với tinh thần "*đâu*

có giặc là ta cứ đi". Những con người đã trải qua và tham gia cuộc kháng chiến chống Pháp đều có thể soi thấy mình qua hình ảnh người chiến sĩ trong *Hành quân xa*. Trong *Hành quân xa*, tác giả không miêu tả, nhưng hoàn cảnh của người lính vẫn hiện lên trong sự thống nhất giữa riêng và chung. Đó là cuộc hành quân đường "dài", vai vác nặng, chân bước mỏi... đến chiếm lĩnh trận địa, chiến đấu và chiến thắng. Cảnh những chiến sĩ pháo binh hành quân? Đúng! Những chiến sĩ bộ binh hành quân? Cũng đúng! Cảnh hành quân không riêng cho một binh chủng nào, mà trở thành chung cho toàn thể quân đội Việt Nam, chung cho cả dân tộc Việt Nam. Cả dân tộc cũng đang hành quân vượt lên trên đau thương, gian khổ, hy sinh và đi tới thắng lợi. Vậy thì đâu phải vì đặc trưng của loại hình và loại thể âm nhạc mà có thể "miễn thứ" yêu cầu điển hình hóa? Như chúng ta đã biết, điển hình hóa là một quy luật xây dựng hình tượng nghệ thuật, và không có ngoại lệ; nhưng đồng thời phương pháp điển hình hóa có chú ý và thông qua đặc trưng của từng loại hình, loại thể nghệ thuật. Đòi hỏi một bài ca từ của một ca khúc cũng phải xây dựng cho được một tính cách điển hình trong một hoàn cảnh điển hình như một cuốn tiểu thuyết, một vở kịch nói, hay một bộ phim... thì thật máy móc, gượng ép!

Nhạc kịch, nhạc cảnh, thanh xướng kịch..., thực ra không hoàn toàn thuộc loại hình nghệ thuật âm nhạc. Đây là loại hình nghệ thuật tổng hợp. Do đó, yêu cầu điển hình hóa của nó cũng có khác. Ca khúc, hợp xướng mới thực sự là những loại thể thuộc loại hình nghệ thuật âm nhạc, trong đó âm nhạc đóng vai trò chủ đạo, và bên cạnh, ngôn ngữ văn học cũng có một vị trí quan trọng như đã xác định trong những chương trước. Ngay trong âm nhạc, yêu cầu điển hình hóa cũng đặt ra có khác nhau giữa một ca khúc và một bản giao hưởng... do đặc trưng của loại thể quy định. Sự khác nhau về yêu cầu điển hình hóa giữa ca khúc và giao hưởng cũng giống như giữa một bài thơ trữ tình và một cuốn tiểu thuyết hay một bộ sử thi. Hình tượng ca từ trong ca khúc, hợp xướng... là hình tượng trữ tình nhằm thể hiện một tâm trạng với yêu cầu điển hình hóa là phản ánh cho được một nét tình cảm điển hình; do đó ca từ cũng chỉ yêu cầu đạt mức độ biểu hiện được một tâm trạng điển hình.

Một tâm trạng điển hình, trước hết đó là sự khái quát hóa những tâm trạng xã hội nảy sinh trong những hoàn cảnh xã hội nhất định. Nhưng đã là một tâm trạng thì đương nhiên nó sẽ có những ngõ ngách riêng, sắc điệu riêng, không có tâm trạng nào giống hệt tâm trạng nào. Song, nếu tâm trạng đó là riêng đến mức trở thành riêng rẽ, thì sẽ trở thành xa lạ, phi xã hội. Không thể tuyệt đối hóa cái riêng của tâm trạng đến mức đối lập với cái chung.

Víchto Huygô đã viết: "Vận mệnh một cuộc đời được viết ra ở đây từng ngày một. Có phải đây là cuộc đời của một người không? Vâng, và cả cuộc đời những người khác nữa. Không ai trong chúng ta lại hân hạnh chỉ có một cuộc đời của riêng mình! Đời tôi là đời anh, đời anh là đời tôi, anh sống cái tôi sống... Than ôi! Khi tôi nói tôi với các anh là tôi nói các anh đấy. Anh không cảm thấy thế sao? Ôi, sao mà đại khờ thế? Tại sao anh tưởng rằng: tôi không phải là anh?".

Mối tình trong *Nụ cười sơn cước* in đậm nét riêng của nhạc sĩ Tô Hải:

*...Ai về sau dãy núi xanh lơ,
Nhấn rằng tim tôi chưa phai mờ.
Hình dung một chiếc thắt lưng xanh,
Một chiếc khăn màu trắng trắng,
Một chiếc vòng sáng long lanh,
Với nụ cười em quá xinh...*

Tình yêu tha thiết và da diết ấy là riêng của Tô Hải, song sao mà vẫn thấy gần gũi, thậm chí là trùng hợp với tôi (D.V.A), với bạn (người đọc, người nghe) đến thế! Bởi lẽ, ca từ (và âm nhạc) trong *Nụ cười sơn cước* đã phản ánh được một nét tình cảm điển hình.

Tuy vậy, không thể dựa vào đó để rồi cứ đưa những cái riêng không mang một ý nghĩa xã hội nào, không mang tính khái quát vào hình tượng ca từ. Cái riêng của tâm trạng phải được xem như là cái cụ thể của một bộ phận trong mối quan hệ không tách rời với toàn bộ, toàn thể.

Khi trong *Người xưa đâu tá?* Lưu Hữu Phước viết:

*Trời mây u ám, gió cuốn tá tới hoa cỏ,
Thời xưa lưu dấu, âm vang nỉ non trong gió.
Người xưa đâu tá? Có khóc những đêm lạnh lẽo?
Người xưa đâu tá? Có khóc những khi trời chiều?
Tưởng nhớ tới bao khi ai kia cười sóng Bạch Đằng
hùng tráng,
Tưởng nhớ tới bao khi ai kia nâng cao ngọn cờ
Việt Nam.*

*Người nay đâu tá? Có biết hố cùng đèn lửa?
Còn ai nghe đến những tiếng nước non đâu nữa?
Người nay mê ngủ, mê man trên đường lợi danh,
Người nay mê ngủ, say sưa truy lạc quên mình.
Vùng dậy cả thấy! Hỡi lũ trẻ ngủ say sưa, mê man
không hay!
Bừng mở mắt sáng, hãy ngó thế giới xem gương
siêng năng người tài.
Người Nam anh dũng! Noi đến tấm gương kẻ xưa,
đừng để thiệt thòi.
Người xưa đâu tá! Hãy giúp thiếu niên dũng cảm.
Người xưa đâu tá! Hãy giúp tấm lòng can đảm.
Người xưa đâu tá! Hãy nổi gió, mưa, lửa, sóng.
Người xưa đâu tá! Hãy giúp cho dân Lạc Hồng!*

thì ta thấy đó là một tâm trạng với những nét riêng của tác giả - tiếng thở dài chua xót trước hiện trạng xã hội: nước mất, nhà tan, một lời cầu xin, một ước vọng, quá khứ hãy về đánh thức hiện tại, đúng như tên cũ của bài hát: *Cầu nguyện Hai Bà, Kinh cầu nguyện*.

Đây là tâm trạng riêng của Lưu Hữu Phước - một thanh niên trí thức trong hoàn cảnh xã hội Việt Nam trước Cách mạng Tháng Tám. Nhưng đây cũng là tâm trạng của nhạc sĩ - tác giả trong những ngày tháng của những năm 1940: lòng yêu nước còn nặng về chất hoài cổ, lấy quá khứ vẻ vang của dân tộc làm động lực và cũng là niềm an ủi, con đường cứu nước hiện thực cụ thể chưa được nhận thức một cách đầy đủ. Do đó, lòng yêu nước ở đây còn mang ít nhiều màu sắc thần bí, siêu hình (mấy

năm sau, với *Lên đường* thì con đường yêu nước và cứu nước mới thực sự có phương hướng hiện thực cụ thể). Nhưng tâm trạng nhân vật trữ tình trong *Người xưa đâu tá?* đồng thời cũng phản ánh được tâm trạng chung của tầng lớp thanh niên, trí thức hồi bấy giờ: bước đầu giác ngộ về lòng yêu nước dưới dạng yêu truyền thống lịch sử của dân tộc, xót xa và tủi nhục trước hiện tại, nhưng chưa đủ sức xác định một phương hướng hành động cứu nước. Tâm trạng của Lưu Hữu Phước trong *Người xưa đâu tá?* như vậy, mang một ý nghĩa khái quát, điển hình cho nhiều tâm trạng trong hoàn cảnh xã hội đương thời.

Nhưng nếu một tâm trạng chỉ mang ý nghĩa khái quát, chỉ mới biểu hiện được những nét chung nhất của những tâm trạng trong một hoàn cảnh nhất định đã đủ để trở thành một tâm trạng điển hình chưa?

Chỉ thể hiện được tư tưởng, tình cảm của thời đại, chỉ biểu hiện được cái tinh thần chung của xã hội, ý niệm chung của một tập thể vẫn chưa thể gọi là tâm trạng điển hình. Nghệ thuật, trong khi đi tới nắm cái bản chất, vẫn không bỏ rơi cái ngẫu nhiên, trong khi trình bày cái phổ biến, vẫn chú ý một cách đầy đủ đến cái cá biệt. Cái chung phải là cái lõi tồn tại và không tách rời cái bề ngoài cảm tính, cụ thể. Có người cho rằng, vì là ca khúc quần chúng, là bài hát tập thể..., nên ca từ trong các loại thể đó chỉ có thể phản ánh cái chung nhất: tư tưởng, tình cảm của nhiều người, mà đã là nhiều người, đương nhiên chỉ nói được cái chung! Không có thứ tư tưởng tình cảm nào không nảy lên từ một xã hội nhất định. Ngay cả lý tưởng cũng mang tính lịch sử cụ thể của nó. Lý tưởng của con người trong giai đoạn cách mạng dân tộc dân chủ (1945- 1954) không hoàn toàn giống như lý tưởng của con người trong giai đoạn cách mạng xã hội chủ nghĩa (từ 1954 đến nay).

Và lý tưởng của từng giai đoạn cách mạng khi đi vào cuộc sống, biến thành hơi thở, máu thịt của nhân dân thì nó không còn là những khái niệm lý luận trừu tượng nữa. Nó sẽ tan biến, chan hòa trong tâm tư, ước vọng, trong ánh mắt, nụ cười, trong nhịp đập trái tim của từng người dân, nghĩa là dưới vô vàn hình thức cụ thể, sống động và tươi xanh.

Trong giai đoạn cách mạng dân tộc - dân chủ, Văn Cao viết:

*... Năm cửa ô đón mừng đoàn quân tiến về,
Như đài hoa đón mừng nở năm cánh đào,
Chảy dòng sương sớm long lanh.
Chúng ta ươm lại hoa, sắc hương phai ngày xa,
Ôi phố phường Hà Nội xưa yêu dấu.
Những bông hoa ngày mai đón tương lai vào tay,
Những xuân đời mỉm cười vui hát lên.
Khi đoàn quân tiến về là đêm tan dần,
Như mùa xuân xuống cánh đường nghe gió về,
Hà Nội bừng Tiến quân ca.*

(TIẾN VỀ HÀ NỘI)

Trong giai đoạn cách mạng xã hội chủ nghĩa ở miền Bắc, Hoàng Văn lại viết:

*Nếu ai hỏi vì sao quê hương chúng ta nhiều
ngôi mới?
Rằng có đắng cay nên chừ, mới có ngọt bùi.
Nếu ai hỏi vì sao quê hương chúng ta đồng lúa tốt?
Có nhớ những ngày cơ cực tối tăm ngày xưa.
"...Có ai về Đại Phong xin về ghé thăm vùng Bến Tiến,
Tay cuốc khai hoang đã đẩy lùi quá khứ nghèo nàn.
Có ai về Quảng Phú vui nghe tiếng ai hò kéo lưới,
Hợp tác chung trời, chung biển, cá tươi đầy khoang...
Ơi chị thanh niên phơi muối ven biển!
Ơi anh thanh niên dẫn gố trên rừng!
Lúa tuổi thanh xuân hai mươi tuổi đời
Cùng với quê hương lớn lên rồi,
Cả cuộc đời mới...*

(QUẢNG BÌNH QUÊ TA ƠI!)

Hai bài ca từ biểu hiện khá trung thực tinh thần của hai giai đoạn lịch sử: một bên (*Tiến về Hà Nội*) là niềm hân hoan khi chiến thắng đế quốc và trở về Thủ đô, một bên (*Quảng Bình quê ta ơi!*) là niềm vui trước sự đổi mới của quê hương.

Hai niềm vui đó đều bắt nguồn từ một lý tưởng, nhưng có khác nhau về tính cụ thể lịch sử: một bên vui vì giải phóng đất nước khỏi ách thực dân; một bên vui vì đã và đang đánh lùi quá khứ nghèo nàn, lạc hậu.

Trong *Tiến về Hà Nội*, không chỉ là niềm vui riêng của Văn Cao hoặc người dân Hà Nội, mà là chung cho cả dân tộc Việt Nam phơi phơi lạc quan nhưng chưa bắt rễ từ một hiện thực đã hiện ra trước mắt (Văn Cao viết bài này trước ngày giải phóng Thủ đô). Vì thế, hình ảnh trong bài ca từ này mang tính chất tượng trưng, ước lệ. *Quảng Bình quê ta ơi!* là một niềm vui cụ thể hiện thực của con người sau ngày giải phóng nửa nước: vui từ "mái ngói mới" cho đến "đồng lúa tốt" với "tay cuốc khai hoang", "bám biển đêm ngày", "chiến thắng bão lụt", "phơi muối ven biển", "đẵn gỗ trên rừng..."; vui vì biết rằng ta là chủ, vui vì hiểu ý nghĩa của công việc đang làm. Rõ ràng là điều kiện lịch sử cụ thể chưa cho phép Văn Cao viết như Hoàng Vân.

Không chỉ Văn Cao, trong kháng chiến chống Pháp, niềm vui, niềm tin thường được biểu hiện trong ca từ nói riêng và trong nghệ thuật nói chung, dưới dạng những hình ảnh tượng trưng và ước lệ. Một tâm trạng điển hình như vậy vừa có ý nghĩa khái quát lại vừa có tính cụ thể lịch sử, vừa là sản phẩm của khoảnh khắc lịch sử, do đó phản ánh cả trường kỳ lịch sử. Vì lịch sử là một chuỗi dài cuộc sống nối tiếp nhau không thể chia cắt được, trong đó tồn tại cái lõi quy luật phổ biến trường tồn, cho nên phản ánh một giai đoạn, một khoảnh khắc lịch sử, là phản ánh cho được cái lõi quy luật phổ biến trường tồn ấy, biểu hiện dưới dạng cái cụ thể nhất thời của giai đoạn, của khoảnh khắc đó. Chủ nghĩa anh hùng cách mạng Việt Nam sẽ không được nhận thức đầy đủ nếu không thấy nó là sự biểu hiện cụ thể của truyền thống yêu nước của dân tộc ta trải qua hàng nghìn năm lịch sử và cháy đỏ lên trong giai đoạn kháng chiến chống Mỹ cứu nước. Vì thế, phản ánh được thật trung thực tư tưởng, tình cảm của con người Việt Nam trong kháng chiến chống Mỹ thì cũng đồng thời thể hiện được bản chất có tính truyền thống anh hùng của con người Việt Nam nói chung.

Trong *Nữ dân quân miền biển*, Văn Lưu và Hồng Cẩm (nhạc Văn Lưu) đã phản ánh hình ảnh người "dân chài" trong kháng chiến chống Mỹ:

*Chúng ta đây là nữ dân chài,
Tuổi chúng ta nay tròn đôi mươi.
Súng bên vai ta là nữ dân quân,
Giữa biển xanh vươn con thuyền vượt sóng.
Chắc tay súng, tay chài, tay lưới,
Vững tay chèo mế cá đầy khoang...
Dù quân thù nào bay từ đâu tới,
Lũ cướp biển, cướp trời vô đây.
Chị em ơi, trút cảm hờn lên nòng súng,
Ta bắn quân thù, ta vây chúng như cá vào nơm.*

"*Ta vây chúng như cá vào nơm*", đúng là những người dân chài trong cuộc chiến đấu mặt đối mặt với giặc Mỹ. Nhưng ta thấy trong đó hình như có cả tinh thần của Nguyễn Thị Chiên, Mạc Thị Bưởi, Nguyễn Thị Minh Khai... và cũng là ý chí của phụ nữ Việt Nam từ thời Bà Trưng, Bà Triệu... Trong con người hôm nay có cả đất nước bốn nghìn năm "*vọng nói về*" (Nguyễn Đình Thi).

Trong mối quan hệ gắn bó với âm nhạc, ca từ trong *Vui mở đường* (Đỗ Nhuận) cũng là một tác phẩm thành công về yêu cầu điển hình hóa.

Đỗ Nhuận đã xuất phát từ một nhận thức rất đúng đắn về việc sử dụng tiết tấu mới (ngũ liên, trống vật): những phẩm chất của con người Việt Nam trong kháng chiến chống Mỹ, tuy vẫn thừa kế truyền thống, nhưng đã vượt xa hơn và cao hơn con người Việt Nam trong kháng chiến chống Pháp vốn chủ yếu là những con người từ kiếp sống nô lệ đứng lên để *giành* lại đất nước. Con người trong kháng chiến chống Mỹ đã sinh ra, lớn lên trưởng thành trong chế độ mới, đó là những người chủ đất nước đang đánh bại kẻ thù để *giữ* nước. Hai thể hệ chiến đấu có hai tư thế khác nhau. Là người chủ đất nước, con người Việt Nam, giờ đây, chiến đấu một cách có ý thức, hiên ngang và đường hoàng. Là một thế hệ mới, họ trẻ tuổi đời, thông minh,

tháo vát. Hơn nữa, cuộc sống giờ đây đã có một nhịp độ khác: thời đại con trâu đi trước cái cày đi sau đã và đang bị vượt qua, ta có tên tre và cả tên lửa, có ong bò vẽ và cả máy bay phản lực siêu âm... Do đó, một tiết tấu mới ra đời. Với tiết tấu mới đó, tác giả đã chọn đúng đề tài, đúng đối tượng: thế hệ thanh niên Hồ Chí Minh. Họ mở đường cho xe ra tiền tuyến và cũng là mở đường cho kháng chiến thắng lợi, cho công cuộc xây dựng chủ nghĩa xã hội thành công, mở đường đi đến một tương lai tươi sáng huy hoàng. Tư tưởng tình cảm của những người thanh niên trong *Vui mở đường* cũng chính là tư tưởng tình cảm của cả thời đại chúng ta trong công cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước. Đề tài, đối tượng không phải là yếu tố quyết định toàn bộ giá trị tác phẩm nghệ thuật, nhưng nó cũng nói lên năng lực nắm bắt thực tại, trình độ nhận thức cuộc sống của nghệ sĩ. Sức mạnh khái quát hóa và điển hình hóa trong *Vui mở đường* thật rộng lớn biết bao!

*Ơ ơ trông lên (mà) đỉnh núi (ơ) thời cao,
Tinh thần (mà) cứu nước (ơ) còn cao (ơ) hơn nhiều.
Bạn thanh niên ta ơi!
Lên cao trên núi mà trông: sóng vỗ biển Đông,
mênh mông đất nước,
Như nhấn nhủ: khó khăn không lùi, mưa nắng
gian khổ, gió sương không ngại.
Bạn thanh niên ta ơi!
Phá núi bắc cầu ta đắp đường,
Bước gấp lên đường ra chiến trường.
Đoàn thanh niên đi vui phơi phới.
Chị em thanh niên ta ơi!*

Với sức mạnh điển hình hóa, Đỗ Nhuận đã giải quyết được sự cách biệt giữa ca khúc quần chúng và ca khúc nghệ thuật. *Vui mở đường* có thể dành cho các nghệ sĩ hát chuyên nghiệp một vùng đất để sáng tạo, nhưng cũng có thể là một bài hát tập thể.

Bài học rút ra từ *Vui mở đường* là người nghệ sĩ phải biết sống thực sự với tình cảm của con người thời đại, hòa nhịp đập trái tim mình với nhân dân quần chúng mới sáng tạo được

những tác phẩm nghệ thuật chân chính. Có như thế, cái tôi - nghệ sĩ mới hòa chung với cái ta - nhân dân, cho dù cả trong trường hợp nghệ sĩ chỉ nói về cái tôi:

*Ai về Thủ đô tôi gửi vài lời,
Tây Hồ mờ xa là nhà tôi đó.
Ai về thành đô, tôi gửi vài lời,
Cho nhẹ lòng tôi năm tháng không người.
Đấy chợ Đồng Xuân bên dòng Nhị Hà,
Khi chiều dần buông tôi hay qua đó.
Đấy mặt Hồ Gươm chen nhịp cầu hồng
Đi học về qua luôn hát vui ca.*

(SẼ VỀ THỦ ĐÔ - HUY DU)

Đó là tâm trạng riêng của Huy Du: nhớ Hà Nội, nhớ quê hương, quê hương hiện lên với những kỷ niệm thời ấu thơ... Người nghe như thấy trong đó có nỗi lòng của mình: ai xa quê hương mà không nhớ thương, vương vấn? Ai là người Việt Nam yêu nước, đi kháng chiến mà không mơ ngày về Thủ đô, ngày tượng trưng cho thắng lợi?

Trong *Chiếc khăn tay*, Xuân Hồng lại trình bày cái tôi của nhân vật trữ tình - một cô gái:

*Sáng nay em đi chợ sớm,
Tìm mua một vuông vải trắng,
Dem về may chiếc khăn tay.
Chỉ hồng thêu tặng người trai.
Chỉ vàng thêu một cành mai,
Cùng đôi chim én lượn bay trên cành.
Làm quà xuân gửi tặng anh Giải phóng quân.
Đường chỉ may chẳng được khéo tay.
Xin các anh hãy vui lòng nhé!...
Ngày mai rợp bóng cờ bay,
Tìm ai cầm chiếc khăn tay em đón nhìn.
Mối chỉ kim thêu nghĩa thêu tình,
Tình yêu thương anh, tình yêu non nước,
Gửi tâm tình theo bước quân đi...*

Tình thương và cả tình yêu, "*yêu thương anh*" và "*yêu non nước*" - một mối tình giản dị, chân chất mà trong sáng, hồn nhiên. Rất riêng mà cũng lại rất chung, và không hề có sự đối lập giữa chung và riêng.

Lần đầu tiên, đã khá lâu, tôi nghe những nhạc phẩm của Trịnh Công Sơn - nghe nhạc và đọc ca từ, và trong tôi xuất hiện một dấu hỏi từ một cảm xúc thẩm mỹ sẵn có: sao mà khắc khoải đến thế? Có riêng đến mức riêng rẽ, riêng biệt quá không...?

*Hạt bụi nào hóa kiếp thân tôi,
Để một mai vươn hình hài lớn dậy.
Ôi cát bụi tuyết vời, mặt trời soi một kiếp rong chơi.
Hạt bụi nào hóa kiếp thân tôi,
Để một mai tôi về làm cát bụi.
Ôi cát bụi mệt nhoài, tiếng động nào gõ nhịp
khôn người?
Bao nhiêu năm làm kiếp con người,
Chợt một chiều tóc trắng như vôi.
Lá úa trên cao rụng đầy cho trăm năm vào chết
một ngày.
Mặt trời nào soi sáng tim tôi.
Để tình yêu say mòn thành đá cuội?
Xin úp mặt bụi người từng ngày qua mỗi ngóng
tín vui.
Cụm rừng nào lá xác xơ cây,
Từ vực sâu nghe lời mời đã đây.
Ôi cát bụi phận này vết mực nào xóa bỏ không hay.
(CÁT BỤI)*

Rồi thời gian đã giúp độ ủ chín cho sự bình tâm. Niềm khắc khoải của mỗi con người, mỗi thân phận đâu chỉ là chuyện riêng tư? Trong lời bạt của tập ca khúc Trịnh Công Sơn, nhạc sĩ Văn Cao đã viết: "Tôi gọi Trịnh Công Sơn là người thơ ca (Chantre), bởi ở Sơn, nhạc và thơ quyện vào nhau đến độ khó phân định cái nào là chính, cái nào là phụ. Và bởi Sơn đã hát về

*niềm vui và đau tận cùng những nỗi đau của Tổ quốc mẹ hiền*¹
(tôi nhấn mạnh - D.V.A.).

Và cuối tập ca khúc, nhạc sĩ Trịnh Công Sơn đã viết: "Mỗi bài hát của tôi là một lời tỏ tình với cuộc sống, một lời nhắn nhủ thầm kín về những nỗi niềm tuyệt vọng, và cũng là một nỗi lòng tiếc nuối khôn nguôi đối với buổi chia lìa (một ngày nào đó) cùng mặt đất mà tôi đã một thời chia sẻ những buồn vui cùng mọi người"².

Hóa ra Trịnh Công Sơn, vì quá yêu (cuộc sống) mà âu lo, mà khắc khoải, mà trăn trở, suy tư..., vì hiểu đầy đủ về cái "được" nên rất ngại cái "mất".

Toàn bộ ca từ của Trịnh Công Sơn (không chỉ riêng *Cát bụi* như đã trích dẫn), trước năm 1975, đều hàm chứa một triết lý về *thân phận con người*; từng thân phận riêng *đều có thể tìm thấy* một vài nét nào đó - trong những thời điểm, những khoảnh khắc của cuộc đời mình - trùng hợp. Cái riêng (trong hình tượng ca từ của Trịnh Công Sơn) tưởng như chỉ là khoảnh khắc thoáng qua, hóa ra lại là triền miên, lưu đọng.

Ca từ của Trịnh Công Sơn với tính hình tượng của nó cứ thì thầm, thủ thủ qua từng từ, từng lời, từng câu, từng vắn, từng điệu... rót vào lòng người, nhỏ vào lòng người và lay thức từng lòng người. .

Những điểm vừa nói (về Trịnh Công Sơn) giúp ta hiểu thêm về độ tỏa rộng và sức thấm sâu của các nhạc phẩm của Trịnh Công Sơn. Và cũng qua đó, ta càng thấy rõ vai trò quan trọng của ca từ trong nhạc hát nói chung và ca khúc nói riêng.

1. Trịnh Công Sơn: *Tuyển chọn ca khúc* - NXB Âm nhạc và Hội Nhạc sĩ Việt Nam, Hà Nội, 1995, tr. 79.

2. Sách đã dẫn, tr. 78.

CHƯƠNG V

TÍNH KHUYNH HƯỚNG TRONG CA TỪ

Ca từ nói chung, hình tượng ca từ nói riêng, luôn hàm chứa một nội dung tư tưởng nhất định; nói cách khác, nó mang tính khuynh hướng. Song, không phải không có những ý kiến phủ nhận luận điểm trên.

Có nhạc sĩ cho rằng, ca từ chỉ là "cái cớ" của âm nhạc. Theo họ, việc chọn thơ để phổ nhạc, chẳng hạn, thì bất luận thơ hay hoặc dở, thậm chí là những bài thơ không quá tồi, mà chỉ cần ở mức trung bình, là có thể phổ nhạc được; có như vậy, nhạc sĩ mới phô bày được hết tài nghệ và bản lĩnh nghệ thuật của mình. Cũng theo ý kiến đó, người nghe ca khúc, hợp xướng..., nói chung là nhạc hát, chủ yếu là nghe nhạc, chứ không ai chú ý đến lời ca, vì đây là âm nhạc chứ không phải là văn chương!

Một tác phẩm nghệ thuật có giá trị đích thực bao giờ cũng mang tính hoàn chỉnh, hài hòa - nó là một chỉnh thể thống nhất và luôn mang tính thống nhất của một chỉnh thể. Một sự so le, xộc xệch của một bộ phận nào đó cũng ảnh hưởng và làm giảm giá trị nghệ thuật chung của toàn bộ tác phẩm. Một đường uốn lượn có thể làm hỏng pho tượng, một mảng màu nào đó có thể phá vỡ sự hài hòa của bức tranh, một nốt nhạc có thể làm giảm sức rung cảm của cả bản nhạc..., huống nữa là một bộ phận không nhỏ của tác phẩm nhạc hát - ca từ - nếu là "tồi", là dở thì nó còn ảnh hưởng đến chất lượng của tác phẩm âm nhạc đến bao nhiêu?

Vả lại, khi người thưởng thức, tiếp nhận một tác phẩm nghệ thuật thì đó là một quá trình cảm thụ toàn bộ tác phẩm, chứ

không phải là từng mảng, từng phần. Trong những giây phút của lần đầu tiên tiếp xúc với tác phẩm nghệ thuật, người thưởng thức đón nhận tác phẩm với tư cách là một chỉnh thể, gắn bó với nhau không thể nào chia tách được. Nói cách khác, người thưởng thức sẽ sống hoàn toàn và trọn vẹn trong không - thời gian hư ảo của hình tượng nghệ thuật do tác giả tạo dựng nên. Chỉ trong thời gian về sau, với sự suy ngẫm, phân tích, lúc đó, có thể từng bộ phận được tạm thời chia tách để xem xét, đánh giá (tuy vẫn nằm trong "trường" ảnh hưởng của những dư âm, những ấn tượng do lần tiếp xúc đầu tiên còn ngân vang và lưu đọng). Với một tác phẩm nhạc hát, một ca khúc chẳng hạn, người thưởng thức, trong những giây phút ban đầu của lần đầu tiên tiếp xúc với tác phẩm, đón nhận toàn bộ tác phẩm từ nhạc cho đến lời, cả âm nhạc và ca từ cùng tác động đồng thời và toàn bộ.

Nói rộng hơn, quy luật phổ biến của quá trình thưởng thức nghệ thuật là đi từ "thưởng" (yêu thích, rung động, cảm xúc - tương ứng với giai đoạn trực quan sinh động trong nhận thức luận của Lenin) đến "thức" (hiểu biết, nhận thức, đánh giá - tương ứng với giai đoạn lý tính). Chỉ trong những thời gian về sau, nhất là với những người làm công tác nghiên cứu, lý luận, phê bình, thì mới xuất hiện hiện tượng "thức" nổi trội hơn và gần như đóng vai trò chủ đạo¹.

Chắc không có một ai, khi bước vào nhà hát để thưởng thức một chương trình ca nhạc, lại tự dặn mình: chỉ nghe phần âm nhạc mà thôi! Và, ngay trong những giây phút đầu tiên tiếp xúc với tác phẩm (nhạc hát), người thưởng thức không chỉ cảm thụ bằng một giác quan duy nhất: thính giác, mà còn cả sự hỗ trợ khá đắc lực của thị giác, đó là chưa nói đến sự tác động không nhỏ của "không khí" buổi biểu diễn, "không khí" nhà hát, "không khí" công chúng (trong đó có cả người ngồi bên cạnh)... - một sự cảm thụ "toàn thân", không chỉ dừng lại ở một và chỉ một giác quan, mà là cả con người, con người tâm hồn và thể xác, con người với toàn bộ không - thời gian của cả chuỗi dài cuộc sống từ quá khứ cho đến

1. Lý giải đầy đủ hơn về quá trình thưởng thức nghệ thuật nói chung và âm nhạc nói riêng, tác giả (của công trình này) đã có dịp trình bày trong cuốn sách *Theo dòng âm thanh, cái đẹp sai cánh* (Nhạc viện Hà Nội và Trường Cao đẳng Sư phạm Hà Nội xuất bản, 1996, tr. 101-164).

hiện tại (thậm chí cả tương lai). Bởi lẽ, mỗi một con người là một khối thống nhất hữu cơ, mà sự cảm thụ nghệ thuật cũng là một "cơ chế" gắn bó, liên hoàn, tương tác và tổng hòa.

Đâu phải ngẫu nhiên mà có lúc ta nghe một bài hát, một bản nhạc, bỗng cảm thấy như "ớn lạnh xương sống" hoặc "dựng tóc gáy"...? Câu chuyện mang tính giai thoại (và pha màu huyền thoại) về một người muốn thưởng thức âm nhạc cho trọn vẹn (và khỏi bị vắn đục) đã tự chọc thủng mắt mình (!) không hề có nghĩa là âm nhạc chỉ cần tiếp nhận bằng một giác quan: thính giác! Thực chất, câu chuyện ấy, qua con người - giả tưởng ấy, muốn nói lên một cách thưởng thức âm nhạc: phải sống thật trọn vẹn cùng tác phẩm với toàn bộ con người và cả cuộc đời của mình.

Nếu cho rằng, đây chỉ là âm nhạc - và lời ca, ca từ chẳng có ý nghĩa gì - thì rõ ràng nhận định đó đã xuất phát từ chỗ không nắm được đặc thù của từng loại thể nghệ thuật. Đúng là âm nhạc, với tư cách là một loại hình nghệ thuật, có ngôn ngữ nghệ thuật đặc thù, có phương tiện diễn tả đặc thù: âm thanh trong mối tương quan cao thấp, dài ngắn, mạnh yếu, thuận nghịch... của nó. Song điều đó không có nghĩa rằng, mỗi một loại thể âm nhạc không còn có những nét riêng biệt của chính bản thân nó nữa. Loại thể nhạc hát khi lấy ngôn ngữ văn học (nói rõ hơn, ngôn ngữ thơ ca) làm một trong những phương tiện diễn tả thì nó cũng có đặc trưng của nó, trong đó âm thanh đóng vai trò quan trọng, nhưng ca từ không phải và không hề trở thành thứ yếu. Ca từ không phải và không bao giờ thuộc dạng "ký sinh", "ăn theo"...

Phủ nhận ca từ và vai trò của nó cũng có nghĩa là xóa bỏ đặc trưng của một loại thể, và cũng có nghĩa là xóa bỏ luôn một loại thể nghệ thuật: nhạc hát. Nhân loại đã từng cần đến, đang và sẽ còn cần đến vai trò của nhạc hát trong cuộc sống, cho dù khí nhạc phát triển đến đâu đi chăng nữa. Với Việt Nam, điều đó càng hiển nhiên.

*

Quan niệm phủ nhận tính khuynh hướng - nội dung tư tưởng của ca từ không phải không có cơ sở của nó. Có nhạc sĩ đã sáng tác những tác phẩm, trong đó phần giai điệu do giọng người xướng lên theo kiểu "vocalidê" và phần đệm do nhạc cụ

đảm nhận, hoặc giai điệu do nhạc cụ độc tấu, còn dàn hợp xướng (hoặc hợp ca) lại đảm nhiệm phần đệm. Dựa vào đó, nên có người đã khái quát thành quan niệm trên.

Trước hết, đây là sự nhầm lẫn giữa hiện tượng và bản chất, giữa cái đơn nhất và cái phổ biến. Loại tác phẩm trong đó giọng người được sử dụng như một nhạc cụ (độc tấu hay đệm) là một thể loại, chứ không có ý nghĩa thay thế cho loại nhạc hát. Dù có giọng người, giọng hát, những tác phẩm đó về cơ bản vẫn thuộc loại thể khí nhạc.

Chắc không ai ngây thơ để định nghĩa rằng, nhạc hát là loại nhạc trong đó có sử dụng giọng người! Loại thể nhạc hát là tác phẩm trong đó bao gồm cả hai phần: âm nhạc (hiểu theo nghĩa là âm và thanh) và ca từ; nói cách khác, đây là sự kết hợp thống nhất giữa âm nhạc và ngôn ngữ thơ ca. Loại tác phẩm âm nhạc có sử dụng giọng người như một nhạc cụ có thể xem là một dấu nối giữa nhạc hát và khí nhạc. Cũng qua đó, ta thấy sự phân định giữa thanh nhạc và khí nhạc chủ mang tính tương đối; nó càng chứng minh tính biện chứng phong phú của cách phân định (và cũng là nhận thức) các loại hình và loại thể nghệ thuật.

Loài người đã từng sống những năm tháng ăn hang, ở hốc, thiếu ngôn ngữ để giao lưu, đồng thời để phát triển tư duy, trải qua một khoảng thời gian không ngắn mới tạo được công cụ tư duy - "chiếc áo của tư tưởng" (Mác). Và ngay trong những hình thức nghệ thuật nguyên thủy - nói cho đúng là hình thái sinh hoạt tinh thần mang tính tổ hợp - ngôn ngữ đã bước vào với tư cách là một phương tiện diễn tả cần thiết và không thể nào thiếu được. Cùng với bước tiến của lịch sử loài người, ngày càng nhiều loại hình, loại thể nghệ thuật xuất hiện, và không chỉ riêng âm nhạc, nhiều loại hình, loại thể nghệ thuật đã (và đang) vơi đến vai trò của ngôn ngữ cùng với tác dụng rộng rãi của nó. Ngôn ngữ đâu chỉ là phương tiện diễn tả của loại hình văn học! Hội họa, điêu khắc, nhiếp ảnh, múa..., không kể đến các loại hình nghệ thuật tổng hợp như sân khấu, điện ảnh..., đều cần đến ngôn ngữ. Càng rõ ràng hơn khi thấy bên cạnh kịch câm, kịch nói ngày càng khẳng định vị trí vững vàng của chúng trong đời sống xã hội, và rồi nữa, múa rối câm trở thành múa rối nói, phim câm được phim nói "thay thế", v.v... và v.v...

Âm nhạc có phương tiện diễn tả đặc thù của nó, nhưng không vì thế, nó đã chia tay và từ bỏ ngôn ngữ - dù muốn cũng không thể được! Với nhạc hát, thêm ngôn ngữ, loại thể này sẽ mang trong mình mặt mạnh của âm nhạc và cả mặt mạnh của văn học (thơ ca).

Theo Kôginốp, văn học có thể thua kém những người anh em của mình về một số mặt nào đó, nhưng lại hơn các loại hình (và loại thể) nghệ thuật khác về biên độ phản ánh hiện thực cuộc sống, nhất là khả năng thể hiện một quan điểm triết lý - người ta thường nói văn học gần với triết học chính là ở điểm này. Một bản nhạc giao hưởng mang một nội dung tư tưởng nhất định, một thể giới quan nhất định, một quan điểm triết học nhất định, nhưng mức độ rõ ràng và sâu sắc thì không thể so sánh bằng một bộ tiểu thuyết hay một bộ sử thi được¹. Vậy nên, thật khờ dại, khi âm nhạc lại tự loại bỏ vai trò đặc lực của ngôn ngữ để đạt cho được cái thuần túy, thuần chất, thuần

1. Trong Chương 12 ("Các loại hình nghệ thuật") của *Giáo trình Mỹ học* (in rônêo năm 1978, lưu trữ tại Thư viện Nhạc viện Hà Nội, mã số L150/2957), chúng tôi đã phân tích kỹ điều này, xin phép trích lại một đoạn trong mục viết về loại hình văn học: "...Lấy ngôn ngữ làm công cụ, phương tiện để xây dựng hình tượng, văn học có phần "thua kém" các loại hình khác về mặt tác động trực tiếp cụ thể vào người thưởng thức, nhưng cũng do đó, văn học có mặt mạnh hơn các loại hình khác về phạm vi bao quát và chiều sâu của nội dung. Tính vạn năng tự do này làm cho văn học có một ưu thế đặc biệt. Rõ ràng, để phản ánh hình khối trong không gian, văn học thua kém điều khắc, để thể hiện màu sắc, thua kém hội họa, để diễn đạt âm thanh trong cuộc sống, thua kém âm nhạc..., nhưng văn học, trong một chừng mực nhất định, có thể "phiên dịch" lại mọi hình tượng thuộc tất cả các loại hình nghệ thuật khác"... "Văn học lại có một chỗ mạnh khác nữa: mức độ tư duy cao và sâu. Có chất liệu nào, công cụ nào của một loại hình nghệ thuật nào tự nó đã mang một ý nghĩa tư duy như ngôn ngữ? Mỗi một từ, một ngữ là một yếu tố tư duy, vì "ngôn ngữ là chiếc áo của tư tưởng" (Mác), con người không thể không suy nghĩ bằng ngôn ngữ...",

Trong *Nguyên lý mỹ học Mác - Lênin* của Viện Hàn lâm Khoa học Liên Xô (NXB Sự thật, Hà Nội, 1963; Hoàng Xuân Nhị dịch) có đoạn: "Ngôn ngữ có thể vươn tới tất cả những gì mà tư duy vươn tới được, và tư duy có khả năng bao trùm tất cả các phạm vi, các lãnh vực của hiện thực. Tuy rằng văn học có kém hơn nhiều loại hình nghệ thuật khác về trình độ tinh cụ thể trong việc tái hiện một số mặt của cuộc sống, nhưng chính vì lý do trên mà nó có điều kiện nắm cuộc sống toàn diện hơn...", "so với các loại hình nghệ thuật khác, văn học có nhiều khả năng hơn (tôi nhấn mạnh - D.V.A) để bộc lộ sự quan tâm của nghệ sĩ về mặt chính trị, thái độ xã hội tích cực của nghệ sĩ trước những biến cố mà y phản ánh"..., vì rằng chất liệu của văn học là ngôn ngữ - là "hiện thực trực tiếp của tư tưởng". (Phần III, tr. 230, 231, 232).

khiết của âm thanh! Thử hình dung, nếu vứt bỏ toàn bộ ca từ thì nhạc phẩm của Trịnh Công Sơn sẽ còn lại những gì?

*

Ca từ phản ánh hiện thực cuộc sống được diễn ra như một quá trình tích cực, năng động và sáng tạo, chứ không phải là tiêu cực, thụ động, một chiều; nó luôn bao hàm một thái độ, một cách đánh giá ít nhất và trước nhất cũng là của tác giả - nhạc sĩ (hoặc nhà thơ, người soạn ca từ). Nhưng nghệ sĩ - tác giả là một con người cụ thể, sống trong những điều kiện lịch sử cụ thể, với những nỗi niềm yêu ghét riêng, sở thích cá nhân, thị hiếu, tâm lý riêng..., và còn cả chính thân phận riêng của anh ta. Đó không phải và không bao giờ là một con người chung chung, mà là một con-người-xã-hội cụ thể chịu sự chi phối của thời đại.

Khi sáng tạo nghệ thuật, nghệ sĩ - tác giả đồng thời cũng thể hiện cái chủ quan của mình vào tác phẩm, nói cách khác, nghệ sĩ đã vật chất hóa, cụ thể hóa toàn bộ thế giới quan trừu tượng của mình vào hình tượng nghệ thuật trong tác phẩm - ở đây là hình tượng ca từ. Bởi lẽ, khi xây dựng hình tượng nghệ thuật, nghệ sĩ đã sáng tạo với danh nghĩa là một con người với những thiện cảm và ác cảm nhất định, những quan điểm riêng về lẽ sống, về nhân sinh quan và thế giới quan của mình. Trong khi lựa chọn đề tài, nghệ sĩ tập trung sự chú ý vào mặt này mà xem nhẹ hoặc lược bỏ mặt khác theo cách nhìn của mình. Trong khi miêu tả, biểu hiện (hoặc thể hiện), nghệ sĩ cũng đồng thời đánh giá các mặt đó, và qua đây bộc lộ lý tưởng thẩm mỹ, quan điểm triết học, chính trị, đạo đức... của mình. Tục ngữ ta có câu: "Con nhà tông không giống lông cũng giống cánh". Tác phẩm bao giờ cũng in đậm dấu ấn của con người tác giả - đấy là nguyên nhân quyết định tính khuynh hướng (tư tưởng) của nghệ thuật nói chung và ca từ nói riêng.

Như vậy, tính khuynh hướng của ca từ được bộc lộ qua sự phản ánh đúng hay không đúng xu thế lịch sử, trung thực hay bóp méo hiện thực; là quan niệm về lịch sử, về cuộc sống, là câu

giải đáp một vấn đề thiết thân của con người; là một thái độ, một cách nhìn nhận thế giới khách quan; và chung quy lại, do ý thức tư tưởng chủ quan người nghệ sĩ quyết định.

Dương nhiên, quan điểm tư tưởng được biểu hiện trong tác phẩm nghệ thuật không bao giờ đơn giản, dễ dãi; nó có thể được biểu hiện trực tiếp, hoặc gián tiếp, cũng có thể ẩn náu kín đáo, phức tạp, thậm chí mâu thuẫn... Tính khuynh hướng trong nghệ thuật không phải lúc nào cũng là một tiếng "có" hay "không", mà có lúc nó biểu hiện bằng sự đồng tình hay không đồng tình về một sự kiện cụ thể, có lúc dưới hình thức phủ định mà lại là khẳng định, có lúc chấp chờn ẩn hiện đến là kỳ quái và ma quái...!

Vậy nên, nắm được khuynh hướng tư tưởng của một tác phẩm không phải là việc giản đơn, vì bản thân nó cũng bao gồm nhiều yếu tố phức tạp, đa dạng và chịu sự chi phối của nhiều hiện tượng xã hội, nhưng lại tập trung và hòa hợp với nhau, không thể chia tách trong một chỉnh thể nghệ thuật.

Chẳng hạn, trong một kịch bản (nhạc cảnh, nhạc kịch) hoặc một tác phẩm ca từ của loại thể âm nhạc theo dạng balát, không thể chỉ dựa vào một câu, một lời nói của nhân vật chính diện hoặc phản diện nào đó rồi vội xác định ngay khuynh hướng tư tưởng của tác phẩm. Trong một ca khúc, không thể chỉ dừng lại ở tên gọi tác phẩm hoặc một câu lời ca được tách khỏi giai điệu để xác định tư tưởng chủ đạo của tác phẩm...

Phân tích để nắm được khuynh hướng tư tưởng của một tác phẩm, trước hết phải bám vào hình tượng nghệ thuật với tư cách là một bức tranh vừa khái quát vừa cụ thể về cuộc sống con người, một bức tranh vừa tổng hợp vừa đơn lẻ, cảm tính, lịch sử về hiện thực xã hội.

Trong phê bình âm nhạc, do chưa hiểu sâu hình tượng âm nhạc được khái quát hóa mà có lúc, có người đã cho rằng bài hát *Người trồng dưa* của Nguyễn Văn Tý mang tư tưởng bi quan trước tiên đồ thống nhất đất nước! Bài hát nói về một cán bộ miền Nam tập kết ra miền Bắc và trồng dưa trên đất Bắc. Trồng dưa thì bao nhiêu năm mới được hái quả? Ngày thống

nhất đất nước cũng lâu dài như thế ư? Chao ôi, người ta đã bỏ quên hình tượng toát lên qua toàn bộ tác phẩm ca từ: hình ảnh cây dừa quen thuộc với miền Nam đang xanh tươi, sum sê trên đất Bắc; người miền Nam coi đất Bắc cũng là quê hương và cũng đổ mồ hôi để tô đẹp cho toàn đất nước Việt Nam... Ý nhị đến thế mà lại bị hiểu nhầm đến thế!

Sóng biển lang thang của Hồng Đăng, *Tôi không muốn nòng súng tôi bốc khói* của Nguyễn Thành, *Bài ca tâm tình người thủy thủ* của Hoàng Vân và Mai Liêm (tức Hà Nhật)... đã cùng chung một số phận với *Người trồng dừa* do cách hiểu ấu trĩ về tính khuynh hướng trong nghệ thuật của một thời!

*

Trong ca từ, phương thức cũng như thủ pháp thể hiện khuynh hướng tư tưởng trong tác phẩm thật muôn hình muôn vẻ. Mỗi nghệ sĩ, với tài năng riêng, với thế giới quan và phương pháp sáng tác riêng, với những điều kiện lịch sử cụ thể, sẽ tìm đến với những phương thức và thủ pháp khác nhau trong tác phẩm. Ngay với mỗi nghệ sĩ, trong từng tác phẩm cũng sử dụng những phương thức và thủ pháp không giống nhau. Ngoài ra, đặc trưng của từng loại hình, loại thể nghệ thuật cũng góp phần quy định sự lựa chọn phương thức và thủ pháp thích hợp.

Tuy vậy, qua những phương thức và thủ pháp vô cùng đa dạng và phong phú, ta vẫn có thể rút ra những cái chung, cái phổ biến.

1. *Phương thức trực tiếp*: Phương thức này đòi hỏi nghệ sĩ trình bày trực tiếp quan điểm tư tưởng, thái độ đối với cuộc sống, phương hướng giải quyết vấn đề... vào trong tác phẩm thông qua hình tượng nghệ thuật. Ngay cả thái độ thiện cảm hay ác cảm, khen và chê, ca ngợi và phê phán... cũng cần được bộc lộ rõ ràng trong tác phẩm.

Ở đây, cũng cần phân biệt giữa phương thức trực tiếp với cái gọi là khuynh hướng lộ liễu. Khuynh hướng lộ liễu là sự

phá bỏ hình tượng nghệ thuật mà chỉ chú ý trình bày nội dung tư tưởng, những khái niệm trừu tượng, biến lời ca thành những câu khô khan, chết cứng, không có sức rung động người nghe.

Ta có thể bắt gặp phương thức trực tiếp biểu hiện khuynh hướng tư tưởng này trong các loại thể ca khúc chính trị, ca khúc quần chúng, ca khúc cổ động... và gần đây là âm nhạc quảng cáo. Trong những tác phẩm theo phương thức này, tác giả không giấu giếm, mà thẳng thắn, công khai công bố chính kiến của mình. Người nghe nắm được ngay điều nghệ sĩ muốn nói, mục đích mà tác giả muốn hướng mình vươn tới. Chúc năng nhận thức và nhất là chúc năng giáo dục được thể hiện rõ ràng. Đương nhiên, không vì thế mà vứt bỏ tính hình tượng của nghệ thuật. Chúc năng thẩm mỹ trong phương thức này vẫn không được thiếu vắng.

Khi nghe bài hát *Xếp bút nghiên* (nhạc: Lưu Hữu Phước; lời: Huỳnh Văn Tiêng):

*Xếp bút nghiên lên đường tranh đấu,
Xếp bút nghiên coi thường công danh như phù vân.
Sơn hà xao xuyên, tiến ta tiến!
Một lòng yêu non sông, vì dân ta liều thân.
Thấy đoàn ta tiến tới,
Nước non chào mời.
Hèn thay đời nhàn cư!
Hèn thay vui yêu đương!
Lúc quê hương cần người,
Dứt làn tơ vương,
Giã trường lên yên.
Hồn Việt Nam hùng thiêng,
Từ ngàn xưa bừng chuyển,
Kêu ta lên đường cứu quốc gia.*

thì dù đó là thời Pháp, Nhật đô hộ, thanh niên, sinh viên vẫn hiểu và nắm được ngay tư tưởng của tác giả. Bài hát đã thành tiếng kèn xông trận của tuổi trẻ trước Cách mạng, trong suốt hai cuộc kháng chiến. Và cả đến giờ đây, dù lời ca, ca từ đã thuộc về một giai đoạn lịch sử, bài hát vẫn sống hùng hực trong

khí thế của đất nước đang chuyển mình. Khuynh hướng tư tưởng của tác phẩm được bộc lộ trực tiếp, rõ ràng, nhưng không vì thế mà hình tượng ca từ bị lu mờ. Hình tượng ca từ trong tác phẩm *Xếp bút nghiên* cứ lừng lững, sừng sững hiện lên, xoáy sâu và lay thức người nghe.

Trong các loại thể hợp xướng, ca khúc hài hước, và ở cả một số lượng không nhỏ ca khúc nghệ thuật, ta cũng bắt gặp phương thức này. Đặc biệt, trong ca khúc của Hoàng Vân, từ ca khúc quần chúng cho đến ca khúc nghệ thuật, hợp xướng... (do chính Hoàng Vân soạn lời ca), ta thấy tác giả gần như chuyên dùng *phương thức trực tiếp*, và đó cũng là một trong những nhân tố tạo nên phong cách của Hoàng Vân.

Người ta hay nói đến ca từ của Hoàng Vân rất "bạo tay". Ngoài ý nghĩa, khuynh hướng tư tưởng được biểu hiện "quá" rõ ràng, còn một ý nghĩa khác nữa (hiểu ngầm): trong lời ca, Hoàng Vân thường dùng nhiều (quá nhiều?) từ ngữ "chính trị". Đó là một nhận xét đúng. Nhưng là khen hay chê, tán thành hay phản đối? Hiểu ngầm thì hình như là chê nhiều hơn khen.

Có thể đồng ý với nhận xét trên: ca từ của Hoàng Vân, về ngôn từ, mang dấu ấn chính trị. Vậy thì phải chăng, không nên đưa ngôn từ chính trị vào lời ca, vì nó sẽ làm cho khuynh hướng tư tưởng trở thành lộ liễu trong tác phẩm?

Nguyễn Du đã từng "nhảy thẳng" vào tác phẩm để "chửi" vào mặt cái chế độ phong kiến vô nhân đạo giày xéo lên cuộc đời tài sắc của người phụ nữ:

Chém cha cái số hoa đào...

Hồ Xuân Hương cũng đã từng không nén nổi phần nộ mà thét lên trước cái cảnh làm lẽ:

Chém cha cái kiếp lấy chồng chung...

Tố Hữu, trước cảnh núi sông hùng vĩ, đất nước đẹp tươi, do nhân dân làm chủ đã thốt lên:

Đẹp vô cùng Tổ quốc ta ơi!...

...*Mây của ta trời thắm của ta*
Nước Việt Nam dân chủ cộng hòa...

Mặt khác, cần nhớ đến cái thời điểm lịch sử và cả cái không khí thời đại, "không khí chính trị", "không khí ngôn ngữ"... trong đó Hoàng Vân sống và sáng tác.

Cũng tương tự, trong kháng chiến chống Pháp, những ca khúc quần chúng của Nguyễn Văn Tý như *Mùa hoa nở*, *Vượt trùng dương*... đã có một đời sống sâu rộng trong nhân dân, quần chúng đến thật kỳ lạ! Trong thành tựu của Nguyễn Văn Tý về ca khúc, ca từ của tác giả đã góp một vai trò không nhỏ.

Với phương thức này - tác giả được phép và được quyền phát biểu công khai, trực tiếp chính kiến của mình không hề có nghĩa là "chính trị hóa" nghệ thuật! Vấn đề là nghệ sĩ - tác giả phải biết chuẩn bị, dẫn dắt để đặt đúng lúc, đúng chỗ... để được người nghe đón nhận với sức cộng hưởng về tình cảm.

"*Nay ở trong thơ nên có thép*", phải chăng, nhà thơ Hồ Chí Minh muốn nói đến phương thức này? "Thơ chính trị là thơ trăm phần trăm như các thơ khác" (Sóng Hồng)¹. Cũng có thể nói như vậy với ca từ trong ca khúc chính trị, ca khúc cổ động, ca khúc quần chúng... kể cả ca khúc nghệ thuật.

Phương thức trực tiếp biểu hiện khuynh hướng tư tưởng này không những không loại bỏ tính gợi cảm của hình tượng nghệ thuật, mà hơn nữa càng chứng minh vai trò và tác dụng tích cực của nghệ thuật đối với cuộc sống xã hội.

Tất nhiên, không thể không chú ý và coi trọng đến sự "ăn ý" giữa lời và nhạc, trong đó và trước hết là sự thống nhất giữa hai hệ thống phương tiện diễn tả (của nhạc hát): ngôn ngữ âm thanh và ngôn ngữ thơ ca. Bởi lẽ, trong cuộc sống, chỉ khi nào tình cảm phát triển đến cao độ - nếu yêu thương, thì phải đến mức da diết; nếu căm thù thì phải đến độ mãnh liệt... - con người mới bộc lộ trực tiếp tình cảm đó. Một từ *a*, một từ *ôi*... khi vang lên, đều có độ dày, độ chín của tình cảm. Vậy nên, nếu

1. *Từ điển Văn học*, tập 2. NXB Khoa học xã hội, Hà Nội, tr. 467.

trong âm nhạc, tình cảm chưa được nung nóng cho đến và cho đúng độ mà lời ca lại đi theo phương thức trực tiếp biểu hiện quan điểm, tư tưởng, thái độ... thì người nghe sẽ cảm thấy ngay sự sống sượng, lộ liễu, và, theo cách nói của Timôfêép, sức phản kháng (hoặc sức ỳ) của người nghe sẽ trở thành vật cản chặn đứng sự rung cảm (và cộng hưởng) của họ¹.

Một sự lười biếng về cấu tứ, một cách thức buông thả trong quá trình xây dựng hình tượng, một thái độ sống thờ ơ, lãnh đạm trước thời cuộc... sẽ dẫn đến sự thất bại khi sử dụng phương thức này.

2. Phương thức gián tiếp. Khác với phương thức trên, cách biểu hiện khuynh hướng tư tưởng theo phương thức gián tiếp trong tác phẩm là để cho tự bản thân sự phát triển của cuộc sống hiện thực, tự bản thân sự kiện, tình cảm... nói lên thái độ, quan điểm... của nghệ sĩ - tác giả. Ở đây, nghệ sĩ không công khai, trực tiếp lý giải vấn đề, mà để cho chính câu chuyện, sự kiện... nói hộ.

Trong bức thư gửi Minna Cauxki, sau khi khẳng định rằng nghệ sĩ cần phải công bố những ý kiến của mình, Ăngghen viết: "Tôi thiết tưởng, xu hướng phải toát ra chính ngay từ trong tình thế và kết cấu, chứ không cần phải nói toạc ra, vì nhà thơ không bắt buộc phải cung cấp sẵn cả cho độc giả cái giải pháp lịch sử sau này của các cuộc xung đột xã hội mà mình đang tả"².

Trong một bức thư khác gửi cô Hácconetxơ, Ăngghen lại viết: "Tôi không có ý trách cô về chỗ không viết một quyển chuyện có tính chất thuần túy xã hội chủ nghĩa, một cuốn tiểu thuyết có xu hướng như người Đức chúng ta vẫn nói, trong đó những tư tưởng chính trị và xã hội của tác giả được tán dương. Tôi hoàn toàn không nghĩ như thế. Những quan niệm (chính

1. L.I. Timôfêép: *Nguyên lý lý luận văn học*. Lê Đình Ky, Cao Xuân Hạo, Bùi Khánh Thế, Nguyễn Hải Hà, Minh Hải, Nhữ Thành dịch. NXB Văn hóa, Viện Văn học, Hà Nội, 1962.

2. C. Mác và Ph. Ăngghen: *Về văn học và nghệ thuật*. NXB Sự thật, Hà Nội, 1958, tr. 327.

trị) của tác giả càng kín đáo bao nhiêu thì càng tốt cho tác phẩm nghệ thuật bấy nhiêu"¹.

Như vậy, ngoài phương thức thứ nhất, Ăngghen đã nói đến phương thức thứ hai trong việc biểu hiện khuynh hướng tư tưởng và cũng không hề quy về một phương thức độc nhất. Trong điều kiện lịch sử cụ thể, Ăngghen chỉ đề ra yêu cầu đến mức đó: "Trong những hoàn cảnh hiện thời, tiểu thuyết viết ra chủ yếu là cho độc giả thuộc các giới tư sản, nghĩa là những giới không phải trực tiếp là giới chúng ta, và như thế theo ý tôi, một cuốn tiểu thuyết có xu hướng xã hội chủ nghĩa, sẽ hoàn toàn làm tròn sứ mạng của mình khi nào, nhờ diễn tả trung thành những mối quan hệ thực tế, nó tiêu diệt được ảo tưởng mà người ta quen có về bản chất của những mối quan hệ đó, nó lay chuyển được tính lạc quan của giới tư sản, nó bắt người ta phải nghi ngờ sự trường cửu của trật tự hiện có, ngay như nếu tác giả *không trực tiếp đề ra giải pháp*, và ngay như cũng có khi tác giả *không biểu lộ rõ rệt ý định của mình*" (tôi nhấn mạnh - D.V.A)².

Trong phương thức này, "tác giả không trực tiếp đề ra giải pháp", "tác giả không biểu lộ rõ rệt ý định của mình", người thưởng thức hầu như chỉ thấy và sống với sự kiện, câu chuyện..., và từ đó, rút ra những kết luận mà thực chất là ý định, ý đồ của nghệ sĩ - tác giả. Điều mà Thánh Thán đã nói đến khi bình tác phẩm *Tây sương ký* của Vương Thực Phủ: "Không nói đến mà đến" cũng chính là phương thức này.

Trong những ca khúc nghệ thuật nghiêng về miêu tả như *Những cô gái quan họ* của Phó Đức Phương, *Nhạc rừng* của Hoàng Việt, *Xuân chiến khu* của Xuân Hồng..., hoặc có tính tự sự, có cốt truyện... (dạng trường ca, balát) như *Lý và Sáo* của Văn Chung, *Hội nghị Diên Hồng* (Lưu Hữu Phước soạn nhạc và Huỳnh Văn Tiêng, Mai Văn Bộ soạn lời), *Bình Ca* của Nguyễn Đình Phúc..., chúng ta bắt gặp phương thức này. Ở đây, tác giả như ẩn mình sau sự kiện, nhưng tuyệt nhiên không

1. Sách đã dẫn, tr. 332.

2. Sách đã dẫn, tr. 327- 328.

phải vì vậy mà khuynh hướng tư tưởng bị xóa nhòa; ngược lại, lý tưởng thẩm mỹ vẫn được thấp sáng, cái đẹp vẫn được biểu dương, cái xấu xa, lối bịch vẫn bị phê phán. Nói cách khác, biểu hiện khuynh hướng tư tưởng trong tác phẩm theo phương thức gián tiếp không bao giờ đồng nghĩa với thái độ bàng quan, vô trách nhiệm trước cuộc sống của nghệ sĩ - tác giả.

Trong kịch bản của nhạc kịch, nhạc cảnh, có lẽ là nơi mà phương thức này được thể hiện một cách rõ ràng nhất. Cho dù trong kịch bản có phần thiên về yếu tố trữ tình - một nét đặc thù của kịch bản nhạc kịch và nhạc cảnh so với kịch bản kịch nói... - thì tính tự sự, miêu tả, tường thuật... nói chung là tính tạo hình của hình tượng nghệ thuật, vẫn là nhân tố không thể thiếu, thậm chí có phần nổi trội. Qua cốt truyện, qua tình tiết, nhân vật với cuộc đời của nó, với sự phát triển và diễn biến của các tình huống, hành động kịch..., thái độ tác giả sẽ được biểu hiện. Thái độ của Đỗ Nhuận, Nhật Lai hiện lên khá rõ ràng trong toàn tuyến diễn biến và toàn bộ hình tượng nghệ thuật của vở nhạc kịch *Cô Sao* và *Bên bờ Krông Pa*.

Điều cần nói thêm là: để cho bản thân chiều hướng phát triển, diễn biến của sự kiện, hiện tượng, tình tiết, cốt truyện... nói lên khuynh hướng tư tưởng, không có nghĩa là căn cứ vào cách giải quyết khi kết thúc tác phẩm. Đã từng có lúc lưu hành một quan niệm sai lầm về cái gọi là "hướng đi lên" trong tác phẩm theo một kiểu cách: cảnh cuối cùng là cảnh sum họp, đoàn viên, thành công (!)... như lối kết "có hậu" trước đây. Chiều hướng phát triển ở đây phải được hiểu là quy luật bên trong, là lôgic nội tại của cuộc đời có trung thực hay không. Kết thúc tác phẩm bằng cái chết hay sự thất bại tạm thời của nhân vật chính diện, nhân vật anh hùng không có nghĩa là quan điểm tư tưởng của tác giả, khuynh hướng tư tưởng của tác phẩm sai lầm! Ta có thể thấy rõ điều đó qua *Cảm ơn chị Võ Thị Sáu* của Nguyễn Đức Toàn, *Cùng anh tiến quân trên đường dài* của Huy Du và Xuân Sách, *Kể chuyện người cộng sản* của Trần Hoàn... Và ngược lại, kết thúc tốt đẹp đâu đã chứng minh được sự đúng đắn về quan điểm tư tưởng của nghệ sĩ - tác giả? Một số bài hát thời Mỹ nguy mang nội dung phản động và ngược

chiều lịch sử dù có "kết thúc sáng sủa" thì rồi rốt cuộc nó vẫn bị chết chìm trong bóng tối của sự quên lãng.

3. Phương thức dưới hình thức phủ định để khẳng định.
Có những tác phẩm nghệ thuật, trong đó, tác giả trình bày hoặc biểu hiện quan điểm tư tưởng của mình bằng hình thức phủ định, nhưng lại nhằm khẳng định điều tưởng như bị phủ định đó.

Trong tiểu thuyết *Đông Kisốt*, Xécvăngtét đã xây dựng nhân vật trung tâm theo phương thức này. Đông Kisốt là một con người say mê sách kiếm hiệp đến mức đã "đóng vai" kị sĩ "chu du" khắp thiên hạ hòng cứu độ cho những "sinh linh" đang đau khổ! Dưới ngòi bút của Xécvăngtét, đầu tiên, Đông Kisốt hiện ra dưới hình thức là một anh chàng nửa điên, nửa khùng, nửa khờ, nửa dại - nghĩa là một nhân vật phản diện đích thực. Bằng tiếng cười, tác giả đã phê phán Đông Kisốt; nói cách khác, tác giả có ý phủ định công khai nhân vật của mình. Nhưng càng đọc kỹ, và suy ngẫm thêm thì thấy lời lẽ, ý tưởng... của Đông Kisốt không điên dại chút nào! Đông Kisốt đã nghiêm khắc lên án cái xã hội đương thời - và lên án đúng. Trong trái tim của con người "lố bịch" ấy lại sáng lên ngọn lửa của chủ nghĩa nhân đạo; và đến lúc này, dường như tiếng cười của chúng ta biến đi để nhường chỗ cho sự cảm thông - nếu chưa phải là đồng tình - với Đông Kisốt.

Trường hợp khác, Lỗ Tấn đã lấy lời người điên để phê phán lễ giáo phong kiến trong tác phẩm *Nhật ký người điên*. Thường tình, không ai nghe và cũng chẳng ai tin lời của người điên; nhưng người điên của Lỗ Tấn lại rất tỉnh táo, sáng suốt khi vạch ra bản chất "ăn thịt người" của chế độ phong kiến Trung Hoa.

Xécvăngtét, Lỗ Tấn, Hêraxmơ... đã khẳng định quan điểm tư tưởng của mình dưới hình thức phủ định, thông qua tiếng cười, thông qua nhân vật phản diện.

Trong âm nhạc, ta có thể thấy rằng, cha ông ta xưa cũng đã vận dụng phương thức này trong các làn điệu dân ca, đặc biệt là lời (nói hoặc hát) của các nhân vật hề trong các vở chèo.

Hề, "vai biểu diễn trò vui, gây cười trên sân khấu"¹, "kẻ làm trò cười cho thiên hạ"²; và trong chèo, vai hề không bao giờ vắng mặt, mà xuất hiện với nhiều tên tuổi: hề mỗi, hề gậy, hề nhất, hề nhị, hề tam, hề tứ... cho đến hề nhân, hề chanh, hề chóp... Không chỉ riêng ở Việt Nam, ở các nước khác trên thế giới cũng có "hề". Đó là những "con hát Ban hí" của triều đình vua nhà Đường, đó là những "cái đuôi" của những vua Lu-i triều đại dòng họ Buốcbông mà lịch sử văn học nghệ thuật Pháp còn ghi lại với cái tên "fu" - dịch theo chữ là "kẻ điên"³.

Bằng hình thức tự phủ định, khi ra trò, hề hát:

*Đốt nhọ bôi mồm,
Bôi mồm đốt nhọ,
Bôi ngay cái mép...*

Cũng vì thế, hề cũng được gọi là vai nhọ, nhọ mồm, nhọ mép..., nhưng lời (nói hoặc hát) của hề lại được quy định như một ước lệ: "vô cai quản, bất đắc hành hạ" (ý: thả sức tung hoành, không ai bắt bẻ được).

Hề, theo con mắt của giai cấp phong kiến, và cả xã hội phong kiến nói chung, thuộc loại nhân vật phản diện, đó là một thứ "trố" trong nghệ thuật (chèo) có tác dụng gây cười, một loại nhân vật phụ và thường không có tác dụng trong việc thúc đẩy hành động kịch phát triển.

Hề pha trò, hề khôi hài, hề chọc cười..., nào có ai chấp lời ăn, tiếng nói ba lằng nhằng của "thằng hề"! Nhưng tiếng cười nửa nạc, nửa mỡ đã làm cho các ông lớn ăn trên, ngồi trốc nhiều khi bầm gan, tím ruột, vì hề đã "điểm huyết" rất trúng, đã nêu bật bản chất xấu xa, đê tiện của các "ngài" ra giữa thanh thiên bạch nhật để... cười!

1. *Từ điển tiếng Việt thông dụng*. Như Ý chủ biên. NXB Giáo dục, Hà Nội, 1996, tr. 463.

2. *Từ điển tiếng Việt*. Văn Tân chủ biên. NXB Khoa học xã hội, Hà Nội, 1967, tr. 481.

3. *Chèo cổ* (tuyển tập). Lộng Chương đề tựa. NXB Văn hóa, Hà Nội, 1976, tr. 18.

Như nói đùa, mà lại là sự thật, hễ đã tự phủ định vai trò, vị trí... của mình, nhưng lại khẳng định chân lý trong lời (nói hoặc hát) của mình.

Đâu phải ngẫu nhiên mà hễ được sự đồng tình và tán thưởng của nhân dân quần chúng? Bởi lẽ, họ đã nhận thấy quan điểm tư tưởng của anh hễ lại là đúng đắn nhất, thông minh và tinh nhạy nhất trong suốt cả vở chèo. Hễ, nhân vật phản diện theo cách nhìn của giai cấp thống trị, lại trở thành nhân vật chính diện theo cách nhìn của nhân dân lao động. Dưới hình thức phủ định (theo thông lệ, tập tục...), thông qua nhân vật hễ, khuynh hướng tư tưởng của tác phẩm (và tác giả) được khẳng định một cách mạnh mẽ và sắc bén.

*

Điều cần lưu ý thêm là tính lịch sử của các phương thức biểu hiện khuynh hướng tư tưởng trong các tác phẩm nghệ thuật nói chung và âm nhạc cùng ca từ nói riêng. Việc các nghệ sĩ tìm tòi và sử dụng rộng rãi một phương thức nào đó không phải là ngẫu nhiên, mà lại là chịu sự chi phối và quyết định của lịch sử. Nói cách khác, việc lựa chọn phương thức không chỉ là việc làm tùy hứng của nghệ sĩ - tác giả. Một phương thức nào đó trở thành phổ biến và bước lên địa vị chủ đạo đều tương ứng với một giai đoạn lịch sử nhất định và do yêu cầu của lịch sử.

Trong những năm tháng có những biến cố lớn, đấu tranh cách mạng sôi sục, nghệ thuật thường mang tính chất tuyên truyền, cổ động, và nghệ sĩ thường tìm đến với phương thức biểu hiện khuynh hướng tư tưởng trực tiếp vào tác phẩm - phương thức trực tiếp thường được coi là phương thức chủ đạo. Ca từ trong ca khúc (nói chung là nhạc hát) thời Tiền khởi nghĩa và những ngày đầu Cách mạng và Kháng chiến chống Pháp là một minh chứng cụ thể. Bởi vì, trong cuộc đấu tranh gay gắt, kịch liệt, vai trò của chính trị bước lên địa vị thống soái, với những tình huống mà số phận mỗi người, dù muốn hay không, cũng dính chặt vào cơn bão táp cách mạng...

Khi một chế độ xã hội đã được thiết lập và ổn định, yêu cầu của cuộc đấu tranh đã được giải quyết về căn bản, mục tiêu cần khẳng định của lịch sử không còn đặt ra một cách cấp thiết, cấp bách nữa, với một quan hệ xã hội mới và kiến trúc thượng tầng đạt tới dạng hài hòa, nghệ thuật sẽ chuyển theo phương thức biểu hiện gián tiếp khuynh hướng tư tưởng; nghệ thuật sẽ thực hiện chức năng giáo dục thông qua chức năng thẩm mỹ - khuynh hướng tư tưởng trong tác phẩm được biểu hiện kín đáo hơn, tinh tế hơn. Về tổng thể, các tác phẩm nhạc hát trong hơn hai mươi năm gần đây nói lên điều đó.

Trong những chế độ cũ có áp bức, bóc lột, bất công và vào thời kỳ suy tàn, những mâu thuẫn từ trong lòng nó nảy sinh quyết liệt, cái mới ngoi lên và bị cái cũ chèn ép, do đó, cái mới "dành" tìm một cách thức tạm thời để tồn tại và phát triển - thời gian có thể dài như dưới các triều đại phong kiến Việt Nam từ thế kỷ XVI đến thế kỷ XX, có thể ngắn như khoảng nửa đầu thế kỷ XX. Trong những điều kiện lịch sử cụ thể đó, cái mới trong nghệ thuật thường tìm đến phương thức biểu hiện khuynh hướng tư tưởng bằng hình thức phủ định. Những hình thức và thủ pháp ẩn dụ, ám dụ, nói bóng nói gió, nói nửa thực nửa hư, nửa đùa nửa thật... (của những vai hề, lão say, con nít...) xuất hiện và được sử dụng rộng rãi. Đây cũng là hình thức mượn cái hợp pháp để phổ biến cái không hợp pháp.

Theo tôi, ca từ trong nhiều bài hát viết về đề tài lịch sử thuộc trào lưu "tân nhạc" những năm 1930 có thể coi là một dạng "biến tấu" của phương thức biểu hiện khuynh hướng tư tưởng thứ ba (dưới hình thức phủ định để khẳng định). Cái phủ định ở đây là hình thức: thời gian, chuyện của quá khứ, sự việc cũ của một thời; cái khẳng định (ngầm): yêu nước, ý chí giành độc lập cho đất nước. *Gò Đống Đa, Thăng Long hành khúc ca* (Văn Cao); *Trưng Vương*, ca cảnh *Nguyễn Trãi - Phi Khanh* (Đỗ Nhuận); *Bạch Đằng Giang, Hội nghị Diên Hồng, Người xưa đâu tá?* (tên cũ: *Kính cầu nguyện*), *Hồn sông Gianh* (Lưu Hữu Phước); *Nước non Lam Sơn, Bóng cờ lau, Chiều buồn trên sông Bạch Đằng* (Hoàng Quý)... đều có thể được xếp vào dạng "biến tấu" của phương thức thứ ba này.

Để rồi khi bước theo cách mạng, sống trong và sống hòa với không khí lịch sử của những năm tháng hào hùng trước và sau Cách mạng Tháng Tám, các nhạc sĩ đều đến với phương thức biểu hiện trực tiếp khuynh hướng tư tưởng trong tác phẩm. Chỉ xin nêu một vài tác phẩm có giá trị niên biểu: Văn Cao có *Tiến quân ca*, Đỗ Nhuận có *Du kích ca*, Lưu Hữu Phước có *Lên đàng* (lời: Huỳnh Văn Tiểng), Hoàng Quý có *Cảm tử quân*

Xét đến cùng, lịch sử vừa đòi hỏi và cũng vừa quy định tính khuynh hướng của tác phẩm nghệ thuật.

CHƯƠNG VI

TÍNH DÂN TỘC TRONG CA TỪ

Vấn đề đấu tranh cho một nền nghệ thuật dân tộc đã được đặt ra với mỹ học lãng mạn chủ nghĩa: đó là mặt tiến bộ. Nhưng các nhà mỹ học tư sản, các nghệ sĩ lãng mạn chủ nghĩa lúc đó chưa nhận thức được vấn đề tính dân tộc một cách toàn diện và khoa học, cho nên có khi họ rơi vào cái hố của chủ nghĩa dân tộc hẹp hòi, có khi lại mơ màng, lạc lối trong màn sương của thái độ phục cổ.

Với quan điểm mỹ học Mác - Lênin, vấn đề tính dân tộc mới được lý giải một cách thỏa đáng.

Xét trên một ý nghĩa rộng rãi, tính dân tộc là một thuộc tính của nghệ thuật. Ngày nay, tính dân tộc đã trở thành một tiêu chuẩn thẩm mỹ, một đòi hỏi của người thưởng thức và do đó, cũng là một mục tiêu phấn đấu của nghệ sĩ. Tuy nhiên, không phải không còn sự ngộ nhận trong nhận thức về tính dân tộc, sự nhấn mạnh thái quá về một mặt nội dung hoặc một mặt hình thức, sự sùng bái đối với truyền thống mà bỏ rơi yêu cầu sáng tạo, cách tân, cắt đứt hiện tại với quá khứ và biến cái hiện đại thành một thứ sống lơ lửng giữa không trung...

Tính dân tộc là một phạm trù *mở* bao gồm cả nội dung và hình thức, là sự thống nhất biện chứng giữa nội dung và hình thức mà trong đó nội dung đóng vai trò quyết định. Xác định một tác phẩm nghệ thuật, một tác phẩm ca từ có mang tính dân tộc hay không, trước hết là xét xem về nội dung dân tộc của nó mà trong đó nổi bật lên cuộc sống của con người, với tư tưởng

tình cảm mang bản sắc dân tộc. Nói cách khác, nội dung dân tộc trước hết là con người của một dân tộc nhất định trong mối quan hệ với cuộc sống của chính dân tộc đó được phản ánh vào trong tác phẩm. Trong trường hợp cụ thể này thì đó là con người Việt Nam trong công cuộc đấu tranh với thiên nhiên và đấu tranh trong xã hội.

Về mặt này mà xét, lời ca trong *Cùng nhau đi Hồng binh* (Đình Nhu), *Diệt phát xít* (Nguyễn Đình Thi), *Tiến quân ca* (Văn Cao), *Hành quân xa* (Đỗ Nhuận), *Lúa về* (Nguyễn Đức Toàn), *Những ánh sao đêm* (Phan Huỳnh Điểu), *Giải phóng miền Nam* (Lưu Hữu Phước)... đã phản ánh nhiều sự kiện lớn trong quá trình cách mạng của dân tộc ta từ năm 1930 đến nay, với những biến chuyển long trời lở đất. Ca từ cách mạng đã mang tính dân tộc, trước hết về nội dung.

Như vậy, nội dung dân tộc là hiện thực lịch sử cụ thể của dân tộc, là cái khoảnh khắc lịch sử của dân tộc được phản ánh trong tác phẩm, mà người làm nên lịch sử đó không ai khác ngoài nhân dân.

Có thể nói, cái lõi căn bản của nội dung dân tộc cũng chính là nội dung tính nhân dân của tác phẩm. Và cũng là điều tất nhiên, nhân dân quần chúng xuất hiện trong tác phẩm nghệ thuật không thể và không phải là những quần thể chung chung, thiếu cá tính, thiếu bản sắc riêng, mà là thông qua những số phận cụ thể - lịch sử nhất định. Nội dung dân tộc chỉ có thể đậm nét, nổi bật khi trong tác phẩm, nghệ sĩ thể hiện đầy đủ tâm lý, cách cảm nghĩ, lối sống, cách ứng xử... của dân tộc thông qua những con người được cá thể hóa.

Để cho tác phẩm mang nội dung dân tộc - dân tộc Việt Nam, nghệ sĩ chú ý phản ánh trước tiên con người Việt Nam, với những giá trị bền vững được vun đắp nên qua lịch sử hàng nghìn năm đấu tranh và lao động tạo thành những nét đặc sắc của cộng đồng các dân tộc, của bản sắc Việt Nam. Đó là lòng yêu nước nồng nàn, ý chí tự cường dân tộc, tinh thần đoàn kết, lòng nhân ái bao dung, trọng nghĩa tình đạo lý, đầu óc thực tế; đức tính cần cù, sáng tạo trong lao động, tế nhị trong ứng xử,

giản dị trong lối sống... như nội dung của Nghị quyết Trung ương 5 (khóa VIII) đã khẳng định¹.

Những phẩm chất vừa nêu là những tinh hoa được kết tụ thành truyền thống lâu bền do những điều kiện địa lý và lịch sử của dân tộc Việt Nam trong quá trình hình thành dân tộc, với hàng nghìn năm lịch sử dựng nước và giữ nước.

Trong quá trình hình thành, dân tộc Việt Nam chịu sự tác động của hai nhân tố về địa lý và lịch sử: chống thiên tai (mà chủ yếu là lũ lụt, hạn hán) và chống ngoại xâm. Yêu cầu sống còn của dân tộc Việt Nam đã đặt ra hai vấn đề lớn: trị thủy và bảo vệ đất nước; do yêu cầu đó, con người Việt Nam phải đoàn kết lại, phải thương yêu, đùm bọc, nương tựa vào nhau... Không phải một năm hay chỉ dăm bảy tháng, mà là cả trường kỳ lịch sử, tinh thần đoàn kết, yêu thương, quá trình đùm bọc đó được lặp đi lặp lại, được khẳng định và trở thành đặc điểm bản sắc của con người Việt Nam.

Nói đến tính dân tộc của một quốc gia, cần đấu tranh chống các khuynh hướng cực đoan - chủ nghĩa hư vô dân tộc và chủ nghĩa thế giới. Màu sắc biểu hiện có khác nhau, nhưng chúng có bản chất giống nhau và cơ sở lý luận của chúng chỉ là một: mưu toan cắt đứt mọi động mạch nối liền hiện tại với quá khứ, với tương lai của dân tộc. Đồng thời cần ngăn ngừa chủ nghĩa phong bế dân tộc và chủ nghĩa dân tộc hẹp hòi.

Đã có một thời, có người coi tính dân tộc chỉ là dấu hiệu bề ngoài có tính chất hình thức. Thí dụ, khi bàn về tính dân tộc trong âm nhạc Việt Nam, người ta chỉ loay hoay về gam năm cung, với điệu thức, điệu tính này nọ, với nhạc cụ này mà không phải là nhạc cụ khác... Với lý do là: hình thức đó chỉ dân tộc Việt Nam mới có và coi đó là đặc điểm cơ bản của tính dân tộc (Việt Nam)!

Cho nên, việc đầu tiên đối với người sáng tác âm nhạc cũng như soạn ca từ là phải nắm vững nội dung của tính dân

1. Văn kiện Hội nghị Ban Chấp hành Trung ương khóa VIII. NXB Chính trị quốc gia, Hà Nội, 1998. tr. 23, 58-59.

tộc Việt Nam. Hiểu được đầy đủ và cảm được sâu sắc đặc điểm yêu nước, nhân ái của con người Việt Nam mới có thể thể hiện được bản sắc dân tộc trong tác phẩm của mình.

Cố Tổng Bí thư Lê Duẩn có nói: "Dân tộc Việt Nam ta đã xây dựng đất nước *trên tình thương và đấu tranh thương nước, thương nhà, thương người, thương mình*; đồng thời đấu tranh kiên cường bất khuất chống cường quyền, chống xâm lược. Dân tộc ta có tinh thần yêu nước rất cao, *đồng thời là một dân tộc giàu lòng nhân ái*"¹ (chúng tôi nhấn mạnh D.V.A). Yêu thương, nhân ái đã trở thành *đạo lý* (từ của đồng chí Lê Duẩn dùng) làm người của con người Việt Nam trong quan hệ với mọi người trong xã hội, kể cả với kẻ thù khi chúng đã hạ vũ khí đầu hàng. Tinh thần đó thể hiện qua tục ngữ, ca dao, qua tư tưởng nhân nghĩa trong các tác phẩm của Nguyễn Trãi, Nguyễn Đình Chiểu, qua ngọn cờ đoàn kết của Chủ tịch Hồ Chí Minh... Tinh thần đó càng đặc biệt đậm nét ở người phụ nữ Việt Nam với tình yêu chồng, thương con, chung thủy, son sắt. Cũng dễ hiểu thôi, vì trong những điều kiện lịch sử cụ thể, với vai trò, vị trí và đặc điểm giới tính, người phụ nữ Việt Nam, người mẹ Việt Nam là tiêu điểm của tình yêu thương, lòng nhân ái.

Nhưng nếu chỉ dừng lại ở kết luận bước đầu đó thì sẽ rơi vào một quan niệm siêu hình, phi lịch sử về hiện thực cụ thể, và nhất là về con người Việt Nam... Đặc điểm yêu nước, nhân ái của con người Việt Nam, dân tộc Việt Nam không phải là một thứ "tiên thiên", một thứ định mệnh, mà là do những điều kiện địa lý và lịch sử quy định, nên trong quá trình xác lập, hình thành thì đồng thời thời đại, lịch sử cũng in dấu ấn lên đặc điểm tính cách đó. Nói cách khác, phải xem xét đặc điểm đó với một cách nhìn biện chứng trong sự phát triển và vận động cùng với quá trình lịch sử. Lòng yêu thương, nhân ái không thể hiện một cách trừu tượng, mà qua con người Việt Nam cụ thể trong những hoàn cảnh lịch sử cụ thể. Điều kiện lịch sử là nguyên nhân, nhưng đồng thời cũng lại là giới hạn của đặc điểm đó.

1. Lê Duẩn: *Con đường tu dưỡng rèn luyện đạo đức của thanh niên*. Báo Hà Tây, ngày 21-2-1975.

Có thứ yêu thương ngây thơ, hồn nhiên như cô Tấm (*Tấm Cám*) hoặc có ý thức như chị Sứ (*Hòn Đất*) của Anh Đức. Có tình yêu thương tha thiết nhưng đượm vị chua xót, tủi cực của thân phận người phụ nữ trong *Ru con* (dân ca Nam Bộ), và có tình yêu thương sâu lắng mà lạc quan trong *Mẹ yêu con* (Nguyễn Văn Tý):

*...Ôm con ra mái hiên,
Nhìn đàn chim rộn ràng hót
Giữa mùa xuân...
Mừng con sẽ góp phần,
Tương lai con đẹp lắm!
Mẹ hát muôn lần...*

Có tình yêu thương đến là yên phận với cuộc đời *lặn lội* bờ sông - dấu ấn của tư tưởng chính thống - tam tòng tứ đức - của thời đại phong kiến:

*Con cò lặn lội bờ sông,
Gánh gạo đưa chồng tiếng khóc nỉ non.*

(Ca dao)

và cũng có tình yêu thương mang niềm tin, niềm tự hào, toát lên yếu tố khẳng định vai trò người phụ nữ trong xã hội như *Hát ru trong đêm pháo hoa* (Hoàng Vân):

*...Sáng trên môi con,
Một nụ cười son.
Mẹ thương mẹ quý,
Mẹ bồng mẹ ru.
Từ trong giấc ngủ,
Từ trong tiếng ru,
Mẹ đưa con đến,
Giấc mơ thần tiên.*

Cùng với đoạn nhạc trên, trong khổ lời hai, Hoàng Vân viết:

*Nước non hôm nay,
Cần những bàn tay,*

*Bàn tay đẹp nhất,
Là bàn tay ta.
Bàn tay vất vả,
Bàn tay nét na.
Mẹ đưa con đến,
Những chân trời xa...*

Những bàn tay nét na của người mẹ Việt Nam vẫn còn vất vả, nhưng không còn phải quệt những dòng nước mắt ngậm ngùi¹ vì thân phận bọt bèo, mà giờ đây là những *bàn tay kiên cường, gìn giữ Tổ quốc, bàn tay lao động, đắp xây tương lai* để dẫn đưa các con đến *những chân trời xa...*

Rõ ràng là, cùng với bước đi của lịch sử dân tộc, tình yêu thương, nhân ái thay đổi và phát triển từ cảm tính đến lý tính, từ chỗ còn nhiều yếu tố bản năng để đạt tới mức độ lấp lánh ánh sao trí tuệ.

Điều quan tâm hàng đầu đối với người soạn ca từ là con người Việt Nam với đặc trưng về phẩm chất của nó trong thời đại hiện nay cần được biểu hiện như thế nào? Với nội dung đó, hình thức nào sẽ thích hợp nhất? Hình thức nào sẽ là sự biểu hiện trọn vẹn nhất? Không đi theo con đường ấy mà lại nhảy ngay vào đi tìm hình thức dân tộc thì sẽ rơi vào chủ nghĩa hình thức, chỉ nhặt được một vài dấu hiệu bề nổi.

Điều ta vừa đề cập đến cũng chính là sự chuyển hóa từ nội dung thành hình thức. Nội dung với đầy đủ đặc trưng về bản chất của nó sẽ quy định, tạo nên, chuyển hóa thành một hình thức nhất định tương ứng.

Tính dân tộc là một phạm trù *động*, *mở* trong sự thống nhất biện chứng giữa nội dung và hình thức rõ ràng không phải là một phạm trù siêu hình, bất biến, mà chịu sự ảnh hưởng của lịch sử, cùng phát triển với lịch sử. Một nội dung dân tộc ở một thời điểm nhất định sẽ có một hình thức tương ứng. Cho nên,

1. Hầu hết các làn điệu dân ca ru con trước Cách mạng đều thấm đượm một nỗi buồn, nhớ, ngậm ngùi; ru con là một dịp để người mẹ Việt Nam xưa trở về với chính mình, với thân phận của chính mình.

không thể coi tính dân tộc là phạm trù *tĩnh*, khép kín, là sự lặp lại truyền thống, mà phải là sự sáng tạo trên cái nền của truyền thống, là hình thức mới của một nội dung mới nảy sinh trên cái nền của truyền thống.

Hình ảnh người chinh phu dưới thời phong kiến trong cuộc sống đã là nội dung, và đến một lúc nào đó đã chuyển thành hình thức ước lệ trong văn học nghệ thuật với hình ảnh *chàng tuối trẻ vồn dòng hào kiệt*, với *thuốc gươm*, *chiến bào*, *cưỡi ngựa xông ra trận tiền*...¹. Hình ảnh đó là nội dung hay hình thức? Đó là hình thức của một nội dung, một nội dung được biểu hiện trọn vẹn trong một hình thức tương ứng, hình ảnh đó sẽ lùi về quá khứ với bước đi của lịch sử, được thay thế bằng hình ảnh của những người chiến sĩ trong kháng chiến chống Pháp và kháng chiến chống Mỹ. Với nội dung mới ngày nay, nếu phải nhờ đến hình thức cũ để thể hiện thì sẽ rơi vào tình trạng khập khểnh giữa nội dung và hình thức. Nguyên nhân chủ yếu của hiện tượng này là vì tác giả chưa nắm bắt được nội dung dân tộc:

*Bao chiến sĩ anh hùng,
Lạnh lùng vung gươm ra sa trường...
... Ngựa phi nơi xa kia nghe súng vang bên trời
điệu kèn rộn ràng.
Lạ trang nam nhi,
Quyết chiến sa trường,
Sống thác coi thường,
Mong xác trong da ngựa bọc thân thể trai.*

(CHIẾN SĨ VIỆT NAM - VĂN CAO)

Đó cũng là hình ảnh người chiến sĩ *cười nhìn gió bay làm tung manh áo tả tơi*... (*Trường chinh ca* của Lương Ngọc Trác). Và phải chăng, đó cũng là hình ảnh người chiến sĩ với *đôi giày vụn dăm rách tả tơi*, với *bụi trường chinh phai bạc áo hào hoa*... trong thơ Chính Hữu?

1. Xin xem *Chinh phụ ngâm*, bản dịch của Đoàn Thị Điểm.

Tất nhiên, xét tới cùng là do nhận thức thẩm mỹ của các tác giả, nhưng cũng không thể không thấy rằng, cái mới vừa nảy sinh trong cuộc sống và chính bản thân nó cũng chưa kịp định hình (những năm đầu Cách mạng và Kháng chiến chống Pháp) - vẫn cái nguyên nhân chủ đạo - nội dung chưa đến độ chín để chuyển hóa thành hình thức của chính bản thân nó.

Chỉ cần vài năm sau thì hình ảnh "anh bộ đội" với chiếc áo trấn thủ, với cái mũ lưới, với đôi dép lốp cao su... đã trở thành một hình thức ước lệ thay thế cho hình ảnh người-bộ-đội-hiệp-sĩ. Cũng như sau đó, người chiến sĩ Giải phóng quân trong kháng chiến chống Mỹ lại mang một hình thức ước lệ khác: mũ tai bèo, khoác tấm vải dù tung bay trong gió như đôi cánh đang bay về phía trước... Phải nhận rằng, các nghệ sĩ trong ngành nghệ thuật tạo hình đã có nhiều đóng góp tìm tòi, khái quát để tạo dựng nên hình thức ước lệ đó. Có lẽ yêu cầu cũng như đặc trưng của loại hình nghệ thuật tạo hình đã "buộc" các họa sĩ phải sớm giải quyết sự thống nhất giữa nội dung và hình thức đó chăng?

Ngay với cả tình yêu lứa đôi, tình yêu trai gái mà nhiều người vẫn ngộ nhận là một đề tài "muôn thuở", "vĩnh hằng"... trong nghệ thuật thì lịch sử vẫn không bao giờ chịu co ro nép mình vào bên cánh cửa! "Vương quốc của trái tim" vẫn in đậm dấu chân, dấu ấn lịch sử!

Hãy khoan nói rộng ra trong các tác phẩm thuộc các loại hình nghệ thuật khác trong nước và trên thế giới! Chỉ riêng ca từ trong các khúc hát giao duyên, huê tình (trong dân ca) và những bài tình ca (hiện đại và đương đại) cũng đủ minh chứng điều đó!

Từ cách xưng hô *ta, mình, chàng, thiếp...* với lối ví von *hoa, bướm, thuyền, bến...* đến *chàng, nàng, cô, tôi...*, rồi *anh, em...* gần bó với hình ảnh *cô lái đò, cô láng giềng, cô hái hoa, cô hái mơ, cô hàng cà phê...* Tất, tất cả không chỉ là ý thích (hoặc sáng tạo) riêng của một nghệ sĩ nào - dù đó là một nghệ sĩ siêu phàm!

Cách thức tỏ tình (được biểu hiện trong ca từ) cũng không chỉ khoanh lại trong một dạng! Đã có thời, tình yêu được bộc lộ theo lối bóng gió, xa gần:

*Trúc xinh trúc mọc đầu đình,
Em xinh em đứng một mình cũng xinh.*

(Dân ca)

để rồi, tuy có mạnh dạn hơn, nhưng vẫn dè dặt, "ý tứ":

*Ai có về bên bến sông Tương,
Nhấn người duyên dáng tôi thương:
Bao ngày ôm mối tơ vương.
Tháng với ngày mờ nhuốm đau thương,
Tâm hồn mơ bóng em luôn,
Mong vài lời em ngập hương*

(AI VỀ SÔNG TƯƠNG - THÔNG ĐẠT)

hoặc:

*...Một đêm trong rừng vắng,
Có cô sơn nữ miệng cười khúc khích
Ngắm anh lữ khách rồi lòng băng khuâng....*

(SƠN NỮ CA - TRẦN HOÀN)

để rồi da diết đến là mãnh liệt:

*Khi hát lên tiếng ca gửi về người yêu quê ta,
Ta át tiếng gió mưa thét gào cuộn dâng phong ba.
Em ơi nghe chẳng lời trái tim vọng ra,
Rung trong không gian mặt biển sôi âm vang.
Qua núi biếc chập chùng xa xa,
Qua bóng mây che mờ quê ta,
Tiếng ca đời đời chung thủy thiết tha...*

(TÌNH CA- HOÀNG VIỆT)

Cho đến những năm tháng cuối thế kỷ XX này thì cái điều tưởng là kiêng kỵ lại "lùng lẫm" bước vào ca từ - những chiếc hôn (tất nhiên vẫn là muợn so với "thơ mới" của những năm 30):

*Cao cao bên cửa sổ có hai người hôn nhau.
Thành phố ơi!
Hãy yên lặng để hai người yêu nhau.*

*Chim ơi, đừng bay nhé!
Hoa ơi, hãy tỏa hương!
Và cây ơi!
Hãy lặng lẽ cho đôi bạn trẻ đón xuân về...
...Ôi, hạnh phúc đâu chỉ cơm ngon và áo đẹp?
Mùa xuân đâu chỉ có hoa thơm và trái ngọt?
Cuộc đời còn có cả những nụ hôn.*

(MÙA XUÂN BÊN CỬA SỔ- XUÂN HỒNG)

Như vậy, phạm trù tính dân tộc cần được nhận thức trong quan hệ biện chứng với sự vận động và phát triển của lịch sử.

Như đã xem xét ở trên, tính dân tộc tự trong bản thân nó đã bao hàm tính hiện đại. Vì không có cái gọi là tính dân tộc muôn thuở, bất biến. Một tác phẩm nghệ thuật xuất hiện trong một thời điểm nhất định, nếu đạt được tính dân tộc thì đồng thời cũng mang cả tính hiện đại. Ngược lại, trong giới hạn lịch sử, khi bắt đầu có những dân tộc hình thành trên trái đất cho đến khi chỉ còn một cộng đồng của cả loài người thì một tác phẩm nghệ thuật mang tính hiện đại đương nhiên không thể không mang tính dân tộc. Vì nói đến nghệ thuật tức là nói đến những số phận con người, mà đó là con người trong hệ toạ độ ít nhất là bốn chiều: không gian và thời gian (chưa nói đến những mặt hình thái ý thức, tư tưởng, nếp tình cảm, tập quán, quan điểm, thẩm mỹ... cũng như những quan hệ giao lưu khác).

Vậy thì phải chăng có thể đồng nhất giữa tính thời đại và tính hiện đại? Giữa tính hiện đại và cái gọi là thời đại có sự giống nhau bề ngoài, vì khái niệm thời đại mới chỉ nhấn mạnh một khía cạnh thời gian, mới chỉ nhắc nhở nghệ sĩ chú ý đến hiện thực lịch sử cụ thể ngay trước mắt. Tính hiện đại vừa mang trong mình nó nội dung của tính thời đại, nhưng còn muốn nhấn mạnh hơn về mặt bên trong, muốn nêu bật lên tầm nhìn, tầm nghĩ, tầm trí tuệ mà con người sống trong thời đại đó đạt tới.

Cũng có thể coi tính hiện đại của dân tộc Việt Nam hiện nay là chủ nghĩa xã hội - vì rõ ràng giờ đây, lòng yêu nước phải

kết hợp nhuần nhuyễn với tình yêu chủ nghĩa xã hội, vì rằng Tổ quốc (dân tộc) là cái lâu dài và chủ nghĩa xã hội là cái cụ thể. Nhưng chủ nghĩa xã hội là một khái niệm rộng, và điều đó không phải không gây nên một sự bối rối trong nhận thức của nghệ sĩ khi muốn cho tác phẩm của mình đạt được tính dân tộc. Vì sao có tác phẩm phản ánh được cuộc sống xã hội chủ nghĩa, con người xã hội chủ nghĩa trên đất nước Việt Nam mà người đọc, người thưởng thức vẫn cảm thấy xa lạ? Tại sao có tác phẩm nói lên cuộc sống của dân tộc ta giờ đây đổi đời, nói lên niềm hứng khởi trước tương lai xán lạn mà người nghe vẫn cảm thấy thiếu cái đậm đà của bản sắc dân tộc?

Và cũng sẽ có những câu hỏi khác đặt ra mà không phải dễ dàng giải đáp! Tại sao có những tác phẩm âm nhạc mang âm hưởng dân tộc (cả nhạc và lời) nhưng người nghe vẫn thấy thiếu một cái gì đó? Rõ ràng những tác phẩm "ngọt ngào kiểu nước đường" ấy vẫn chưa phải là loại giải khát hiệu nghiệm! Người ta thường nói rằng, vì những tác phẩm đó thiếu tính hiện đại. Thử hỏi tại sao lại bắt thời đại phải chui qua cái ống truyền thống để cho nó có cái hình thù truyền thống mới gọi là tính dân tộc? Tại sao cứ tác phẩm thơ ca nào có nét giống với tục ngữ, ca dao, cứ tác phẩm âm nhạc nào có nét giống với dân ca, chèo... với vốn âm nhạc cổ truyền mới có tính dân tộc?¹. Về mặt phương pháp luận, như vậy có mặt không ổn, vì vốn cổ truyền, truyền thống bỗng nhiên được dựng lên thành một quan tòa để phán xét hiện tại. Dù là một vốn quý, nhưng không thể biến vốn cổ thành một thứ khuôn vàng thước ngọc cho muôn đời noi theo được! Đó là một hình thức của một nội dung, và ngược lại.

Khi ta chấp nhận khái niệm tính *dân tộc - hiện đại* tức cũng là một cách chấp nhận sự nhắc nhở để tránh coi tính dân tộc như là một cái gì bất biến, ngưng đọng, biến tính dân tộc thành một phạm trù thuần túy về hình thức.

1. Một số bài giới thiệu, phê bình về các tác giả và tác phẩm âm nhạc Việt Nam thường lấy các làn điệu dân ca làm chuẩn mực để đánh giá về tính dân tộc.

Vậy thì, với thời đại chúng ta ngày nay, hiểu nội dung khái niệm tính hiện đại như thế nào? Đúng đó là chủ nghĩa xã hội, nhưng nói rõ hơn, đó là *lý tưởng* xã hội chủ nghĩa. Cái mà người nghe thấy thiếu chính là ý thức xã hội chủ nghĩa, tư tưởng xã hội chủ nghĩa - kết tinh của trí thức nhân loại, đỉnh cao trí tuệ của loài người.

Tư tưởng, tình cảm, hành động của con người Việt Nam giờ đây đều mang dấu ấn trí tuệ - đó là những con người hoàn toàn tự giác trong cuộc sống; không phải chỉ yêu, ghét, mà *biết* yêu, *biết* ghét; không chỉ phần nộ, mà *biết* phần nộ, có "lý trí của sự phần nộ"¹; không chỉ mơ ước, mà *biết* ước mơ, tin tưởng trên cơ sở *lý giải một cách khoa học* nhờ có chủ nghĩa duy vật biện chứng.

Nói vắn tắt, nghệ sĩ giờ đây cần chú ý đến yếu tố lý trí, trí tuệ hơn trong tác phẩm của mình. Con người Việt Nam, mà đặc trưng phẩm chất của nó giờ đây là yêu thương một cách có lý trí trong hiện thực, phải là đối tượng phản ánh của nghệ thuật, của âm nhạc. Con người Việt Nam giờ đây là những con người mà tình yêu thương đã nâng lên thành trí tuệ và trí tuệ đã hòa tan vào tình yêu thương - có thể nói, đó là con người suy nghĩ bằng trái tim và cảm xúc bằng khối óc, vì khối óc và trái tim của họ là một. Không nói lên được tầm trí tuệ của con người Việt Nam hiện nay trong tác phẩm, người nghe sẽ như gặp lại một con người Việt Nam xa xưa nào đó. Sẽ không còn là những cô gái thời đại *chân lội bùn mơ hạ máy bay* (Tố Hữu) nữa, mà chỉ còn là những cô Tấm, những Thị Kính... nếu thiếu yếu tố trí tuệ; sẽ không hiện lên những anh hùng thời đại "*nhắm thẳng quân thù mà bắn*", mà chỉ còn là những Thạch Sanh - nếu như không phải là những người lính thú "*bước chân xuống thuyền nước mắt như mưa*" (Ca dao) - nếu thiếu yếu tố lý trí của con người đương đại.

Nhưng lý trí của con người Việt Nam hiện đại cần được thể hiện như thế nào? Và đây cũng là sự chuyển hóa của một

1. C. Mác và Ph. Ăngghen: *Về văn học và nghệ thuật*. NXB Sự thật, Hà Nội, 1958, tr. 346.

nội dung mới thành một hình thức mới tương ứng. Để cho tác phẩm mang tính trí tuệ, có tác giả rơi vào lối nói cầu kỳ, cao xa, suy tưởng một cách nặng nề. Có người lại hiểu chất trí tuệ như là một cái gì đó "xù xì", gồ ghề, góc cạnh trong nội dung cũng như hình thức thể hiện. Tác phẩm nghệ thuật không phải và không bao giờ là một bài toán đố. Tính gợi cảm của hình tượng nghệ thuật, chức năng thẩm mỹ của tác phẩm nghệ thuật không hề và không thể bị đánh rơi để đổi lấy chất trí tuệ kiểu đó trong tác phẩm nghệ thuật. Âm nhạc, ca từ càng không thể chấp nhận việc biến tác phẩm âm nhạc thành một luận văn triết học đơn thuần, một số giáo lý khô khan.

Thật ra, trí tuệ là chiều sâu của tình cảm, chiều sâu của tâm tư tưởng được thể hiện trong tác phẩm. Chất trí tuệ về nội dung vẫn có thể tìm một hình thức dung dị trong sáng, gợi cảm để biểu hiện. Những pho tượng La Hán ở chùa Tây Phương, những vở chèo *Xúy Vân giả dại*, *Thị Kính*, những làn điệu dân ca, những câu tục ngữ, ca dao... của cha ông ta xưa không thâm thúy về trí tuệ, sâu sắc về triết lý đó sao?

Trong *Đường đời khó khăn* (Hồ Chí Minh) có viết:

*Núi cao gặp hổ mà vô sự,
Đường phẳng gặp người bị tống lao.*

Một việc thực xảy ra, nhưng tác giả đã nắm lấy cái thực ấy, để khái quát lên bản chất của cái xã hội đó, quy luật của quan hệ giữa người và người trong xã hội đó.

Nhà thơ Tố Hữu viết:

*Ồ đâu phải qua đêm dài lạnh còng,
Mặt trời lên là hết bóng mù sương.
Ồi đâu phải qua đoạn đường lửa bỏng,
Cuộc đời ta bỗng chốc hóa thiên đường.*

(MÙA THU MỚI)

Đoạn thơ dung dị ấy đã chứa đựng một triết lý về cách nhìn nhận cuộc sống sâu sắc biết bao! Bài thơ ra đời cách đây hàng chục năm nay rồi mà vẫn nóng hổi tính thời đại vì cái

thần của cách nhìn, vì cái tầm của trí tuệ, và đó cũng là tầm trí tuệ của con người Việt Nam trong thời đại hiện nay.

Trong ca từ cũng không phải là quá hiếm những tác phẩm mang tính trí tuệ của con người Việt Nam được thể hiện bằng một hình thức gợi cảm, trong sáng. *Bài ca hy vọng* của Văn Ký là một thí dụ:

*Về tương lai!
Ngày quê hương màu xanh áo mới,
Chứa chan niềm tin,
Đường ta đi xanh thắm mộng đời.
Về tương lai!
Đàn chim ơi, cùng ta cất cánh,
Kia ánh sáng chân trời mới đang bùng chiếu
bốn phương.
Gió mưa, buồn thương, mùa đông và mây mù sẽ tan.*

Chúng ta cũng có thể thấy điều đó qua *Bước chân trên dải Trường Sơn* của Vũ Trọng Hối với câu cuối cùng như điệp khúc của cả bốn khổ lời ca:

Ta đi theo ánh lửa từ trái tim mình.

Đặc biệt, trong *Những cô gái quan họ*, ta bắt gặp những người phụ nữ Việt Nam rất "thời đại". Ở đây, truyền thống đã được nối tiếp, thời đại gắn với ngọn nguồn.

Hồn của dân ca đã được Phó Đức Phương thừa kế một cách sáng tạo trong sự thống nhất giữa âm nhạc và lời ca. Riêng lời ca cũng đã là một bài thơ có giá trị, một tác phẩm ca từ đạt được tính dân tộc - hiện đại. Chúng ta thử đọc lại cả bốn khổ lời ca (chúng tôi lược bớt những từ đệm *ì, ư...*):

Khổ lời 1:

*Trên quê hương Quan họ,
Một làn nắng cũng mang điệu dân ca.
Giữa mùa lúa thơm, cánh cò bay đẹp như trong mộng.
Những cô Tấm ngày xưa như vẫn còn đây trong
mùa trăng hội.*

Điệp khúc 1:

*A! quê hương ta, biết bao nhiêu cô gái xinh đẹp
đắm đang
Việc nước việc nhà vẹn toàn, nắng mưa nhọc nhằn
vẫn tươi duyên.*

Khổ lời 2:

*Yêu quê hương Quan họ,
Từ đồng lúa đến con đò ven sông.
Giữa mùa chiến công, xóm làng xưa lại ngân câu hò,
Lúa xanh mướt đồng quê, ta tiếp bài ca chiêm mùa
mở hội.*

Điệp khúc 2:

*A! Quê hương ta, gái thay trai tay súng tay cày
đắm đang.
Giấc đến, giấc không đường về, lúa xanh mùa mùa
vẫn tươi xanh.*

Khổ lời 3:

*Ai ngang qua Đông Hồ,
Một chiều nắng rẽ thắm nàng Tố Nữ.
Ba mùa gối nhau, gái hội Lim dàn quân trên đồng,
Lúa năm tấn vượt lên, xanh ngắt màu xanh trên
tầm dạn thù.*

(Trở lại điệp khúc 1)

Khổ lời 4:

*Trên quê hương bao đời,
Từng ngày tháng viết nên ngàn câu thơ.
Sông Cầu nước xuôi, đất nghìn năm dẹt thêm
trang sử,
Đứng lên với đồng quê, cô gái Việt Nam bao mùa
trưởng thành.*

(Trở lại điệp khúc 2)

Như vậy, tính hiện đại, với nội dung của nó là lý trí xã hội chủ nghĩa, tầm cao của trí tuệ thời đại, không hề đối lập với

một hình thức dung dị, đại chúng nảy sinh từ truyền thống dân tộc để thích ứng với thời đại.

Có thể nói, chỉ với một khái niệm tính dân tộc, nếu được nhận thức một cách sâu sắc, thấu triệt thì tự thân nó đã bao hàm cả yêu cầu về mặt kế thừa truyền thống dân tộc, cả yêu cầu cách tân, vừa có tính thời đại, vừa có tính hiện đại, đồng thời cũng sẽ xóa bỏ được sự đối lập giữa tính dân tộc và tính nhân loại - vì thật ra tính nhân loại chẳng qua là cái chung, và cái chung đó chỉ có thể tồn tại cụ thể qua cái riêng: tính dân tộc.

Đó là về mặt lý luận, nhưng trong thực tiễn, nghệ thuật Việt Nam không phải đã đạt được một cách hoàn mỹ những điều vừa nói tới. Tình hình chung của các tác phẩm văn học nghệ thuật hiện nay gần như vẫn tồn tại hai xu hướng: nhấn mạnh tính dân tộc hoặc nhấn mạnh tính hiện đại trong tác phẩm. Xu hướng thứ nhất bao gồm những nghệ sĩ dựa trên cơ sở truyền thống để tiếp thu, thừa kế, phát triển, sáng tạo..., nói chung là phát triển từ cái gốc nghệ thuật dân gian - đặc biệt là về hình thức biểu hiện. Xu hướng thứ hai lại sử dụng toàn bộ những phương tiện diễn tả, kỹ thuật, thủ pháp... đã được đúc kết, hệ thống hóa trên sách vở của nhân loại nói chung - và đặc biệt nhấn mạnh chất trí tuệ, suy tưởng trong tác phẩm của mình.

Sự tách rời của hai xu hướng trên, sự nhấn mạnh một mặt dân tộc (mà thực chất là dân gian) hoặc hiện đại (mà thực chất là trí tuệ) chỉ là tạm thời, vì rằng sự sáng tạo cái mới không phải là từ bỏ, đoạn tuyệt với truyền thống; ngược lại, bắt nguồn từ truyền thống thì cái mới, cái sáng tạo mới giàu sức sống tươi xanh.

PHẦN THỨ HAI

THI PHÁP

CHƯƠNG I

CÁC PHƯƠNG THỨC XÂY DỰNG HÌNH TƯỢNG CA TỪ

Với một hệ thống những phương tiện diễn tả, mỗi loại hình nghệ thuật đều có những phương thức, thủ pháp đặc thù để xây dựng hình tượng nghệ thuật. Hình tượng ca từ được xây dựng bằng ngôn ngữ văn học được hát lên, gắn bó chặt chẽ với âm nhạc, do đó chỉ có thể dựa vào những phương thức, thủ pháp xây dựng hình tượng âm nhạc mới xác định được đúng đắn phương thức, thủ pháp xây dựng hình tượng ca từ.

1. Trên cơ sở giai điệu để xây dựng hình tượng ca từ

Phương thức quan trọng nhất và cũng là cơ sở của việc xây dựng hình tượng âm nhạc là dựa vào giai điệu, âm điệu.

Một con người, tùy theo lứa tuổi, ngành nghề, hoàn cảnh sống, điều kiện sinh hoạt, đặc điểm dân tộc... sẽ có một cách cảm xúc, suy nghĩ riêng và trong những tình huống cụ thể nhất định sẽ biểu lộ một sắc thái cảm xúc qua một giọng điệu ngôn ngữ nhất định. Giọng điệu đó được thể hiện trong âm điệu của tác phẩm, trong giai điệu âm nhạc: giọng điệu đó tất nhiên cũng phải được thể hiện qua ngôn ngữ trong ca từ.

Hình tượng ca từ là một hình tượng tâm trạng mang tính chất chủ quan và cá thể hóa, cho nên ngôn ngữ trong ca từ

thuộc về một chủ thể cảm xúc nhất định. Chủ thể cảm xúc đó phải được thể hiện trong mọi mặt: có như thế, ca từ mới góp phần cùng âm nhạc khắc họa nên hình tượng của tính cách nhân vật.

Ta có thể thấy rõ phương thức xây dựng hình tượng này qua một số ca khúc viết về đề tài phụ nữ, thiếu nhi... Đặc điểm của giới tính, lứa tuổi là những điểm tựa để các nhạc sĩ mau chóng xác định được cách thể hiện cảm xúc trong hình tượng ca từ.

Bài hát *Miền Nam của em* (Hoàng Nguyễn) là một thí dụ:

I

*Miền Nam em dừa nhiều,
Miền Nam em dứa nhiều,
Miền Nam em xoài thơm,
Miền Nam em khoai bùi.
Chú ơi chú! Bao giờ, bao giờ
Cho em hái dứa, hái dừa, hái xoài, đào khoai,
Gửi sang Đông Đức tặng bạn của em.*

II

*Dừa xanh xanh Bình Định,
Đồng xanh xanh Tháp Mười,
Tràm xanh xanh Hậu Giang,
Là quê em ngoan cường.
Nhớ, em nhớ, em càng chăm nhiều,
Mai đây nắng chiếu sáng trời Việt Nam thống nhất.
Mời bạn em sang chơi...
Mời bạn em đến chơi...*

Tâm trạng của một em thiếu nhi quê ở miền Nam ra sống ở miền Bắc, nhớ thương, mơ ước.... được biểu hiện rõ ràng. Giai điệu âm nhạc nhí nhảnh, hồn nhiên, trong sáng, phù hợp với tâm trạng tuổi thơ, đã gọi lên trong trí óc người nghe hình tượng về lứa tuổi măng non đất nước. Hình tượng âm nhạc trong phần giai điệu được khắc họa cụ thể qua hình tượng ca từ.

Với nhịp chân tung tăng "đi tới trường" được khắc họa bằng âm nhạc trong *Ca ngợi Tổ quốc* (Hoàng Vân), lời ca đã biểu hiện được cách nhìn, cách cảm, cách nghĩ của các em:

*Trời cao trong xanh, sương sớm long lanh, mặt
nước xanh xanh, cành lá rung rinh,
Bầy chim non, hát ca vang, đàn bướm lượn tròn
tung tăng lượn theo bước chân đi tới trường...*

Đó cũng là cách xây dựng hình tượng ca từ về người phụ nữ trong *Em là hoa pơ-lan* của Đức Minh, *Thư ra tiền tuyến* của Thái Cơ, *Tiến anh lên đường* của Nguyễn Văn Tý, *Lá thư hậu phương* của Phạm Tuyên...

Nhưng không phải không xảy ra trường hợp hình tượng ca từ chưa ăn khớp, chưa dựa trên cơ sở giai điệu, giọng điệu (hay tình cảm) âm nhạc. Có sự khấp khểnh giữa lời và nhạc trong một số ca khúc viết về thiếu nhi hoặc viết cho thiếu nhi: lời quá "già nua", đạo mạo so với nhạc; cách cảm xúc, suy nghĩ không hợp với lứa tuổi.

Ngược lại, có trường hợp, tác giả lại có phần "thiếu nhi hóa" tình cảm người phụ nữ như bài *Gửi anh đi đầu quân* của Nguyễn Thơ:

*Áo đây em may,
May yêu may quý.
Khăn này em thêu,
Thêu nhớ thêu thương.
Gửi anh lên đường,
Mạnh giỏi đi đầu quân.
Vì nước vì dân,
Anh lên đường diệt thù chung...*

Gửi chiếc áo, người con gái gửi theo cả "nhớ", "thương" cho người lên đường diệt thù. Với nét nhạc ngắn, phát triển theo lối mô phỏng, có tươi vui nhưng hơi nhí nhảnh, nhạc "trẻ" hơn lời, do đó âm nhạc không đủ sức chứa hết bề rộng, chiều sâu tình thương, nỗi nhớ của các cô gái hậu phương. Với giai điệu này, nếu hình tượng ca từ tự giới hạn trong tâm trạng của một em thiếu nhi thì có lẽ phù hợp hơn.

Phương thức xây dựng hình tượng bằng cách thể hiện tâm trạng để khẳng định tính cách phù hợp với phương thức xây dựng hình tượng trên cơ sở giai điệu, âm điệu càng cần được chú ý trong loại bài hát có tính chất kể chuyện, có nhân vật, và thay đổi nhân vật. Đó là trường hợp Văn Chung đã vận dụng khi soạn ca từ cho bài hát *Lý và Sáo*.

Chúng ta thấy sự khác biệt giữa hai tính cách Lý và Sáo thể hiện qua hai chủ đề âm nhạc: một, chậm rãi, khoan thai, trầm tĩnh với nhiều nốt đen, tiết tấu chậm, chắc; một, bốc lên phơi phới, nhí nhảnh, tinh nghịch với tiết tấu nhanh hoạt, rộn ràng. Tương ứng với nhạc, lời cũng thay đổi từ Lý đến Sáo: Lý lăm lăm, Sáo vui nhộn. Rõ ràng không thể đổi vai Lý sang Sáo, Sáo sang Lý, dù lời ca có soạn lại cho phù hợp với độ cao thấp của âm nhạc, của từng nốt nhạc. Hình tượng của giai điệu đó nhất định phải có hình tượng ca từ đó, chứ không thể nào khác được.

Phương thức này lại càng quan trọng và cần đặc biệt lưu ý trong những tác phẩm thanh nhạc có nhân vật như thanh xướng kịch, nhạc cảnh, nhạc kịch. Trong các tác phẩm đó, mỗi nhân vật, đương nhiên phải tự khẳng định tính cách của mình bằng giai điệu, âm điệu - một aria. Như vậy, lời ca của mỗi aria - điệu hát của mỗi vai - vừa phải thể hiện được tâm trạng của nhân vật, đồng thời lại vừa phải thể hiện tính cách riêng của nó: mỗi nhân vật tự phân biệt mình với nhân vật khác thông qua cách cảm xúc, cách suy nghĩ... của mình.

Có thể thấy được sự khác nhau của Kiều Nga và Hơ Nuôn trong nhạc kịch *Người tạc tượng* của Đỗ Nhuận, tuy hai người cùng giới tính. Kiều Nga là một ca sĩ thuộc dân tộc Kinh. Hơ Nuôn là một cô gái dân tộc Ê Đê. Một bên là cô gái phải bán tài sắc của mình để kiếm sống, buông xuôi số phận "mặc cho con tạo xoay vần", nhưng trong lòng vẫn còn ấp ủ được ít nhiều đốm lửa yêu nước thương nhà:

Kiều Nga:

*Ông ơi, em là ca sĩ,
Bị bắt về đây đã mấy năm rồi,
Như thuyền không lái lướt giữa dòng.*

*Mẹ già, con dại, biết cậy vào ai?...
... Vì đồng tiền lương em đi kiếm sống,
... Em bán tiếng ca, nhưng em không bán nước...*

Một bên là cô gái của quê hương Tây Nguyên, yêu bản làng đất nước, căm thù giặc, giữ trọn nghĩa tình với cách mạng.

Hơ Nuôn:

*Anh ở đâu, ở Đăm Y Sơn à!
Từ miền xuôi, anh như con chim bay lên núi.
Tới rừng cao... bản làng em đón về
Ê!... Càng mến thương nhau,
Lòng càng đau vì chúng đã ngăn đường lấp lối.
Ê!... Ở đây đây bóng tối lao tù,
Không thấy bóng anh đâu mà càng xót thương nhau.
Nhớ anh mà ngày dài như núi như rừng,
Thương anh mà từng giờ lửa cháy trong lòng...*

Qua giai điệu và ca từ, cách suy nghĩ, cảm xúc cũng mang dấu ấn của người dân miền núi (giả như đậm nét và nhuần nhuyễn hơn thì tính cách nhân vật càng giàu sức sống).

Khác với các loại hình nghệ thuật lấy phương thức tự sự làm phương thức chủ yếu như tiểu thuyết, ký chẳng hạn, tính cách nhân vật được khẳng định qua hành động, trong âm nhạc và ca từ, nhân vật được khẳng định qua tâm trạng được thể hiện trực tiếp, do đó, nhạc sĩ hoặc người soạn ca từ cần phải nắm được lôgic nội tâm của nhân vật, của đối tượng được biểu hiện thì nhân vật, đối tượng mới sống thật sự trong tác phẩm.

2. Trên cơ sở mô phỏng âm thanh để xây dựng hình tượng ca từ

Công cụ và phương tiện diễn tả của âm nhạc là âm thanh với toàn bộ hệ thống những quy ước của nó; nói rõ hơn, giai điệu, tiết tấu, hòa thanh... Với hệ thống phương tiện diễn tả đó, âm nhạc có khả năng vô cùng to lớn trong việc tái hiện thế giới

âm thanh. Thế giới âm thanh nói chung chỉ được phản ánh gián tiếp trong các loại hình nghệ thuật khác. Ngay cả với văn học, một loại hình nghệ thuật lấy ngôn ngữ làm công cụ, do đó, nó có khả năng phản ánh được nhiều mặt của cuộc sống hiện thực, cũng không phải là không có những hạn chế nhất định khi nhà văn định làm sống lại thế giới âm thanh trong tác phẩm của mình.

Người ta thường nhắc đến mấy câu thơ "thần" của Nguyễn Du về tiếng đàn của Thúy Kiều. Nhưng nếu như được nghe tiếng đàn thực của Kiều, những âm thanh du dương, khi khoan khi nhặt đó, có lẽ hay hơn chăng? Nói chung, trong các tác phẩm thuộc các loại hình, loại thể nghệ thuật, trừ âm nhạc, thế giới âm thanh khó lòng được tái hiện như nó vốn có trong cuộc sống, mà nó chỉ hiện lên trong sự tưởng tượng của người thưởng thức, người cảm thụ nghệ thuật.

Chính vì mặt thuận lợi đó, nên âm nhạc thường cho phép sử dụng âm thanh để bắt chước, mô phỏng những âm thanh trong cuộc sống xã hội cũng như trong thiên nhiên... để tái hiện hiện thực, nhằm xây dựng bức tranh hiện thực.

Nhưng âm nhạc không bao giờ lấy mô phỏng âm thanh làm mục đích tự thân, biến tác phẩm âm nhạc thành một người sao chép tầm thường. Nếu mô phỏng âm thanh không nằm trong ý đồ xây dựng hình tượng âm nhạc, không nói lên một nội dung tư tưởng nhất định, không được nâng cao, gọt giũa, cách điệu qua bàn tay, trái tim và khối óc của nhạc sĩ thì tác phẩm âm nhạc sẽ biến thành một mô âm thanh xô bồ, hỗn loạn.

Trong trường hợp hình tượng âm nhạc được xây dựng trên cơ sở mô phỏng âm thanh, hình tượng ca từ đương nhiên cũng phải được soạn như thế nào cho phù hợp, có nghĩa là phải dùng ngôn ngữ để mô phỏng âm thanh. Ở đây, nếu lời ca chỉ đơn thuần mang tính chất trữ tình để làm nổi bật tâm trạng thì lại không đạt.

Thực ra, các nhạc sĩ trong tác phẩm, nhất là trong loại thể thanh nhạc, không mấy khi và gần như không bao giờ chỉ dùng một phương thức mô phỏng âm thanh từ đầu đến cuối tác

phẩm để xây dựng hình tượng âm nhạc, mà thường dùng xen kẽ từng câu, từng đoạn hoặc lấy đó làm một âm hình chủ đạo để phát triển thành bài bản. Vì vậy, lời ca, ca từ của những câu nhạc, đoạn nhạc hay nét nhạc đó cũng đòi hỏi chọn những từ ngữ *tượng thanh* mới đảm bảo được tính thống nhất hoàn chỉnh của tác phẩm.

Trong *Cô gái vót chông*, dựa trên thơ của Mólôyclavi, Hoàng Hiệp đã sử dụng phương thức này. Mở đầu, cô hát lên nỗi lòng của mình:

*Như bao cô gái ở trên non,
Cô gái sông Ba đầu búi tóc thon,
Tay vót chông miệng hát không ngừng...
...Ai nhanh tay vót bằng tay em?
Chim hót không hay bằng tiếng hát em...*

Đến đây, Hoàng Hiệp mở rộng hẳn ra một đoạn nhạc mô phỏng tiếng chim hót. Nhạc sĩ đã sử dụng khá đúng chỗ, đúng lúc đoạn nhạc mô phỏng này. Đây không phải là một thứ lặp lại âm thanh trong thiên nhiên một cách tự nhiên chủ nghĩa, cũng không phải là một kiểu đưa khúc luyện tập, trở kỹ thuật của bộ môn thanh nhạc, một dịp cho nghệ sĩ hát khoe giọng... Ở đây, không thể không nói đến sự đóng góp - đồng sáng tạo - của ca sĩ Tường Vy.

Tách giai điệu khỏi cái toàn thể của tác phẩm *Cô gái vót chông* trong đoạn nhạc đó, những từ ngữ tượng thanh hầu như vô nghĩa, không có giá trị gì. Song, đặt nó gắn với nhạc, đặt nó vào trong tác phẩm, riêng đoạn lời ca chỉ gồm những từ ngữ tượng thanh đó lại có nội dung, có sức sống: trở thành có "hồn" (cái "hồn" đó do nhạc mang lại). Nó thể hiện tình cảm, mơ ước, tâm tư của cô gái và đã góp phần tạo dựng nên hình tượng âm nhạc chung của tác phẩm.

Trong *Tiếng đàn ta-lư*, Huy Thục cũng rất khéo tay trong việc dùng những từ ngữ tượng thanh mô phỏng tiếng đàn ta-lư:

*...Theo nhịp bước quân đi trong tiếng đàn ta-lư.
Tinh tinh tinh tinh tinh tinh tinh tang tang tình
Con chim sao xinh...*

Đây là niềm vui của cô gái Vân Kiều trước chiến thắng của quân và dân miền Nam, trong đó có phần đóng góp của mình. Thông qua tiếng đàn, Huy Thục đã nói lên tâm trạng của một cô gái miền núi, có bản sắc riêng. Và trước khi mô phỏng tiếng đàn, tác giả đã chuẩn bị và dẫn dắt người nghe đi từ xa đến gần. Bố cục lời ca có thể sắp xếp như sau:

- Em đi tiếp vận; chiến thắng to lớn; gảy đàn mừng thắng lợi.
- Tiếng đàn ngân vang, ngân xa; tiếng đàn.
- Em vui; tiếng đàn cũng reo vui như lòng em.

Có thể có một bố cục khác, dĩ nhiên là cũng khác cả về âm nhạc. Nhưng Huy Thục, trong bài hát này, lấy tiếng đàn làm điểm trung tâm cảm xúc của cô gái; cho nên sau phần chuẩn bị, dẫn dắt, tiếng đàn xuất hiện thật thích hợp. Những từ ngữ tượng thanh gắn chặt với giai điệu đã đạt được sự gợi cảm sâu sắc. Những dòng nhạc gần như không có lời đó đã nói nhiều hơn là nếu soạn lời ca vào. Đó là tiếng đàn, và cũng là niềm vui, niềm mơ ước ấp ủ bấy lâu, nay mới thành hiện thực.

Nhưng ngay sau lúc mô phỏng tiếng đàn, cũng vẫn một nét nhạc đó, tác giả đã soạn lời ca vào: "*Con chim sao xinh hót trên cành vui mừng công anh*" (khổ lời 1) và "*Ơi anh pháo binh, pháo ta gầm đạn nổ như hoa*" (khổ lời 2) như vậy có vội quá không? Giả như câu nhạc đó vẫn để lời ca bằng những từ ngữ mô phỏng âm thanh của tiếng đàn ta-lư thì người nghe sẽ thỏa mãn hơn chăng? Sau phần chuẩn bị, dẫn dắt không ngắn, cần phải "tung hứng" thế nào cho thích hợp? Liều lượng trong nghệ thuật luôn đòi hỏi nghệ sĩ phải tính toán, cân nhắc để đảm bảo sự chính xác, hài hòa.

Trong *Đàn bao tuổi rồi*, nhạc sĩ Lê Thương đã rất chừng mực trong việc sử dụng từ ngữ tượng thanh. Trong một ca khúc ngắn (hơn 30 nhịp) với ba khổ lời, thì mỗi khổ lời đều có hai câu (12 từ) tượng thanh:

*Đàn bao tuổi rồi,
Nảy cung đợi mong.
Gieo ai oán trong khuê phòng.*

*Tình tang tang tính tính tình
Tình tang tang tính tính tình...*

Trong *Đế quốc Mỹ là cái thân con ruồi*, Trọng Bằng xây dựng hình tượng ca từ theo phương thức mô phỏng, nhưng khác với thủ pháp của Hoàng Hiệp và Huy Thục. Sau lời than thở hộ cho thân phận ruồi nhặng ở phần đầu, sang phần sau, tác giả chuyển nâng nhanh dần đến chỗ rất nhanh tiết tấu của bài hát. Trong phần này, Trọng Bằng vẫn soạn lời ca với đầy đủ nội dung, ý nghĩa qua ngữ nghĩa, nhưng khi hát đến mức nhanh như vậy, ta không thể nào nghe rõ lời ca được. Điều đó, tác giả có dụng ý: toàn bộ lời ca ở phần này chỉ có ý nghĩa tượng thanh như là tiếng vo ve, vù vù của lũ ruồi nhặng bị đánh đuổi, bay tán loạn.

Những thủ pháp để xây dựng hình tượng âm nhạc và hình tượng ca từ theo phương thức mô phỏng âm thanh còn nhiều. Nhưng với bất cứ thủ pháp nào, nhạc sĩ cũng như người soạn ca từ cũng đều phải giàu vốn từ ngữ tượng thanh. Chúng ta có một thuận lợi lớn về mặt này: ngôn ngữ Việt Nam rất giàu từ ngữ tượng thanh (môn ngữ âm học, tu từ học có thể giúp ích nhiều cho việc soạn ca từ). Trong kho tàng từ ngữ tượng thanh, tùy theo yêu cầu mô phỏng, tùy theo sắc thái tình cảm và cũng có khi còn tùy thuộc vào cao độ của nốt nhạc..., từ đó nhạc sĩ sẽ chọn những từ ngữ thích hợp nhất.

Không lưu ý đến điều đó, sẽ có thể xảy ra trường hợp đáng tiếc. Thí dụ bài hát viết cho thiếu nhi *Có con chim nhỏ* của Hoàng Vân.

Trong khổ lời 1, tác giả đã chọn đúng những từ ngữ tượng thanh của tiếng chim cho phù hợp với giai điệu. Giai điệu âm nhạc và lời ca (khổ lời 1) cho đến cả tên gọi của bài hát thống nhất một cách hoàn chỉnh tạo thành một hình tượng âm nhạc chung của cả tác phẩm:

*Chíp chiu chíp chiu,
Chíp chiu chíp chiu.
Có con chim nhỏ,
Trên cành hoa nở,*

*Chim hót lú lo,
Chíp chiu chíp chiu.*

Nhưng trong khổ lời 2, khi cùng một nét nhạc của tiếng chim, tác giả lại đặt tiếng gọi nghe: "*Nghé a nghe ơi!*". Về mặt cao độ, tiếng gọi nghe cũng có thể phù hợp với nhạc, nhưng trường độ, nét nhạc không chứa hết, và không gọi lên được tiếng gọi nghe của trẻ mục đồng được:

*Nghé a nghe ơi!
Nghé a nghe ơi!
Có con nghe nhỏ
Đang nằm ăn cỏ,
Tung tăng khắp nơi.
Nghé a nghe ơi!*

Có lẽ với nét nhạc, với giai điệu của *Hò gọi nghe* (nhạc: Dzoãn Mẫn, lời: Hồng Đăng) mới nói lên được chất tình tứ, thơ mộng, chiều rộng bao la của đồng quê nhìn đến mỗi cái mắt chẳng?

*Bé à bé ơi đừng gặm lúa đồng ta,
Bé nhớ chăng ngày qua ngày,
Người người lấm chân bùn tay.
Ơ nghe rằng: nước mát khi xưa ướt từng lưng cây.
Mồ hôi lấm áo từng ngày...*

Có mâu thuẫn gì không giữa phương thức mô phỏng âm thanh, sử dụng từ ngữ tượng thanh trong ca từ với yêu cầu của ca từ là xây dựng hình tượng trữ tình - một bức tranh về tâm trạng? Không! Trong hình tượng âm nhạc cũng như trong hình tượng ca từ, việc mô phỏng âm thanh không bao giờ là mục đích của nhạc sĩ; âm thanh trong cuộc sống không bao giờ là đối tượng và nội dung nghệ thuật âm nhạc, cho dù thế giới âm thanh có giàu có, phong phú bao nhiêu chăng nữa. Một nhạc sĩ bậc thầy, một nghệ sĩ lão luyện cũng không thể lặp lại đúng y như tiếng chim hót, tiếng suối chảy, tiếng sóng biển, tiếng lá xào xạc...

Mô phỏng âm thanh, chung quy lại, cũng chỉ nhằm gợi tả một quang cảnh, gợi mở một không khí, gợi sức tưởng tượng của người nghe, và cái đích cuối cùng vẫn phải là gợi cảm xúc, gợi lên những nhịp đập của trái tim người thưởng thức hòa chung với nhịp đập trái tim tác giả. Hình tượng âm nhạc, hình tượng ca từ bao giờ cũng là và mãi mãi vẫn là hình tượng trữ tình.

3. Trên cơ sở thể hiện sự vận động của đối tượng để xây dựng hình tượng ca từ

Nói đến âm nhạc tức là nói đến một quá trình. Qua hình tượng âm nhạc, hiện thực khách quan được tái hiện đặc biệt sâu sắc và sáng tỏ về sự phát triển của nó, cho nên người ta thường nói âm nhạc là một loại hình nghệ thuật thời gian (và âm hưởng): hình tượng âm nhạc không thể tồn tại ngoài thời gian. Ít có loại hình nghệ thuật nào bằng âm nhạc trong việc phản ánh hiện thực với sự vận động, sự phát triển, sự chuyển biến những mâu thuẫn, xung đột được giải quyết trong tính liên tục và tính lôgic của nó.

Do đó, một trong những phương thức quan trọng để xây dựng hình tượng âm nhạc là thông qua tiết tấu, nhịp điệu, tốc độ, hành điệu, cường độ, trường độ..., nói chung là thông qua mạch đi của âm nhạc để phản ánh hiện thực, để tạo nên bức tranh về cuộc sống. Thông qua sự vận động, sự chuyển động trong một quá trình, trong một thời gian nhất định, hình tượng âm nhạc cũng sẽ làm "sống" lại cuộc sống.

Tất nhiên, hình tượng ca từ cũng không thể chọn con đường nào khác: hình tượng ca từ, như vậy, phải thể hiện, phản ánh sự chuyển động của đối tượng được phản ánh. Hình tượng âm nhạc mang đúng tính chất mô tả, nó là một bức tranh theo đúng nghĩa của từ này, cho nên ngôn ngữ trong ca từ cần phải giàu tính *tượng hình*, những động từ chỉ hành động cần được sử dụng nhiều, những tính từ gần đồng nghĩa nhưng có nhiều mức độ khác nhau cần được lưu ý, cú pháp cần được nắm vững để làm nổi bật ý nghĩa tượng hình mô tả của câu trong lời ca...

Mở đầu *Lô Giang*, Lương Ngọc Trác viết:

*Lô Giang, dòng nước trong xanh,
Có nhà mái xính bên đồi núi cao.
Lô Giang, dòng nước êm ru,
Ánh vàng thấm tươi khi trời cười vui...*

Nét nhạc trái dài, chậm rãi, gợi lên cảnh dòng sông Lô trong xanh, hiền hòa, êm trôi óng ánh dưới ánh mặt trời. Một quang cảnh thanh bình, đầy chất thơ, tuy có phần được thi vị hóa. Với nét nhạc đó, lời ca mang tính chất mô tả, tượng hình khá rõ.

Ta cũng có thể thấy phương thức này được Lê Yên sử dụng khá thành thạo trong *Ngựa phi đường xa*.

Hình tượng của ngựa phi trên đường xa, bức tranh của đoàn kỵ binh (năm 1945 đã có chưa?) xông ra trận được xây dựng bằng phương thức thể hiện sự chuyển động với tiết tấu, tốc độ trong bản nhạc hiện lên rõ ràng và không thể lẫn với một hình tượng nào khác. Và ca từ cũng được Lê Yên soạn theo cùng một phương thức với âm nhạc.

Để biểu hiện sự vận động, trong lời ca, tác giả đã dùng nhiều động từ chỉ hành động: *ngựa phi, tiến trên đường, vượt lên, chiến đấu, hát lên, chạy lù lù, bay, ngấp ngừng, vẩy vừng, vượt phăng phăng, phăng...*; nhiều từ tượng hình: *trắng xóa, chói lóa, cánh đồng lúa in sát chân trời, mây xanh lam, ngọn đồi dốc, lù lù, pháp phối, chập chùng...* Để diễn đạt sự vận động chậm, đoạn hai với nét nhạc được giới hạn trong âm vực ngắn, một quãng năm từ Đô đến Sol (trong cả đoạn gồm 48 nốt nhạc, chỉ có 10 nốt dùng ngoài âm vực đó do yêu cầu thể hiện tâm trạng người chiến sĩ kỵ binh), tác giả lại dùng những từ ngữ biểu hiện sự vận động chậm: *kìm, từ từ, trèo từ từ, nước chảy lù lù, ngấp ngừng...*

Hình tượng ca từ trong *Ngựa phi đường xa* đã mô tả được sự chuyển động bề ngoài của sự vật khách quan, đồng thời lại biểu hiện được tâm trạng của người chiến sĩ. Một bức tranh có đường nét, khối hình, màu sắc, lại được phát triển trong một

chuỗi thời gian, đồng thời đạt được chiều sâu về tâm trạng. Lê Yên thường phổ thơ, nhưng trong trường hợp này, ai bảo Lê Yên không phải là một nhà thơ?

Nguyễn Đình Thi, vừa là một nhà thơ, lại vừa là nhạc sĩ. Lời ca của *Người Hà Nội* là một bài thơ hay, và khi đặt lời ca đó vào trong mối quan hệ với âm nhạc thì đó cũng là một bài ca từ có giá trị. Chúng ta thử lấy một phần của tác phẩm để xem xét phương thức xây dựng hình tượng âm nhạc và hình tượng ca từ đã được tác giả tiến hành như thế nào?

*...Hà Nội đẹp sao!
Ôi nước Hồ Gươm xanh thắm lòng.
Bóng Tháp Rùa thân mật êm ấm lòng.
Hong Hà tràn đầy,
Hong Hà cuốn ngàn nguồn sống tràn đầy dâng.
Hà Nội vui sao!
Những cửa đầu ô, tíu tít gánh gồng
Đầy Ô Chợ Dừa, kia Ô Cầu Dền,
Làn áo xanh nâu,
Hà Nội tươi thắm.
Sống vui phố hè,
Bồi hồi chàng trai,
Những đôi mắt nào.
Quanh co, chen quanh rộn ràng Đồng Xuân,
Xanh tươi bát ngát Tây Hồ,
Hàng Đào ríu rít,
Hàng Đường, Hàng Bạc, Hàng Gai...*

Cuộc sống Hà Nội được tái hiện một cách sống động trong bức tranh âm nhạc và ca từ. Có sự chuyển động, vận động của bên ngoài, và qua đó ta thấy được cả sự vận động bên trong về tâm trạng, sự phát triển của cảm xúc của con người Hà Nội.

Âm nhạc thuộc loại nghệ thuật thời gian. Nhưng cũng chính thông qua thời gian, biểu hiện sự phát triển, sự vận động của cuộc sống, âm nhạc sẽ vượt qua giới hạn thời gian để đạt tới sự mô tả một không gian nhất định. Thể hiện một cách trung thực sự phát triển và vận động của sự vật trong tuyến chiều dài của thời gian, thì cũng đồng thời thể hiện được cả chiều sâu,

chiều rộng và chiều cao của không gian. Xét về mặt triết học, thời gian và không gian là một cặp phạm trù gắn bó với nhau, là hai điều kiện tồn tại của vật chất; không thể quan niệm sự tồn tại của vật chất ngoài thời gian và không gian, đó là hai điều kiện cần có và đủ của vật chất. Đứng về mặt hình thức, âm nhạc và hình tượng ca từ nói lên sự diễn biến của sự vật, sự kiện hay tư tưởng tình cảm thì đồng thời không thể không nói lên cái nền của sự diễn biến đó: chính là không gian.

Có thể thấy điều đó qua điệu dân ca *Cò lả*.

Ta không cần phải nói nhiều về hình tượng âm nhạc thể hiện cánh cò bay chập chờn trên ruộng đồng như thế nào, chỉ xét riêng về ca từ thì rõ ràng đó là sự mô tả cánh cò bay, "*bay lả*", "*bay la*"... Nhưng khi nói đến cánh cò bay thì tất nhiên phải nói đến bay ở đâu, qua đâu, về đâu? Ta thấy sự chuyển động trong thời gian đã kéo theo cả không gian. Lôgic của sự vận động của vật chất được xác nhận trong triết học đã được thể hiện sinh động trong nghệ thuật nói chung và ca từ nói riêng.

Cho nên, việc xây dựng hình tượng âm nhạc cũng như hình tượng ca từ theo phương thức biểu hiện chuyển động, vận động của hiện thực cuộc sống không thể coi chỉ là sự mô tả ngoại hình, sự bắt chước cái bề ngoài. Thông qua mạch đi của âm nhạc, thông qua sự mô tả của ca từ, ta còn có thể thấy được chiều sâu thấm nhập sống một thời đại, một giai đoạn lịch sử nhất định.

Đâu có phải ngẫu nhiên mà tiết tấu, nhịp điệu..., nói chung là mạch đi trong các làn điệu dân ca trước đây ít nhanh hoạt mà nặng nề chậm rãi, thông thả? Điều đó có quan hệ với nhịp sống của xã hội Việt Nam ta trước đây, với con trâu đi trước, cái cày theo sau, với áo the, khăn nhiễu, với đi bộ, khiêng cáng... Ngược lại, bây giờ, dù ta còn dùng trâu làm sức kéo, nhưng đã có máy cày; dù còn phải vai gánh vai gồng, nhưng đã có máy đập, máy tuốt lúa; dù còn "cuốc bộ", nhưng đã có ô tô, máy bay... Chính cái nhịp sống đang đổi mới đó là cơ sở của tiết tấu nhanh, hoạt, rộn ràng, nhộn nhịp hơn trong âm nhạc hiện nay.

Có thể so sánh số lượng và chất lượng của những động từ chỉ sự chuyển động của con người trong ca từ xưa và ca từ nay cũng đủ thấy điều đó. Xưa là: ai *đi* đâu đấy, *dừng chân*, *lội* sông, người ở *đừng về*, *trèo* lên trái núi Thiên Thai, *trèo* lên quán dốc... Và nay, ta có thể thấy không biết bao nhiêu bài hát về người lái xe, những động từ hoặc kèm theo những trạng từ được dùng chỉ một tốc độ khác hẳn: *băng*, *bon*, *vượt*, *lướt*, *xuyên*, *xông*, *vùn vụt*, *vút*... Trong những bài hát viết về các chiến sĩ không quân nhân dân, ta lại gặp: *tung cánh*, *bay*, *vút cao*, *vươn lên*, *vượt ngàn trùng*, *vượt mây cao*, *vượt trời mây xanh*, *lượn vòng*, *cất cánh*, *vượt gió*, *lướt gió*, *chấp cánh*, *lướt trời cao*... Ngay cả những lời ca diễn đạt về đôi chân bước cũng đã khác xưa rất nhiều.

Trên đây, chúng ta mới nói đến cái vận động bề ngoài của sự vật, của đối tượng được phản ánh. Còn mặt bên trong sâu sắc hơn mà, với phương thức này, âm nhạc có một lợi thế vô cùng to lớn: đó là sự biểu hiện tình cảm, tư tưởng: nói chung là thế giới nội tâm của con người trong sự phát triển lôgic của nó.

Thông thường, trong một ca khúc ngắn, hoặc trong ca khúc quần chúng, tình cảm được biểu hiện là một nét tình cảm ổn định, cho nên ca từ không đòi hỏi phải thể hiện sự phát triển của tình cảm. Nhưng với các hình thức âm nhạc dài hơn như rômăng, balát, tổ khúc, liên khúc, thanh xướng kịch, hợp xướng, giao hưởng thơ, nhạc cảnh, nhạc kịch... thì nội dung tư tưởng tình cảm phát triển liên tục, ca từ cũng cần thể hiện sự phát triển đó theo đúng lôgic của nó. Điều này đặc biệt quan trọng khi soạn kịch bản và lời ca cho nhạc cảnh, nhất là nhạc kịch. Trong nhạc kịch, mỗi nhân vật phải là một tính cách nhất định, tính cách đó có thể thay đổi ít hay nhiều, tiệm tiến hay bột phát tùy thuộc vào hoàn cảnh, tình huống, xung đột và mâu thuẫn được giải quyết theo hướng nào. Như vậy, lời của mỗi nhân vật cũng là tâm trạng của nó.

Yêu cầu đó còn được thể hiện ngay trong cách đặt tên gọi của tác phẩm hoặc cả tiêu đề của từng chương nữa. Nguyễn Nam đã từng băn khoăn mãi vì chưa tìm được thật đúng một

tên gọi của bản độc tấu soạn cho đàn pianô của mình. *Bài ca trời dậy* hay là *Trời dậy*? Cuối cùng anh chọn: *Phấn nộ*. Có lẽ từ ngữ "*phấn nộ*" đã nói được cả sự trời dậy đồng thời cũng nói lên được cả quá trình tư tưởng tình cảm phát triển trong sự xung đột đầy tính kịch của nó chăng?

Trong những ca khúc nghệ thuật có sự phân đoạn rõ ràng về khúc thức, ta cũng thấy được sự phân đoạn của lời ca và tình cảm trong ca từ cùng phát triển tương ứng với âm nhạc. Ca khúc *Cách mạng và Kháng chiến* (đặc biệt là trong *Kháng chiến chống Pháp*) thường dùng lối phân chia đoạn mạch về ca từ và âm nhạc theo phương thức này (trên cơ sở thể hiện sự vận động của đối tượng phản ánh để xây dựng hình tượng âm nhạc và hình tượng ca từ). *Bình Trị Thiên khói lửa* của Nguyễn Văn Thương là một thí dụ điển hình. Bài hát có ba đoạn nhạc và đồng thời có ba đoạn lời.

Đoạn mở đầu, tác giả giới thiệu những tên đất, tên làng, tên núi, tên sông thân thuộc của quê hương Bình Trị Thiên.

Sang đoạn hai, trên xứ sở thân thương đó "*giờ đây lửa cháy ngút trời*", "*máu nhuộm đồng xanh*", "*đau thương điêu tàn*", "*mồ chen thôn xóm*", "*vắng bóng người đi*".....

Dau thương, căm uất, nén chặt lại thành sức mạnh để rồi "*Bình Trị Thiên đứng lên*" chiến đấu, chiến thắng (đoạn ba).

Toàn bộ bài hát nói lên cảm xúc, tâm trạng trước hết của một người: tác giả. Từ tha thiết yêu thương đến đau thương, căm uất và cuối cùng là niềm tin và cả tin yêu quyện chặt với nhau.

Lời Anh vọng mãi ngàn năm của Vũ Thanh, tuy âm nhạc không phân chia thành đoạn, nhưng rõ ràng là có sự phát triển trong cảm xúc:

*Sáng mãi tên Anh, người con của đất nước.
Sông núi reo ca người anh hùng Thành Đồng
bất khuất...*

Với giai điệu mang tính chất ngợi ca, vừa trân trọng, vừa yêu mến, lời ca cũng nhằm giới thiệu chung về người anh

hùng: "*người con của đất nước*", "*người anh hùng Thành Đông bất khuất*". Tất cả để chuẩn bị cho sự xuất hiện cái tên đẹp đẽ và quang vinh: "*Nguyễn Văn Trỗi*" (trong những ngày đầu vẫn gọi là Nguyễn Văn Trôi, về sau mới được đính chính lại là Nguyễn Văn Trỗi). Vũ Thanh nhắc tên người anh hùng hai lần liền, rồi sau đó, trong cả bài, không nhắc tên anh nữa, mà chỉ dùng một đại từ "*Anh*", thế là đủ, và cũng là khéo, để biểu thị thái độ vừa kính, vừa yêu của tác giả.

Tiếp theo, tác giả ngợi ca con người anh hùng qua một vài hành động anh hùng, và cũng chỉ chừng ấy thôi, nếu không, tính chất trữ tình sẽ bị mờ đi trước tính chất tự sự: nếu tham lam kể lể nhiều cho đầy đủ cả cuộc đời anh Trỗi thì hình ảnh của con người anh hùng không đậm nét, mà lại tản mạn, không phù hợp với đặc trưng của ca khúc và ca từ.

Lời Anh vọng mãi ngàn năm không phải là một ca khúc dài, chỉ có một lời ca không đầy 160 từ, nếu tính bằng từ ngữ thì còn ít hơn, nhưng rõ ràng đã nói lên được quá trình phát triển khá chặt chẽ về tình cảm. Vậy thì vấn đề đâu có phải là ở chỗ dài hay ngắn?

4. Trên cơ sở mộ phỏng phong cách để xây dựng hình tượng ca từ

Nghe lại một lần điệu hát ru mà từ thuở ấu thơ ta vẫn hằng nghe mỗi khi bóng hình mẹ ta nghiêng xuống bên vành nôi thì những hình ảnh về một thời bé bỏng, về một khung cảnh quê hương thân thiết... hiện lên rõ mồn một.

Đúng là âm nhạc có sức mạnh gợi cảm đặc biệt, nhưng sức mạnh đó nằm ở chỗ nào, nó tác động vào con người như thế nào vậy?

Tôi nghe điệu *Hò mái đẩy* và tôi hình dung cảnh sông Hương man mác, xứ Huế nên thơ, con thuyền lướt sóng và giọng hát của cô gái chèo đò ngân xa trên sông nước hòa trong cả bầu trời trong xanh xứ Huế..., dù tôi chưa hề đặt chân lên thành phố Huế!

Tôi nghe giọng hát *Hò khoan Quảng Bình* quê tôi và thật xao xuyến đến lạ lùng! Cái cảnh một đêm trăng sáng, giữa sân nhà hàng xóm, có vườn hoa, bờ tường xây gạch, rải rác ở trên có đặt những chậu cây cảnh, thanh niên nam nữ tụ tập hai hàng, bốn cối gạo, mỗi cối bốn người, tay cầm vỗ, giã gạo và hát hò khoan đối đáp bên nam, bên nữ. Lúc đó, tôi chỉ là cậu bé con lên sáu, lên bảy, chỉ biết theo đám đông đến chơi trốn tìm và "xem" người ta đến "nghe" hát. Tôi có định nhớ cảnh đó đâu! Nhưng những câu hò khoan qua làn sóng của Đài Tiếng nói Việt Nam đã gọi cho tôi nhớ lại như in cảnh đó.

Điệu hò mái đẩy, điệu hò khoan đến với tôi đã nói lên cái sức mạnh của âm nhạc, nhưng nó có khác nhau. Hình tượng trong óc tôi khi nghe điệu hò mái đẩy được xây dựng nên do hai yếu tố cơ bản: hình tượng vốn có của làn điệu dân ca đó cộng thêm vốn kiến thức (gián tiếp) do tôi thu lượm được trong cuộc đời. Hình tượng trong óc tôi khi nghe điệu hò khoan lại là hình ảnh thật của cuộc sống hiện thực, nó là vốn sống (trực tiếp) của tôi và điệu hò khoan ở đây chỉ có giá trị như là một sự đánh thức, châm ngòi cho cái vốn sống bằng hình ảnh kia trong óc tôi bùng tỉnh. Điệu hò khoan tác động vào óc tôi và theo quy luật liên tưởng, hình ảnh của cuộc sống được gắn bó chặt chẽ với giọng hò hiện lên, sống lại.

Người ta gọi đó là tính môi trường của nghệ thuật âm nhạc. Âm nhạc vẫn được xếp vào loại nghệ thuật thời gian, và người ta vẫn coi chỗ yếu của âm nhạc là tái hiện lại một không gian nhất định. Nhưng chỗ yếu ấy đã được bù đắp một cách xứng đáng về tính môi trường, về sự tác động vào khối óc người nghe theo quy luật liên tưởng. Và một trong những phương thức để xây dựng hình tượng âm nhạc là phát huy mặt ta vừa nói đến. Phương thức này được các nhạc sĩ dùng đến trong các tác phẩm âm nhạc không lời (khí nhạc) và cả trong những tác phẩm âm nhạc có lời (thanh nhạc): có khi lấy lại hẳn một đoạn nhạc, một bài hát đã ra đời từ trước; có khi chỉ lấy một câu nhạc, một câu hát; có khi lại chỉ mượn chất liệu làm chủ đề, làm âm hình chủ đạo để phát triển; cũng có khi "mượn lại" phong cách của một nhạc sĩ nào đó vì cần thiết cho việc tạo dựng một "không khí" lịch sử nhất định... Hình tượng âm nhạc

theo phương thức này được xây dựng trên cơ sở mô phỏng một hình tượng âm nhạc khác. Sự "vay mượn" này hoàn toàn có dụng ý, đó là một hành động tự giác của nhạc sĩ. Nhận thấy cần làm sống lại "không khí" của một thời đại, một dân tộc, một địa phương, các tính cách, phong thái của một loại người hay một người..., nhạc sĩ đã tận dụng tính môi trường của âm nhạc, đã dùng bản thân âm nhạc để tác động vào sự liên tưởng của người nghe và nhằm đạt được mục đích xây dựng một hình tượng âm nhạc hoàn chỉnh trong đầu óc của người nghe.

Trong trường hợp hình tượng âm nhạc được xây dựng theo phương thức đó thì phương thức của ca từ lại cũng phải mô phỏng thậm chí có thể "vay mượn" hình tượng ca từ của giai điệu âm nhạc đã được nhạc sĩ - tác giả lựa chọn, trích dẫn và mô phỏng.

Một số ca khúc, hợp xướng..., để làm sống lại không khí trước Cách mạng Tháng Tám, nhiều nhạc sĩ đã sử dụng, ở những mức độ khác nhau, về độ dài ngắn, về chất liệu, giai điệu âm nhạc trong những bài hát *Cùng nhau đi Hồng binh* (Đinh Nhu), *Du kích ca* (Đỗ Nhuận), *Tam Bình* (Trần Văn Úc), *Diệt phát xít* (Nguyễn Đình Thi), *Lên đảng* (Lưu Hữu Phước - Huỳnh Văn Tiêng), *Tiến quân ca* (Văn Cao)... Và thông thường, trong ca từ, các tác giả cũng dùng lối trích dẫn nguyên văn. Ta có thể lấy một thí dụ nhỏ để minh họa... Trong *Người Hà Nội*, để gợi ấn tượng về những ngày đầu Cách mạng trên đất Thủ đô, Nguyễn Đình Thi đã trích dẫn lại một nét nhạc trong bài *Tiến quân ca* của Văn Cao - và dĩ nhiên lời ca cũng trích nguyên văn (tác giả còn để trong ngoặc kép nữa):

*Một ngày thu non sông chiến khu về,
Đường vang tiếng hát cuốn lòng người:
"Đoàn quân Việt Nam đi"...*

Để gợi cho người nghe hình dung được đầy đủ và sâu sắc hơn về một địa phương, để dễ dàng làm cho người nghe phân biệt một vùng này và một vùng khác trên đất nước ta, các nhạc sĩ thường dùng phương thức mô phỏng hoặc trích dẫn một làn điệu dân ca đặc trưng của địa phương. Có lẽ người đi vào con

đường này khi viết về các quê hương anh hùng trên đất nước Việt Nam anh hùng trước nhất là Tân Huyền với *Tiếng hò trên đất Nghệ An*. Âm nhạc chủ đạo của ca khúc này, cũng là cái tứ chính của hình tượng âm nhạc, quy định bố cục, khúc thức, giai điệu, tiết tấu... của cả tác phẩm; đó là cái tứ chính của hình tượng ca từ, từ tên gọi cho đến lời ca, cách phân chia đoạn mạch, cách dùng từ ngữ...

Mở đầu, để chuẩn bị cho tiếng hò xuất hiện, tác giả viết:

Khổ lời 1:

*Tiếng ai hò trên quê ta đó nhật khoan,
Ấy tiếng dân quân luyện tập giữ làng,
Giữ trời Xô viết Nghệ An.
Ơi! Dòng nước sông Lam chảy từ trên ngàn,
Qua những Anh Sơn, Thanh Chương, Nam Đàn,
Còn nghe, còn nghe tiếng hò ngày xưa vọng vang...*

Sau tiếng hò, lại trở về với cái cảm xúc về tiếng hò đó: tiếng hò của Nghệ An hiện tại mang trong mình nó chất Nghệ An quá khứ, và cái quá khứ về vang đó đang sống lại, nâng Nghệ An hiện tại tiếp bước đi tới tương lai.

Tiếng hò trong tác phẩm này, vì là tứ văn học - âm nhạc chủ đạo, nên nó cũng được đặt vào vị trí trung tâm của cảm xúc, trung tâm của tác phẩm. Có thể gọi *Tiếng hò trên đất Nghệ An* là một bài tùy bút âm nhạc.

Lần điệu hò ở đây được trích dẫn có thể nói là nguyên gốc (theo cách ghi của Tân Huyền). Về lời ca, để cho phù hợp với chất mộc mạc, giản dị, tác giả đã cố gắng soạn theo đúng phong cách của ca dao, dân ca. Ca từ trong các làn điệu dân ca trước đây thường theo những thể thơ phổ biến, trong đó phổ biến và thịnh hành nhất là thể ca dao. (Chúng tôi gọi là thể ca dao để phân biệt với thể thơ lục bát. Có thể làm thơ lục bát theo đúng luật lệ, vần nhịp của thơ lục bát, nhưng vẫn chưa phải là ca dao. Nói thể thơ ca dao là muốn nói tới không chỉ về hình thức thể thơ mà còn nói cả cách cảm xúc, cách xây dựng hình tượng, cách diễn đạt, cú pháp...).

*Nước sông Lam (biết) khi mô cho cạn,
(Cũng) như tình thần cách mạng (của) dân ta.
Dù cho bão nổi mưa sa,
Nghệ An xó viết vẫn là Nghệ An.*

Ngoài mấy câu hò , ở đoạn đầu và đoạn sau, Tân Huyền không "lặp lại" phong cách ca dao trong suốt cả lời ca, nhưng cách cảm xúc và cách thể hiện, cách xây dựng hình tượng ca từ nói chung vẫn là mộc mạc, chân chất.

Trong *Tiếng hát sông Lam*, Đinh Quang Hợp, theo con đường của Tân Huyền, nhưng có đổi khác về mặt khúc thức, bố cục. Mở đầu tác phẩm, Đinh Quang Hợp vào ngay bằng giọng hò xứ Nghệ:

*(Ơ ơ ời) Ai biết nước sông Lam rằng là trong là đục,
Thì biết sống cuộc đời rằng là nhục là vinh.
Thuyền em lên thác xuống (a) ghềnh,
Nước non là nghĩa là tình ai (ơ) ời!...*

Đinh Quang Hợp không soạn lời mới như Tân Huyền, mà trích lại nguyên văn nhằm gây ấn tượng về một khung cảnh ngay trong lòng người nghe. Cách ghi nhạc của Đinh Quang Hợp cũng khác Tân Huyền. Tân Huyền cố giữ lại cái mộc mạc của giọng hò; Đinh Quang Hợp lại muốn nhấn mạnh cái chất tình tứ "nghĩa tình", cho nên có nhiều dấu luyện láy, nhiều nốt thêu, nốt lướt.

Đinh Quang Hợp giữ nguyên lời ca của dân ca, nhưng đã qua sự chọn lọc trong kho tàng khổng lồ đó để rút ra câu hò nào thích hợp nhất với bài hát này.

Với *Giữ biển trời Quảng Bình - Vinh Linh*, Xuân Giao đi theo một hướng khác nữa. Vì đây là hai địa phương thuộc hai tỉnh, không thể lấy một làn điệu dân ca riêng của Quảng Bình, hoặc chỉ riêng Quảng Trị, tác giả nắm được cái nét chính và chung của hò Quảng Bình và hò Quảng Trị, lấy cái nét chung đó làm chủ đề để phát triển. Và Xuân Giao đã soạn lời mới nhưng vẫn giữ được phong cách ca dao, dân ca với thể thơ lục bát theo nhịp hò già gạo:

Khổ lời 1:

*Năng lên nghe biển vui reo,
Cô em tay súng tay chèo đẹp sao!
Biển trời Tổ quốc thân yêu,
Có dân quân sát vai nhau giữ gìn.*

(nhắc lại câu 4 hai lần)

Âm điệu dân ca được Xuân Giao giữ lại, và trong ca từ, tác giả cũng cố giữ lại một số từ gọi lên cách phát âm của phương ngôn Quảng Bình, Quảng Trị.

Mặt khác, có những câu ca được nhắc lại hai lần không phải vì tác giả thiếu lời, mà với ý định nhấn mạnh; kiểu nhắc lại đó ta cũng thường gặp trong dân ca.

Đỗ Nhuận đã ghép hai làn điệu ví dặm và soạn lời mới trong *Trông cây lại nhớ đến Người*. Đỗ Nhuận đã soạn ca từ mới đầy chất thơ. Hình tượng ca từ và hình tượng âm nhạc gắn bó chặt chẽ với nhau. Từ tên gọi, cấu tứ, hình ảnh, vần, cách cảm xúc, cách ví von, so sánh đến cách sử dụng từ ngữ... trong ca từ của bài hát đều toát lên một sự thống nhất về phong cách: phong cách dân gian:

Khổ lời 1:

*A ơ (chứ) Trông cây (à) tôi lại nhớ Người,
(Chứ) Rừng bao nhiêu cây mọc thì tôi ơn Người (à)
bấy nhiêu.*

*Nhớ Bác Hồ trồng cây năm xưa,
Bác tuy già nhưng mạnh khỏe.
Vì thương dân Bác dặn dò cẩn kè,
Ươm mầm xanh ta như mẹ thương con.
Cả một đời vì nước vì non,
Cả một đời vì nước vì non,
Bác vẫn còn nghe điệu hò ví dặm.
Dòng sông Lam núi Hồng đờ hân,
Chào quê hương, Bác dặn lại (ơ) rồi...*

Để xây dựng hình tượng ca từ theo phương thức mô phỏng ca dao, dân ca, mô phỏng phong cách dân gian, rõ ràng tác giả phải nắm vững vốn tục ngữ, ca dao, dân ca... Đây không phải chỉ là vấn đề đơn thuần về hình thức, kỹ thuật, thủ pháp. Có thể có một chất liệu dân ca Việt Nam, nhưng khi phát triển, biến tấu... thì cái chất Việt Nam đó bị mờ nhạt đi, thậm chí bị đánh rơi mất. Có nhà thơ không phải không hiểu gì về các thể thơ - ca dao..., nhưng khi đặt bút viết vẫn không đưa được chất mệnh mông đồng lúa, chập chờn cánh cò... vào bài thơ của mình.

Phong cách đó chính là hồn thơ dân gian. Phải có một trái tim rộng mở mới đón được hồn thơ đó. Và rồi cũng phải với một khối óc, một cách suy nghĩ, nhận thức mới nâng được hồn thơ đó vào quỹ đạo của thời đại mới, vào tác phẩm của mình.

Trong ca từ, cần chú ý, nhiều khi chỉ là một chi tiết rất nhỏ, nhưng nếu lơ đãng, nó sẽ phá vỡ cả hình tượng ca từ và hình tượng âm nhạc nói chung. Chỉ là một từ láy, từ đệm nhưng lúc nào thì *"tình"*, khi nào thì *"i"*, *"a"*, *"ơi"*, *"mà"*, *"hò khoan"*...? Trong *Những cô gái Quan họ*, những từ láy chỉ có *"i"* và *"ư"*. Trong 25 từ đệm (cả bốn khổ lời) có 5 từ *"ư"* và 20 từ *"i"*. Rõ ràng Phó Đức Phương có dụng ý, vì tác giả đã nhận thấy cái tiếng *"i"* thường là từ đệm phổ biến trong dân ca quan họ. Nếu ta thử thay những tiếng đệm đó bằng *"ơi a"* chẳng hạn thì sự việc diễn ra hoàn toàn khác, tiếng đệm trong chèo đưa vào đây không thích hợp. Đây là một ca khúc nói về đất quan họ, như vậy thì những tiếng đệm không thể rút ra từ chèo mà phải là từ nguồn dân ca Bắc Ninh.

Mô phỏng phong cách dân gian để xây dựng hình tượng ca từ sẽ là một phương thức đặc biệt quan trọng trong khi soạn kịch bản và lời ca cho những vở nhạc kịch lấy đề tài từ truyện cổ dân gian. Trong kịch bản đó, lời của từng nhân vật phải đạt ít nhất hai yêu cầu sau đây:

- Qua ngôn ngữ, mỗi nhân vật tự khắc họa tính cách của mình: chất phác, hồn nhiên hay gian ác, xảo quyệt; dũng cảm, anh hùng hay do dự, bấp bênh.

- Tất cả các nhân vật phải giữ được tính lịch sử qua cách suy nghĩ, cách cảm xúc, trình độ nhận thức về cuộc sống, về thế giới quan... Không thể biến cô Tấm thành Phạm Thị Vách, Thạch Sanh thành Lê Mã Lương... "Hiện đại hóa" nhân vật, gò ép nhân vật vào cái khuôn đã định sẵn thì còn đâu là mô phỏng phong cách? Đó chỉ là một thứ mô phỏng chủ quan.

Trong tương lai, cũng sẽ có những vở nhạc kịch viết về đề tài hiện đại, trong đó có những đoạn (hay cả vở) nói về cuộc sống trước Cách mạng Tháng Tám, về không khí sôi sục của quần chúng dưới sự lãnh đạo của Đảng trong giai đoạn 1930-1945. Về ca từ, nên mô phỏng phong cách nào? Theo ý riêng tôi, có thể mô phỏng phong cách ca từ trong các tác phẩm âm nhạc của Lưu Hữu Phước và Huỳnh Văn Tiểng.

Cách cảm xúc của Lưu Hữu Phước thường hướng về những vấn đề lớn của thời đại, những sự kiện nóng hổi của lịch sử. Ông không hướng cảm xúc của mình vào những đối tượng cụ thể, những sự việc xảy ra trong cuộc sống hằng ngày, mà lại thường hướng vào những vấn đề thuộc về thế giới ý thức, tinh thần của đất nước: đó là sự vươn lên, thức tỉnh của nhân dân, niềm tự hào về truyền thống dân tộc, sự lựa chọn con đường đấu tranh của dân tộc. Do cách cảm xúc đó, ông thường chọn những đề tài thuộc về đời sống tinh thần của nhân dân quần chúng, hay cũng là ý thức của một lớp người, một tầng lớp trong xã hội. Về mặt điệu thức, điệu tính, tuy chưa đi vào con đường dân tộc, nhưng rõ ràng khi cần phục vụ cho tính chất hiệu triệu đồng bào quần chúng, ông xích gần lại với thang âm năm cung.

Hình tượng trong ca từ cũng theo một phong cách với âm nhạc. Ca từ của Lưu Hữu Phước mang phong cách Lưu Hữu Phước đã đành, ngay ca từ của Huỳnh Văn Tiểng cũng là phong cách của Lưu Hữu Phước. Điều đó không có gì lạ: sự cộng tác của hai tác giả thường dựa trên sự thống nhất về quan điểm nghệ thuật. Và chẳng ca từ, như đã nói, có thể gọi là sự "chuyển thể" ngôn ngữ âm nhạc thành ngôn ngữ văn học, và tất nhiên phải cố đạt cho được sự trung thành trong việc "phiên

dịch" này. Cho nên, từ tên gọi tác phẩm cũng đã thấy rõ tính chất hiệu triệu trữ tình: *Ta cùng đi, Người xưa đâu tá? Bạch Đằng Giang, Tiếng gọi thanh niên, Việt nữ gọi đàn, Lên đảng, Nam tiến...* Ngay sau này cũng vẫn là : *Giải phóng miền Nam, Bài ca xuống đường, Tiến về Sài Gòn ...* Và cũng do phong cách đó, hình tượng ca từ cũng mang tính chất khái quát, nặng về dùng những hình ảnh tượng trưng, ước lệ: "*hồn nước*", "*non sông*", "*Rồng Nam*", "*Lạc Hồng*", "*ngọn cờ*", "*chông gai*", "*con cháu Rồng Tiên*", "*giống nòi*"... Hình ảnh nắm tay nhau vượt qua chông gai lên đảng tìm tương lai, không khí trận Chi Lăng, cảnh sóng Bạch Đằng, mối hận của dòng sông... không mang tính chất làm sống lại cuộc sống như nó vốn có, không nhằm mô tả, mà được nhắc đến như hình ảnh tiêu biểu cho một quá khứ oanh liệt, một ý niệm thiêng liêng: nó mang ý nghĩa tượng trưng. Tất nhiên là cách xây dựng hình tượng, cách dùng từ ngữ đó đều có cơ sở lịch sử của nó: nó nảy sinh từ một giai đoạn và gắn bó, mang dấu ấn của giai đoạn đó.

CHƯƠNG II

CHỦ THỂ CẢM XÚC TRONG CA TỪ

Bàn đến chủ thể cảm xúc trong ca từ tức là nói đến vấn đề nhân vật trữ tình trong tác phẩm âm nhạc và tác phẩm ca từ. Qua một tác phẩm âm nhạc, người nghe hỏi ai đang cảm xúc, ai đang suy nghĩ? Qua một bài hát, một khúc ca, người nghe hỏi ai đang hát lên tâm trạng của mình?

Rõ ràng việc xác định chủ thể cảm xúc trong một tác phẩm âm nhạc nói chung không phải chỉ có ý nghĩa giúp cho nhạc sĩ và người soạn ca từ giữ được tính thống nhất trong việc soạn lời ca, đặt tên gọi, tiêu đề, dùng từ, ngữ, cấu tạo hình ảnh, thể hiện sắc thái tình cảm qua ngôn ngữ văn học..., mà còn có tác dụng làm cho nghệ sĩ biểu diễn thể hiện được trung thực hơn nội dung tư tưởng, tình cảm của tác phẩm, chọn tư thế, phong thái biểu diễn thích hợp hơn, tìm những động tác cần thiết để truyền cảm đến khán giả, gợi ý cho nhạc trưởng hay người chỉ đạo nghệ thuật cách dàn dựng tác phẩm, xây dựng tiết mục biểu diễn... Việc xác định chủ thể cảm xúc còn có tác dụng lớn đối với người nghe: người nghe dễ dàng "nhập cuộc" vào dòng tình cảm của nhân vật, của tác phẩm. Nói cách khác, chủ thể cảm xúc trong tác phẩm càng được xác định rõ ràng bao nhiêu, thì người nghe càng mau chóng thưởng thức tác phẩm một cách đầy đủ hơn, sâu sắc hơn.

Chúng ta đều biết, mỗi người nghe, mỗi người xem khi bước vào nhà hát, khi nghe âm nhạc qua sóng..., tức là họ chuẩn

bị tiếp nhận "sự hướng dẫn" của người nghệ sĩ; nhưng trong con người của họ cũng có một sức "phản ứng" nhất định, có thể nhiều hoặc ít, mạnh hay yếu. "Sức phản ứng" ấy, tính "độc lập tương đối" ấy là một thực tế mà mọi nghệ sĩ đều tìm cách "chỉnh phục" cho kỳ được. Một trong nhiều biện pháp để "chỉnh phục" công chúng thưởng thức âm nhạc là chủ thể cảm xúc cần được xác định rõ ràng. Hướng chỉ, trong một bộ phận công chúng nghệ thuật hiện nay, trình độ hiểu biết âm nhạc còn bị hạn chế, thì việc xác định chủ thể cảm xúc càng là một yêu cầu quan trọng.

Chủ thể cảm xúc trong một tác phẩm âm nhạc, tác phẩm ca từ, xét đến cùng, chính là tác giả của âm nhạc và ca từ. Nhưng không phải bao giờ tác giả cũng hiện lên nguyên hình trong tác phẩm mà ca hát, yêu thương, căm giận, mơ ước... Cách thể hiện "cái tôi - tác giả" vào trong tác phẩm thật muôn hình nghìn vẻ.

Có khi "cái tôi - tác giả" đó được biểu hiện trực tiếp trong bài hát, trong ca từ. *Tôi hát tên Người, đồng chí Lenin* của nhạc sĩ Phan Thanh Nam là một thí dụ. Với chất nhạc ngâm ngợi, có tính trầm tư, suy tưởng, lắng vào bên trong như tự nói với lòng mình, với tên gọi cho đến lời ca; ở đây là cảm xúc của tác giả, "cái tôi" trong tác phẩm trùng khít với "cái tôi" của nhạc sĩ:

*Khi tôi hát ngợi ca đất nước tôi anh dũng tuyệt vời,
Đang ngày đêm trên tuyến đầu diệt quân cướp Mỹ.
Khi tôi hát ca ngợi Đảng của tôi như ánh mặt trời,
Trên đường dài dân tộc tôi đi tới vinh quang.
Khi tôi hát ngợi ca Bác Hồ Chí Minh chúng tôi vĩ đại,
Trong trái tim tôi thêm sáng ngời ngời,
Hình ảnh của Người, đồng chí kính yêu...*

Đó cũng là trường hợp ca khúc *Mười năm Tổ quốc tôi đã lớn* của Hồng Đăng (lời: Hồng Đăng và Nguyễn Liệu). Lòng yêu thiết tha đối với quê hương có "tiếng nói ngọt ngào", niềm tự hào kiêu hãnh về Tổ quốc anh hùng qua "mười năm chống quân ngoại xâm" thắng lợi, niềm tin vào tiền đồ tươi sáng của

đất nước "chối muôn vì sao"... , mà trước hết là của hai tác giả, được biểu hiện trực tiếp trong tác phẩm:

*Lòng tôi chối muôn vì sao trời Tổ quốc,
Tiếng nói ngọt ngào,
Như tiếng ru mẹ tôi hằng vẫn ru thuở nằm nôi.
Tuổi xanh hiến dâng Đảng ta,
Thề nguyện giữ ý chí trọn đời.
Ôi, Tổ quốc mến thương muôn vàn quỳen lòng tôi...*

Với nội dung của bài hát trên, ngay từ tên gọi tác phẩm, người nghe đã biết mình sắp đi về hướng nào, họ sẵn sàng chờ đón xem "cái tôi - tác giả" như thế nào. Trong loại tác phẩm này, giữa người nghe và tác giả, muốn hay không, cũng có một khoảng cách nhất định; khoảng cách đó dài hay ngắn là tùy theo tâm tư tưởng, sự sâu lắng về tình cảm, tài năng của tác giả quyết định. Có thể đo được sự hài hòa , mức độ "bị chinh phục" của "cái tôi - người nghe" qua tiếng vỗ tay tán thưởng của công chúng. Ca từ của tác phẩm trong đó trực tiếp thể hiện "cái tôi - tác giả" nhất định là một bài ca từ của một ca khúc nghệ thuật, và xứng đáng là một tác phẩm văn học có giá trị, ngay cả khi đọc lên, tách rời khỏi âm nhạc.

Người nghe chờ đợi ở "cái tôi" của nhạc sĩ một cái gì cao đẹp hơn và độc đáo hơn. Tác phẩm ca từ ở đây có thể gọi là một loại tùy bút, hay thơ - tùy bút. Nói yếu tố tùy bút văn học ở đây, tức là cần nhấn mạnh đến tâm tư tưởng của tác giả với những suy nghĩ sâu sắc, độc đáo và giàu tính gợi cảm. Nhấn mạnh hơn sự độc đáo trong cảm xúc của ca từ ở những tác phẩm âm nhạc loại này còn vì một lẽ khác nữa: những tác phẩm âm nhạc này thường được biểu diễn bằng hình thức đơn ca. Không ai dựng *Tôi hát tên Người - đồng chí Lenin, Mười năm Tổ quốc tôi đã lớn...* thành đồng ca, tốp ca, hợp xướng; nếu có chăng cũng chỉ là đơn ca trên một nền hợp xướng hoặc vocolidê... Với hát đơn ca, từng chữ, từng lời sẽ rót vào tai người nghe, cho nên ca từ càng có tác dụng quan trọng.

Biểu hiện "cái tôi" trong tác phẩm âm nhạc không phải là điều mới mẻ, song trước đây, trong những ngày đầu Cách

mạng và Kháng chiến chống Pháp, do nhận thức còn ấu trĩ về "cái tôi" trữ tình, nhiều nghệ sĩ hầu như tránh né việc biểu hiện "cái tôi". Mặt khác, khi trong "cái tôi" còn những rơi rớt của "cái tôi" có phần xa lạ với nhân dân thì các tác giả không phải là không e ngại khi nói đến "cái tôi". Hơn nữa, trong không khí sôi sục của hàng triệu quần chúng đứng lên làm cách mạng, nhất là lúc đầu, việc biểu hiện "cái tôi" chưa trở thành nhu cầu - "cái tôi" tìm thấy sự tồn tại của bản thân mình trong "cái ta". Việc xuất hiện "cái tôi - tác giả" hoặc cả "cái tôi - nhân vật" mà tác giả chọn lựa để phản ánh, dù sao cũng đánh dấu một bước tiến mới, mà trước hết, nói lên sự trưởng thành trong tư tưởng, mức độ chín hơn trong tình cảm của văn nghệ sĩ nói chung và nhạc sĩ nói riêng. Rõ ràng, trong cuộc sống "cái ta" không trùm choán lên hết cả phần của "cái tôi"; "cái tôi" vẫn có đất sinh sôi trong mối quan hệ hài hoà với "cái ta".

Cũng có khi tác giả không nói đến "cái tôi", không "mượn" lời của một nhân vật nào đó, nghĩa là trong lời ca, ca từ không có từ "tôi" xuất hiện, nhưng người nghe vẫn thấy rõ đây là "cái tôi - tác giả" đang được biểu hiện: người nghe vẫn thấy rõ và xác định được chủ thể cảm xúc trực tiếp trong tác phẩm chính là tác giả. Nếu như, trong *Tôi hát tên Người - đồng chí Lenin, Mười năm Tổ quốc tôi đã lớn...*, tác giả, đồng thời là nhân vật trữ tình trong tác phẩm, xuất hiện trực tiếp và rõ ràng, thì trong trường hợp *Cô gái mở đường* (Xuân Giao), nhân vật trữ tình (tác giả) lại ẩn mình đi, do đó các câu trong ca từ đều thuộc vào loại câu có chủ ngữ ẩn¹.

*Đi giữa trời khuya sao đêm lấp lánh,
Tiếng hát ai vang động cây rừng.
Phải chăng em, cô gái mở đường?
Không thấy mặt người, chỉ nghe tiếng hát.
Ôi, những cô gái đang ngày đêm mở đường.
Hỏi em bao nhiêu tuổi mà sức em phi thường?
Em đi lên rừng, cây xanh mở lối;
Em đi lên núi, núi ngả cúi đầu;*

1. Ta có thể gặp lối ẩn chủ ngữ này khá phổ biến trong dân ca.

*Em đi bắt những nhịp cầu,
Nối những con đường Tổ quốc yêu thương...*

Rõ ràng những câu ca từ trên đây là lời của nhạc sĩ Xuân Giao bộc lộ tâm tình của mình, trò chuyện với những cô gái mở đường, yêu thương, trân trọng, ngợi ca. Để thêm sáng tỏ vấn đề, ta có thể viết lại những câu ẩn chủ ngữ thành những câu có chủ ngữ như sau:

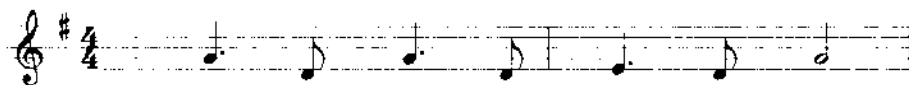
*(Tôi) đi giữa trời khuya sao đêm lấp lánh,
Tiếng hát ai vang động cây rừng.
Phải chăng em, cô gái mở đường?
(Tôi) không thấy mặt người (tôi) chỉ nghe tiếng hát...*

Ai đi? Ai nghe tiếng hát? Ai lên tiếng hỏi?... Tôi, tác giả, Xuân Giao, toàn bộ bài ca từ *Cô gái mở đường* đều là lời của Xuân Giao. Do đó, ca sĩ khi trình bày ca khúc này, cũng như những ca khúc khác, trong đó tác giả đồng thời cũng là nhân vật trữ tình, cần chú ý đến "vai trò đại diện" cho tác giả để thể hiện trung thực, sâu sắc những tình cảm của tác giả. Như vậy, nghệ sĩ biểu diễn phải sống với tình cảm của tác giả mới có thể biểu hiện một cách đầy đủ và sáng tạo được. Nói cách khác, nghệ sĩ biểu diễn không thể không đứng ngang tầm với tác giả (âm nhạc và ca từ) để chấp cánh cho hình tượng âm nhạc bay cao, bay xa hơn.

Ta còn có thể bắt gặp một dạng ẩn nấu chủ thể cảm xúc khác nữa. Vẫn là tác giả đồng thời là nhân vật trữ tình, nhưng "cái tôi - tác giả" trong tác phẩm chỉ thoáng hiện lên sau cảnh vật được nhắc tới; có cảnh, có thể nói, chỉ lung linh hiện lên qua tình, qua hồi ức. *Người Hà Nội* của Nguyễn Đình Thi là một thí dụ tiêu biểu. Ca từ trong bài hát này là một bài thơ trữ tình (xét ca từ như một chỉnh thể độc lập, tách rời khỏi âm nhạc) theo một ý nghĩa đầy đủ về đặc trưng của thể loại (thơ ca) này.

Có ý kiến cho rằng, ngôn ngữ (văn học) trong *Người Hà Nội* là ngôn ngữ miêu tả, tự sự, và như vậy "cái tôi - tác giả" bao giờ cũng ẩn nấu để làm nổi lên tính khách quan của bối

cảnh được phản ánh. Thực ra, *Người Hà Nội* không phải là một tác phẩm ca từ mang tính miêu tả, tạo hình, dù nó có nói nhiều đến cảnh, vì cảnh ở đây không mang tính khách quan độc lập với chủ thể cảm xúc, mà lại gắn chặt với tình của tác giả để tạo thành hình tượng trữ tình - đặc trưng của hình tượng ca từ. Có thể nêu lên đây một vài đoạn tiêu biểu:



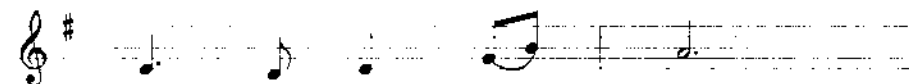
Đây Hồ Gươm, Hồng Hà, Hồ Tây.



Đây lăng hồn núi sông ngàn năm.

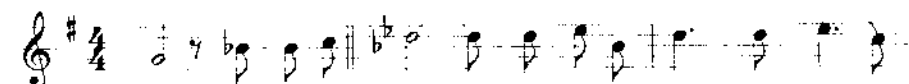


Đây Thăng Long, đây Đông Đô, đây Hà

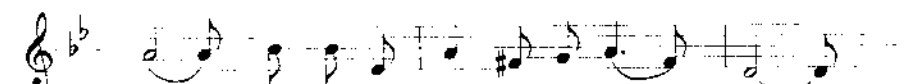


Nội, Hà Nội mến yêu

hay:



... Hà Nội đẹp sao! Ôi nước Hồ Gươm xanh thắm



lòng. Bóng Tháp Rùa thân mật êm ấm lòng...

Trong hai đoạn nhạc vừa nêu, đúng là cảnh Hà Nội với Hồ Gươm, Hồng Hà, Hồ Tây, Tháp Rùa... và nữa, với cửa đầu ô, Ô Chợ Dừa, Cầu Dền, Đống Xuân, Hàng Đào, Hàng Đường,

Hàng Bạc, Hàng Gai, với cảnh tíu tít gánh gồng, làn áo xanh nâu, rộn ràng, riu rít... Nhưng còn đúng hơn khi nói rằng đó là cảnh quện chặt với tình, cảnh hiện lên qua tình. Những cảnh đó được ca lên, được hát lên, chứ không phải được kể ra, trong sự gắn bó với một giai điệu thiết tha, sâu lắng, tràn đầy yêu thương. Chính vì lẽ đó, trong khi nêu hai đoạn dẫn chứng trên đây, chúng tôi không chỉ ghi lại lời ca mà còn ghi luôn cả phần nhạc để chúng ta thấy rõ hơn sự gắn bó giữa cảnh và tình của tác giả. Và lại, như đã trình bày, lời ca, ca từ ở đây được nghiên cứu trong mối quan hệ chặt chẽ với âm nhạc, là một bộ phận trong cái tổng thể của một tác phẩm âm nhạc thanh nhạc cụ thể.

Ý nghĩa của việc xác định "cái tôi - tác giả" được biểu hiện bằng cách ẩn náu chủ thể cảm xúc giúp cho nhạc trưởng hướng dẫn dựng tác phẩm. *Người Hà Nội* là một tiết mục đơn ca, hoặc ít ra cũng là đơn ca trong phần đầu, từ phần cuối (đoạn chuyển sang nhịp 6/8 đến hết bài), tác giả chuyển chủ thể cảm xúc, từ "tôi" mở rộng thành "ta"; nói cách khác, "cái tôi" cùng hòa nhịp với "cái ta", và đương nhiên, với việc mở rộng chủ thể cảm xúc đó, ngoài khả năng dùng cho đơn ca, bài hát còn có thể dựng thành hợp ca, đồng ca. Như vậy, khi một bài hát mà "cái tôi - tác giả" hiện lên trực tiếp (như *Tôi hát tên Người - đồng chí Lenin, Mười năm Tổ quốc tôi đã lớn...*) hoặc ẩn náu (không có từ "tôi" trong lời ca, như phần đầu bài *Người Hà Nội*), thì việc dàn dựng tác phẩm chỉ có thể là đơn ca (có thể thêm phần đệm của hợp xướng, của tốp ca). Ngược lại, khi trong một bài hát có sự mở rộng chủ thể cảm xúc (có từ "ta" trong lời ca) thì có thể dàn dựng thành tiết mục đồng ca, hợp ca. Cả trong trường hợp này, cũng có thể dựng thành đơn ca được. *Hành quân xa* (Đỗ Nhuận) thường vẫn được coi là tiết mục hợp ca giọng nam, nhưng nhờ có công nghiên cứu về chủ thể cảm xúc trong ca khúc đó, Quý Dương là người đầu tiên mạnh dạn xây dựng thành tiết mục đơn ca, và đã được công chúng chấp nhận.

Để cho "cái tôi - tác giả" ẩn náu hoàn toàn và nhường chỗ cho sự việc, cảnh vật, con người được miêu tả... nói lên một cách khách quan tư tưởng tình cảm của tác giả, nói cách khác,

để cho tư tưởng tình cảm tác giả "toát ra từ trong tình thế và kết cấu"¹, nghĩa là ngôn ngữ trong ca từ thiên về miêu tả, tường thuật, Văn Cao đã vận dụng thành công trong trường ca *Sông Lô*.

Trong tác phẩm này, có thể nói, tác giả hoàn toàn vắng mặt, ta chỉ thấy hiện lên một bức tranh về cảnh dòng sông Lô, người dân sống bên dòng sông Lô, những người chiến sĩ làm nên chiến thắng và dòng sông Lô thanh bình trôi xuôi.

Với một giai điệu êm dịu tha thiết, chậm rãi, ta thấy hiện lên hình ảnh một dòng sông phẳng lặng với *bãi dài ngô lau, núi rừng âm u*, với *màu khói thu, bến sông vàng*... (cảnh được thi vị hóa mang màu sắc thơ Đường), một không gian mệnh mang, man mác như gợi nhớ².

(Nhạc.....)

.....) Sông Lô sông ngàn Việt

Bắc bãi dài ngô lau núi rừng âm u. Thu

ru bến sông vàng từng nhà mờ biếc chìm một màu khói

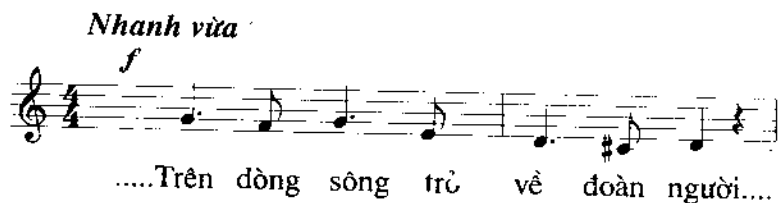
thu. Sông Lô sông ngàn kháng

1. C. Mác và Ph. Ăngghen: *Về văn học và nghệ thuật*. NXB Sự thật, Hà Nội, 1958, tr. 327.

2. Trong đoạn này, tác giả có thoáng hiện lên qua câu: "Ai qua bến nắng hồng lặng nhìn màu nước sông Lô xưa", nhưng rất kín đáo qua từ "ai".

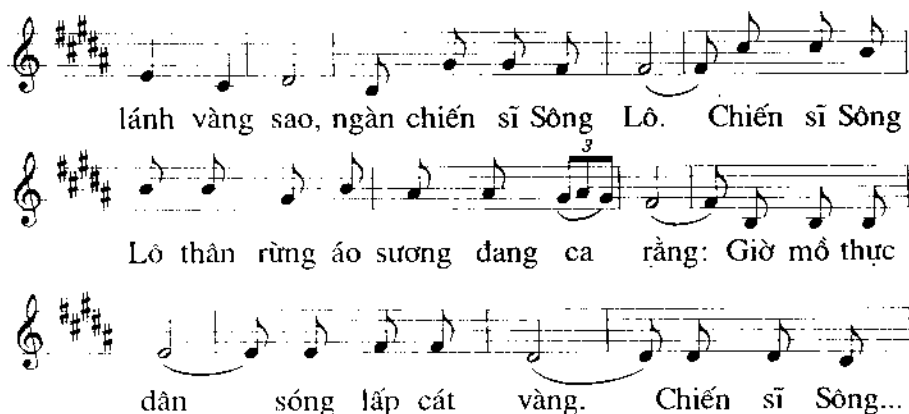


Tiếp theo là một nét nhạc nhanh hơn, tiết tấu dồn dập hơn, một khung cảnh hùng hực lửa chiến đấu và niềm vui hân hoan:



Và đây, *đoàn quân thời chinh chiến*, những *chiến sĩ Sông Lô* đã làm nên chiến thắng xuất hiện trong bức tranh đó. Tác giả vẫn giữ nguyên vai trò của người kể lại, miêu tả lại hình ảnh những đoàn quân Sông Lô, cho nên lời ca tiếng hát của nhân vật trong "tranh" cũng được tác giả giới thiệu rất rõ:





Tiếp đó là cảnh sinh hoạt của nhân dân sau chiến thắng: *vui dân buông lưới, vui bóng thuyền, lều dựng bên ven sông, bên sông Lô đắp nhà, đời vui, đồng lúa reo mừng, dòng sông Lô với nước in ven bờ xanh in bóng tre...* trong một không khí yên ả, thanh bình...

Âm nhạc và ca từ trong *Sông Lô* đều thống nhất ở chỗ: cả hai đều mang tính miêu tả rõ rệt. Đó cũng là một đặc điểm của hầu hết các tác phẩm âm nhạc của Văn Cao (*Bắc Sơn, Chiến sĩ Việt Nam, Làng tôi, Toàn quốc thi đua, Ngày mùa, Tiến về Hà Nội, Dưới ngọn cờ giải phóng, Hải Phòng mơ ra biển lớn...*)¹. Phải chăng đôi mắt của họa sĩ Văn Cao đã đem lại tính tạo hình cho nhạc sĩ Văn Cao trong cảm xúc, trong cách cấu tứ, tạo dựng hình tượng cho âm nhạc và hình tượng ca từ?

Trong những tác phẩm thuộc loại thể "trường ca Việt Nam"² này, ngoài *Trường ca Sông Lô* như vừa dẫn, còn có *Thiên Thai, Trương Chi* (Văn Cao), *Trầu Cau* của Phan Huỳnh Điểu, *Bình Ca* của Nguyễn Đình Phúc, *Lý và Sào* của Văn Chung, *Hòn vọng phu* I, II, III của Lê Thương, *Em bé Mừng La* của Trần Ngọc Xương, *Kể chuyện du kích làng Nguyễn đánh giặc* của La Thăng..., vì tính tự sự của ca từ (và âm nhạc), "cái tôi - tác giả" đều không xuất hiện, mà hoàn toàn nhường chỗ cho lời kể chuyện.

1. Xem *Làng tôi*, tập bài hát của Văn Cao. NXB Văn hóa, in lần thứ hai, Hà Nội, 1997.

2. Vũ Tự Lân: *Những ảnh hưởng của âm nhạc châu Âu trong ca khúc Việt Nam giai đoạn 1930 - 1950*. NXB Thế giới, Hà Nội, 1997, tr. 145.

Trong số đó, ca từ của *Thiên Thai* (Văn Cao) quả một bài thơ có giá trị nghệ thuật cao (chúng tôi xin chép toàn văn):

Tiếng ai hát chiều nay vang lừng trên sông,
Nhớ Lưu Nguyễn ngày xưa lạc tới Đào Nguyên.
Kìa đường lên tiên, kìa nguồn hương duyên,
Theo gió tiếng đàn sao xuyên.
Phím tơ lưu luyến, mấy cung u huyền,
Mấy cung triu mến, như nước reo mạn thuyền.
Âm ba thoảng rung cánh đào rơi,
Nao nao bầu sương khói phủ quanh trời.
Lênh đênh dưới hoa chiếc thuyền lan,
Quê hương dần xa lấp núi ngàn.
Bâng khuâng chèo khuê nước Ngọc Tuyền,
Ai hát trên bờ Đào Nguyên.
Thiên Thai, chốn đây hoa xuân chưa gặp bướm
t rần gian,
Có một mùa đào rờn ngày tháng chưa tàn qua
một lần.
Thiên tiên chúng em xin dâng hai chàng trái
đào thơm,
Khúc Nghê Thường này đều cùng múa vui bấy tiên
theo đàn.
Đèn soi trắng êm, nhạc lắng tiếng quyên đầy đó
nổi lòng mong nhớ.
Này khúc Bồng Lai, là cả một thiên thu trong
tiếng đàn chơi vơi.
Đàn xui ai quên đời dương thế, đàn non tiên,
đàn khao khát khúc tình duyên.
Thiên Thai, ánh trắng xanh mơ tan thành suối
trần gian.
Ai ân thiên tiên em ngỡ phút mê cuồng có một lần.
Gió hát trăm tiếng ca,
Tiếng phách giòn lắng xa,
Nhắc chi ngày xưa đó đến se buồn lòng ta.
Đào Nguyên trước, Lưu Nguyễn quên trần hoàn,
Cùng bấy tiên đàn ca bao năm.
Nhớ quê chiều nào xa khơi,

*Chắc không đường về tiên nữ ơi!
Đào Nguyên trước, Lưu Nguyễn khi trở về,
Tìm Đào Nguyên, Đào Nguyên nơi nao?
Những khi chiều tà trắng lên,
Tiếng ca còn rền trên cõi tiên.*

Tôi có cảm giác rằng ba mươi một câu thơ - ca từ đã cô gọn cả một chuyện cổ hoặc một vở chèo *Từ Thức*...

Điều cần nói thêm là thái độ khách quan trong miêu tả để xây dựng nên một bức tranh âm nhạc không hề có nghĩa là khách quan chủ nghĩa, và chủ thể cảm xúc vẫn được biểu hiện một cách đầy đủ qua tác phẩm. Ở đây, cảnh, tình cùng sóng đôi, hòa điệu; và trong một ca khúc chỉ có giai điệu, không có phần bè đệm, thì cũng chỉ có một dạng đó mà thôi. Có thể có trường hợp có sự tương phản giữa cảnh và tình: cảnh vui, tình buồn - cảnh buồn, tình vui; nhưng điều đó cần được biểu hiện trong một tác phẩm, ngoài giai điệu còn cần có cả những bè đệm đi theo.

Có khi "cái tôi - tác giả" lại được biểu hiện thông qua "cái tôi - nhân vật" trữ tình được phản ánh trong tác phẩm. Ở đây, tác giả không trực tiếp xuất hiện; như vậy chủ thể cảm xúc của tác phẩm không phải là tác giả, mà là một nhân vật nào đó. Đó là trường hợp các ca khúc sau đây: *Tôi, người lái xe* (An Chung), *Thư ra tiền tuyến* (Thái Cơ), *Em là hoa pơ-lang* (Đức Minh)... Người lái xe, người vợ ba đảm đang ở hậu phương, cô gái Tây Nguyên... là những nhân vật trữ tình. Trong những tác phẩm đó, ta bắt gặp trực tiếp tâm trạng của từng người, qua tâm trạng của họ, ta thấy được thái độ của tác giả. Đó là lòng yêu thương, thái độ trân trọng và niềm tự hào của các tác giả đối với phẩm chất cao đẹp của những con người trực tiếp làm nên lịch sử.

Thông thường, một ca khúc mà tác giả chọn một nhân vật làm chủ thể cảm xúc trực tiếp trong tác phẩm vẫn được trình bày bằng hình thức đơn ca. Những bài hát vừa nhắc đến trên đây đều được dàn dựng như vậy: con người trực tiếp làm nên lịch sử.

Thông thường, một ca khúc mà tác giả chọn một nhân vật làm chủ thể cảm xúc trực tiếp trong tác phẩm vẫn được trình bày bằng hình thức đơn ca. Những bài hát vừa nhắc đến trên đây đều được dàn dựng như vậy. *Tiến anh lên đường* của Nguyễn Văn Tý đã được phát trên làn sóng với giọng nữ cao của Thu Phương (đơn ca). Thế nhưng, Nhà hát Ca Múa Nhạc Việt Nam đã xây dựng *Tiến anh lên đường* thành tiết mục biểu diễn hợp ca của tốp nam và tốp nữ. Do nghiên cứu kỹ tác phẩm, xác định rõ chủ thể cảm xúc trong bài hát, người chỉ đạo nghệ thuật và các diễn viên Nhà hát đã tìm tòi và sáng tạo một hình thức trình diễn sinh động rất thích hợp với sân khấu. Người xem thật bất ngờ, và cũng thật lý thú!

Tốp nữ ngồi đàn thập lục, vừa đàn, vừa hát:

Yên tâm vững bước mà đi, hỡi người mà em yêu...

thì ngay lúc đó, tốp nam xuất hiện, tay cầm đàn nguyệt, vừa đàn, hướng về tốp nữ, vừa hát đáp lại:

*Việc nhà việc nước đâu có bao nhiêu, em sẽ
làm tròn...*

Cứ thế, tốp nam, tốp nữ đối đáp, gọi lên không khí của những ngày hội dân gian nhộn nhịp, tươi vui, và gần gũi với người Việt Nam. Đến đoạn cuối, cao trào của âm nhạc, cả hai tốp nam, nữ cùng hòa ca, với khí thế sôi sục chiến đấu, với niềm tin vào thắng lợi của người ra đi và người ở lại:

*Mai ngày giặc Mỹ phải tan,
Chim vui tổ ấm, không còn đôi nơi.
Nam Bắc ta sẽ sum họp đời đời,
Đồng lúa chúng ta đẹp lắm!
Non nước sáng ngời hơn những mùa xuân.*

Có người hỏi: lời trong *Tiến anh lên đường* là lời của một cô gái tự bộc lộ, tại sao có thể chuyển thành lời hát đối đáp? Thực ra, lời cô gái không phải là một sự bộc lộ thuần túy, không phải là lời độc thoại nội tâm, mà đây là lời cô gái nói với người yêu của mình. Đối tượng chuyện trò của cô gái trong bài *ấn*; và

các diễn viên Nhà hát Ca Múa nhạc Việt Nam đã làm *hiện* lên thành con người cụ thể trên sân khấu (tính sân khấu là một đặc điểm mà các đoàn nghệ thuật, các nhà hát... rất cần chú ý khi xây dựng các tiết mục ca hát).

Cho đến nay, tính sân khấu của ca khúc, và chủ yếu là ca từ, có thể gọi là yếu tố diễn xướng, vẫn là một vấn đề ít được chú ý xem xét! Bởi lẽ, người ta thường cho rằng đó là vấn đề thuộc hành động kịch, gắn liền với kịch bản của các loại thể nhạc kịch, nhạc cảnh, thanh xướng kịch..., và có thể trong loại thể balát. Còn các tác phẩm khi nhạc với các loại thể khác nhau như giao hưởng, côngxécô, xônát... thì việc trình diễn thực chất là trình tấu - yếu tố "diễn" (sân khấu) không quan trọng, mà chủ yếu là âm thanh. Nhưng với ca khúc (hoặc liên ca khúc) thì lại khác!

Rõ ràng, có những bài hát nghe qua sóng phát thanh được công chúng rất mến mộ, song khi được trình diễn trên bục sân khấu lại trở thành tẻ nhạt, do động tác, ngoại hình... của ca sĩ (một hoặc nhiều người) đơn điệu, cứng nhắc, cũ mòn..., cứ như học trò thanh nhạc đang đứng hát "trả bài" trước thầy giáo! Cũng có thể thấy rõ điều đó qua các chương trình ca nhạc trên màn ảnh nhỏ...

Theo tôi, có những nguyên nhân chính sau đây:

- Ca sĩ trình diễn theo kiểu chạy "xô" (không suy ngẫm về tác phẩm);
- Chỉ đạo nghệ thuật (hoặc đạo diễn chương trình) thiếu nghiêm túc, cầu thả - nói cách khác, bôi bác trong dàn dựng;
- Có thể, do kinh phí quá hạn hẹp;
- Nhạc sĩ (và người soạn ca từ) không chú ý tạo "đất dụng võ" về tính sân khấu cho ca sĩ.

Một câu hỏi khác cũng được đặt ra: chủ thể cảm xúc trực tiếp trong *Tiến anh lên đường* chỉ là một nhân vật, một cô gái hậu phương, và tác giả đã dùng từ *em* làm chủ ngữ trong lời ca; *em* là đại từ số ít, tương đương với *tôi*, vậy thì cả tập ca nữ cùng hát liệu có ngược với nội dung của tác phẩm không? Theo tôi,

khi nâng em lên thành *chúng em*, diễn viên Nhà hát Ca Múa nhạc Việt Nam đã dựa trên một cơ sở khá vững chắc: "cái tôi" trong thời đại ta hòa mình với "cái ta"; tâm tình của cô gái trong *Tiến anh lên đường* cũng là tâm tình của *những* cô gái ở hậu phương đối với *những* người nơi tiền tuyến. Trong lời ca, tác giả không nhằm khắc họa một nét độc đáo riêng của một cô gái, nghĩa là không cá thể hóa nhân vật, mà nghiêng về phía khái quát những nét tiêu biểu. Cảnh, người cùng với tâm tình đều có tính chất ước lệ, tượng trưng. Hơn nữa, trong cách biểu hiện tâm tình cô gái, tác giả luôn gắn em trong mối quan hệ chặt chẽ với *chúng em*, vì thành tích của cá nhân không tách rời tập thể. Do đó, thái độ cô gái thật nhũn nhặn, khiêm tốn đến là đáng yêu! Ta có thể thấy điều đó qua một số câu sau đây:

...Ở nhà hợp tác sẽ găng thêm công, hôm sớm
vun trồng.

...Nay gái thay trai găng sức thêm trên đồng.

...Cắm hờn lửa đốt càng nung,
Nhân dân cả nước đang cùng ra tay.
Quân Mỹ kia nó xâm phạm vùng này,
Thì các súng đây cùng bắn,
Em quyết có ngày em sẽ lập công...

Những từ, những mệnh đề: *gái thay trai, nhân dân cả nước, các súng đây cùng bắn...* đã thể hiện mối quan hệ giữa "cái tôi" và "cái ta". Chủ thể cảm xúc *tôi* chuyển dần thành *ta, em* thành *chúng em*:

...Anh thấy chưa, chúng em học cày rồi,
Này chớ có lo mùa tới, đây thiếu những người
cuốc bẫm cày sâu...

...Nam Bắc ta sẽ sum họp đời đời,
Đồng lúa chúng ta đẹp lắm!...

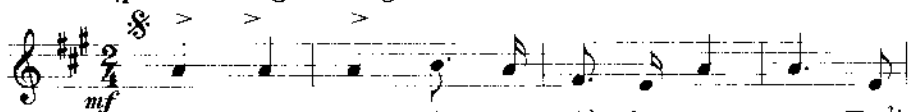
Muốn thông qua nhân vật trữ tình để nói lên "cái tôi - tác giả" thì lời ca phải giữ được tính thống nhất trong suy nghĩ, cảm xúc của nhân vật. Trong lúc soạn ca từ, tác giả gần như phải quên mình đi để nhập vai, để thể hiện cho đúng tâm trạng

của nhân vật. Phải sống, hành động, yêu thương, căm thù, mơ ước... thực sự với nhân vật mà mình muốn thể hiện. Mặt khác, toàn bộ lời ca phải giữ cho được sự thống nhất của một chủ thể cảm xúc. Ở đây, tác giả không thể nửa chừng nhảy vào tác phẩm để nói hộ cho nhân vật được. Đó là yêu cầu rất cao với ca khúc ngắn, một giai điệu không có bè đệm, không đối đáp¹. Trong những ca khúc đó, trong một khổ lời (lời 1 hoặc lời 2...), chỉ có thể có một chủ thể cảm xúc, tức là chỉ có một tâm trạng của một nhân vật: nếu có thay đổi thì cũng chỉ mở rộng chủ thể cảm xúc từ *tôi* thành *ta*, *em* thành *chúng em*.... nghĩa là phải tương đồng. Một sự lẫn lộn, sơ xuất, có khi chỉ là một từ, nếu không lưu ý sẽ ảnh hưởng đến tính thống nhất của tác phẩm.

Chủ thể cảm xúc được biểu hiện thông qua "cái tôi - nhân vật" trực tiếp trong tác phẩm còn được thể hiện nhiều dạng khác nhau. Trong kịch hát, mỗi nhân vật có một tâm trạng, một tính cách nhất định. Và, khi nhân vật nào hát lên điệu hát của mình thì chính nhân vật đó cũng là chủ thể cảm xúc trực tiếp của đoạn nhạc, đoạn ca từ đó. (Tất nhiên là sau một điệu hát của nhân vật, ta có thể hiểu được cách đánh giá, thái độ của tác giả đối với nhân vật. "Cái tôi - tác giả" hiện lên qua điệu hát của nhân vật chính diện và nhân vật phản diện).

"Cái tôi - nhân vật - trữ tình" cũng có lúc biểu hiện bằng "ta". Trong ca từ, tuy có nói đến "ta", nhưng trong trường hợp cụ thể nhất định, lại có nghĩa là "tôi". *Chưa hết giấc ta chưa về* của Huy Du là một thí dụ:

Nhịp đi - Phóng khoáng



Nghe mênh mông tiếng Bác Hồ dậy non sông. Tuổi
Nghe quê hương vẫn đang còn trải đau thương. Thù
Nghe chẳng em trái tim rộn tình yêu thương. Tạm
Nghe bao la tiếng hát đồn hành quân xa. Ngày

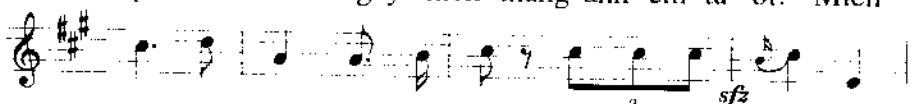
1. Đây cũng là một điểm khác biệt giữa một bài thơ và lời ca của một ca khúc. Một ca khúc cho một giọng hát chỉ có thể có một chủ thể cảm xúc duy nhất trong tác phẩm: hoặc tác giả, hoặc nhân vật trữ tình. Nếu khác, thì đó là trường hợp ta đã bàn đến ở trên.



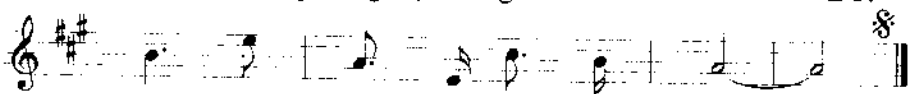
xanh ra đi chí anh hùng ta đánh Mỹ. Thế
kia thêm sâu tiến lên đường ta chiến đấu. Từng
xa quê hương nhắm quân thù ta tiến bước. Dù
đêm xông pha bước chân này thêm sắt đá. Tổ



quyết giữ trọn tình đất nước anh em ta ơi! Tự
sống những ngày đây lửa máu anh em ta ơi! Càng
có lỗi hẹn tình năm trước anh em ta ơi! Ngày
quốc đón chờ ngày chiến thắng anh em ta ơi! Miền



do chính là niềm mơ ước anh em ta ơi! Đời
thêm quý cuộc đời yêu dấu anh em ta ơi! Đời
mai sẽ được cả đất nước anh em ta ơi! Đời
Nam ánh hồng rừng rực sáng anh em ta ơi! Đời



chưa hết giấc là ta chưa về.
chưa hết giấc là ta chưa về.
chưa hết giấc là ta chưa về. 373
chưa hết giấc là ta chưa về.

Trong tên gọi bài hát, trong cả bốn khổ lời ca, Huy Du đã dùng từ "ta" tất cả 16 lần, mà không dùng từ "tôi" một lần nào. Phải chăng nhân vật trữ tình ở đây là một tập thể như chúng ta thấy trong nhiều ca khúc khác: *Sài Gòn quật khởi* (Hồ Bắc), *Bài hát bên cầu phao* (Trọng Bằng), *Về đây với đường tàu* (Lưu Cầu), *Đào công sự* (Nguyễn Đức Toàn)..., đặc biệt trong các ca khúc quần chúng? "Ta" trong *Chưa hết giấc ta chưa về* của Huy Du có khác. Đây là một hành khúc, nhưng chất nhạc lại dựa trên âm hưởng của điệu hát ru; thêm vào đó, phong cách của Huy Du lại là phong cách trữ tình - tâm tình. Trong mối quan hệ ấy, "ta" của Huy Du cũng là "tôi" - "cái tôi - nhân vật - trữ tình". Đọc kỹ lại phần ca từ trong ca khúc đó, ta càng thấy đây vừa là tâm tình của một người chiến sĩ đang chia sẻ tấm lòng

minh cùng các chiến sĩ, vừa là lời "kêu gọi" sự đồng tình của anh em chiến sĩ. Một tâm trạng, một tâm sự, một sự tự biểu hiện, nhưng đồng thời là một lời động viên, khích lệ Một lời hiệu triệu - tâm tình. Một lời kêu gọi, hát lên từ một trái tim.

Và nếu đọc khổ lời 3 thì điều đó càng rõ hơn:

*Nghe chẳng em, trái tim rộn tình yêu thương.
Tạm xa quê hương, nhắm quân thù ta tiến bước.
Dù có lỡ hẹn tình năm trước, anh em ta ơi!
Ngày mai sẽ được cả đất nước, anh em ta ơi!
Đời chưa hết giặc là ta chưa về.*

Một tâm tình đang tự khẳng định và cùng mong muốn sự tự khẳng định của những tâm tình khác.

Cũng nhờ nắm được đặc trưng phong cách của Huy Du, nên đạo diễn đã dàn dựng thành công *Trên đỉnh Trường Sơn ta hát* thành tiết mục đơn ca (với giọng nữ cao của Kim Quy, Nhà hát Ca Múa Nhạc Việt Nam); *Đường chúng ta đi* (lời thơ: Xuân Sách) cũng được dàn dựng như vậy (với giọng nữ cao của Kim Oanh, Đài Tiếng nói Việt Nam; với giọng nam cao của Doãn Tần, Trường Âm nhạc Việt Nam). Phải chăng là do tính chất giai điệu của các ca khúc đó quy định? Đúng, đó là giai điệu của Huy Du, do Huy Du sáng tác; đó là cách cảm xúc của Huy Du - nhạc sĩ trong sáng tác đã thể hiện "cái ta" thông qua "cái tôi".

Như vậy, để tìm hiểu chủ thể cảm xúc trực tiếp trong tác phẩm là một cá nhân hay một tập thể, không thể chỉ dựa vào một từ "tôi" hay một từ "ta" mà có thể xác định được (và tất nhiên việc xác định đó có tác dụng đến cách trình bày tác phẩm như trên đã nói). Vấn đề là phải xem xét cách cảm xúc trong tác phẩm xuất phát từ góc độ nào, từ cách nhìn, cách nghĩ, cách biểu hiện nào, và còn phải đặt chủ thể cảm xúc trực tiếp ở tác phẩm ca từ trong mối tương quan với chất nhạc, với phong cách của tác giả.

Có khi, nghe bài hát, đọc ca từ, ta tưởng như chủ thể cảm xúc trực tiếp trong tác phẩm hình như là nhân vật trữ tình cá

nhân, nghĩa là của một người, nhưng xét kỹ thì đó lại là nhân vật trữ tình - tập thể. Ca từ của *Hồn sông Gianh* (nhạc: Lưu Hữu Phước; lời: Huỳnh Văn Tiểng và Lưu Hữu Phước) là một thí dụ. Với nét nhạc xót xa mà tha thiết, đau khổ mà không tuyệt vọng, với ca từ nói lên sự oán trách, với lối nhân cách hóa dòng sông, với cách diễn đạt, cách dùng từ "*mi*" (mày)... phải chăng nhân vật trữ tình ở đây là một người? Nếu nói là một người thì đó chính là tác giả. Nhân vật trữ tình, chủ thể cảm xúc được thể hiện trực tiếp trong tác phẩm này là ai? Hồn này là của ai? "Cái tôi" của chủ thể cảm xúc trực tiếp trong tác phẩm ở đây lại chính là "ta", nhưng lại là một "cái ta" có giới hạn: đó là cái hồn, cái hận, cái xót xa của *những con người* đã ý thức về nỗi nhục mất nước, về chính sách chia để trị của thực dân Pháp. Đó là những con người bắt đầu giác ngộ về lòng yêu nước, và sông Gianh chỉ là cái cớ để họ trách móc, than thở, hy vọng... "*Mi*" trong bài ca từ là dòng sông Gianh, nhưng thực ra là tượng trưng cho những con người chưa giác ngộ.

Nói như vậy không phải chỉ vì căn cứ vào lời ca, mà còn có một cơ sở vững chắc khác là: phong cách của Lưu Hữu Phước: *phong cách hiệu triệu - trữ tình*. Không thể phân tích một tứ ca từ, một câu, một lời, thậm chí một từ, của tác phẩm thật đầy đủ, nếu ngoài cái chung, không chú ý đến cái riêng của nghệ sĩ, tác giả. Với Lưu Hữu Phước, góc độ cảm xúc, cách nhìn, cách nghĩ, cách biểu hiện luôn luôn thông qua "cái ta". "Cái ta" trong *Hồn sông Gianh* được thể hiện dưới dạng "cái tôi", tuy "cái tôi" ấy không được trình bày một cách trực tiếp.

CHƯƠNG III

SOẠN LỜI MỚI THEO CÁC LÀN ĐIỀU DÂN CA

1. Một hiện tượng phổ biến

Việc soạn lời ca mới theo những làn điệu dân ca cổ truyền (hoặc theo những bài hát thịnh hành) là một hiện tượng khá phổ biến từ xưa đến nay, từ Đông sang Tây. Ở Việt Nam, cùng một làn điệu, đã có nhiều lời ca được soạn ra trong nhiều giai đoạn lịch sử khác nhau! "Thể thơ lục bát có thể coi là một loại sáng tác thơ để hát theo các làn điệu dân ca, vì ở đây, các mô hình làn điệu dân ca đã tách khỏi diễn xướng, và chỉ còn lại giá trị ở mô hình lời ca. Với khuôn thơ sáu - tám, người ta có thể ghép nó với hầu hết các khuôn mẫu làn điệu dân ca"¹. Ở Trung Quốc có một loại thể thơ ca được gọi là *từ*, cũng là một hình thức soạn lời ca (mới) và phối hợp chặt chẽ với âm nhạc². Ở Pháp, loại "vôđờvinlơ", vốn là một làn điệu dân ca mà dựa vào đó, người ta soạn tiếp nhiều lời (mới) khác nhau³. Bài thơ *Quốc*

1. Nguyễn Hữu Thu: *Thế nào là một tác phẩm văn nghệ dân gian và đặc trưng chủ yếu của nó*. Tạp chí *Nghiên cứu Nghệ thuật* số 5-1979 (28), tr. 16.

2. *Từ điển văn học*, tập 2. NXB Khoa học xã hội, Hà Nội, 1984, tr. 485.

3. *Tài liệu giới thiệu triển lãm bài hát Pháp* do Ủy ban Liên lạc Văn hoá với nước ngoài, Hội Nhạc sĩ Việt Nam và Trường Âm nhạc Việt Nam tổ chức tại Trường Âm nhạc Việt Nam tháng 9-1979; bản tiếng Pháp.

tế ca được Ōgien Pôchiê sáng tác vào tháng 6 năm 1971, trước khi được Đogâyte phổ nhạc (1888), bài thơ này đã được hát theo giai điệu của bài *Mácxâyê*¹.

Cũng cần nói thêm, bài thơ đó đã được Hồ Chí Minh dịch lần đầu tiên và giới thiệu vào năm 1925 theo thể thơ sáu tám, và trong những năm đầu cách mạng vô sản ở nước ta, *Quốc tế ca* được hát lên theo điệu dân ca Việt Nam².

Như vậy là việc soạn lời mới, hoặc ghép lời thơ mới để hát theo các làn điệu dân ca là một hiện tượng rất phổ biến; nó gắn liền với đặc điểm truyền miệng, tính tập thể của nghệ thuật dân gian. Không chỉ riêng trong âm nhạc dân gian, mà trong văn học, cũng có hiện tượng dựa vào một phong cách thơ để mô phỏng (như tập *Kiểu*, làm thơ kiểu Bút Tre...). Ngay trong thời đại ngày nay, khi đã có bài bản âm nhạc, được ghi âm, in ấn, phát trên các sóng, thu băng, thu đĩa... thì hiện tượng soạn lời mới theo các làn điệu dân ca không những vẫn thịnh hành, mà thậm chí, quần chúng nhân dân, có lúc, có nơi còn soạn lời mới theo giai điệu các ca khúc mới được sáng tác và đang lưu hành. Có thể coi đó là một hình thức sáng tạo nghệ thuật theo một kiểu mô phỏng đơn giản và hồn nhiên của nghệ thuật dân gian xưa, của phong trào nghệ thuật quần chúng ngày nay. Và phải chăng, đây cũng là một biểu hiện của sự tác động ngược lại của nghệ thuật "bác học" đã được định hình đối với nghệ thuật dân gian đang luôn ở trong dạng vận động và phát triển?

Dù sao, đó là một hiện tượng cần được nghiên cứu và lý giải. Không nên quá đơn giản nghĩ rằng, chẳng qua là vì bài hát mới không đủ sức đáp ứng cho nhu cầu của quần chúng nhân dân, cho nên họ phải tự tìm cách thỏa mãn nhu cầu thẩm mỹ của mình: soạn lời mới theo các làn điệu dân ca cổ truyền.

1. Brunsovich, Canvit, Giảng Clôtclanh: *100 năm bài hát Pháp*. NXB Xoil, 1972. Tựa bản tiếng Pháp.

2. Đỗ Đức Hiếu: *Văn học Công xã Paris*. NXB Đại học và Trung học chuyên nghiệp, Hà Nội, 1978, tr. 206.

Cũng có người cho đó là một hình thức dùng "binh cũ rượu mới" và coi nó là thời kỳ quá độ trên con đường nghệ thuật tìm một phương hướng để kết hợp một cách nhuần nhị giữa truyền thống dân tộc và nội dung thời đại.

Tình hình sẽ giản đơn khi ta thấy những con người trong các xã hội văn minh khá cao như ở châu Âu vẫn náo nức đến tham dự những ngày hội nghệ thuật dân gian do các nghệ sĩ biểu diễn những điệu múa, bài hát dân gian trên một nền đắp bằng đất, người xem đứng trên ruộng lúa, bờ cỏ¹. Chính từ cái truyền thống nằm sâu trong tâm hồn đã thôi thúc họ đến với những ngày hội đó. Mặt khác, nghệ thuật vẫn có thể vượt qua giai đoạn lịch sử mà nó ra đời để sống lâu dài với trường kỳ lịch sử; vượt qua lớp bụi của thời gian, nghệ thuật vẫn giữ lại sức rung cảm mới nguyên, tươi trẻ của nó với nhiều thế hệ thưởng thức khác nhau.

Vấn đề ở đây phức tạp hơn nhiều, vì việc soạn lời cho các làn điệu dân ca cổ truyền không phải chỉ thuần túy là một công việc của người sáng tác (soạn lời ca), mà nó còn quan hệ đến công chúng người nghe; đó không phải chỉ là ý thích của người sáng tác lời ca, mà còn là nhu cầu của công chúng thưởng thức - một lực lượng khá đông đảo gồm nhiều lứa tuổi, nhiều miền - và trong tương lai xa xôi hơn, nó vẫn còn là nhu cầu thẩm mỹ của những thế hệ mai sau². Như vậy, việc soạn lời ca mới còn cần được nghiên cứu trong mối quan hệ với người thưởng thức. Mỗi con người thưởng thức là một thành viên của một cộng đồng xã hội mà truyền thống của cộng đồng xã hội ấy - quá trình lịch sử - đã thấm đượm vào trong máu tủy của họ. Đó là truyền thống văn hóa, tình cảm, tâm lý; truyền thống ấy vừa có

1. Tư liệu của nhạc sĩ Nguyễn Văn Thương sau chuyến đi thăm một số nước ở Tây Âu và Bắc Âu.

2. Trong một dịp biểu diễn ở một công ty xây dựng nhà cửa, Thanh Hoa đã trả lời câu hỏi thích nghề gì, chị đã nói: "Thích nghề xây dựng" và được cả hội trường vỗ tay tán thưởng nhiệt liệt. Trong thời đại ngày nay, có thể coi đó là một hình thức "soạn lời mới" - dù rất nhỏ - cho bài hát *Người đi xây hồ Kẻ Gỗ* của Nguyễn Văn Tý, một bài hát đã được hoàn toàn định hình, được ghi âm, có bản phổ, đã được xuất bản và lưu hành.

cái chung của cả cộng đồng, lại vừa thể hiện qua cái riêng của từng miền, từng vùng, từng địa phương - cũng do quá trình lịch sử - và còn thể hiện qua cái riêng của từng con người cụ thể trong những hoàn cảnh cụ thể với những nét tâm lý, sở thích, thị hiếu của từng cá nhân trong cộng đồng đó.

Khi thưởng thức một làn điệu dân ca cổ truyền được soạn lời mới, người nghe, vừa một lúc sống với những làn điệu dân ca lâu đời, rung cảm với cái vẻ đẹp chân chất, mộc mạc của nó, vừa đồng thời, lại sống với tình cảm hiện thời của mình qua lời ca mới. Đó chính là một đặc điểm của thưởng thức âm nhạc. Âm nhạc tác động vào thính giác, và như gợi mở, đánh thức, khơi dậy cả một thế giới nội tâm rất phong phú, đa dạng, muôn màu muôn vẻ của người thưởng thức. Tâm hồn người nghe sẽ theo giai điệu mà tưởng tượng, suy nghĩ, ước mơ... với những đường ngang, ngõ dọc, nhiều chiều... Từ nghệ thuật thời gian, âm nhạc đã biến thành nghệ thuật không gian - không gian đa chiều - như thế đấy.

Trong đầu óc của người thưởng thức lúc này có thể ví như một bản giao hưởng với nhiều bè, nhiều dòng âm thanh... Tâm hồn người nghe nghèo nàn, thì trong đầu chỉ có một nét giai điệu của tác phẩm đang nghe, nhưng tâm hồn người nghe càng giàu có, phong phú thì bản giao hưởng trong đầu anh ta càng đồ sộ, đầy đặn.

Người ta vẫn thường nói đến sắc thái cá nhân trong thưởng thức âm nhạc là như vậy. Hình tượng âm nhạc là một loại hình tượng nghệ thuật biểu hiện, nó mang tính ước lệ, tượng trưng, không cụ thể; nó chỉ biến thành cụ thể trong đầu óc của người thưởng thức. Hình tượng âm thanh như là một biểu tượng sẽ khơi gợi trong đầu người nghe, và người nghe tự mình tưởng tượng để vẽ lên một bức tranh cuộc sống trong đầu mình. Một bản nhạc là một đối tượng của người nghe, nhưng với người nghe thì nó là một đối tượng - hình tượng, và người nghe thu nhận nó như một hình tượng theo nhận thức của mình - một đối tượng đã được chủ thể hóa.

Thoạt nhìn, một làn điệu dân ca cổ truyền sống đôi với một bài bản lời ca mới hình như sẽ chọi nhau, hình như loại trừ nhau¹, nhưng thực ra lại thống nhất với nhau trong đầu của người nghe; người nghe sẽ cùng một lúc vừa sống với cái truyền thống của mình (những kỷ niệm xa xưa nào đó), vừa sống với con người thực tại, hiện thời của mình. Đó là dạng "phức điệu" của thưởng thức nghệ thuật âm nhạc. Và cũng do đó, các làn điệu dân ca cổ truyền vẫn có sức sống lâu bền, dù với lời ca mới, nó vẫn có sức rung cảm, chinh phục người nghe.

Ở đây, gần như có sự chuyển hóa từ nội dung sang hình thức, một làn điệu dân ca cổ mang một nội dung tình cảm nhất định tương ứng với giai điệu của nó. Nhưng, đến một lúc nào đó, trong trường hợp soạn lời mới này, làn điệu dân ca, với tư cách là nội dung, được chuyển hóa thành hình thức.

Khi đã trở thành hình thức thì làn điệu dân ca cổ truyền có tính độc lập tương đối của nó, và cũng do đó, nó có thể chứa đựng nhiều dạng nội dung tình cảm khác với những sắc độ gần gũi nhau.

Chưa nói đến nội dung lời ca mới mà làn điệu dân ca (đã trở thành hình thức) chứa đựng, chỉ với một làn điệu ấy (không lời) cũng đã mang một nội dung khơi gợi một cái gì thuộc về quá khứ của từng con người đã nếm trải trong cuộc sống. Giờ đây, làn điệu dân ca cổ truyền là hình thức với ý nghĩa chứa đựng một nội dung kỷ niệm, một nội dung hồi tưởng về một thời quá khứ son trẻ của từng người - nội dung gợi nhớ quá khứ này cũng diễn ra thành một không gian cụ thể trong đầu người nghe. Và không gian "gợi nhớ", "không gian quá khứ" này lại cùng xuất hiện với một không gian hiện tại, tức thời do ngôn từ trong lời ca mới đưa lại. Hai thứ không gian đó, một cái mờ ảo, một cái rõ nét, đan trộn vào nhau, lung linh, chập chờn sẽ tạo nên một thứ cảm xúc thẩm mỹ đặc biệt kỳ diệu trong

1. Saclo Lalô: *Mỹ học âm nhạc*. Bản dịch của Đặng Đình Lưu; Lã Hữu Quỳnh hiệu đính. Tài liệu của Thư viện Nhạc viện Hà Nội. mã số 7102/6505, tr. 76-83.

người thưởng thức. Chúng ta có thể thấy rõ cái xao xuyến, cái nỗi niềm say đắm đó ở những con người vào trạc tuổi trung niên hoặc cao niên (khoảng 40 tuổi trở lên). Họ *nghe* nhạc mà như *thấy* lại cả một thời xa xưa hiện lên một cách cụ thể và được đối chiếu với cái thời hiện tại, để dẫn đến một thái độ thưởng thức đến là băng khuâng, da diết...

Như vậy, việc soạn lời mới theo các làn điệu dân ca cổ truyền cần được nghiên cứu, khảo sát để rút ra những kết luận thích đáng, có ý nghĩa thực tiễn trước mắt cũng như lâu dài về sau.

2. Chỗ dựa để soạn lời mới

Trong mối quan hệ giữa nhạc và lời, cái nào có trước, cái nào có sau, câu trả lời không đơn giản. Vì có trường hợp, lời có trước: phổ thơ, phỏng theo thơ, dựa theo ý thơ...; cũng có trường hợp, nhạc có trước và soạn lời ca sau, nhất là với trường hợp một bài hát có nhiều khổ lời thì khổ lời hai, khổ lời ba, khổ lời bốn... được soạn ra sau khi đã có nhạc. Nhưng cũng có nhạc sĩ sáng tác lời và nhạc cùng một lúc, sau đó cùng sửa chữa lại trên bản thảo cả nhạc và lời. May thay, trong việc soạn lời mới theo các làn điệu dân ca cổ truyền, vấn đề đã rất rõ ràng: ở đây, nhạc có trước, lời có sau, lời ca được soạn dựa vào nhạc và theo nhạc.

Những tưởng đã xong, không ngờ một câu hỏi lại đến: đã đành là phải dựa vào làn điệu, giai điệu dân ca mà soạn lời mới, nhưng những làn điệu dân ca đó đã phải là chỗ dựa đáng tin cậy và chắc chắn chưa? Phải chăng, những bản ghi các làn điệu dân ca đã được xuất bản, ghi âm, in đĩa và đang được lưu hành là hoàn toàn chính xác? Thế là ở đây lại bung ra một số câu hỏi khác: Người ghi là ai, với trình độ thẩm âm ra sao? Ai hát để ghi? Vì người hát là một thực thể bị giới hạn trong những điều kiện nhất định: người hát già hay trẻ, vì già thì có khi lại mang những hạn chế về tuổi tác, tâm lý; trẻ thì có thể bị hạn chế về cái hồn của phong cách? Tác phẩm âm nhạc trở thành tác phẩm âm

nhạc sống qua người biểu diễn, mà người biểu diễn cũng lại là người với nghĩa cụ thể của nó. Ghi ở vùng nào? Vùng đó đã phải là cái nôi sinh thành và đất nuôi dưỡng của chính làn điệu dân ca đó chưa? Và ngay với những ký hiệu hiện có, cách ghi hiện có, có thể dùng để ghi được một cách đầy đủ, chi tiết, những nét đặc trưng của điệu thức, điệu tính, thang âm, những nốt luyến láy... của từng làn điệu không? Vì chúng ta đều biết, âm nhạc bắt nguồn từ ngữ điệu của ngôn ngữ, mà ngôn ngữ mỗi dân tộc lại có những nét riêng của nó, rất tinh tế. Đó là chưa nói đến thanh điệu của từng địa phương, tức là giọng điệu của từng địa phương trong cùng một dân tộc.

Đã từng có những cuộc tranh luận (trên báo chí, sách vở) về cách lý giải, phân tích một làn điệu dân ca hoặc bài bản dân nhạc. Sau bài *Qua việc phân tích Quan họ* của Lê Yên (Tập chí *Nghiên cứu Nghệ thuật* số 2-1974, tr.102) lại đến bài *Bàn về giá trị của một bài hát* của Nguyễn Viêm (Tập chí *Nghiên cứu Nghệ thuật* số 4-1974, tr. 129) và sau đó lại có bài *Nhân việc phân tích mấy bài Quan họ* của Hồng Thao (Tập chí *Nghiên cứu Nghệ thuật* số 10-1976, tr. 117), v.v... Trong những bài báo đó, ta thấy nổi lên một vấn đề: Chỗ dựa nào đây? Bản ghi nào đáng tin cậy nhất? Vì để chứng minh cho luận điểm của mình, mỗi tác giả đều dẫn giải rất đầy đủ, người hát (có cả địa chỉ kèm theo) và người ghi hoặc băng ghi âm nào, lưu trữ ở đâu... Người theo dõi cuộc tranh luận, trao đổi (về một số bài dân ca quan họ trên đây) đâm ra lúng túng và không biết theo ai bây giờ?

Vấn đề là phải tính tới một số đặc điểm quan trọng của nghệ thuật dân gian nói chung và các làn điệu dân ca nói riêng: đó là tính tập thể, tính truyền miệng, tính dị bản, và kể cả tính ứng tác, ứng diễn; mà đã là ứng tác và ứng diễn thường là lệ thuộc vào không gian và thời gian nghệ thuật nhất định. "Một không gian và thời gian thích hợp, tức là một địa điểm và một thời điểm, là dạng môi trường thiên nhiên. Một không khí quần thể người là dạng môi trường xã hội..., yếu tố môi trường ở đây trở thành một phương tiện diễn tả quan trọng"¹.

1. Tô Ngọc Thanh: *Mấy ý kiến về đặc trưng nguyên hợp trong nghiên cứu phòncolo*. Tập chí *Nghiên cứu Nghệ thuật* số 5-1979, tr. 19.

Do tính tập thể, tính truyền miệng, tính ứng tác và ứng diễn của âm nhạc dân gian, nên dẫn đến kết quả tất yếu của nó: tính dị bản - cùng một làn điệu dân ca sẽ có nhiều dị bản. Điều đó chẳng có gì lạ! Cho nên, không thể đem đối lập bản ghi này với bản ghi khác để lấy đó làm chỗ dựa chứng minh cho luận điểm của mình. Nghệ thuật dân gian, là một loại hình nghệ thuật mang một nội dung khá rộng rãi; đó là một thuật ngữ mà khái niệm không được xác định thật rõ ràng. "Làn điệu có tính chất biến động và trừu tượng"¹.

Cũng vì thế, khi gọi những bài hát dân ca gồm cả nhạc và lời, nhất là về phần nhạc, thì hầu như không có từ ngữ nào hay hơn hai từ "làn điệu". Một làn điệu dân ca khi được một nghệ nhân nào đó hát lên, hoặc kể cả một người nào đó trong nhân dân hát lên, chỉ yêu cầu giữ những nét chính của làn điệu đó. Nhạc sĩ Nguyễn Xuân Khoát đã rất có lý khi gọi "làn điệu" cũng là "giọng": "Ở đây, giai điệu có thay đổi cung bậc ở vào những phách nhất định, miễn là một số cung bậc chính vẫn giữ tương đối nguyên vị"². Trên cơ sở những nét chính của làn điệu dân ca đó, nghệ nhân có thể ứng tác, ứng diễn tùy theo môi trường diễn xướng (không gian và thời gian cụ thể lúc đó).

Cũng không nên coi tính dị bản do ứng tác, ứng diễn và lưu hành bằng cách truyền miệng là một thứ ngẫu nhiên, tùy tiện³, không có quy luật, và cũng có nghĩa là làn điệu dân ca cuối cùng chỉ hoàn toàn là sản phẩm sáng tạo của từng cá nhân nghệ nhân. Cần phân biệt giữa tính chất ứng tác, ứng diễn -

1. Nguyễn Hữu Thu: *Diễn xướng, yếu tố không thể thiếu được trong dân ca*. Văn nghệ số 9, ngày 8-12-1979 (số 840).

2. *Cái đẹp của nền nhạc cổ truyền*. Báo Nhân dân số 8010, ra ngày 11-4-1976.

3. Hồng Thao viết: "Một trong những đặc điểm của sinh hoạt dân ca là tính chất ca hát *tương đối ngẫu nhiên, tương đối tùy tiện*; người hát dân gian hát một bài, lần trước không bao giờ giống in hết lần sau. Sự khác nhau có tính chất "tiểu dị" này khi thì biểu hiện ở cao độ, khi thì biểu hiện ở lời ca..." "Cần khẳng định lại rằng tính *tương đối ngẫu nhiên*, do tính chất ca hát *tương đối tùy tiện* đối với một bài dân ca quan họ...", "Chưa nhận thức được đầy đủ tính *tương đối ngẫu nhiên, tương đối tùy tiện* trong sinh hoạt dân ca..." (Tài liệu đã dẫn; tr.121, 124) (tôi nhấn mạnh - D.V.A.).

gắn liền với con người nghệ nhân cụ thể trong một hoàn cảnh không gian, thời gian (môi trường) cụ thể với sự ngẫu nhiên, tùy tiện.

Phải chăng chính là từ sự ứng tác, ứng diễn của nghệ thuật dân gian đã nảy sinh loại *tùy hứng khúc* trong âm nhạc "thành văn", âm nhạc bác học? Chẳng phải là *tùy hứng khúc* đến nay đã được coi là một loại thể âm nhạc, một loại thể đã được định hình với đặc điểm, đặc trưng về thể loại của nó đó sao? Chẳng phải là trong loại hình văn học có loại thể tùy bút đó sao? Mà tùy bút đâu có phải chỉ là tùy ý, tùy hứng?

Mặt khác, cũng cần tránh lối tuyệt đối hóa tính môi trường của nghệ thuật dân gian nói chung và âm nhạc dân gian nói riêng. Một trong những đặc điểm chủ yếu của một tác phẩm văn nghệ dân gian là *tính diễn xướng*, là "khi tách khỏi môi trường, các diễn xướng phoncolo thường mất vẻ sinh động, và tính truyền cảm bị giảm sút. Môi trường xã hội chứa đựng sự sáng tạo của các cá nhân tham gia diễn xướng. Môi trường thiên nhiên cũng không phải là một yếu tố thụ động, chỉ đóng vai trò bối cảnh. Trong các diễn xướng phoncolo, thời điểm và địa điểm đều có những ý nghĩa riêng; chúng được biểu tượng hóa và được con người đặt vào đó những yêu cầu hoặc niềm tin cụ thể"¹. Nhưng nếu từ đó mà lại coi tính diễn xướng là một đặc điểm duy nhất, sự độc quyền của nghệ thuật dân gian thì lại không đúng nữa². Các nghệ sĩ biểu diễn âm nhạc ngày nay, đàn hay hát, các nghệ sĩ sân khấu, cũng có "môi trường" của mình, cũng cần cái "không khí" của nhà hát, những bậc sân khấu, những cánh gà, những tiếng vỗ tay, những đôi mắt... người xem. Hoặc một buổi diễn ngoài trời, ở công viên, trên trận địa, trong hầm hào... đều có những tác động nhất định của nó. Sự giao lưu giữa nghệ sĩ và công chúng người xem và cả cái không khí buổi biểu diễn đều rất cần cho nghệ sĩ và có những tác động bất ngờ ngay cả đối với diễn viên cũng như với đạo

1. Tô Ngọc Thanh: Tài liệu đã dẫn, tr. 19 và 20.

2. Nguyễn Hữu Thu: Tạp chí *Nghiên cứu Nghệ thuật* số 5-1979 (28), tr. 15.

diễn. Môi trường biểu diễn nhiều khi như một thứ men say cần thiết đối với các nghệ sĩ trong quá trình biểu diễn.

Cho nên, đề cao tính môi trường, tính diễn xướng như là một động lực chi phối toàn bộ nội dung cũng như hình thức, một nhân tố chủ đạo quyết định sức sống của một tác phẩm nghệ thuật dân gian, của một làn điệu dân ca thì sớm muộn cũng dễ dẫn đến cái quan niệm "tùy hứng, tùy tiện" vừa nêu ở trên. Mỗi loại hình, mỗi loại thể nghệ thuật, với một hệ thống phương tiện diễn tả, đều có những cách thức, những phương hướng tác động vào công chúng để tạo dựng nên một hình tượng nghệ thuật hoàn chỉnh đầy đủ trong trái tim và trí óc người thưởng thức. Cũng như vậy, một làn điệu dân ca, từ trong đầu nghệ nhân, cho đến khi được hát lên và đi vào lòng người nghe để trở thành một hình tượng âm nhạc hoàn chỉnh, đầy đủ, đã phải trải qua nhiều chặng đường, và mỗi chặng đường đó đều có in dấu ấn của nó vào hình tượng âm nhạc. Nếu coi tính diễn xướng là đặc trưng chủ đạo thì cũng có thể tìm ra những đặc trưng chủ đạo khác nữa: con người nghệ nhân với những nét tâm lý, cá tính, thị hiếu... và tài năng của một con người cụ thể trong một hoàn cảnh cụ thể, vì con người ấy mới là con người chuyển từ một làn điệu dân ca "chết" thành một tác phẩm nghệ thuật "sống". Rồi còn người nghe, với lứa tuổi, nghề nghiệp, đặc điểm về tâm - sinh lý...? Còn nhiều và nhiều nữa... Một số (thực) đem chia cho một số (thực), nếu số chia tăng lên mãi đến vô hạn thì số thương (kết quả) sẽ đến đâu, nếu không phải là tiến tới số không?

Phải có một cách nhìn biện chứng đối với các làn điệu dân ca cổ truyền. Một làn điệu dân ca nhất định cũng có một quá trình lịch sử của nó: sinh thành, phát triển, đó là một quá trình vận động không ngừng và phát triển không ngừng. Một làn điệu dân ca nảy sinh sẽ có một đời sống, một cuộc sống của chính nó; nó là nó trong một hoàn cảnh cụ thể lịch sử nhất định; nó sẽ vừa là nó vừa không phải là nó trong một điều kiện cụ thể lịch sử khác; và cứ như thế, một quá trình vừa tự khẳng định bằng cách tự phủ định và tự vượt qua, các làn điệu dân ca tồn tại, sống với thời gian. Cho đến ngay giờ đây, nó *vẫn tiếp tục*

vận động và phát triển trong điều kiện lịch sử mới. Nhưng cũng qua cái dạng vận động và phát triển không ngừng của nó, ta có thể rút ra *một cách ước lệ* cái trục chính của đường nét giai điệu, cái nét chính của tuyến luật giai điệu với những cung bậc chính, với một thang âm chính của nó; nghĩa là cần và phải rút ra cho được cái hồn, cái thần, hay nói như nhạc sĩ Nguyễn Xuân Khoát, là cái "giọng" của nó.

Nói như vậy có dẫn đến chỗ phủ nhận hết giá trị của những làn điệu dân ca đã được ghi lại (trên văn bản, trên băng, trên đĩa) và đang được lưu hành hiện nay không? Không! Những làn điệu dân ca đã được ghi lại thành văn bản đó (tất nhiên là phải qua sự khảo sát, đúc rút, chỉnh lý) có thể được ghi nhận như là những giai điệu tương đối định hình trong những điều kiện lịch sử nhất định.

Không thể chỉ lấy một bản ghi lại trong một lần ghi - cho dù đầy đủ - một làn điệu dân ca nào đó làm chỗ dựa duy nhất. Vì rõ ràng là từ xưa, các nghệ nhân cũng đã phân biệt, ngay trong một làn điệu, *lời trống* và *lời mái*. Và cũng rất rõ ràng là khi các nghệ nhân hát một làn điệu thì tùy thuộc vào nội dung tình cảm, tình huống của nhiệm vụ mà xử lý về mặt từ ngữ theo ngữ khí, ngữ điệu¹... Và, hầu hết dân ca của mọi dân tộc trên thế giới đều có một đặc điểm chung là: "Một làn điệu cơ bản nhất định được dân gian nhắc đi nhắc lại với những lời ca mang ý nghĩa khác nhau mà trong âm nhạc dân gian Việt Nam được gọi là *trổ*, là *đạn*... Khi hát nhắc lại nét nhạc, mỗi *trổ* có thay đổi, biến hóa chút ít cho phù hợp với dấu giọng của ngôn ngữ, với tinh thần nội dung từng *trổ lời* của bài ca, với tình cảm của bản

1. "Người diễn viên tuồng có nhiệm vụ phải miêu tả hồn "văn"; từng câu, từng chữ phải lột tả hết ý nghĩa thâm thúy, tâm trạng lắng đọng trong ngôn ngữ bằng tiết tấu, bằng lối hát, âm điệu luyến láy, cùng với điệu bộ, cử chỉ đã được cách điệu, ước lệ. Chỉ một câu tuồng, một tâm trạng của Hoàng Phi Hổ khi phản Trụ đầu Chu thời, mà mỗi diễn viên có thể hát mỗi người một cách, nặng nhẹ từng câu, từng chữ khác nhau, luyến láy dài ngắn, cao thấp khác nhau, cốt biểu lộ những ý nghĩ, đo đắn, xúc động, đau đớn của một con người trung thực gặp phải ông vua xấu đã bức hại giết chết vợ mình" (Nguyễn Thị Nhung: *Sân khấu tuồng và vấn đề thể loại*, Tạp chí *Nghiên cứu Nghệ thuật* số 6-1975, tr. 55).

thân người hát. Hiện tượng này hoàn toàn có thực ở Việt Nam, trong sinh hoạt dân ca của dân tộc Việt cũng như của nhiều dân tộc ít người¹.

Lần điệu vọng cổ ra đời từ hơn nửa thế kỷ nay, do nghệ sĩ Sáu Lầu sáng tác với cái tên *Dạ cổ hoài lang* khoảng năm 1916-1917 ở Bạc Liêu; "khi mới ra đời, còn là nhịp một", sau đó "từ thính phòng đưa lên sân khấu", "vở nào cũng có bốn năm bài *Dạ cổ* ca trọn vẹn cả 20 câu", "dần dần phát triển lên nhịp 4, rồi ghép từng đoạn bài *Dạ cổ* với từng đoạn bài *Tây Thi* thành bài *Cổ thi* pha trộn giữa hai làn điệu Xuân và Oán", "khi lên đến nhịp 4 lời (chậm) (tức là 8 nhịp) thì nó được mang một tên mới là *Vọng cổ*". Rồi nó lại phát triển lên thành nhịp 8 lời (tức là nhịp 16), "khoảng năm 1935 -1936, người ta cũng không hát trọn cả 20 câu, mà thường chỉ hát 6 câu, thậm chí chỉ còn 3 hoặc 4 câu". "Khi từng câu vọng cổ cứ kéo dài mãi đến lúc người ta gọi là nhịp 36 lời, nhịp 32, thì ta thấy nó có một bước ngoặt nhất định. Nó trở thành loại nhạc kể chuyện - chủ yếu là kể chuyện tâm tình - *giai điệu được tự do thay đổi nhịp đàn đã quy định, giọng ca vừa "theo" vừa "thoát"* quyện vào giai điệu của nhạc cụ được *biến tấu tùy hứng*, tuy vẫn phải tuân theo một số quy tắc nhất định...". "Tuy bài vọng cổ có ưu điểm là khá tự do, không bị gò bó vào một công thức nhất định, nhưng phải là tự do trong cấu trúc; nó *vẫn phải phục tùng một số quy tắc nhất định về nhịp điệu, bằng trắc của thơ* để giữ được cái "chất" riêng của nó...", "nghĩa là tự do trong việc sử dụng linh hoạt làn điệu ấy để biểu hiện tình cảm phục vụ cho nội dung, chứ không phải là tự do phá vỡ hoàn toàn cấu trúc về phong cách của nó để không còn là nó nữa"².

Cái "không khí" cần thiết cho một làn điệu dân ca sinh thành và phát triển - môi trường không gian và thời gian, xã hội và thiên nhiên - đã vĩnh viễn đi vào quá khứ của lịch sử, nhưng cái hồn, cái thần, cái "giọng" của nó thì hôm nay hoặc mai sau,

1. Hồng Thao: Tài liệu đã dẫn, tr. 120.

2. Anh Đức: *Vài suy nghĩ bước đầu về bài Vọng cổ*. Tạp chí *Nghiên cứu Nghệ thuật* số 1-1973, tr. 28 -35 (tôi nhấn mạnh - Đ.V.A).

vẫn có thể nhận được. Đó chính là cái bản chất "trường tồn" của một làn điệu dân ca cổ truyền trong những dạng tồn tại cụ thể và giới hạn của nó.

Một làn điệu dân ca được xác định đúng "giọng" của nó, giữ đúng "phong cách" của nó với đường nét chủ yếu về giai điệu, về tiết tấu, về cấu trúc của nó, đó mới là một chỗ dựa chắc chắn để soạn lời ca mới. Đó cũng là mặt dễ và mặt khó trong việc soạn lời mới cho các làn điệu dân ca cổ truyền: *đễ* vì người soạn lời có thể tùy ý lựa chọn một bản ghi nào đó theo ý thích của mình, hoặc vì nội dung tình cảm của lời ca mà mở thêm "trở", "đạn", "nhịp", có thể "biến hoá" (Hong Thao), hoặc "vừa theo, vừa thoát" (Anh Đệ)...; *khó* vì dù cho phép tùy ý lựa chọn và mở rộng, người soạn lời vẫn phải giữ cho được cái "thần" của làn điệu.

3. Nguyên tắc chỉ đạo

Trong nhạc hát, đảm bảo được sự thống nhất giữa lời và nhạc là một yêu cầu thấp nhất mà cũng là cao nhất. Đặc biệt "trong dân ca việc kết hợp giữa giai điệu và lời ca đã đạt mức nhuần nhị nhất"¹. Vậy thì đạt cho được sự thống nhất đến mức "nhuần nhị" giữa nhạc và lời có thể coi là nguyên tắc chỉ đạo trong việc soạn lời mới cho các làn điệu dân ca cổ truyền.

Có thể thống nhất đến mức "nhuần nhị" được không? Khi đây là việc ghép lời (mới) vào một giai điệu đã có trước (cổ) và hình như trái ngược với quy luật hình thành và tồn tại của chính hình thức âm nhạc có lời (dân ca) này vì "nói đến dân ca, tức là nói đến hình thức âm nhạc lời được hình thành và tồn tại

1. Nguyễn Văn Thương: *Nghệ thuật cách mạng trên các sân khấu giải phóng*. Báo Nhân dân số 7739 ra ngày 13-7-1975.

dưới dạng cấu trúc thơ"¹. Dựa trên giai điệu âm nhạc đã có trước để soạn lời ca, ca từ, "cách thức ấy có thể thành công đôi lần; nhưng, về nguyên tắc, không phải là tốt; bởi vì phổ nhạc cho lời ca sẽ tự nhiên hơn là soạn lời cho nhạc"².

Hơn nữa, nói chung trong loại nhạc có lời, vẫn "chứa đựng những mâu thuẫn khó giải quyết được, lại cũng ở đây nữa, không thể không hy sinh một chút gì của bên kia"³.

Có một cuộc "tranh chấp" giữa nhạc và lời ở đây ư, như cách nói của Saclo Lalô? Đúng là trong nhạc hát có hai hệ thống phương tiện diễn tả cùng được sử dụng: ngôn ngữ và âm thanh, và mỗi một hệ thống phương tiện diễn tả đều có những quy luật riêng của nó. Tuy nhiên, hai hệ thống đó khi trở thành những phương tiện diễn tả của cùng một loại thể âm nhạc (nhạc hát) thì chúng không tồn tại như hai hệ thống độc lập, càng không phải là đối lập với nhau, "tranh chấp" với nhau. Ở đây, cả hai hệ thống phương tiện diễn tả đều trở thành những bộ phận của một tổng thể hòa điệu, hoàn chỉnh trong một tác phẩm âm nhạc (hát) cụ thể⁴.

Không phải ngẫu nhiên mà ngôn ngữ lại được trở thành một trong những phương tiện diễn tả của một loại thể trong loại hình âm nhạc? Trên bước đường phát triển, loài người đã từng chấp chứng tư duy và cũng đồng thời bập bẹ biết nói. Ngôn ngữ phát triển, càng giàu có, phong phú thì càng biểu hiện trình độ tư duy cao của loài người, và ngược lại.

1. Nguyễn Hữu Thu: *Diễn xướng - yếu tố không thể thiếu được trong dân ca*. Văn nghệ số 49 ra ngày 8-12-1979 (840).

2. Emil Durand: *Traité de composition musicale*. Alphonse Leduc, Paris, 1955, p. 246.

3. Saclo Lalô: *Mỹ học âm nhạc*. Đặng Đình Lưu dịch; Lã Hữu Quỳnh hiệu đính. Tư liệu Thư viện Nhạc viện Hà Nội, mã số 3102/6505, tr. 76.

4. "...Sự kết hợp giữa lời và nhạc không chỉ đơn thuần như những con số cộng, mà là gắn bó, hòa hợp với nhau thành một chỉnh thể" (Vĩnh Long: *Sự tròn vành rõ chữ của tiếng hát dân tộc*. Viện Nghệ thuật xuất bản, Hà Nội, 1976, tr. 28).

Chính vì sự gắn bó như hình với bóng với tư duy của con người, nên ngôn ngữ đã trở thành một trong những phương tiện diễn tả của nhiều loại hình loại thể nghệ thuật, không chỉ văn học, âm nhạc mà còn hội họa, điêu khắc, múa, nhiếp ảnh..., đó là chưa kể đến vai trò to lớn của nó trong các loại hình nghệ thuật tổng hợp như sân khấu, điện ảnh... Lịch sử đã lựa chọn và lựa chọn đúng. Ngôn ngữ bổ sung cho các loại hình, loại thể nghệ thuật khác tính cụ thể xác định và mức độ tư duy sâu sắc của nó. Nó không phải là "món nợ", mà ngược lại, là bạn đường đắc lực của các loại hình loại thể nghệ thuật; nó "cộng sinh" chứ không hề "ký sinh" đối với các loại hình nghệ thuật bạn bè khác.

Trong nhạc hát không có sự đối lập giữa ngôn ngữ và âm thanh. Đứng trên quan điểm biện chứng mà xem xét thì có sự vật nào chẳng phải là sự thống nhất của hai mặt đối lập? Và chẳng, như trên vừa nêu, đâu có phải là ngôn ngữ khi bước vào âm nhạc để trở thành một phương tiện diễn tả vẫn giữ nguyên vẹn hoàn toàn đặc thù của nó? "Lời và nhạc là hai thực thể có đời sống riêng, nhưng khi kết hợp thì mâu thuẫn - thống nhất". Ngôn ngữ là công cụ của tư duy nên đó là một hiện tượng rất phong phú, uyển chuyển, đa dạng. Trên cơ sở đa dạng ấy, mỗi loại hình loại thể nghệ thuật sẽ chọn lựa một mặt nào đó, một dạng nào đó thích hợp nhất và "kết nạp" nó làm thành viên trong một hệ thống chung những phương tiện diễn tả nhất định.

Giữa âm nhạc và ngôn ngữ lại có nhiều chỗ tương đồng. Ngôn ngữ với ngữ điệu, giọng điệu của nó lại chính là ngôn nguồn của âm nhạc. Ngôn ngữ với ngữ nghĩa của nó kết hợp với ngữ điệu được nhấn mạnh rõ ràng hơn, đó là thơ ca. Ngữ điệu của ngôn ngữ được tách ra khỏi ngôn ngữ, được *nâng cao, cách điệu, hệ thống hóa, trình thức hóa*², đó là âm nhạc. Mặt

1. Đỗ Nhuận: *Người sáng tác âm nhạc đối với Quan họ*. Tạp chí *Nghiên cứu Nghệ thuật* số 4-1976, tr. 35.

2. Vấn đề này đã được chúng tôi lý giải kỹ hơn trong Chương II của cuốn sách *Thọ dòng âm thanh, cái đẹp sai cánh* (Nhạc viện Hà Nội và Trường Cao đẳng Sư phạm Hà Nội xuất bản năm 1996).

khác, "giữa làn điệu âm nhạc và cấu trúc thơ vốn có mối tương đồng là vận động theo hình tuyến thời gian"¹. Hơn nữa, ngôn ngữ trong âm nhạc không phải là một thứ công cụ giao tiếp chung của xã hội, ngôn ngữ nói, mà là ngôn ngữ có tính nghệ thuật, ngôn ngữ thơ ca. Đó chính là một dạng ngôn ngữ phản ánh cuộc sống bằng phương thức trữ tình cũng như trữ tình là phương thức phản ánh cuộc sống chủ yếu và đặc trưng của âm nhạc.

Nhạc có lời là "được" hay "mất"? Không những không "mất" mà còn "được", vì ngôn ngữ, khi về với âm nhạc, đã biết tự "quên" mình đi, để chuyển hóa thành ngôn ngữ nghệ thuật, ngôn ngữ thơ ca, đem lại cái "được" cho âm nhạc: tính xác định cụ thể trong sự gợi mở tưởng tượng và gợi cảm xúc để góp phần tăng sức truyền cảm mạnh mẽ cho tiếng hát, câu ca.

Đến đây thì có thể khẳng định rằng, nguyên tắc chỉ đạo trong việc soạn lời ca mới cho làn điệu dân ca cổ truyền là đảm bảo cho được sự thống nhất giữa nhạc và lời - một sự thống nhất đến mức "nhuần nhị".

Vấn đề chỉ còn là phải thực hiện nguyên tắc đó như thế nào?

Trước hết, người soạn lời phải nắm được sắc thái tình cảm của làn điệu dân ca cổ truyền mà mình định dựa vào đó để soạn lời mới, vì mỗi làn điệu (chỉ xét riêng về mặt giai điệu âm nhạc) đều biểu hiện một sắc thái tình cảm nhất định. Dù làn điệu có tính chất biến động và rộng mở đến đâu thì người soạn lời vẫn phải nắm bắt cho được cái lõi tình cảm của nó. Cần hết sức tránh tình trạng xô bồ, gượng ép, biến làn điệu thành một cái giỏ "thập cẩm" có thể chứa đựng bất cứ nội dung tư tưởng, tình cảm nào.

1. Nguyễn Hữu Thu: *Diễn xướng - yếu tố không thể thiếu được trong dân ca*. Văn nghệ số 49 ra ngày 8-12-1979.

Chúng ta đều biết, âm nhạc là tiếng nói của tình cảm, song tình cảm cũng là một "thế giới" rất phong phú với nhiều cung bậc, nhiều sắc độ khác nhau. Tình cảm con người nảy sinh từ quan hệ của nó, quan hệ với thế giới khách quan chung quanh nó, có thể đó là một dạng phản ứng của tâm hồn con người trước cuộc sống. Không có thứ tình cảm tự thân, tách rời khỏi cuộc sống hiện thực; đó là một thứ nhận thức ở dạng tự phát, một lý trí tồn tại dưới hình thức cảm tính. Cuộc sống hiện thực rộng lớn bao nhiêu, quan hệ của con người với thế giới càng rộng mở bao nhiêu thì thế giới tình cảm bên trong càng bao la bấy nhiêu. Cái rộng lớn của thế giới khách quan cũng tương ứng với cái rộng lớn của thế giới tình cảm.

Mỗi một bài ca, bài hát, mỗi một làn điệu mới chỉ là một tình cảm nảy sinh trong mối quan hệ giữa con người và cuộc sống. Có thể là một nét tình cảm vui, hoặc buồn, giận dữ hoặc yêu thương, phẫn nộ hoặc u hoài, tình nghịch hoặc ước mơ, hy vọng... Lời ca mới, dù muốn hay không, vẫn cứ bị lệ thuộc vào nét tình cảm đó của làn điệu. Đó cũng là giới hạn của việc soạn lời mới theo các làn điệu dân ca cổ truyền.

Với một làn điệu mang một nét tình cảm buồn, ta có thể soạn lời ca với những sắc độ buồn da diết, buồn rười rượi, cho đến buồn man mác, buồn vẩn vơ..., chứ không thể biến thành niềm vui được. Một làn điệu mang một nét tình cảm nhớ thương thì lời ca cũng chỉ nằm trong những sắc độ nhớ nhung, băng khuâng, chờ đến nhớ tiếc, nhớ đau đáu, u hoài..., chứ không thể chuyển thành lời ca quyết tâm đấu tranh, ý chí kiên cường được.

Hiện tượng gán ghép, gượng ép thường vẫn thấy xảy ra trong một số buổi diễn những vở ca kịch truyền thống: lời ca rất hiện đại, trong khi đó làn điệu lại bị giới hạn trong một nét tình cảm của một giai đoạn lịch sử mà làn điệu đó đã nảy sinh. Ở đây, người ta quên mất mỗi làn điệu đều chứa đựng một nét tình cảm tương ứng, mà tình cảm là của con người thuộc về một giai đoạn lịch sử nhất định; nói cách khác, tình cảm cũng

mang tính lịch sử của nó. Không phải ngẫu nhiên mà những làn điệu dân ca ru con vừa mang chung một nét tình cảm yêu thương tha thiết, vừa đượm một nỗi buồn man mác pha lẫn nỗi tủi thân, tủi phận? Tình cảm đó gắn liền với thân phận của những phụ nữ Việt Nam dưới chế độ cũ với cuộc đời bèo bọt, cay đắng của mình; ý thức về thân phận mình càng trở nên day dứt khi người mẹ đến với con và ru con. Ru con không hẳn là để nói với con - con còn bé bỏng hiểu sao được lời mẹ? - mà là một dịp để trở về với mình, với chính lòng mình. Ru con có thể coi là một lời độc thoại được ca hát lên theo một giai điệu âm nhạc¹.

Như vậy, soạn lời ca mới theo các làn điệu dân ca cổ truyền không phải chỉ là vấn đề kỹ thuật đơn thuần: theo giai điệu mà đặt lời, theo cao thấp mà chọn từ, theo chỗ ngừng nghỉ mà ghép câu..., mà phải mang một tâm hồn của nhà thơ và tâm hồn của nhạc sĩ. Vì "dân ca nào cũng thơ. Dân ca Việt Nam mang hồn thơ Việt Nam: khi trữ tình, mơ ước, khi hùng tráng, quyết liệt..."²; làm lời mới có nội dung thúc đẩy sản xuất, nhưng thiếu chất "thơ", thì "sai lạc", "làm hại tới bản chất, tính cách của nó"³. Chất thơ đó chính là chất trữ tình, tình cảm của lời ca. Và khi lời ca đã là một bộ phận trong tổng thể của một bài hát thì rõ ràng nó cũng thể hiện chung nét tình cảm của bài hát đó. Cái bộ phận phải phục tùng cái toàn bộ, cái toàn bộ của một tác phẩm, của một hình tượng nghệ thuật là một sự hòa điệu hoàn chỉnh của những cái bộ phận - không thể nào khác được!

Mặt khác, cần chú ý và giữ lại phong cách của từng làn điệu ngay cả trong lời ca mới. Chúng ta đều biết, mỗi làn điệu dân ca đều có quê hương gốc rễ của nó, mỗi làn điệu dân ca không những gắn với thời đại lịch sử, mà còn chịu sự quy định trực tiếp và khá rõ rệt của thanh điệu, giọng điệu, cách phát âm

1. Hãy so sánh giữa các làn điệu ru con xưa với *Mẹ yêu con* của Nguyễn Văn Tý, *Ru con trong đêm pháo hoa* của Hoàng Vân (sau 1975)... thì rõ.

2. Đỗ Nhuận: Tài liệu đã dẫn, tr. 34.

3. Đỗ Nhuận: Tài liệu đã dẫn, tr. 35.

của từng địa phương, từng vùng miền. Thật hiển nhiên khi ta thấy sự gắn bó hữu cơ giữa dân ca ví dặm với thanh điệu của "giọng nói" vùng Nghệ Tĩnh, giữa điệu hò mái đẩy với "giọng nói" xứ Huế, giữa điệu hò Đồng Tháp với "giọng nói" Nam Bộ... Phong cách của làn điệu dân ca gắn với phong cách của lời ca, biểu hiện trước hết là ngữ âm. Cũng là một từ có dấu sắc, hỏi, ngã, nặng, ít nhất có ba cách phát âm khác nhau trên đất nước ta. Vậy thì khi soạn lời ca mới phải dựa vào cách phát âm nào, đâu là ngữ âm chuẩn mực?

Ngôn ngữ của một nước thường dựa vào tiếng nói của thủ đô để xây dựng ngôn ngữ chuẩn mực. Song ở đây, nếu áp dụng nguyên tắc đó cho việc soạn lời ca theo các làn điệu dân ca (của các địa phương) thì làn điệu dân ca khi hát lên sẽ thiếu mất cái "hồn quê hương" của nó. Một làn điệu dân ca đi vào lòng người nghe sẽ gợi mở cho người nghe tưởng tượng về một vùng miền, một xứ sở nhất định, dù họ chưa hề đặt chân tới, thì bức tranh tưởng tượng ấy vẫn hiện lên trong đầu óc dựa trên vốn hiểu biết (cuộc sống và sách vở) của họ. Bỏ rơi mất phong cách ngữ âm của lời ca tức là bỏ rơi mất một sức mạnh đặc biệt của âm nhạc, nhất là dân ca.

Ngoài ra, mỗi địa phương lại có những phương ngữ, những tiếng địa phương, những phương ngữ đó khi nghe thì người ta đã biết ngay đó là địa phương nào rồi. Giữ đúng phong cách của một làn điệu dân ca, trong việc soạn lời, cũng không thể không chú ý đến phương ngữ được, vì mỗi từ, mỗi ngữ trong phương ngữ có tác dụng gợi mở những hiện tượng, hay nói cách khác, nó có ý nghĩa như một kiểu tượng thanh.

Nhưng có phải, vì để giữ đúng phong cách của từng làn điệu dân ca, mà sẽ phá bỏ hết mọi chuẩn mực về ngôn ngữ, về ngữ âm? Phải chăng là soạn lời ca theo một làn điệu dân ca miền núi, vì để giữ đúng phong cách, những từ ngữ hát lên nghe chỉ còn hai thanh: huyền và không dấu? Phải chăng vì giữ đúng phong cách của làn điệu dân ca, mà lời ca trở thành

những tiếng địa phương, những phương ngữ khó hiểu, ngôn ngữ trong lời ca sẽ không còn tính phổ biến và biến thành một thứ tiếng lóng?

Không! Nói đến nghệ thuật là nói đến mức độ. Lời ca vẫn phải đảm bảo chuẩn mực chung về ngữ âm, về từ ngữ, nói cách khác, ngôn ngữ trong lời ca dù đã biết "mất mình" đi, dù đã chuyển hóa thì vẫn phải tuân theo những quy luật chung của ngôn ngữ. Tuy nhiên, trong lời ca, vì yêu cầu phong cách của làn điệu, có thể được phép sử dụng rất hạn chế một số từ ngữ theo ngữ âm địa phương, một vài phương ngữ nhằm giúp người nghe mau chóng hơn trong cảm thụ âm nhạc, và do đó, tạo cho bài hát sức truyền cảm mạnh mẽ hơn. Sự cân nhắc mức độ, "liều lượng", đúng lúc, đúng chỗ, đây cũng là tài năng sáng tạo của người soạn lời, một *nhà thơ - ca từ*.

Một khía cạnh khác của yêu cầu giữ đúng phong cách của làn điệu dân ca trong việc soạn lời mới là tiếng đệm. Về mặt ngôn ngữ học, vốn từ ngữ thường được chia thành *từ có nghĩa* (thực từ) và *từ không có nghĩa* (hư từ). Về mặt tu từ học, từ không có nghĩa được coi là loại từ chỉ sắc thái (tình cảm) nhằm nhấn mạnh hơn ý nghĩa của câu nói. Trong âm nhạc, từ không có nghĩa bỗng nhiên biến thành từ có hồn, có tình. Trong các làn điệu dân ca "thường dùng nhiều thủ pháp nguyên âm thay cho lời có nghĩa. Một phạm trù xếp vào loại chung là vokalidơ (xương nguyên âm - *hối ư, hạ ối ư...*). Hiệu quả là lời có nghĩa chỉ ít thôi, nguyên âm thay vào đóng vai trò cân bằng cấu trúc, đồng thời gây mênh mông thêm. Đây là chỗ ý lời cụ thể nói đủ rồi; phần nhạc không lời (nguyên âm) không nghĩa đảm nhiệm sự diễn tả tiếp theo cho mênh mông thêm, hun hút thêm"¹.

Nhận định vai trò tiếng đệm trong dân ca của nhạc sĩ Đỗ Nhuận là khá đầy đủ, cho nên người soạn lời mới nên biết tôn trọng và giữ lại đúng những tiếng đệm của từng làn điệu,

1. Đỗ Nhuận: Tài liệu đã dẫn, tr. 35, 36.

không nên quá tham lam mà ghép lời vào cho đầy đủ theo tất cả những nốt nhạc của làn điệu. Nhiều lời, nhiều từ ở đây sẽ phương hại ý, sẽ làm cho giai điệu giảm sút sự gợi mở, sự lung linh trong tâm hồn người nghe.

Tuy vậy cần tránh thái độ sùng cổ, nệ cổ, coi đây là con đường tốt nhất và duy nhất để tiếp thu vốn dân ca cổ truyền. Duy nhất sao được khi tình cảm của một làn điệu dân ca là một nét tình cảm điển hình của một người, hoặc nhiều người, trong một giai đoạn lịch sử nhất định? Tình cảm con người cũng luôn vận động và phát triển trên chiều rộng của cuộc sống và chiều dài của lịch sử. Nhiều nhạc sĩ đã tìm cách cải biên dân ca: soạn lời mới, soạn phần phối âm phối khí mới, biến tấu và phát triển dựa trên một chủ đề dân ca; cùng những thủ pháp phát triển mang tính kịch, đổi mới điệu thức, điệu tính, thay đổi nhịp điệu, tiết tấu cho gần với nếp nghĩ, nếp cảm của con người thời đại... Đó đều là những con đường hướng về cội nguồn, nhưng vẫn gắn liền và bước theo thời đại. Có thành công, có thất bại, nhưng tất cả đều chứng tỏ rằng: những làn điệu dân ca cổ truyền không đủ sức nói lên được thật trung thành, sâu sắc tâm hồn của con người Việt Nam đương đại. Nếu tình cảm lệ thuộc vào quan hệ - quan hệ giữa con người và thế giới khách quan - thì rõ ràng là quan hệ của con người Việt Nam hiện nay đâu chỉ dừng lại sau lũy tre làng? Nếu tình cảm mang dấu ấn của lý trí, trí tuệ thì lẽ nào trình độ nhận thức của con người Việt Nam đương đại chỉ ngang tầm cánh diều, ngọn đa? Trong mối quan hệ mới, ngày càng xa, rộng và cao hơn, con người Việt Nam hiện nay cũng đòi hỏi những tác phẩm âm nhạc tương xứng với tâm hồn của họ, vừa có nét riêng truyền thống, vừa có nét chung thời đại.

Dĩ nhiên, cũng có những làn điệu dân ca vừa có tính giai điệu lại vừa gắn với lối hát nói - làn điệu vọng cổ là một thí dụ - còn có một khoảng đất rộng rãi để cho làn điệu cổ truyền đó đủ sức chứa đựng một nội dung mới. Song điều đó càng chứng tỏ rằng: trên khoảng đất trống ấy, thế hệ ngày nay và mai sau phải gia công cuộc xới, gây trồng mới có thể thu hoạch một vụ mùa trĩu hạt, nặng bông.

4. Âm nhạc dân gian trên dòng chảy lịch sử¹

HIỆN TƯỢNG (CHÙM I)

1. Những năm gần đây, nhằm tạo không khí và gây ấn tượng, nhiều ca sĩ thường mở đầu cho một ca khúc mới (có giới thiệu rõ nhạc sĩ sáng tác) bằng một điệu hò (hoặc một làn điệu dân ca nào đó). Ví dụ, mở đầu bằng hò Huế trước khi hát *Huế, tình yêu của tôi* (Trương Tuyết Mai - Đỗ Thanh Bình), *Huế thương* (An Thuyên)...; hò vùng đồng bằng sông Cửu Long

1. Bản thảo của Chương III này (*Soạn lời mới theo các làn điệu dân ca*) được hoàn thành vào cuối năm 1979. Những ý chính đã được giới thiệu trên tuần báo *Văn nghệ* số 14 (5-1-1980). Sau ngót hai mươi năm, tôi đã nhận được những hồi âm kể cả những ý kiến không đồng tình; và có thể tóm lược (không đầy đủ) như sau:

- Âm nhạc dân gian ở đây là ca hát dân gian, thường nảy sinh và dựa vào thơ ca, thơ được bẻ lãn, uốn điệu và thành bài hát, bài ca. Đó cũng là hình thức sáng tác vốn có, hằng có của ca hát dân gian.

- Quan điểm của tôi có khác. "Vốn có", "hằng có" không có nghĩa là "chỉ có" (duy nhất). Có thể coi đây là bước đầu, còn khi một làn điệu đã tương đối định hình thì việc soạn lời mới (kể cả với thời điểm bấy giờ) lại vẫn hằng xảy ra. Và người hát (dân ca) hoàn toàn có quyền "sửa lại", có thể coi là "sáng tác". Thực chất đây là hình thức ứng tác, ứng diễn của âm nhạc dân gian. Gọi hình thức ấy là sáng tác, là tác phẩm mới thì không chuẩn về nội dung thuật ngữ và khái niệm. Hình thức ứng tác, ứng diễn ấy được lặp lại với những cấp độ khác nhau, và lượng biến thành chất, một làn điệu mới, một bài ca mới ra đời. Đến bước này thì những từ ngữ sáng tác, tác phẩm mới được dùng mới tương ứng với nội dung của nó.

Hơn thế nữa, hình thức soạn lời mới theo các làn điệu dân ca cổ truyền (theo các bản phổ, băng tiếng, băng hình...) vẫn tồn tại, đặc biệt là trong các cuộc hội diễn không chuyên. Gượng ép ư? Khấp khểnh ư? Rơi vào quan điểm "bình cũ rượu mới" có lỗi ư??? Nhưng nó vẫn tồn tại trong đời sống âm nhạc dân gian trên dòng chảy lịch sử. Vậy nên, không thể bài bác, chối bỏ và phủ nhận, mà cần xem xét, nghiên cứu để tìm cách tác động tích cực vào hiện tượng đó. Và biết đâu, một *Giận mà thương* nào đó (?) sẽ ra đời?

Để trình bày (và bảo vệ) quan điểm của mình, xin được nói rộng và sâu hơn trong bài *Âm nhạc dân gian trên dòng chảy lịch sử*. Có thể coi đây là "bổ đề" (nói theo giọng toán học) cho chương này (bài đã đăng trên Tạp chí *Văn hóa Nghệ thuật* số 5-1998).

trước khi hát *Dáng đứng Bến Tre* (Nguyễn Văn Tý), *Tình đất đỏ miền Đông* (Trần Long Ẩn)...

2. Hiện tượng *tân cổ giao duyên* đã xuất hiện hơn hai mươi năm trước đây. Nhiều người ngỡ ngàng, chối bỏ, thậm chí lên án khá nặng nề, với lý do: đó là một thứ âm nhạc lai tạp. Nay, thì nó còn phát triển theo những dạng mới, xa hơn những bước ban đầu: cổ và tân, cổ vùng này và cổ vùng khác (như một liên ca khúc), cổ và ca khúc mới (như hiện tượng 1 vừa nêu)...

Điều đáng lưu ý là nó có một dạng vẻ riêng không thể trộn lẫn với dòng âm nhạc khác: bác học, "nghiêm túc", nhạc nhẹ...; nhất là cách hát: không giống với phương pháp cộng minh thường được giảng dạy trong các trường âm nhạc chuyên nghiệp, chủ yếu là môi, lưỡi, mồm. .. (theo Mịch Quang, đây là xỉ âm); hát rất rõ lời - gần như nói (hoặc kể) được nâng cấp: cách điệu thấp hoặc cao, nhiều hoặc ít...).

3. Có một loại bài hát thường được giới âm nhạc (chuyên nghiệp) gọi là "nhạc sến" (chưa rõ nguồn gốc của tên gọi này), nhưng vẫn có đời sống: được ghi băng, ấn hành và phát hành trên rất nhiều địa bàn, được lưu hành khá rộng rãi trong công chúng ở thành thị cũng như nông thôn, không chỉ trong nhân dân lao động mà cả công nhân, viên chức...

Tôi đã được chứng kiến và "nhập cuộc" với không khí "trình diễn" loại bài hát đó trong các buổi "nhậu". Người hát (thành viên trong cuộc "nhậu") như đóng hai vai: vừa là nghệ sĩ biểu diễn, vừa là người thưởng thức; và cứ như thế, luân phiên nhau.

Tiết mục thường có hai dạng: thứ nhất, đúng bài bản được sáng tác (theo lối "tân cổ" như vừa nêu; cũng có khi là ca khúc mới, được sáng tác đúng học thuật, nhưng lại hát theo giọng "tân cổ"); thứ hai, những ca khúc mới nhưng được "bịa" thêm lời ca ngộ nghĩnh, vui vui...

Thí dụ, ngay từ thời đầu Cách mạng và Kháng chiến chống Pháp, bài *Rạng đông* (Hùng Lĩnh) đã được "bịa" thêm lời ca mới như sau:

*Thanh niên ta oai hùng vì râu,
 Râu ta đây là râu quai nón.
 Cái râu loàm xoàm, cái râu lôm xôm, cái râu mọc
 quanh cái mồm.
 Râu, râu, râu chi râu mọc quanh mồm? Cái râu xôm.
 Râu, râu, râu chi râu mọc quanh tai? Cái râu quai...*

Cũng tương tự, "từ khi ra đời, *Giải phóng Điện Biên* đã được hát vang, đặt lời *tếu táo* (tôi nhấn mạnh - D.V.A) ngay từ sau chiến thắng Điện Biên và cả trong chống Mỹ. Điều đó chứng tỏ sức sống mãnh liệt của tác phẩm"¹.

Có rất nhiều lời ca "biến tấu" theo dạng đó đã và đang lưu hành khá rộng rãi trong hai cuộc kháng chiến và cả hiện nay. Đặc biệt, các nhạc sĩ - tác giả rất thuộc, rất thích và hay hát loại lời "nhại" này. Họ cảm thấy tự hào rằng tác phẩm của mình đã có đời sống trong lòng công chúng.

LỜI BÀN (I):

1. Đã tồn tại thực sự như một thực thể, một sinh thể, một loại bài hát không được "tính đến" và "xếp hạng" (thậm chí không được ngó ngang đến) trong tư duy học thuật và những trang nghiên cứu, lý luận phê bình âm nhạc nói riêng và văn hóa, nghệ thuật nói chung. Nói cách khác, bên cạnh những tác phẩm âm nhạc (khí nhạc và thanh nhạc) đã được quy trình hóa từ khâu sáng tác, biểu diễn cho đến thưởng thức, vẫn tồn tại một *nhu cầu ca hát mang tính chất dân gian* - cả nội dung và hình thức.

Nhu cầu (chủ thể) sẽ tạo ra sản phẩm (đối tượng): những tác phẩm, bài bản, khúc hát... mang chất dân gian.

1. Phương An: *Đố Nhuận với Điện Biên*. Tạp chí *Âm nhạc* số 2-1997, tr. 28.

Đã đến lúc không thể ngoảnh mặt làm ngơ, mà phải nhìn nhận và công nhận sự tồn tại của *một dòng âm nhạc dân gian hiện đại và đương đại, một dạng "dân ca" mới.*

2. Trong xã hội ta hiện nay, với đời sống kinh tế ngày một cải thiện, đời sống tinh thần ngày một nâng cao, quyền làm chủ của người dân được pháp luật bảo đảm hơn, *ý thức về vai trò cá nhân của từng thành viên trong mối quan hệ với cộng đồng ngày càng sâu, chín...*, sự *phân cực* trong thị hiếu thẩm mỹ, thị hiếu nghệ thuật và thị hiếu âm nhạc hiện lên rất rõ nét. Giữa giàu và nghèo, giữa già và trẻ, giữa thành thị và nông thôn, giữa các ngành nghề trong lao động, sản xuất, giữa cách thức và hình thức kiếm sống.... tất cả như đang chuyển đổi thang bậc giá trị, thang bậc địa vị trong xã hội, nếu chưa phải là sự xuất hiện những giai cấp mới thì cũng đã xuất hiện sự sắp xếp những đẳng cấp mới.

Kinh tế bao cấp và bình quân đã để ra thị hiếu bình quân, bao cấp; và với kinh tế theo cơ chế thị trường, sẽ có thị hiếu *đa cực, đa trường.*

Vậy nên, nếu chỉ loay hoay với "trường đỉnh tháp" - với lý do là "đối ngoại", "sánh vai"... mà bỏ rơi "trường chân tháp", "trường dân gian - dân dã" thì liệu âm nhạc thực hiện chức năng giáo dục bằng cách nào đây? Hãy "khoe" mâm cơm *trước* khi "khoe" một áo! Hãy "khoe" hay hát *trước* khi "khoe" hát hay! (tất nhiên nếu làm được cả hai thì thật kỳ diệu!).

3. Trong nhu cầu ca hát của đông đảo công chúng Việt Nam hiện nay, cần lưu ý đến một nét rất dân gian : người biểu diễn cũng đồng thời là người thưởng thức ,và ngược lại, người thưởng thức cũng đồng thời là người biểu diễn.

Theo tiến trình lịch sử, từng loại hình và loại thể nghệ thuật xuất hiện và tự khẳng định bằng những đặc trưng và đặc thù của nó. Cùng với sự khẳng định đó, sự chia tách giữa chủ thể sáng tạo nghệ thuật và chủ thể thưởng thức nghệ thuật

ngày càng phân định khá rạch ròi (cùng với xu thế phân công lao động trong xã hội). Khoảng cách ước lệ giữa nghệ sĩ biểu diễn và công chúng thường thức vừa đem lại sự chặt chẽ về quy tắc, trình thức... cho các loại hình và loại thể nghệ thuật, nhưng lại đẩy người thường thức vào một vị thế thụ động thậm chí, hoàn toàn bị động.

Với hình thức ca hát dân gian, người thường thức cảm thấy năng động và chủ động hơn; cái tôi của từng thành viên trong công chúng thường thức có điều kiện để phát lộ, biểu lộ - từng cá thể "tự thực hiện mình", theo cách nói của Hêghen. Qua hình thức ca hát như đã nêu trong những hiện tượng (chùm I), công chúng thường thức như đang muốn *đòi* và *giành* lại vị thế của mình trong nghệ thuật.

Điều đó cũng nằm trong xu thế chung của lịch sử: dân chủ hóa - không phải là dân chủ mang tính bản năng, tự phát, mà đây là ý thức dân chủ - dân chủ mang tính tự giác, trí tuệ.

Sau khi chỉ ra rằng, "tài năng nghệ thuật chỉ tập trung vào một cá nhân, và do đó mà bị bóp nghẹt trong đông đảo công chúng, đó là một kết quả của sự phân công". Mác đã nuôi khát vọng về một xã hội trong đó "người nào đang mang một Raphaen trong mình thì đều được tự do phát triển"¹.

Phải chăng, những hình thức sinh hoạt văn nghệ dân gian hiện đại và đương đại (như đã nêu) là mảnh đất ương trồng khát vọng của Mác? Phải chăng, cần phải vun xới, chăm tĩa phong trào ca hát quần chúng (không chuyên) để chọn lọc và nuôi dưỡng những mầm tài năng âm nhạc cho đất nước hôm nay và mai sau?

*

1. C. Mác và Ph. Ăngghen: *Về văn học và nghệ thuật*. NXB Sự thật, Hà Nội. 1958, tr.84, 86.

HIỆN TƯỢNG (CHÙM II)

1. Trong các buổi trình diễn (bằng nhạc cụ hoặc giọng hát), bài *Ru con* đều được giới thiệu là dân ca Nam Bộ. Hóa ra đó vốn là hai làn điệu được cố nhạc sĩ Lưu Hữu Phước ghép nối rất khéo léo.

Cố nhạc sĩ Đỗ Nhuận cũng đã ghép nối hai làn điệu (ví và giặm), soạn lời mới với bài *Trồng cây lại nhớ đến Người*. Trước đây, ông cũng đã soạn lời mới và *mở thêm* một câu cuối cho làn điệu dân ca *Bắc kim thang* để thành một bài "dân ca mới": *ABC chúng ta cùng hay*. Cũng tương tự, nhạc sĩ Doãn Nho đã sưu tầm và *phát triển* thêm dân ca trong bài *Chiếc khăn rơi*.

Bài hát *Giận mà thương* vẫn được coi là dân ca Nghệ Tĩnh. Thế mà nó lại có tác giả: Nguyễn Trung Phong, cán bộ Sở Văn hóa Nghệ Tĩnh (cũ).

Theo nhạc sĩ An Thuyên, các làn điệu dân ca ví giặm vốn chỉ xoay quanh ba nốt: Mi, La, Đồ. Gần đây, có bổ sung và được chấp nhận một nốt thứ tư: Rê qua *Giận mà thương*. (Anh còn cho biết thêm: trong các điệu hò, thi thoảng còn xuất hiện nốt Si bình).

Nên chăng, coi *Giận mà thương* là "dân ca mới"?

2. Gần bảy mươi năm qua, kể từ khi có trào lưu "tân nhạc", ca khúc Việt Nam gần như phát triển theo hai hướng, xét về ngôn ngữ âm nhạc:

- Ngôn ngữ âm nhạc phương Tây mà chủ yếu là âm nhạc cổ điển châu Âu;
- Ngôn ngữ âm nhạc dân tộc (rõ nhất là về thang âm, điệu thức) với nhiều cấp độ: chỉnh lý, cải biên, biến tấu, chọn rút chất liệu hoặc âm hưởng...

Nghe bằng cả "hai tai", công chúng Việt Nam vẫn yêu thích những nhạc phẩm thuộc *cả hai hướng*: cả Văn Cao, Đặng Thế Phong, Lưu Hữu Phước, Nguyễn Đình Thi, Thanh Tùng...

và cả Lê Thương, Phạm Duy, Đỗ Nhuận, Nguyễn Cường, Trần Tiến, An Thuyên...

3. Văn học và nghệ thuật là sản phẩm của lịch sử và phát triển theo dòng lịch sử, tôi xin nêu thêm mấy hiện tượng trong thơ ca mà cũng rất gần gũi với âm nhạc.

Theo nhà văn Nguyễn Ngọc, nhà thơ Ngọc Anh không phải là người dịch mà là *tác giả, người sáng tác đích thực* bài thơ *Bóng cây kơ-nia*. *Bóng cây kơ-nia* đã trở thành dân ca chính cống. Ngọc Anh dịch hay sáng tác, chẳng có gì quan trọng. Cả nước chấp nhận nó. Người Tây Nguyên chấp nhận nó. Riêng tôi, tôi biết rõ: chính là Ngọc Anh sáng tác hoàn toàn đấy, vậy mà nhiều lần tôi đến các buôn làng Tây Nguyên sau này, người Cor thì nhận là "dân ca" của dân tộc họ. Người Ba Na, Ê Đê, người M'Nông, người Gia Rai... cũng vậy, ai cũng nhận, cũng giành về mình, của mình"¹.

Cũng tương tự, ca khúc *H'Den lên rẫy* đã được nhiều dân tộc Tây Nguyên hát và biểu diễn với lời giới thiệu là dân ca của địa phương mình. Tác giả Nguyễn Cường đã kể lại điều đó đầy phấn hứng với tôi.

4. Một hiện tượng thuộc lĩnh vực ngôn ngữ sau đây cũng cần lưu ý, vì ngôn ngữ, nhất là ngữ điệu, vốn là ngọn nguồn của âm nhạc. Trong tiếng Việt đã xuất hiện và được sử dụng rộng rãi những *phụ âm mới*: *p* (panh pông...), *bl*, *br* (âm *b* lướt nhẹ), *kn* (âm *k* lướt nhẹ)..., những *nguyên âm kép* được dùng khi phiên âm tiếng nước ngoài: *iư*, *iê* (âm *i* lướt nhẹ)...

Thằng cháu ngoại tôi sống ở ngoại thành Đà Nẵng. Trước đây, hai ông cháu nói chuyện với nhau, có lúc phải nhờ "phiên dịch" (mẹ cháu). Hết tiểu học, cháu thi và vào học trường phổ thông cơ sở nội thành. Vừa rồi, gặp lại, cháu nói và tôi hiểu được vì giọng cháu bớt "nặng". Từ đó, tôi chú ý thêm, *giọng* của

1. *Âm nhạc - tác giả và tác phẩm*, tập I. Trần Cường biên soạn và tuyển chọn. NXB Âm nhạc, 1996, tr. 59.

lớp trẻ hiện nay, do học hành hoặc công tác ,nghĩa là được giao lưu (ít ra là qua sóng phát thanh và truyền hình), ngày càng "nhẹ" chất giọng quê nhà.

Xét về mặt sinh lý, giọng là họng, và họng lại gắn với tai, mũi (vì thế mới có khoa, ngành Tai - Mũi - Họng) . Một thay đổi trong bộ ba thì cả ba cũng chịu ảnh hưởng. Giọng thay đổi thì tai, cơ quan tiếp nhận âm nhạc, cũng có đổi thay.

5. Thơ Bút Tre với cách làm thơ *kiểu* Bút Tre đã trở thành một hiện tượng trong đời sống "văn học đời thường". Đã có một họ nhà Tú, và đang có một họ nhà Bút (Bút Tre Trẻ, Bút Tre Non, Bút Tre Măng...). Nhiều nhà nghiên cứu văn học đã đề cập đến hiện tượng này, và gần như gặp nhau ở một điểm: dòng thơ kiểu Bút Tre có thể được coi là một dạng văn học dân gian (có người thêm từ ngữ "dân dã") hiện đại .

Và đã xuất hiện loại thơ cực ngắn, loại truyện mini... Nhiều bạn đọc, mở tờ báo (ngày, tuần, tháng...) thường đọc mục, bài nào ngắn nhất. Với con người (đương đại), thời gian - tâm lý hình như gấp gấp hơn, bức bách hơn chẳng?

6. Mấy hiện tượng đầy ý nghĩa về quá trình biến hóa và biến thể trong âm nhạc:

- Trong kỳ họp mặt mừng xuân Mậu Dần của Hội Nhạc sĩ Việt Nam (tại 51, Trần Hưng Đạo), nhạc sĩ Huy Thục có kể lại cho Giáo sư - Tiến sĩ Tô Ngọc Thanh (và tôi) rằng: trong dịp Nôen 97 vừa rồi, anh đã được nghe những *bài hát tôn giáo mang chất nhạc nhẹ* được trình diễn trước sân nhà thờ (trước khi vào lễ chính).
- Theo Giáo sư Vũ Nhật Thăng, đã có nhiều người gọi âm nhạc cổ điển châu Âu (thế kỷ XIX) là âm nhạc cổ điển *truyền thống* châu Âu, có nghĩa nó không còn là đỉnh cao cuối cùng.
- Từ cây đàn ghita gỗ mà có ghita điện, ghita "săng", ghita "bát", ghita Haoai..., với Việt Nam, có ghita phím lõm.

- Cây đàn violông có cách trình diễn chính thống trong các nhạc viện, nhưng vẫn có cách "chơi" của người Txugan, cách "chơi" của các nghệ nhân trong đàn tài tử - cải lương.

LỜI BÀN (II):

1. Nếu chưa mạnh dạn gọi là *dòng* thì đã có thể gọi là *dạng* âm nhạc dân gian hiện đại. Nhưng có người còn hoài nghi! Âm nhạc dân gian ư? Đã là *dân gian* thì phải *cổ truyền*, mà đây lại là "tân truyền"; vậy gọi là âm nhạc dân gian sao được?

Mọi sự vật, hiện tượng đều luôn vận động và phát triển. Âm nhạc dân gian cũng nằm trong quy luật và quỹ đạo đó. Vì thế, không thể lấy cái cổ truyền làm chuẩn mực để đo lường dạng âm nhạc dân gian hiện đại !

Một số nghệ nhân (và cả một vài nhà nghiên cứu) thường quá tự tin nghĩ rằng, "vốn làn điệu, bài bản, kỹ thuật diễn tấu của tôi mới đúng là cổ truyền" ! Cứ cho là như thế đi! Cứ coi cái vốn cổ của anh là cột mốc m . Xin thưa, đã có m thì sẽ có $(m-1)$, $(m-2)$... và còn $(m-n)$; n sẽ tăng dần đến vô cực dương. Vậy cái gọi là cổ truyền, rất cổ, cực cổ, sẽ là tiếng hú gọi bầy đàn của người vượn chăng? Thứ nữa, hãy để cho m tiến trên trục thời gian, và sẽ có $(m+1)$, $(m+2)$... và $(m+n)$. Dạng âm nhạc dân gian hiện đại, đương đại có thể ứng với một $(m+n)$ nào đó.

Ngay cả cái vốn cổ truyền vẫn thường được coi là mẫu mực cũng chỉ là một *dạng định hình ước lệ* như là một *miễn nghiệm*, một *vùng nghiệm*, một *tập nghiệm* (chứ không phải là một *điểm nghiệm*). Đấy chẳng qua là một nhát cắt vào dòng chảy của nó.

Âm nhạc dân gian là một hằng số? Sớm hay muộn, ngắn hay dài - xét về thời gian - động hay tĩnh, tụ hay tán - xét về chất lượng - nó vẫn là một biến số. Trên dòng chảy lịch sử, *chỉ có hằng số ý niệm, mà không có hằng số thực tại*.

Và chẳng, *cổ truyền* hay *truyền thống* đều có chung một từ *truyền* (chuyển đi, giao cho - *Từ điển Hán Việt* của Đào Duy Anh). Đã *truyền* là có truyền bá, truyền lưu... nói chung, đó là một dòng chảy - có đoạn phẳng lặng như tờ, có khúc cuộn cuộn bằng bằng; có nơi chia ngã, có chỗ hợp lưu... Ngừng chảy? Khỏa bằng, cạn lấp. Thông thương mới là sông, là suối. Một dòng chảy, liên tục, mãi mãi từ thượng nguồn xuôi về biển cả mênh mang.

2. Âm nhạc dân gian hiện đại là một *hình thái vận động mới* của âm nhạc dân gian *cổ truyền*, tuy cùng dòng, liền mạch, nhưng *khác về chất*. Và theo phép biện chứng, hình thái vận động mới này sẽ vừa "giữ lại", vừa "vượt qua" (Ăngghen); nói cách khác, có sự thay đổi những thuộc tính (giảm hoặc tăng, thêm hoặc bớt...).

Nó có thể "giữ lại" chất hồn nhiên, dung dị... về đề tài, về nội dung của tác phẩm, về hình thức trình diễn... Nó có thể "giữ lại" mối quan hệ giao hòa giữa người biểu diễn và người thưởng thức với sự giản thiểu tối đa trong trình thức biểu diễn (cách dẫn chương trình, cách giới thiệu tiết mục...), không quá xoáy vào một chủ điểm, chủ đề; và gần như vẫn "giữ lại" không khí ứng tác, ứng diễn trong những hội hè xa xưa...

Nhưng nó cũng "vượt qua" những thuộc tính dị bản, khuyết danh nhờ sự hỗ trợ của khoa học và công nghệ, các phương tiện biểu diễn hoặc lưu hành (nhạc cụ, băng...). Nói chung, nó không phải là âm nhạc "bác học", nhưng vẫn "thành văn": có văn bản, bản phổ..., cao hơn, có thể được phối âm, phối khí, dàn dựng... và có chỉ đạo nghệ thuật... - tóm lại, *nó vừa là nó, vừa không phải là nó*.

3. Không ngưng đọng, loại âm nhạc dân gian này vẫn tiếp nhận sự "viện trợ vô tư" của âm nhạc "chính thống" - bác học, chuyên nghiệp... - nhằm thỏa mãn nhu cầu ca hát của người Việt Nam hiện đại và đương đại, những con người Việt Nam đang *tự giác làm nên lịch sử* và có *ý thức bước theo lịch sử*.

Vì bước theo lịch sử một cách tự giác, âm nhạc dân gian hiện đại đã đạt tới mức có *ý thức cách tân* bằng cách tiếp nhận, loại bỏ, sàng lọc... những yếu tố mới. Với mặt bằng dân trí được mở rộng và nâng cao (do giao lưu và theo xu thế lịch sử), âm nhạc dân gian hiện đại Việt Nam cũng tự bổ sung, tự làm giàu bằng nhiều biện pháp và nhiều nguồn: có thể là từ nguồn truyền thống để nâng cấp về tính trí tuệ, tính khoa học¹; cũng có thể là lưu nhập từ các trào lưu âm nhạc (với mọi màu sắc) của nền âm nhạc hiện đại và đương đại trên thế giới.

Đất nước Việt Nam không chỉ là một không gian ba chiều mà là bốn chiều (hãy khoan nói vội là không gian n chiều): còn có cả chiều thứ tư - thời gian. Với chiều thứ tư - thời gian này, lịch sử đất nước vẫn là một dòng chảy không bao giờ ngừng. Âm nhạc dân gian là sản phẩm của lịch sử và chính sản phẩm đó cũng có lịch sử của riêng nó.

1. Theo tôi, đây là hướng đi của dòng âm nhạc dân tộc vẫn được mệnh danh là "âm nhạc dân tộc cải biên". Xin trở lại vấn đề này vào một dịp khác.

CHƯƠNG IV

TÊN GỌI TÁC PHẨM

Không riêng các nhạc sĩ sáng tác, mà mọi văn nghệ sĩ - tác giả đều quan tâm đến việc đặt tên gọi cho tác phẩm của mình. Đúng như Raxun Gamdatóp viết trong *Daghextan của tôi* rằng: "Đặt tên cho một cuốn sách cũng quan trọng, thiêng liêng như đặt tên cho một con người". Trong bài viết *Năm điều tâm đắc về thi pháp phương Đông*, có đoạn: "Một nhà văn tài năng hay tầm thường, bộc lộ ngay ở tên truyện... Trang nhã hay mộc mạc, uyên bác hay thô sơ, tráng lệ hay dung dị hiện lên đầu tiên trên tên truyện đầu tiên. Nó chảy ra từ tiềm thức và báo trước khuynh hướng sáng tạo của nhà văn đến tận đời... Điều đặc biệt là chính tên truyện và hệ thống tên truyện bộc lộ bản chất nhà văn, chỉ ra trí phán đoán của họ đang ở giai đoạn mấy"¹.

Có thể nói thêm, cả việc đặt tên cho nhân vật trong tiểu thuyết, kịch bản... cũng không phải là tùy hứng, tùy tiện, mà đều thông qua sự cân nhắc để đi đến một quyết định dứt khoát.

Trong âm nhạc, lại có ngoại lệ. Đó là trường hợp những tác phẩm viết cho khí nhạc - nhạc không lời - và tên gọi là những con số hoặc gọi theo điệu thức và điệu tính của tác phẩm. Đó là trường hợp phổ thơ - tên gọi của bài thơ cũng là tên gọi của tác phẩm âm nhạc. Tuy vậy, vẫn có những nhạc sĩ đặt lại tên gọi, nhất là trong trường hợp không phổ nguyên bài thơ mà trích thơ, phỏng thơ, dựa theo ý thơ... Đó cũng là trường

1. Lê Đình Bích: *Năm điều tâm đắc về thi pháp phương Đông*. Tuần báo Văn nghệ số 13 (25-3-2000), tr. 16.

hợp các làn điệu dân ca do tính chất ứng tác, ứng diễn và truyền miệng, nên không có hoặc không còn tên gọi, và người sưu tầm đã dựa theo lời ca để đặt tên gọi - thế là người sưu tầm cũng làm công việc của người sáng tác.

Tuy vậy, ngoại lệ không nhiều, nhất là với Việt Nam, vì ở nước ta, kể từ khi biết sáng tác âm nhạc và ghi thành văn bản, các nghệ sĩ thường kiêm công việc soạn ca từ; số lượng tác phẩm phổ thơ còn ít; ngay cả các tác phẩm nhạc đàn cũng được đặt tên gọi. Cho nên, các nhạc sĩ Việt Nam không những phải tinh thông về ngôn ngữ âm nhạc, mà còn phải tinh thông cả về ngôn ngữ văn học, nói rõ hơn là ngôn ngữ thơ ca, để soạn phần ca từ mà tên gọi tác phẩm chỉ là một mặt trong đó.

Chuyện đặt tên cho tác phẩm là chuyện nhỏ, nhưng lại quan trọng, vì, một tác phẩm nghệ thuật bao giờ cũng đòi hỏi sự hài hòa của các bộ phận cấu thành; một sự xộc xệch của một chi tiết cũng ảnh hưởng đến giá trị chung của tác phẩm. Chỉ tên gọi cũng gây được ấn tượng tốt hoặc xấu, thiện cảm hoặc ác cảm đối với người thưởng thức. Trước khi người nghe thưởng thức tác phẩm, việc đầu tiên là họ tiếp xúc với tên gọi của nó. Tất nhiên chúng ta loại trừ những tác phẩm âm nhạc - hàng hóa, âm nhạc - thị trường dùng tên gọi tác phẩm để quảng cáo, "câu khách", hoặc gọi tò mò bằng từ ngữ ly kỳ, giật gân...

Như vậy, tên gọi không phải là toàn bộ tác phẩm, nhưng toàn bộ tác phẩm lại bắt đầu từ tên gọi. Với tên gọi, có nghĩa là qua giây phút đầu tiên tiếp xúc với tác phẩm, người nghe được *định hướng* - một sự chuẩn bị để đón nhận tác phẩm, để cùng "sống" với tác phẩm. Ngoài giá trị sử dụng, ở tác phẩm âm nhạc, tên gọi còn có tác dụng *gợi mở* cho người nghe một thế giới mà tác giả định dẫn dắt người thưởng thức bước vào.

Đặc biệt với tác phẩm nhạc đàn - nhạc không lời -, yêu cầu định hướng và gợi mở của tên gọi tác phẩm càng đóng vai trò quan trọng. Phản ứng của người nghe là: sau khi tiếp xúc với tên gọi tác phẩm, mỗi người lập tức huy động vốn tri thức, vốn sống, vốn tình cảm... để "cộng hưởng" với nội dung của tác phẩm. Với một tác phẩm nhạc hát - nhạc có lời -, nếu tính định hướng và gợi mở của tên gọi có phần nào non yếu thì lời ca có

thể sẽ bổ sung, bù đắp. Với nhạc đàn, nếu không chú ý đến đầy đủ yêu cầu định hướng và gợi mở của tên gọi tác phẩm thì có thể xảy ra tình trạng "ông nói gà, bà nói vịt"; vì hình tượng âm nhạc không mang tính miêu tả, tạo hình như hình tượng hội họa, hình tượng điêu khắc; nói cách khác, hình tượng âm nhạc không mang tính xác định cụ thể về đối tượng phản ánh mà chủ yếu là ghi lại và biểu hiện một thái độ *cảm nhận* trước đối tượng.

Với các tác phẩm nhạc hát, tên gọi tác phẩm vẫn cần đạt yêu cầu định hướng và gợi mở như trong các tác phẩm nhạc đàn. Vì rằng, lời ca trong âm nhạc cũng không nhằm mục đích thông báo sự việc, sự kiện, hiện tượng, mà phải mang tính biểu hiện, trữ tình - cũng là một thái độ *cảm nhận* về đối tượng.

Hình như giữa yêu cầu định hướng và yêu cầu gợi mở có mâu thuẫn? Không. Nếu yêu cầu định hướng là hướng người nghe về một phía, một phương - chứ không phải là một điểm - thì yêu cầu gợi mở cũng nhằm đưa dẫn trí tưởng tượng người nghe hướng theo một phương, một phía. Định hướng mà không gợi mở thì dễ rơi vào khẳng định không chắc chắn, chính xác - điều này trái với đặc trưng phản ánh hiện thực của loại hình nghệ thuật âm nhạc. Gợi mở mà không định hướng thì cũng dễ rơi vào sự tản mạn, mơ hồ, mung lung. Điều này lại biến âm nhạc thành một thứ trò chơi âm thanh, không có nội dung của chủ nghĩa duy mỹ.

Để đạt hai yêu cầu đó (định hướng và gợi mở), tên gọi tác phẩm phải là ngôn ngữ văn học, ngôn ngữ thơ ca; nói rõ hơn, phải mang chất thơ. Phải chăng như vậy tên gọi phải gồm những từ ngữ có nhịp, có điệu... mới đạt chất thơ? Cần hiểu chất thơ một cách đầy đủ và sâu sắc hơn. Chất thơ không chỉ dừng lại ở nhịp, điệu, vần...! Những yếu tố đó mới chỉ là phương tiện hoặc là hình thức, chứ chưa phải là mục đích và nội dung.

Khi nghe một tiếng nói, câu nói, lời nói (ngôn ngữ), ta sẽ thu nhận hai lượng thông tin chủ yếu: nội dung thông báo do ta nắm được ngữ nghĩa và nội dung biểu cảm - thông qua ngữ điệu. Ngôn từ trong khoa học, trong các văn bản như thông tư, chỉ thị..., chỉ cần nội dung thứ nhất: thông báo, thông báo một cách rõ ràng,

chính xác - một thứ ngôn ngữ "trong suốt". Ngôn từ trong văn học, nhất là thơ ca, lại phải sử dụng cả hai mặt thông báo và biểu cảm, vừa thông báo vừa biểu cảm, biểu cảm trên cơ sở thông báo - một thứ ngôn ngữ "đục mờ". Đó là một dạng kết hợp hai yêu cầu định hướng và gợi mở như đã nêu ở trên đây.

Và không cứ tên gọi phải là một câu, nhiều từ mới có chất thơ! Nhiều khi chỉ là một hai từ mà vẫn đạt được nội dung thông báo và biểu cảm. Không nắm được điều đó, nhiều tên gọi của các tác phẩm âm nhạc đã rơi vào hai dạng cực đoan: khô khan, "trong suốt", vì dùng những từ ngữ quá trừu tượng, khái quát nên trở thành vô cảm trong lòng người nghe; hoặc dài dòng, lê thê, người nghe không tài nào nhớ nổi tên gọi của tác phẩm (rốt cuộc người nghe tự "bịa" ra một tên gọi theo trí nhớ và cách hiểu của mình về tác phẩm đó).

Xin nêu ra đây một vài thí dụ về dạng thứ nhất: *Nhớ tới Tổ quốc* (Hoàng Cương), *Cảm ơn Võ Thị Sáu* (Nguyễn Đức Toàn), *Đánh địch đáng* (Ngô Sĩ Hiển), *Chào Đà Nẵng vĩnh viễn tự do* (Nguyễn Đình Tấn), *Tình yêu bất diệt* (Ngô Quốc Tính)...

Và dạng thứ hai: *Tổ quốc tôi trên mười năm đã lớn* (Hong Đăng và Nguyễn Liệu), *Chúng ta đang sống những ngày đẹp nhất* (Vĩnh Cát), *Đất nước đẹp giàu đâu cũng quê hương* (Hồ Bắc và Hải Như), *Khúc hát ru những em bé trên lưng mẹ* (Thế Cường và Nguyễn Khoa Điềm), *Quân reo quê mẹ Quảng Trị anh hùng* (Hương Lan), *Biết mấy tự hào, Việt Nam Tổ quốc ta* (Phạm Đình Sáu)...

Xin nêu lên đây một nhận xét về ngôn ngữ Việt Nam của nhà ngôn ngữ học Giáo sư Phan Ngọc để các nhạc sĩ tham khảo: "Nhìn chung, các từ thuần Việt cấp cho ta những hình ảnh quen thuộc, giản dị, sinh động, có màu sắc, và có sức sống của hiện thực khách quan; trái lại, các từ Hán Việt cấp cho ta những khái niệm im lìm, không có màu sắc, không có vận động, mang hình ảnh những khái niệm vĩnh viễn của thế giới ý niệm"¹.

1. Phan Ngọc: *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong Truyện Kiều*. NXB Khoa học xã hội, Hà Nội, 1985, tr. 227.

Trong tình hình âm nhạc của đất nước ta hiện nay, cần chú ý hơn đến nội dung biểu cảm của từ ngữ - tức là yêu cầu gợi mở - trong tên gọi tác phẩm. Và đây cũng là chuyện "bếp núc" của ca từ nói chung và tên gọi tác phẩm nói riêng.

Tên gọi chỉ là một chi tiết của tác phẩm, nhưng lại mang trong mình nó ý nghĩa khái quát cả tác phẩm - một tín hiệu nghệ thuật có khả năng phát lộ đề tài, chủ đề và kể cả tư tưởng hoặc tình cảm chủ đạo trong tác phẩm. Để đạt được điều vừa nêu, có nhiều cách khác nhau. Có thể dựa vào hình tượng âm nhạc: *Tiếng chuông nhà thờ* (Nguyễn Xuân Khoát), hoặc dựa vào ấn tượng chung sâu sắc nhất của tác phẩm: *Quê em* (Nguyễn Đức Toàn), *Xa khơi* (Nguyễn Tài Tuệ); lấy địa danh tên đất, tên núi, tên sông: *Sông Lô* (Văn Cao), *Đường lên Tây Bắc* (Văn An); một nét hoặc một hình ảnh nào đó được nhắc đi nhắc lại trong lời ca: *Con kênh xanh xanh* (Ngô Huỳnh), *Quảng Bình quê ta ơi!* (Hoàng Vân); một cảm xúc trội bật lên trong tác phẩm: *Ơi dòng suối La La* (Huy Thục), *Ơi Ma Đắc!* (Nguyễn Cường), *Hà Nội Thủ đô ta đó* (Vĩnh Cát); chọn một hình ảnh có ý nghĩa tượng trưng, khái quát: *Lá cờ Tháng Tám* (Phan Thanh Nam), *Bão nổi lên rồi* (Trọng Bằng), *Dáng đứng Bến Tre* (Nguyễn Văn Tý), v.v...

Tên gọi còn có khả năng bộc lộ tính chất âm nhạc hoặc loại thể của tác phẩm. Không phải ngẫu nhiên mà có ba tác phẩm đều cùng một tên gọi *Ca ngợi Hồ Chủ tịch* (Văn Cao; Đỗ Nhuận; Lưu Hữu Phước - Nguyễn Đình Thi). Các tác giả đó không thiếu ngôn từ, nhưng vì loại thể của bài hát là chính ca, nên phải đặt tên như vậy. Hoặc khi nghe tên gọi tác phẩm là *Tiếng gọi thanh niên* (Lưu Hữu Phước), *Du kích ca* (Đỗ Nhuận), *Tiến quân ca* (Văn Cao), *Tiến bước dưới quân kỳ* (Doãn Nho)... thì người nghe đã đoán được đó là loại thể hành khúc. Nghe tên gọi *Hò dân cày* (Văn Chung), *Cánh thợ cày chúng tôi* (Văn Thế), *Hò biển* (Nguyễn Cường), thì người ta có thể đoán được tính chất âm nhạc mộc mạc, dân dã trong tác phẩm. Khi nghe mấy từ *Kể chuyện người cộng sản* (Hoàng Vân), thì đã có thể hình dung chất nhạc hồi tưởng, kết hợp trữ tình với tự sự...

Và nếu đã chấp nhận điều vừa nêu thì cũng cần soát xét lại một số tên gọi có hai từ "bài ca" đứng đầu: *Bài ca hy vọng* (Văn Ký), *Bài ca chiến thắng* (Trần Kiệt Tường), *Bài ca người thợ rừng* (Lương Ngọc Trác - Phan Ngạn), *Bài ca năm tấn* (Nguyễn Văn Tý), *Bài ca Hà Nội* (Vũ Thanh), *Bài ca thống nhất* (Võ Văn Di), *Bài ca biên giới* (Xuân Giao), *Bài ca chim ưng* (Đàm Linh), *Bài ca tuổi trẻ* (Hoàng Vân)... Hai từ "bài ca" khi ghép với một số từ ngữ khác thường gọi lên sắc thái trang trọng, trang nghiêm..., và cao hơn nữa là tôn nghiêm và tương ứng với loại thể chính ca (hymne). Trong khi đó, không khí chung của các tác phẩm vừa kể lại không đúng như thế. Phải chăng nên thay từ "bài ca" thành "tiếng ca", "khúc ca", "lời ca"...?¹

Cần nói thêm, trong việc soạn lời mới theo các làn điệu dân ca cổ truyền, các tác giả thường phải đặt tên gọi, nhưng có nhiều trường hợp so le giữa tên gọi với nội dung âm nhạc. Trong mười năm gần đây, phong trào sáng tác tình ca nở rộ, từ đó đã xuất hiện sự "lạm phát" về nội dung, hình thức, ca từ - ở đây chỉ nói về tên gọi. Từ những khúc hát giao duyên, "huê tình" nhằm bộc lộ tình yêu lứa đôi, dần dần một loại thể âm nhạc ra đời với nội dung miêu tả tình yêu giữa trai và gái, gọi là *tình ca*. Năm 1956, bài ca cách mạng đầu tiên ra đời với tên gọi của loại thể: *Tình ca* của nhạc sĩ Hoàng Việt ra đời, đã biểu hiện đúng nội dung tình yêu lứa đôi. Tiếp theo, một số tên gọi tác phẩm lại ghép hai từ "tình ca" với tên một địa danh nào đấy theo công thức: *Tình ca* + vùng *x*, *Tình ca* + miền *y*... Thí dụ: *Tình ca Tây Bắc* (Bùi Đức Hạnh - Cẩm Giang), *Tình ca đất nước* (Phan Nhân), *Tình ca trên những công trình mới* (Phó Đức Phương), *Tình ca trên công trường* (Ngô Quốc Tính), *Tình ca đất mỏ* (Văn Thành Nho), *Tình ca biển cả* (Đỗ Nhuận), *Tình ca đất Mũi* (Đỗ Nhuận - Nguyễn Đình Thi), *Tình ca Tây Nguyên*, *Tình ca Vũng Tàu* (Hoàng Vân)...., có lúc lại theo công thức: *Tình ca* + một ngành nghề nào đó... Thí dụ: *Tình ca người thợ*

1. Đáng tiếc là, cho đến nay, vẫn chưa có một cuốn từ điển về sắc thái trong tiếng Việt. Bởi lẽ, tuy là từ đồng nghĩa, nhưng cần được dùng đúng với sắc thái của nó trong nói và viết.

mở (Hoàng Vân), *Tình ca người thợ xây dựng* (Hồ Bắc - Nghiêm Đa Văn), *Tình yêu người thợ dệt* (Nguyễn Văn Tý)...

Theo tôi, cả hai công thức đặt tên trên đều không ổn. Với công thức thứ nhất (*Tình ca* + vùng x, *Tình ca* + miền y) thì ở đây người nghe sẽ hiểu là nhạc sĩ muốn nói đến tình yêu quê hương, xứ sở. Với công thức này, chỉ nên đặt tên gọi như: *Làng tôi* (Văn Cao), *Quê tôi* (Lưu Cầu), *Nhớ về quê mẹ* (Văn Đông), *Hát với con đê quê hương* (Thái Cơ), *Hát từ xóm biển Cà Mau* (An Chung), *Mùa xuân, làng lúa, làng hoa* (Ngọc Khuê)... Có thể có người biện luận rằng, tôi đặt tên gọi tác phẩm là *Tình ca* gắn với một địa danh, vì con người mới ngày nay không bị gò lại về tình cảm, mối quan hệ của họ rộng mở nên tầm nhìn, cách nghĩ và tình yêu cũng mở rộng hơn, phóng khoáng hơn. Hoàn toàn đúng. Song nên hiểu tình cảm của con người là một thế giới - một vũ trụ bao la - rất đa dạng và phong phú. Tuy nhiên, khi đi vào tìm hiểu và nắm bắt thế giới đó thì phải biết khu biệt hóa thành từng phạm trù. Không ai ngậy thơ để đem so sánh độ cao thấp, nông sâu... giữa tình yêu cha mẹ và tình yêu vợ chồng - tuy đều là tình cảm, cùng là tình yêu! Cho nên, không thể nhầm lẫn giữa tình yêu quê hương, xứ sở và tình yêu lứa đôi; đó là hai phạm trù có quan hệ hữu cơ với nhau, nhưng không trùng khít nhau.

Với công thức thứ hai (*Tình ca* + ngành; *Tình yêu* + nghề) tưởng như đã trở về đúng với phạm trù tình yêu lứa đôi, tình yêu trai gái, nhưng vẫn không ổn. Đã là tình yêu lứa đôi thì phải là mối tình của *một* anh A với *một* chị B, và ngược lại. Nói cách khác, sự biểu hiện tình yêu trong tác phẩm phải được *cá thể hoá*, phải mang cái riêng, và qua cá thể hóa mà nâng lên ý nghĩa khái quát, điển hình, qua cái riêng để biểu hiện cái chung của một ngành, một nghề, một giới, một lứa tuổi nào đó. Có thể có điểm chung trong tình yêu của *những* người thợ mỏ, *những* người thợ dệt..., nhưng mỗi một người thợ dệt, mỗi một người thợ mỏ, lại có những nét riêng không giống với người bạn đồng nghiệp của mình. Trong tình yêu, có thể có mô hình hết sức tổng quát, chứ không có công thức như trong vật lý hay hóa học.

Một từ trong ngôn ngữ giao tiếp hằng ngày khi bước vào tác phẩm nghệ thuật đều phải thông qua sự cân nhắc. Người xưa thường nói: "nhất tự thiên kim" (một chữ nghìn vàng). Có những tên gọi được thay đổi nhiều lần chính vì lẽ đó. Từ *Đầu có giấc là ta cứ đi*, qua một quá trình tác phẩm đi vào cuộc sống, cuối cùng Đỗ Nhuận đã chọn được tên gọi tác phẩm là *Hành quân xa* vừa súc tích, cô đọng, vừa dễ nhớ, dễ hiểu, lại vừa tiếp nhận một cách đặt tên gọi tác phẩm theo kiểu dân gian. (Nhân dân, quần chúng thường ít khi nhớ tên gọi chính thức của tác phẩm mà thường lấy vài từ trong câu lời ca đầu tiên để gọi tác phẩm. Thí dụ: bài *Chiến sĩ Việt Nam* của Văn Cao thường gọi là bài *Bao chiến*, vì câu đầu tiên là *Bao chiến sĩ anh hùng...*). Đỗ Nhuận cũng đã rút gọn tên gọi *Thanh niên vui mở đường* để chỉ còn ba từ *Vui mở đường* - và trong ba từ đó thì không thể nào cắt bỏ được một từ nào nữa, vì nó đã bảo đảm được "trong suốt" về mặt thông báo và "đục mờ" về mặt biểu cảm. Nhiều nhạc sĩ đã tỏ rõ sự cân nhắc kỹ lưỡng khi đặt tên gọi tác phẩm. Thí dụ : *Lên đàng* của Lưu Hữu Phước và Huỳnh Văn Tiểng ("*đàng*" chứ không phải "*đường*"), tên gọi đã gợi cho ta hình dung tính chất âm nhạc, thể loại âm nhạc và kể cả màu sắc thời đại của từ ngữ. Huy Du và Trần Hữu Thung đã đặt tên gọi tác phẩm của mình là *Anh vẫn hành quân* - đắt nhất và giá trị nhất ở đây là từ *vẫn* (một từ bình thường, ít giá trị biểu cảm nhưng được đặt đúng vào mối quan hệ của nó và bổn trở thành sống động). Trong tên gọi tác phẩm của mình, Văn Ký cũng đã dùng một từ đầy ý nghĩa: từ *lại* trong *Nha trang, mùa thu lại về...* Là nhạc sĩ, và cũng là nhà thơ - ca từ bậc thầy, Trịnh Công Sơn không chỉ biểu hiện tài năng và tài nghệ qua lời ca, mà còn cả trong cách đặt tên gọi cho tác phẩm của mình. Có khi rất kiệm từ : *Biển nhớ*, *Ru tình*, *Hạ trắng*, *Cát bụi*, *Diễm xưa*, *Tình ca...*, và vẫn gợi mở: *Biết đâu nguồn cội*, *Rừng xưa đã khép*, *Ru ta ngậm ngùi*, *Bốn mùa thay lá*, *Hoa vàng mấy độ*, *Nghe những tàn phai...*

Tên gọi có thể được xác định trước khi hoàn thành tác phẩm. Thông thường, tên gọi xuất hiện cùng với việc cấu tứ âm nhạc và cấu tứ ca từ (nếu là nhạc hát), nhưng sau đó bất cứ nhạc sĩ nào cũng trở lại với tên gọi. Như vậy, tên gọi tác phẩm

vừa mang ý đồ sáng tác của tác giả, vừa gọi lên nội dung khái quát của tác phẩm và cũng đồng thời chứa đựng cả ước vọng của người sáng tác. Và hóa ra, tên gọi không chỉ còn là cái tên để gọi và ra đời trong giây phút ngẫu hứng, mà là kết quả của những thao tác của tư duy, kết quả của một quá trình lao động nghệ thuật nghiêm túc và sáng tạo.

CHƯƠNG V

LỜI DẪN GIẢI

Toàn bộ ca từ - ngôn ngữ văn học trong tác phẩm âm nhạc - bao gồm nhiều phần. Ngoài lời ca (ngôn ngữ văn học được hát theo nhạc), ngoài tên gọi tác phẩm, còn một hệ thống từ, ngữ, câu... chỉ đóng vai trò phụ, nhưng cũng giúp người thưởng thức hiểu sâu sắc hơn tác phẩm âm nhạc. Đó là tiêu đề, đề từ, từ chỉ dẫn, lời ghi chú, và kể cả cách ghi tên tác giả. Vì chưa có một thuật ngữ chuẩn xác, chúng tôi mạnh dạn đề xuất mấy từ *lời dẫn giải* với nội dung khái niệm là toàn bộ hệ thống từ ngữ như vừa nêu trên đây. Tại sao không phải là *từ ngữ dẫn giải* mà lại là *lời dẫn giải*? Vì ở đây, trong hệ thống này, có thể có *từ ngữ* (thí dụ: từ chỉ dẫn ghi ở đầu bản nhạc như *vừa phải, nhanh, tình cảm, tha thiết...*), nhưng có khi lại là *một* hoặc *nhiều câu* trọn vẹn (thí dụ: ở đầu tác phẩm *Tình em, biển cả*, nhạc sĩ Nguyễn Đức Toàn còn ghi thêm câu đề từ: *"Tặng những người đi biển"*, hoặc ở cuối tác phẩm *Tình Bác sáng đời ta*, các tác giả Lưu Hữu Phước, Long Hưng và Minh Tuyên có ghi chú: *"Riêng lời 3 chỗ trong ngoặc kép hát hai lần"*... Hệ thống từ, ngữ, câu... thuộc dạng này không những có ý nghĩa chỉ dẫn..., mà có khi còn có vai trò giải thích thêm về nội dung của tác phẩm. Vì vậy, gọi là *lời dẫn giải* mới đầy đủ, xét về mặt nội dung của khái niệm đó.

1. Tiêu đề

Tiêu đề thường được sử dụng trong các tác phẩm nhạc đàn - nhạc không lời - như là một dạng tên gọi nhỏ của từng

chương (trong một tác phẩm âm nhạc có nhiều chương) nhằm nhấn mạnh một nét tình cảm chủ đạo, một mảng của hình tượng âm nhạc chung trong toàn bộ tác phẩm. Nếu với tên gọi tác phẩm, cần chú ý đến tính gợi mở thì, với tiêu đề, cần chú ý đúng mức đến tính định hướng để đạt được sự cân bằng giữa *tính định hướng* và tính gợi mở của từng từ ngữ.

Nhân đây, xin nêu một kiến nghị với các nhạc sĩ, khi viết các tác phẩm nhạc đàn: đó là nên có tên gọi tác phẩm và nếu là tác phẩm gồm nhiều chương thì nên có tiêu đề. Trình độ của công chúng thưởng thức âm nhạc nước ta hôm nay đòi hỏi người sáng tác cũng nên chú ý đến tính đại chúng của tác phẩm. Cần tìm nhiều cách đưa âm nhạc đến với công chúng rồi từ đó mới có thể nâng trình độ thưởng thức của công chúng lên. Lịch sử nghệ thuật trong nước và thế giới chưa hề có một trường hợp nào ghi lại rằng người nghệ sĩ chỉ đóng "tháp ngà" lại để chuyên sáng tác và sau đó tác phẩm bay ra khỏi phòng như bướm bướm vào lòng dân. Nhà nghệ sĩ nào cũng có những hoạt động xã hội cần thiết để phổ biến, giới thiệu... tác phẩm của mình. Đặt tên gọi và tiêu đề cho tác phẩm (nhạc đàn) của mình cho hay, cho hấp dẫn... là một trong những hoạt động xã hội đó.

Không chỉ nhạc đàn, mà ngay trong nhiều tác phẩm nhạc hát - nhạc có lời - như thanh xướng kịch, đại hợp xướng, hợp xướng nhiều chương, liên khúc (hoặc liên ca khúc), nhạc cảnh (ôpêrét)... cũng sử dụng tiêu đề - dù ở đây lời ca đã trở thành ngôn ngữ thứ hai, sau ngôn ngữ âm nhạc .

Để cho tiêu đề có sức hấp dẫn, đạt tới giá trị nghệ thuật cao, các nhạc sĩ thường chú trọng đến *chất lượng* của các từ ngữ (trong tiêu đề) với nhiều thủ pháp khác nhau: dựa vào sắc thái biểu cảm của từ ngữ; trích một hoặc vài câu thơ (trong thơ ca dân gian, cổ điển, hiện đại trong và ngoài nước); hoặc dùng thơ của chính nhạc sĩ tự sáng tác lấy, hoặc trích lời (không phải là thơ) của một danh nhân...

Nói chung, những thủ pháp để đạt được chất thơ trong các tiêu đề cũng không khác lạ gì so với việc tạo chất thơ trong tên gọi tác phẩm - và yêu cầu chung vẫn là súc tích, gợi cảm và gợi mở.

Một loại thủ pháp thường được dùng là dựa vào sắc thái biểu cảm của từ ngữ (như trong bản hợp xướng bốn chương *Tiếng hát người chiến sĩ biên thùy* của Tô Hải, tiêu đề của chương III là *Quê hương nhớ nhủ...* vừa mang chất thơ, vừa phù hợp với chất nhạc; bản hợp xướng bốn chương *Mùa xuân đại thắng* của Đoàn Phi (phỏng thơ Tố Hữu) đều có tiêu đề của từng chương khá đạt yêu cầu: *Tổ quốc rực đỏ hoa chiến thắng, Miền Nam sáng ngời chói lọi...*; trong bản giao hưởng *Thái Bình Dương* của Ngô Quốc Tính, cả ba chương đều có tiêu đề: *Hải âu và bạch tuộc, Biển tình, Hirôshima - lời thách đố...*).

Một loại thủ pháp khá phổ biến là trích thơ để làm tiêu đề. Trong *Người chiến sĩ sẵn mìn* (nhạc: Văn Đông; lời: phỏng ý và trích thơ Quế Lâm) có trích hai câu thơ (của Quế Lâm) làm tiêu đề:

*Trời hòa bình xanh màu nước biển,
Đất ngoan lành - tội ác vẫn rình bên.*

Trong *Khi xe tăng qua miền Quan họ* (nhạc: An Thuyên; Lời: phỏng thơ Nguyễn Ngọc Phú), hai tác giả đã trích ba câu thơ làm tiêu đề:

*Xe tăng anh đi âm âm giông bão,
Qua trăm miền, nay về miền Quan họ.
Có qua nổi sông Cầu bắc dải yếm không?*

Xin lưu ý: hai trường hợp *Người chiến sĩ sẵn mìn* và *Khi xe tăng qua miền Quan họ* đều là ca khúc. Điều đó cũng có nghĩa là không chỉ thanh xướng kịch, hợp xướng nhiều chương, liên khúc... mới có tiêu đề, mà tiêu đề còn được dùng ngay cả trong ca khúc để *nhấn mạnh một nét chủ đạo về nội dung tư tưởng tình cảm hoặc hình tượng âm nhạc*.

Thủ pháp dùng thơ làm tiêu đề còn có một "biến hóa" khác nữa: đưa tiêu đề (là thơ) hoặc lời của danh nhân vào giữa tác phẩm âm nhạc. Trong *Kính dâng lên Người, ngày bình minh ghi vào lịch sử* (nhạc: Hà Sâm; lời: phỏng và trích thơ Xuân Bách), sau mấy câu hát có một đoạn thơ (với ghi chú: "Đọc thơ"):

Lũ chúng con sinh sôi nảy nở,
 Hôm sớm chung nhau dòng sữa ngọt ngào
 Bao nỗi thương đau, biết mấy tự hào
 Khi lửa cháy, lúc mưa giông, bão giạt
 Tất cả chúng con đứng ngẩng cao đầu
 Khi bốn bể nghiêng ngả, lo âu
 Hàng ngũ chúng con bồng bồng khí phách
 Những phen kẻ thù hung hãn nhất
 Đoàn quân chúng con hùng dũng tiến công.

Và sau đó là bài hát tiếp tục.

Nhân đây, chúng tôi xin có đôi điều về tác phẩm này: tên gọi quá dài dòng, đoạn thơ trích dẫn chưa tiêu biểu về mặt nghệ thuật, và còn tham lam về số lượng.

Cùng dạng "biến hóa" trên, trong *Bác Hồ đời đời vẫn sống* (nhạc: Văn Chung; lời thơ: Hoàng Trung Thông), đoạn giữa tác phẩm, sau một câu nhạc, có một câu nói của Hồ Chủ tịch: "Hề còn một tên xâm lược, ta phải quét sạch nó đi" được ghi dưới khuôn nhạc, chỉ có cao độ chứ không ghi tiết nhịp (rất tiếc là thiếu ghi chú về câu nói này ở cuối tác phẩm - dù câu đó có đặt trong ngoặc kép. Có lẽ là lỗi của nhà xuất bản?)¹.

Gần đây, trong một số tiết mục đơn ca, một số ca sĩ thường dùng hát và đọc diễn cảm một đoạn lời ca - có thể coi đó là một dạng "biến hóa" khác của tiêu đề trong ca khúc. Chúng ta có thể ghi nhận đây là một sáng tạo của nghệ sĩ biểu diễn - người sáng tạo lần thứ hai tác phẩm âm nhạc (sau nhạc sĩ - tác giả) - nhằm nhấn mạnh tư tưởng chủ đề tác phẩm. Song điều cần lưu ý các ca sĩ cũng như các nhạc sĩ khi sử dụng thủ pháp này là phải biết chọn thơ để trích thơ (hoặc trích lời ca); mặt khác, nếu công nhận việc dùng hát để đọc diễn cảm thơ hoặc lời ca có tác dụng tốt đến người nghe - một dạng hát nói - thì cũng không nên lạm dụng (sự lạm dụng đó ngày nay đang lan tràn như là một thứ "mốt"!). Cần tính toán xem câu thơ hoặc

1. *Tình Bác sáng đời ta*. Nhiều tác giả. NXB Văn hóa. Hà Nội, 1976, từ tr. 20 đến tr. 25.

câu lời ca ấy đã được chuẩn bị như thế nào trong lòng người nghe về mặt tình cảm (qua đoạn nhạc trước đó) để có thể coi đấy như một hình thức dẫn đến cao trào của tác phẩm.

Khác với tên gọi tác phẩm, tiêu đề có một yêu cầu riêng: *tính liên tục*. Một tác phẩm âm nhạc dù là ngắn hoặc dài, chỉ có một tên gọi; nhưng có thể có nhiều tiêu đề. Chính vì vậy, mỗi một tiêu đề vừa mang tính tiêu biểu cho một bộ phận, đồng thời phải mang tính thống nhất của toàn bộ tác phẩm. Nói cách khác, mỗi một tiêu đề vừa có cái riêng, đồng thời phải hướng về cái chung, có nghĩa là phải đảm bảo được *tính liên tục về nội dung thông báo* của từ, ngữ, câu... trong cả hệ thống tiêu đề. Xin nêu một vài dẫn chứng về tính liên tục của các tiêu đề. Trong tổ khúc giao hưởng ba chương của Chu Minh, Hồ Chủ tịch là hình tượng trung tâm của tác phẩm, vì vậy các tiêu đề là: *Tên vàng thành phố Hồ Chí Minh, Sao Bắc Đẩu và Tất thắng*. Trong thanh xướng kịch *Lửa và hoa* của Đinh Quang Hợp, qua tên các bài hát và cũng là các tiêu đề, ta đã có thể hình dung bước đầu cốt truyện của tác phẩm: *Cao nguyên, Tiến đưa, Lời tự sự trong tù, Nhận tin, Tình mẹ, Hát cho vui bụng, Hành quân, Nỗi đau của mẹ, Giờ tiến công, Chào quê hương, Các anh về, Xuân Tây Nguyên, Khúc tưởng niệm, Ngày về chiến thắng*. Trong liên khúc *Màu xanh chân trời sáng nay* của Hồng Đăng, gồm ba ca khúc, ba tiêu đề: *Đường về chốn cũ, Những chặng đường không thể nào quên, Màu xanh chân trời sáng nay*. Trong tổ khúc viết cho pianô, Ngô Quốc Tính đã khéo léo ghép bảy tiêu đề (mỗi tiêu đề gồm hai từ) thành hai câu thơ lục bát: *Giọt sương, Tia nắng, Cánh cò, Lũy tre, Tiếng máy, Con cò, Biển trắng*; và đó cũng là tiêu đề chung của cả tổ khúc.

Khi đã xác định ý nghĩa quan trọng của tiêu đề trong tác phẩm âm nhạc thì việc đọc tiêu đề kèm theo lời giới thiệu tác phẩm hoặc do ca sĩ đọc diễn cảm, hoặc do ca sĩ ngâm thơ (như trường hợp bài hát *Đàn chim Việt* của Văn Cao có tiêu đề là hai câu thơ:

*Chiều nay run rẩy tha đôi cánh,
Một cánh chim non đến lạc loài.*

với lời ghi chú: "Ngâm theo giọng Rê thứ") phải được thực hiện. Rất tiếc là trong công tác xuất bản, giới thiệu trên các làn sóng, trình diễn trước công chúng... gần như quên các tiêu đề (bằng thơ hoặc văn)!

2. Đề từ

Đề từ là những lời (gồm một hoặc nhiều câu) ghi ở đầu tác phẩm: hoặc dưới tên gọi tác phẩm, hoặc trên tên của tác giả, hoặc nằm trên cùng dòng về chiều ngang với tên tác giả, và thường ghi về phía bên phải của người đọc (tức là bên trái của trang sách) ngay dưới dòng ghi tên gọi tác phẩm.

Nói chung, đề từ thường có liên quan đến tác phẩm như là một sự bổ sung cho người nghe (và người đọc) hiểu thêm về nội dung của tác phẩm. Tuy nhiên, có thể xếp đề từ thành hai loại: liên quan *trực tiếp* và liên quan *gián tiếp* đến nội dung tác phẩm. Một vài thí dụ về đề từ thuộc loại thứ nhất: "*Kính tặng mẹ Suốt*" (*Người mẹ trên sông* - Danh Huế); "*Kính dâng anh Hoàng Văn Thụ*" (*Xin cho em hát tên anh* - Mông Lợi Chung); "*Tặng tuổi trẻ học đường*" (*Bài ca vào đời* - Vũ Thanh), "*Tặng các bạn trẻ đi vùng kinh tế mới*" (*Đẹp sao những mùa xuân* - Cao Việt Bách); "*Kính tặng Đoàn Thanh niên Cộng sản Hồ Chí Minh*" (*Tiến bước dưới cờ Đảng* - Văn Ký)... Xếp những đề từ đó vào loại trực tiếp, vì nó có ý nghĩa bổ sung cho tên gọi tác phẩm; nói cách khác, những đề từ thuộc loại này giúp thêm tính định hướng của tên gọi tác phẩm rõ ràng hơn. Và dĩ nhiên, trong lời giới thiệu đầu những buổi công diễn, nên giới thiệu cả đề từ (loại liên quan trực tiếp đến nội dung tác phẩm); vì đề từ loại này là một hình thức giúp người nghe nắm bắt và đi sâu vào tác phẩm nhanh chóng hơn, tác phẩm âm nhạc càng có sức rung cảm mạnh mẽ hơn.

Loại thứ hai - những đề từ liên quan gián tiếp đến nội dung tác phẩm - là những đề từ mang ý nghĩa *như là một lời ghi chú* nhằm bổ sung thêm nội dung của tác phẩm, nhưng là sự bổ sung không thuộc diện cần yếu. Một vài thí dụ: "*Gửi Viên Quân y 4*" (*Hát về cô gái quân y* - Trương Phú Ninh); "*Kính*

tặng những người chiến thắng 20 năm trước" (Em có nghe bài ca lương y - Huy Thục); "Kính dâng Đại hội lần thứ IV của Đảng" (Đảng gọi ta vào trận mới - Vũ Trọng Hối); "Tặng các bạn trẻ Công ty Xây dựng Uông Bí" (Bài ca người thợ xây - Hoàng Vân)... Rõ ràng những đề từ vừa nêu không nhất thiết phải gắn với lời giới thiệu tên gọi tác phẩm, vì bản thân tên gọi đã đủ sức thông báo và định hướng về nội dung tác phẩm với người nghe.

Trong số những đề từ thuộc loại hai (gián tiếp), có những đề từ gần như không liên quan gì đến nội dung tác phẩm; nghĩa là, với đề từ này, người nghe không nhận thêm một lượng thông báo bổ ích nào về tác phẩm. Đó là những đề từ thuộc phạm vi quan hệ cá nhân - có thể nói là riêng tư - của tác giả. Đó là những lời đề tặng bạn bè, tặng người thân, tặng người yêu... được ghi thành văn bản chính thức trong tác phẩm, ở dưới dòng ghi tên gọi tác phẩm. Sở dĩ phải nói rõ như vậy, vì cũng có những câu tác giả đề tặng (người thân, bạn bè...), nhưng lại được viết *sau khi tác phẩm đã ấn hành, xuất bản*. Những đề từ thuộc loại quan hệ cá nhân được ghi *trước* hay *ngay sau* khi hoàn thành bản thảo. Và theo tôi, về loại đề từ này, không cần phải giới thiệu trong những buổi công diễn, nhưng lại cần phải được ghi khi ấn hành, xuất bản với những lý do sau đây. .

Thứ nhất, đối tượng được tác giả đề tặng nhiều khi như là động cơ, động lực thúc đẩy tác giả sáng tác. Nghệ sĩ - tác giả trước hết vẫn là một con người - xã hội với những quan hệ cụ thể, với những điều kiện cụ thể, cho nên, trong quá trình sáng tác nghệ thuật, có những hiện tượng (sự vật hoặc con người) xuất hiện một cách ngẫu nhiên, tạo nên nguồn cảm hứng sáng tác cho người nghệ sĩ. Đừng vội nghĩ đây là duy tâm, thần bí hóa quá trình sáng tạo nghệ thuật và cảm hứng của người nghệ sĩ! Cần coi cảm hứng bất chợt ấy do một hiện tượng tác động vào tâm hồn người nghệ sĩ - như là kết quả của một quá trình ấp ủ, thai nghén tác phẩm, để lượng chuyển thành chất.

Thứ hai, những đề từ thuộc loại quan hệ riêng tư, tuy không bổ ích gì cho người nghe tác phẩm vào lúc trình diễn,

nhưng lại cần thiết đối với những người làm công tác nghiên cứu, lý luận, phê bình. Nhiều khi, qua những câu đề từ thuộc loại này mà nhà âm nhạc học có thể lần tìm ra những tình tiết giúp cho việc phân tích, lý giải và đánh giá tác phẩm. Phải chăng đây chỉ là những chuyện rất riêng tư của cá nhân người nghệ sĩ? Tính thời đại, tính xã hội trong tác phẩm nghệ thuật bao giờ cũng thông qua lăng kính của cá tính người nghệ sĩ. Thổi phồng vai trò cá tính sáng tạo của nghệ sĩ hoặc, ngược lại, phủ nhận nó trong quá trình sáng tạo nghệ thuật, đều dẫn đến sự lệch lạc, nhất là khi khảo sát tác phẩm.

Thứ ba, việc ghi lại những đề từ thuộc loại quan hệ riêng tư của người nghệ sĩ là đề cao cá nhân, là rơi vào chủ nghĩa cá nhân? Câu hỏi ấy hình như đã ám ảnh những người làm công tác biên tập, xuất bản và quản lý khá dai dẳng. Có lẽ không cần phải lý giải nhiều về vấn đề quyền cá nhân và chủ nghĩa cá nhân. Thứ hai, ghi vào tác phẩm những đề từ loại đó không phải là chuyện vô cớ, tùy tiện. Khi đã ghi được tên tác giả thì những lời đề tặng có ý nghĩa sâu xa đối với quá trình sáng tác và hình thành tác phẩm cũng cần có chỗ đứng trong trang sách. Tất nhiên, các nghệ sĩ - tác giả cũng cần phải có thái độ trách nhiệm đối với người thưởng thức và người nghiên cứu khi đặt bút để viết những lời đề từ thuộc loại quan hệ cá nhân này.

3. Từ chỉ dẫn

Từ chỉ dẫn thường được ghi ở trên khuôn nhạc đầu tiên. Nói là *thường*, vì cũng có lúc từ chỉ dẫn lại được ghi ở đầu dòng câu lời ca đầu tiên. Thí dụ, trong tác phẩm *Vượt trùng dương* của Nguyễn Văn Tý, ở đầu khổ lời 1 ghi: "*Nhịp chèo vừa phải*"; ở đầu khổ lời 2 ghi: "*Nhịp chèo dòn dập*", và ở đầu khổ lời 3 ghi: "*Nhịp chèo khoan thai cuối cùng lại dòn dập*"¹, hoặc

1. Những từ chỉ dẫn vừa nêu là trích trong tập *Vượt trùng dương*; NXB Văn hóa, Hà Nội, 1976, tr. 12. Cùng bài hát này, trong *Tiếng hát Việt Nam*, tập 1, NXB Văn hóa, Hà Nội, 1975, tr. 119, thì những từ chỉ dẫn lại khác: khổ lời 1 - *Vừa phải - Vừa chắc, tin tưởng*; khổ lời 2 - *Khán trương, quyết liệt, hồ hởi*; khổ lời 3 - *Vừa phải - Yêu thương, tự hào*.

trong *Giữa biển trời Xô viết Nghệ An* của Hồ Bắc, ở đầu khổ lời 1 ghi: "*Tốp nam*", ở đầu khổ lời 2 ghi: "*Tốp nữ*",... trên khuôn nhạc hoặc xen giữa lời ca (trường hợp này thường được đặt trong ngoặc đơn). Thí dụ, trong *Tiếng sáo gọi người yêu* của Nguyễn Đình Tấn, dưới đoạn dạo nhạc ở đầu tác phẩm ghi: "*Tiếng sáo trúc vọng xa xa*", dưới một đoạn dạo nhạc ở giữa tác phẩm ghi: "*Tiếng sáo vọng lại*"; và lần sau nữa ghi: "*Tiếng sáo*"... (tất cả đều được đặt trong ngoặc đơn). Có lúc từ chỉ dẫn lại được đặt ở cuối tác phẩm như trong *Những đấng sĩ Núi Thành* của Trọng Bằng, dưới hai câu nhạc cuối cùng có ghi: "*Hm ...*" (cũng có nhạc sĩ ghi là *Hưm*, hoặc *Ngậm miệng*...).

Đúng như tên gọi của nó, từ chỉ dẫn "sinh ra" là để làm chức năng chỉ dẫn. Nhưng để có một sự thống nhất thành quy ước trong cách dùng và cách ghi từ chỉ dẫn, cần xác định đối tượng được chỉ dẫn. Có thể nói từ chỉ dẫn không nhằm vào đối tượng người nghe ca nhạc. Đối tượng của nó là người biểu diễn, trong đó chủ yếu là người chỉ huy, nhạc trưởng, chỉ đạo nghệ thuật và các nghệ sĩ biểu diễn (nhạc công và ca sĩ) - nói chung là người "trong nghề": chuyên hoặc không chuyên. Song dù đối tượng của từ chỉ dẫn là người không chuyên thì bản thân họ cũng vẫn có một trình độ am hiểu nhất định về âm nhạc nói chung và các thuật ngữ, các ký hiệu âm nhạc nói riêng.

Từ điểm xuất phát đó - đối tượng của từ chỉ dẫn -, ta có thể rút ra được một yêu cầu đầu tiên: từ chỉ dẫn cần và rất cần ngắn gọn, súc tích, vì những từ ngữ này chỉ thực hiện *chức năng thông báo - rõ ràng, chính xác*. Như một tín hiệu, từ chỉ dẫn không thể rườm rà, dài dòng, lê thê; nó phải được xác định dứt khoát, minh xác về nội dung thông báo, rành mạch về hình thức (tức là từ ngữ). Ý nghĩa phổ cập rộng rãi của từ chỉ dẫn không phải là một yêu cầu bắt buộc. Ta có thể so sánh từ chỉ dẫn với những tín hiệu giao thông. Có loại tín hiệu do quan hệ của nó với đối tượng đã trở thành phổ biến như đèn xanh, đèn đỏ, đèn vàng ở các ngã đường. Nhưng cũng có tín hiệu mà chỉ những người trong ngành (lái tàu, lái xe...) mới nắm được nội dung thông báo. Từ đây, suy ra, ta có thể xếp những từ chỉ dẫn đặt ở đầu tác phẩm hoặc ở đầu một đoạn, một chương trong tác phẩm (ghi ở trên khuôn nhạc) thuộc loại có ý nghĩa

phổ cập - tất nhiên có mức độ: với đối tượng am hiểu về âm nhạc thành văn.

Với loại từ chỉ dẫn có ý nghĩa phổ cập này, theo tôi nên Việt hóa - nghĩa là nên dịch các thuật ngữ thành những từ ngữ Việt Nam với yêu cầu ngắn gọn và thống nhất - đặc biệt là trong các tác phẩm nhạc hát, nhạc có lời (thí dụ: *Nhanh, Vừa phải, Chậm, Tinh cảm, Tươi sáng...*). Còn những từ chỉ dẫn mang tính chất tín hiệu, ký hiệu nhằm vào đối tượng "trong nghề" (như *p, f, mf...*) thì không cần thiết phải dịch. Lý do thật đơn giản: số lượng người sử dụng tác phẩm nhạc hát rộng rãi hơn. Và người đóng vai trò "trọng tài" trong hướng Việt hóa từ chỉ dẫn này phải là Nhà xuất bản Âm nhạc.

Đọc lại một số sách nhạc đã ra mắt, ta thấy Nhà xuất bản Văn hóa (trước đây) còn nhận thức lúng túng và thiếu nhất quán về cách dùng và ghi từ chỉ dẫn. Tập *Tinh Bút sáng đời ta* (xuất bản năm 1976) là một thí dụ tiêu biểu: *Allegretto - Hơi nhanh - Thấm thiết* (Đôi đép Bác Hồ - Văn An và Nam Yên); *Moderato- Nhịp vừa - Ca ngợi, thành kính* (Ca mừng sinh nhật Bác - Hồ Bắc); *Tempo di marcia - Hành khúc - Trầm hùng* (Mang hình Bác chúng ta lên đường - Cao Việt Bách); *Andantino - Hơi chậm- Tự do* (Miền Nam nhớ mãi ơn Người - Lưu Cầu); *Maestoso-allargando - Trang nghiêm, rộng mở* (Bác Hồ đời đời vẫn sống - Văn Chung và Hoàng Trung Thông)... Cả tập gồm 60 tác phẩm thì từ sự chỉ dẫn đều nửa "Tây" nửa "ta" như thế! Sự lộn xộn còn hiện rõ ở chỗ nếu dùng "*Allegretto - Hơi nhanh*" thì tại sao từ "*Thấm thiết*" lại là thuần Việt? Và ở đầu từng tác phẩm, từ chỉ dẫn được ghi bằng hai thứ tiếng, vậy tại sao ở giữa tác phẩm lại chỉ ghi có một thứ tiếng ("Tây")?

Hướng Việt hóa từ chỉ dẫn ngày càng hiện rõ trong các tuyển tập *Tiếng hát Việt Nam* (3 tập). Song, trong tập III vẫn còn để sót bài *Niềm vui ra khơi* (Nguyễn Đình Tấn) với từ chỉ dẫn nước ngoài: *Andante - espressivo* (trong khi cả 3 tập đều dùng từ chỉ dẫn bằng tiếng Việt).

Trong hướng Việt hóa từ chỉ dẫn có thể có ngoại lệ: với những tác phẩm nhạc đàn. Với đối tượng sử dụng tác phẩm nhạc đàn có giới hạn - chủ yếu là người làm công tác âm nhạc

chuyên nghiệp -, tác phẩm có khi gồm nhiều chương và không có tiêu đề, nên từ chỉ dẫn có thể còn được coi như là tiêu đề của từng chương, thậm chí được coi như là tiêu đề của từng chương, thì yêu cầu Việt hóa có lẽ không trở thành yêu cầu bắt buộc. Song, phải chăng vì tính thống nhất của tổng thể một nền âm nhạc dân tộc mà việc Việt hóa *từ chỉ dẫn* vẫn là cần thiết? Điều này có lẽ cần được trao đổi thêm vì yêu cầu quan hệ "đối nội" và "đối ngoại" trong lĩnh vực âm nhạc .

Dù Việt hóa, *từ chỉ dẫn* vẫn phải đạt yêu cầu ngắn gọn, súc tích - và đây lại là trách nhiệm của các nhạc sĩ - tác giả (chứ không thuộc Nhà xuất bản). Có hai hiện tượng cần nêu lên: thứ nhất, bệnh dài dòng văn tự, thừa chữ nghĩa, "dẫn dờ" quá nhiều. Trong *Tình ca đất nước* (Phan Nhân), từ chỉ dẫn là: *Chậm vừa - Ngợi ca, thấm thiết, hào hùng*. Tất nhiên là ngoài hai từ *Chậm vừa* để chỉ mạch đi của âm nhạc là cần thiết, mấy từ *chỉ dẫn* về sắc thái tình cảm: *Ngợi ca, thấm thiết, hào hùng* còn có thể tinh giản được. Xin nêu thêm một vài thí dụ khác về chuyện thừa từ ngữ: *Hơi nhanh - Lạc quan - Vui phơi phơi (Đi tới những chân trời - Xuân Giao)* - phải chăng có thể bỏ bớt ba từ *Vui phơi phơi, Nhanh - Sôi nổi - nhiệt tình (Trên trận tuyến rừng xanh - La Thăng)* - phải chăng có thể lược bỏ hai từ "*nhiệt tình*"?... Ngay cả những từ ngữ chỉ mạch đi, tiết tấu của tác phẩm cũng cần minh định mức độ: *Nhanh, Rất nhanh, Nhanh vừa; Chậm, Rất chậm, Chậm vừa...* và cần bớt từ ngữ thừa; thí dụ: trong *Mùa thu ấy, mùa thu nay* (Đình Quang Hợp) có ghi: *Chậm vừa phải - Trữ tình* (chỉ cần ghi *Chậm vừa* là đủ).

Có lẽ nên nói thêm: các nhạc sĩ - tác giả dĩ nhiên là rất yêu quý tác phẩm của mình, cho nên muốn "dẫn dờ", "gửi gắm" qua *từ chỉ dẫn*. Song cũng cần tin vào trình độ, tay nghề của các nghệ sĩ biểu diễn cũng như người chỉ đạo, dàn dựng tác phẩm... Một trong những đặc điểm của quá trình hình thành và sáng tạo hình tượng âm nhạc là: ngoài nhạc sĩ (tác giả) còn có sự tham gia sáng tạo của nghệ sĩ biểu diễn và cả người thưởng thức. Có thể nói, nghệ sĩ biểu diễn là "cơ sở âm thanh" và đóng một vai trò quan trọng không kém tác giả. Vì vậy nên chăng, tránh dùng *từ chỉ dẫn* quá chi li. Trong tập *6 ca khúc của*

Nguyễn Cường, có hai bài không có từ chỉ dẫn. Đây không phải là lỗi của nhà in, mà là dụng ý của tác giả.

Một căn bệnh thứ hai trong việc dùng từ chỉ dẫn là mâu thuẫn về nội dung khái niệm, hoặc trái ngược về sắc thái. Xin nêu một vài thí dụ: trong *Trong ngày vui nhớ Bác*, La Thăng dùng từ chỉ dẫn là *Nhịp vừa - Hơi nhanh - Thẩm thiết*, giữa *Nhịp vừa* và *Hơi nhanh* chỉ nên chọn một; trong *Tiến anh lên đường*, Nguyễn Văn Tý dùng từ chỉ dẫn là *Vừa phải - Tình tứ - Rắn rỏi*, giữa *Tình tứ* và *Rắn rỏi* có lẽ cũng nên chọn một cho nhất quán về mặt sắc thái tình cảm; trong *Rừng chiều*, Vũ Thanh dùng từ chỉ dẫn là *Khoan thai - Trữ tình - Tự sự*, giữa hai nội dung khái niệm *Trữ tình* và *Tự sự* không chuẩn, xét về phương thức và đặc trưng phản ánh hiện thực của âm nhạc... Thực ra, nếu xét kỹ những điểm mâu thuẫn trong việc dùng từ chỉ dẫn vừa nêu, ta có thể hiểu được cái ý sâu kín bên trong mà tác giả định gửi gắm tới người biểu diễn để chăm chú và "chín bỏ làm mười". Song đứng về mặt khoa học thì yêu cầu chuẩn hóa thuật ngữ vẫn cần được đặt ra một cách nghiêm túc - dù đây là thế giới nghệ thuật thường được mệnh danh là "vương quốc của tình cảm huyền bí và diệu kỳ".

Theo tôi, từ chỉ dẫn nên tập trung vào hai yêu cầu chính: thứ nhất, *chỉ dẫn về mạch đi* (hành điệu) như nhanh, chậm, vừa phải, khoan thai... (và cũng cần thống nhất từ chỉ dẫn); thứ hai, *chỉ dẫn về sắc thái tình cảm* như thẩm thiết, trang nghiêm, duyên dáng... Và nếu không quá khắt khe thì số lượng từ chỉ dẫn cũng không nên vượt giới hạn 6 từ (để tránh sự rườm rà, dài dòng). Tất nhiên ở đây cũng có ngoại lệ. Thí dụ, trong *Đời đời ta yêu Bác nghe con*, Xuân Giao đã dùng từ chỉ dẫn là: *Chậm - Tự do (phong cách dân ca Nghệ An)* - mấy từ *phong cách dân ca Nghệ An* rõ ràng là cần thiết. Nhưng cũng có trường hợp ghi vào lại là thừa: bài *Trồng cây lại nhớ đến Người* đã được ghi chú là *Dân ca Nghệ Tĩnh, Cải biên và đặt lời: Đỗ Nhuận*, thì ở từ chỉ dẫn ghi *Tự do (phong cách dân ca)* - bốn từ trong ngoặc đơn là thừa, vì ở trên đã ghi *Dân ca Nghệ Tĩnh* rồi... Những trường hợp ngoại lệ không nhiều, và dù không nhiều, vẫn cần theo những yêu cầu và quy ước chung về từ chỉ dẫn.

4. Lời ghi chú

Lời ghi chú có thể được hiểu như là lời giải thích thêm về tác phẩm - cả phần âm nhạc và phần lời ca. Có khi là lời hướng dẫn cách trình bày tác phẩm, thí dụ trong *Vì tiền tuyến* (Đỗ Nhuận), ở nhịp thứ 37, dưới khuôn nhạc có ghi (1) và cuối trang có ghi chú: "(1) *Bè chính ở dưới*", và ở nhịp thứ 45 có ghi (2) để rồi cuối trang lại ghi chú: "(2) *Bè chính hát ở trên*" (thừa từ *hát*), hoặc trong *Tình Bác sáng đời ta* (Lưu Hữu Phước - Long Hưng - Minh Tuyên), cuối bài có ghi chú: "(*) *Riêng lời 3 chỗ trong ngoặc kép hát hai lần*"... Có khi là lời ghi chú về ngọn nguồn của chất liệu âm nhạc, thí dụ trong *Tây Nguyên mừng đón thư Bác*, dưới dòng chữ ghi tên tác giả (Doãn Nho) còn ghi thêm: *Phát triển dân ca Hơ Rê* và được đặt trong ngoặc đơn... Có khi là ghi chú về một số câu thơ hoặc văn được trích dẫn trong lời ca, thí dụ, trong *Hoa sen Tháp Mười* (Trương Quang Lục) có ghi chú: (1) *Thơ Bảo Định Giang*. (2) *Thơ Tố Hữu*... Có khi là ghi chú về một tên đất, tên người trong lời ca, thí dụ trong *Tiếng hát giữa rừng Pắc Bó* (Nguyễn Tài Tuệ), cuối bài có ghi: *Khuổi Nậm: tên một dòng suối ở gần hang Pắc Bó*. Có khi là giải thích về một từ ngữ địa phương hoặc dân tộc, thí dụ trong *Lời ru trên nường* (Trần Hoàn - Nguyễn Khoa Điềm), cuối bài có ghi chú: *A kay: là tiếng Pakô, nghĩa là em bé, ở đây nghĩa là "con"*... Có khi là ghi chú về năm tháng sáng tác (và thường được đặt trong ngoặc đơn, ghi ngay dưới tên gọi tác phẩm). Cả hai tập *Tiếng hát Việt Nam* I và II đều có ghi chú năm tác phẩm ra đời (riêng tập III lại không có ghi chú này - một thiếu sót về tính nhất quán và tính khoa học)... Có khi là ghi chú về nơi tác giả sáng tác tác phẩm, thí dụ trong *Khúc nhạc mùa đông* (Trương Xuân Mẫn) có ghi chú: *Đà Nẵng 9/83*. Có khi là chỉ rõ ngọn nguồn và cuộc sống của tác phẩm, thí dụ *Bước đi trong tiếng hát tự hào* (Huy Du) có ghi chú: *Hành khúc sư đoàn Đồng Bằng* và đặt trong ngoặc đơn (ghi ở dưới tên gọi tác phẩm). Có khi là lời ghi về thời điểm xã hội mà tác phẩm được sáng tác, thí dụ *Hưởng ứng cuộc sáng tác nhạc về đề tài 27/7* (*Tiếng sáo chú thương binh* - Mộng Lân). Có khi là ghi chú về bút danh của tác giả, thí dụ trong *Quân reo quê mẹ*

Quảng Trị anh hùng có ghi tác giả: Hương Lan, và cuối bài lại ghi chú thêm: *Tác giả Hương Lan tức Trọng Loan...*

Có thể kể ra nhiều dạng, nhiều kiểu ghi chú khác nữa. Song qua quá trình theo dõi và xem xét, chúng tôi thấy cần thống nhất một số điểm về lời ghi chú trong tác phẩm âm nhạc. Đó là, thứ nhất, lời ghi chú vẫn cần đặt yêu cầu *ngắn gọn* về số lượng từ ngữ; *rõ ràng, chính xác* về mặt thông báo nội dung. Đã có những trường hợp vi phạm yêu cầu này: cuối *Lời sông núi đang giục giã* (Hoàng Hà) có ghi chú: *Những ô nhịp của câu xướng âm "à, a..." dùng cho lúc trình bày, lấy câu xướng âm đó làm nền để đọc toàn văn bài thơ Xuân 1968 của Bác. Còn khi hát tập thể, có thể bỏ hẳn những ô nhịp đó. Hát đến "... giục giã" thì nối luôn vào "Nam Bắc..." (chỗ có đánh dấu *).* Đoạn văn ghi chú khá dài dòng đó có thể: bỏ toàn bộ, hoặc giữ lấy một nửa (câu đầu); hoặc chuyển vào dưới đoạn nhạc xướng âm với ghi chú: *Đọc thơ Xuân 1968 của Bác.*

Thứ hai, vị trí của lời ghi chú cũng cần phải được quy định cho thống nhất và tránh sự tùy tiện. Thí dụ, ghi chú về năm sáng tác có thể đặt dưới tên gọi tác phẩm; nhưng nếu trong ghi chú bao gồm cả địa danh và thời gian sáng tác thì nên đặt ở cuối tác phẩm. Theo yêu cầu thứ hai này, soát xét lại cũng thấy quá nhiều trường hợp tùy tiện. Thí dụ, với bài *Phát cờ Nam tiến* (Hoàng Văn Thái), ngoài ghi chú năm tháng sáng tác (1944), dưới dòng ghi tên tác giả còn ghi chú: *Nguyễn Mạnh Thường ghi qua băng thu thanh của Đài Tiếng nói Việt Nam - tất cả được đặt ở trong ngoặc đơn.* Ở đây có mấy vấn đề đặt ra: vậy thì Đài Tiếng nói Việt Nam dựa vào bản phổ nào? Tại sao người biên tập âm nhạc của tập sách *Tiếng hát Việt Nam* (tập I) lại không đi tìm bản phổ đó? (cuối tuyển tập có ghi rõ: *Chịu trách nhiệm xuất bản: La Thăng, Chịu trách nhiệm bản thảo: Phòng biên tập âm nhạc, Biên tập chính: Thái Cơ.* Và nếu là tác phẩm mang tính chất ứng tác, ứng diễn của âm nhạc dân gian thì lời ghi chú đó cũng chỉ nên đặt ở cuối tác phẩm. Nói ngắn gọn, lời ghi chú trên đây là phản ánh cách làm việc thiếu nghiêm túc về mặt khoa học nói chung và văn bản học nói riêng.

Một trường hợp khác: bài *Tiến lên! Chiến sĩ đồng bào* của Huy Thục. Ngay dưới tên gọi tác phẩm, có ghi chú: *Thơ chúc mừng năm mới của Hồ Chủ tịch*, và tất cả câu đó được đặt trong ngoặc đơn. Bên trái của trang sách ghi: *Phổ nhạc: Huy Thục*. Tất cả câu ghi chú, có thể nói, là không cần thiết. Chỉ cần ghi: *Lời thơ (hoặc Thơ): Hồ Chủ tịch; Phổ nhạc: Huy Thục* - là đủ. Nếu muốn đầy đủ hơn, có thể ghi chú ở cuối tác phẩm để giới thiệu đây là thơ mừng xuân, và phải ghi rõ cả năm sáng tác bài thơ đó. Như vậy, trong trường hợp này, lời ghi chú vừa đặt sai vị trí, lại vừa không đầy đủ.

Hiện tượng đặt sai vị trí của lời ghi chú còn hiện ra ở một dạng khác: trong những tập sưu tầm dân ca - và tiêu biểu là tập *Dân ca Việt Nam* (Nhà xuất bản Văn hóa, Hà Nội, 1976). Ngoài tên gọi tác phẩm (có lẽ do người sưu tầm dựa vào lời ca để đặt tên gọi - như đã trình bày trong phần viết về tên gọi tác phẩm) theo tiếng của từng dân tộc, còn có lời dịch tên gọi tác phẩm ra tiếng Việt, ghi chú về nguồn gốc của làn điệu dân ca; ở dưới những dòng vừa nêu, còn ghi chú cả người hát, người sưu tầm, người ghi âm, và người dịch (lời ca). Để giúp bạn đọc dễ hình dung, xin chép lại một vài thí dụ:

Én noong chấp co lòng

Én nhỏ đậu cành đa

(Dân ca Tây - Hát Then)

Người hát
Hoàng Quỳnh Nha
Hà Quảng - Cao Bằng

Sưu tầm - Ghi âm - Phỏng dịch
Vĩnh Long

hoặc:

Xuân mà

Xuân về

(Dân ca Nùng)

Người hát
Lò Văn Héo
Quảng Hòa - Cao Bằng

Sưu tầm - Phỏng dịch
Lê Toàn Hùng
Ghi âm
Huy Trân

Tất cả những dòng giới thiệu người hát, người sưu tầm, phỏng dịch, ghi âm - thuộc dạng lời ghi chú - nên đặt ở cuối tác phẩm (còn vị trí như ta vừa thấy là vị trí của tên tác giả, tiêu đề và đề từ). Thậm chí, nếu chặt chẽ hơn, có thể để cuối tập sách như một bảng tra cứu để tham khảo.

Thứ ba, một dạng ghi chú khác cũng cần nói đến và cần thống nhất: *cách ghi tên của tác giả* (âm nhạc và ca từ). Trước hết, trong một tập bài hát, dưới tên gọi tác phẩm, về bên trái của trang sách, thường ghi tên tác giả và trước tên tác giả có mấy từ *Nhạc và lời*. Trừ trường hợp tác phẩm có hai (hoặc nhiều hơn) tác giả (tác giả âm nhạc và tác giả ca từ), còn lại có lẽ nên tước bỏ mấy từ "*Nhạc và lời*". Những tuyển tập truyện, tuyển tập thơ, tuyển tập kịch... có rất nhiều tác giả; và dưới tên gọi là tên của tác giả mà không hề ghi những từ "*Truyện ngắn: Nguyễn Văn X*", "*Thơ: Trần Văn Y*"... Không nói đâu xa, trong những tác phẩm nhạc đàn (nhạc không lời), dưới tên gọi tác phẩm, chỉ ghi tên tác giả chứ không thể ghi thêm "*Nhạc: Nguyễn Văn X*".

Với trường hợp tác phẩm có hai hoặc nhiều tác giả, cũng cần có sự phân biệt rõ ràng. Nếu phần âm nhạc được viết trước, ca từ được viết sau thì sẽ ghi là: "*Nhạc: Nguyễn Văn X; lời: Trần Văn Y*". Nếu là tác phẩm âm nhạc phổ thơ, trích thơ, dựa theo thơ... - nghĩa là tác phẩm văn học có trước, như là gợi ý đề và cảm hứng sáng tác cho nhạc sĩ - thì lại phải ghi là: "*Thơ: Nguyễn Văn X; Nhạc: Trần Văn Y*".

Thứ tư, lời ghi chú phải có một tác dụng nhất định trong việc giúp để *hiểu thêm tác phẩm*. Lời ghi chú ở một số tác phẩm dưới đây là chưa đạt yêu cầu này. Thí dụ, trong *Hè năm ấy* của Lê Búi, có lời ghi chú: "*Bài hát phục vụ Năm Quốc tế thiếu nhi*" (đặt trong ngoặc đơn) - lời ghi chú này có thể lược bỏ vì không cần thiết; trong *Quê ta từ đây dấy lên* của Đỗ Nhuận, có lời ghi chú: "*Hát về Hải Hưng trên đường sản xuất lớn*" (đặt trong ngoặc đơn và dưới tên gọi tác phẩm) - câu ghi chú này nên để vào cuối tác phẩm, và cũng chỉ cần mấy từ: "*Hải Hưng, tháng năm (thời điểm sáng tác)*"; trong *Từ nơi này, anh đi* của Huy Thục, có ghi chú: "*Kỷ niệm 30 năm ngày thành lập Quân*

đội nhân dân Việt Nam" (đặt trong ngoặc đơn, dưới tên gọi tác phẩm) - nếu đặt ở vị trí ấy thì nên chuyển thành đề từ, chẳng hạn: *"Kính tặng Quân đội nhân dân Việt Nam tròn 30 tuổi"*, hoặc nếu là chú thích thì phải để ở cuối tác phẩm; trong *Ngôi sao thế kỷ* của Xuân Nam, có ghi chú: *"Chào mừng nước Cộng hoà xã hội chủ nghĩa Việt Nam"* - câu ghi chú này vừa vượt tầm cỡ của tác phẩm, vừa không nói thêm điều gì về nội dung....

Hình như những điều vừa nêu về lời dẫn giải không còn là chuyện "vật vãnh" nữa? Nếu sáng tác âm nhạc là một khoa học, đòi hỏi phải dày công học tập, nghiên cứu, thì ca từ trong âm nhạc cũng là một bộ môn khoa học (ca từ học) đáng được đặt vào một vị trí tương xứng. Khoa học hóa, chuẩn hóa phần ca từ trong âm nhạc là một công việc chung của ngành âm nhạc (và có thể còn phải kết hợp với một số ngành hữu quan: văn học, ngôn ngữ học, ngữ âm học, mỹ học...).

Riêng việc khoa học hóa và chuẩn hóa lời dẫn giải phải bắt đầu từ Nhà xuất bản Âm nhạc, và ít ra, trong ban biên tập, phải có một người chuyên trách về mặt ngôn từ để theo dõi công việc này.

CHƯƠNG VI

TỪ NGỮ TRONG CA TỪ

Ngôn ngữ, từ một công cụ giao tiếp chung của xã hội, đã trở thành một phương tiện diễn tả của nhiều loại hình nghệ thuật.

Điều đáng lưu ý là: vì nằm trong mối quan hệ mới, thuộc một hệ thống cấu trúc mới, nên ngôn ngữ trong nghệ thuật có những đặc điểm khác với ngôn ngữ nói hoặc ngôn ngữ trong văn học. Nó là một bộ phận của một chỉnh thể mà nó tham gia và chịu sự quy định của chỉnh thể mới này. Ngôn ngữ ở đây (trong nghệ thuật) không mang tính độc lập như một mảng riêng ghép vào một hình tượng nghệ thuật nào đó, mà tham gia với tư cách là một thành tố của một hình tượng nghệ thuật nhất định.

Trong âm nhạc cũng có sự tham gia của ngôn ngữ, nói rõ hơn là phần ngôn từ (có thể gọi chung là ca từ), không chỉ là *từ ngữ* mà cả *ngôn*: tên gọi, tiêu đề, lời ca của ca khúc, hợp xướng, kịch bản của nhạc cảnh, nhạc kịch... Ngôn từ ở đây - ca từ - vừa phải chịu sự quy định của những quy luật ngôn ngữ, của những quy luật ngôn ngữ văn học, nhất là ngôn ngữ thơ (người anh em với âm nhạc về mặt phương thức phản ánh cuộc sống: phương thức trữ tình), nhưng đồng thời là một thành tố của một hình tượng âm nhạc, nên nó cũng chịu sự quy định của loại hình nghệ thuật âm nhạc.

Đọc một bài lời ca, ta có cảm giác như đó là một bài thơ, hoặc ít ra là một bài thơ văn xuôi, nhưng xét kỹ, bài lời ca này có những điểm khác với một bài thơ.

Trước đây, thơ đều có thể ca. Vì vậy, không phải ngẫu nhiên mà có tên gọi: *thơ ca*.

Ngày nay, thơ chưa chắc đã là lời ca, vì cách sáng tác nhạc khác trước; mỗi bài hát đều có những đổi mới về khúc thức, hình thức, giai điệu, v.v...; và thơ cũng đổi mới về kết cấu, cấu trúc... Ở Pháp, sự "chia tay" này diễn ra từ cuối thế kỷ XVI với Clémang Marô (chuyên làm thơ để các nhạc sĩ phổ nhạc). Sự chia tách giữa thơ và nhạc đã được Môngtegor và Rabole nâng lên thành lý luận để bảo vệ. Ở Việt Nam, sự "chia tay" hiện ra khá rõ với trào lưu thơ mới và trào lưu "nhạc mới" mà nhiều người vẫn gọi là "nhạc cải cách" hoặc "tân nhạc". Nhưng ở Việt Nam lại "chia tay" theo một kiểu khác so với các nước trên thế giới. Ở các nước, nhà thơ sáng tác thơ, và nhạc sĩ có thể tùy ý chọn thơ để phổ nhạc. Đó là hình thức phổ biến của quá trình sáng tác bài hát, nhạc có lời nói chung. Ở Việt Nam ta, có thể do ảnh hưởng của kiểu sáng tác bài hát ở Pháp vào thế kỷ XX này: nhạc sĩ tự làm thơ và phổ nhạc; cũng có đôi lúc chọn thơ của người khác nhưng ít hơn; hoặc do các nhà thơ ta không nắm được khúc thức âm nhạc nên không viết được loại thơ để phổ nhạc, nên các nhạc sĩ lại tự sáng tác lấy cả lời ca. Và cũng còn một lý do khác không kém phần quan trọng: ngôn ngữ Việt Nam giàu thanh điệu, chính sự giàu có này sẽ trở thành một thứ khó khăn khi làm lời ca hoặc sáng tác loại *thơ - ca* từ.

Một bài thơ và một bài lời ca có thể giống nhau về vần, nhịp điệu, nhạc điệu, nhưng cái giống nhau cơ bản nhất là phương thức phản ánh cuộc sống: thơ ca, âm nhạc - trong đó có lời ca - phản ánh cuộc sống bằng phương thức trữ tình. "Bức tranh cuộc sống" trong thơ ca cũng như trong âm nhạc, trong lời ca là "bức tranh" tâm trạng của những con người xã hội. Hình tượng thơ ca cũng giống như hình tượng âm nhạc, hình tượng ca từ : hình tượng biểu hiện, hình tượng trữ tình.

Nhưng bài thơ chủ yếu là để *đọc*, trong khi đó lời ca chủ yếu là để *hát và nghe theo giai điệu âm nhạc*. Rõ ràng, thơ và lời ca có hai cách tác động khác nhau: một bên là thị giác và một bên là thính giác. Do sự khác nhau đó, ngôn từ, nói hẹp lại, *từ ngữ trong âm nhạc có những đặc điểm khác với từ ngữ trong thơ ca*.

1. Từ ngữ tượng thanh

Công cụ, phương tiện diễn tả chủ yếu của âm nhạc là âm thanh với toàn bộ hệ thống những quy ước của nó; nói rõ hơn, giai điệu, tiết tấu, hòa thanh... là những phương tiện diễn tả đặc thù và có tính hệ thống của âm nhạc. Với những phương tiện đó nhạc sĩ tạo dựng nên hình tượng âm nhạc. Và cũng với phương tiện đó, âm nhạc có khả năng to lớn trong việc tái hiện cuộc sống thông qua thế giới âm thanh. Chính vì mặt thuận lợi đó, âm nhạc cho phép mô phỏng những âm thanh trong cuộc sống xã hội và thiên nhiên để phản ánh hiện thực. Và một trong những phương thức xây dựng hình tượng âm nhạc là mô phỏng âm thanh để tái hiện cuộc sống. Vì thế, từ ngữ tượng thanh có một vai trò khá đặc biệt trong lời ca.

Trong thơ, không ai viết một đoạn toàn bằng từ ngữ tượng thanh, vì nó là để đọc, hoặc để nghe (qua đọc). Nhưng với lời ca, vì để hát lên và để nghe theo giai điệu và tiết tấu của âm nhạc, một đoạn gồm những từ ngữ tượng thanh bỗng nhiên có hồn, có sức sống. Trong bài hát *Cô gái vót chông* (thơ Mólôyclavi), Hoàng Hiệp đã sử dụng phương thức này. Mở đầu, cô gái hát lên, nói về nỗi lòng của mình:

...Chim hót không hay bằng tiếng hát em...

Đến đây, Hoàng Hiệp đã mở ra một đoạn nhạc mô phỏng tiếng chim hót với lời ca chỉ gồm những từ "ha... ha...ha...", và người nghe đoạn nhạc không có lời ca đó như có lời, nghĩa là người nghe hiểu được tâm trạng của cô gái Tây Nguyên¹.

Cũng có nhạc sĩ lại sử dụng thủ pháp tượng thanh này theo một kiểu khác. Trong *Đế quốc Mỹ là cái thân con ruồi* (Trọng Bằng), lời bài hát không chỉ là từ ngữ, mà là một bài thơ. Trong khi đó, tác giả lại yêu cầu hát thật nhanh, càng nhanh càng tốt và không cần nghe rõ để hiểu nội dung lời ca

1. Cần nói thêm: phần vocalidê này có cả sự đóng góp đầy sáng tạo của ca sĩ - Nghệ sĩ nhân dân Tường Vi.

với dụng ý là: toàn bộ phần lời ca ở đoạn đó chỉ có ý nghĩa tượng thanh nhằm gợi lên tiếng bay vù vù của lũ ruồi nhặng bị đánh đuổi và bay tán loạn lên mà thôi¹.

Tất nhiên không thể có một bài hát chỉ gồm từ ngữ tượng thanh từ đầu đến cuối. Ngoại trừ đó là khúc luyện tập của bộ môn thanh nhạc, còn đã là tác phẩm nghệ thuật, thì một bài lời ca vẫn phải có một nội dung, một tâm trạng nhất định. Mô phỏng âm thanh không bao giờ là mục đích tự thân của nghệ thuật âm nhạc. Cho dù trong trường hợp nhạc sĩ tạo dựng hình tượng âm nhạc theo một phương thức mô phỏng âm thanh, thì đây là phương thức, là biện pháp..., nói chung nó thuộc về mặt kỹ thuật, công nghệ.

Đã có hiện tượng: một tốp ca nam nữ (6 người), trước khi hát *Lý ngựa ô*, đã hí lên một thôi, một hồi (lặp lại tiếng ngựa hí) rồi mới hát! Cứ cái đà này thì công chúng còn được nghe tiếng lợn kêu eng éc với bài *Người giỏi chăn nuôi* (Nguyễn Văn Tý), tiếng bò rống với bài *Đàn bò của tôi* (Trần Kiết Tường), tiếng voi gầm với bài *Con voi* (Nguyễn Xuân Khoát phổ ca dao)...! Sân khấu ca nhạc chắc sẽ trở thành rạp xiếc với tiết mục nghệ thuật khẩu hình!

Còn nữa! Có ca sĩ khi hát *Bài ca người săn máy bay* (Văn Lưu) đã "gian tấu" bằng một đoạn nhại lại tiếng máy bay nổ nhào, rú rít, tiếng bom, tiếng pháo... dùng đoàng...! Xin nói thêm, sau khi trình diễn bài hát đó thì micro hỏng vì ướt đầm nước bọt của ca sĩ!

Thực ra, cách trình diễn đó nằm trong thiện ý đi tìm cái mới (!)... của nghệ sĩ biểu diễn; song vì quá say sưa đến mức lạm dụng phương thức mô phỏng âm thanh và từ ngữ tượng thanh nên đã rơi vào tự nhiên chủ nghĩa trong quá trình biểu diễn.

Trên bình diện mỹ học âm nhạc, cần nhận thức thật thấu đáo về ngôn ngữ âm nhạc. Ta thường quen nói, ngôn ngữ âm

1. Xin xem lại chương *Các phương thức tạo dựng hình tượng ca từ* (Chương I của Phần thứ hai - *Thi pháp*).

nhạc là *âm thanh*, song ít ai chú ý đến sự khác nhau giữa *âm* và *thanh*. Vật chất dao động sẽ tạo ra *âm* (gọi nôm là tiếng động); có *âm* tai người nghe được và có *âm* không nghe được (siêu âm). "Âm thông qua tai nghe (của con người), và được thẩm định (của con người) về cao thấp, dài ngắn, mạnh yếu, khoan nhặt, màu sắc, sáng tối... mới trở thành *thanh*"... "Như vậy, *thanh* chỉ xuất hiện trong mối quan hệ với con người, mang bản chất người. Từ *âm* đến *thanh*, đó là một quá trình con người đồng hóa thực tại, nhằm nắm bắt và nhận thức thực tại. Vậy thì ngôn ngữ âm nhạc bao gồm trước hết là âm thanh - trong từ ngữ này cần phải hiểu *thanh* mới thực sự là chất liệu chủ yếu để nhạc sĩ xây dựng nên tác phẩm âm nhạc...". "Từ *âm* đến *thanh*, từ *thanh* đến *nhạc*, đó là một quá trình tóm tắt lịch sử âm nhạc, nói hẹp lại là lịch sử của ngôn ngữ âm nhạc"¹.

Mặt khác, *tượng thanh* theo nghĩa gốc là "lấy miệng nhái các thứ tiếng" (*Từ điển Hán Việt* - Đào Duy Anh), là "tiếng đặt ra để bắt chước một tiếng kêu, một tiếng động" (*Từ điển tiếng Việt* - Văn Tân chủ biên). Tiếng được "nhái" hoặc "bắt chước" đó là do con người tạo ra "bằng miệng" và chắc chắn không thể giống y hệt với âm tự nhiên vốn có - có thể gọi là một sự cách điệu. Những tiếng được "nhái" hoặc "bắt chước" lại đưa vào nghệ thuật, thì đây càng phải là một bước nâng cấp, nâng bậc cao hơn nhiều - một sự cách điệu với số mũ lũy thừa *n* lần.

Tiếng Việt là một loại ngôn ngữ đa thanh, do vậy, từ ngữ tượng thanh càng đa dạng, đa sắc... Có những từ ngữ tượng thanh *gần* (với âm tự nhiên) như: *cúc cu, tu hú, ve ve, róc rách, tí tách, chiêm chiêm...* và có loại xa như *rì rầm, xao xác, xào xạc, dạt dào, lao xao, oang oang...* Và sắc độ của những từ ngữ tượng thanh cũng rất tinh tế: *xào xạc* và *xạc xào, dạt dào* và *dào dạt, lao xao* và *xôn xao, rì rầm* và *rì rào, thì thầm* và *thì thoào...* Người soạn ca từ (và biểu diễn ca hát) không thể không nắm được điều đó.

1. Dương Việt Á: *Theo dòng âm thanh, cái đẹp sắc cánh*. Nhạc viện Hà Nội và Trường Cao đẳng Sư phạm Hà Nội xuất bản, 1996, tr. 30, 33.

2. Từ ngữ địa phương

Hình tượng âm nhạc có một sức mạnh đặc biệt về mặt gợi mở sức tưởng tượng của người nghe. Một bản nhạc, một bài hát đi vào người thưởng thức, và theo quy luật liên tưởng, nó đánh thức người nghe hình dung nên một khung cảnh, một con người, một bức tranh cuộc sống nào đó... Giai điệu âm nhạc không "vẽ" ra một bức tranh cuộc sống như nó vốn có như hội họa, nhưng nó gợi lên để người nghe tự hình dung, tự tưởng tượng lấy. Hình tượng âm nhạc chỉ xuất hiện đầy đủ và hoàn chỉnh trong trí óc của người nghe, nghĩa là nó xuất hiện trong mối quan hệ giao lưu giữa tác phẩm nghệ thuật và người thưởng thức nghệ thuật. Bằng vốn tri thức trực tiếp hoặc gián tiếp, người nghe xây dựng hình tượng âm nhạc trong đầu của mình với những mức độ phong phú hay đa dạng khác nhau.

Tận dụng chỗ mạnh đó, các nhạc sĩ thường sử dụng một phương thức xây dựng hình tượng âm nhạc khác nữa: dựa vào các làn điệu dân ca của các địa phương để hoặc cải biên, nâng cao hoặc sáng tác (thành tác phẩm mới). Trong trường hợp này, lời ca thường dùng một số từ ngữ địa phương (phương ngữ) - dĩ nhiên là có chọn lọc và có giới hạn để không biến bài lời ca thành những "tiếng lóng" không ai hiểu được. Ở đây, dù là tiếng địa phương vẫn phải giữ được tính phổ biến của ngôn ngữ chung. Thí dụ: những từ *răng*, *mô*... trong một số bài hát mô phỏng dân ca Nghệ Tĩnh. Về mặt này, lời ca cũng giống thơ ca.

Điểm khác biệt là cách phát âm của những từ ngữ địa phương đó cần được giữ đúng trong lời ca theo và gắn liền với âm nhạc. Vì âm nhạc lấy giọng điệu làm cơ sở, vì hát là một thứ nói cách điệu và nâng cao, cho nên lời ca khi hát lên không thể tách rời khỏi giọng điệu của ngôn ngữ. Mặt khác, chính với giọng điệu một số từ ngữ địa phương đó sẽ có tác dụng gợi mở tưởng tượng cho người nghe. Trong *Một khúc tâm tình của người Hà Tĩnh* của Nguyễn Văn Tý, rõ ràng khi viết thành chữ, thành văn bản thì vẫn là *cũng, Hà Tĩnh, núi Hồng Lĩnh, nghĩa, nặng, vồ*..., nhưng khi hát lên, ta như nghe thành *cùng, tình,*

lĩnh, nghĩa, vồ..., nghĩa là theo cách phát âm, giữ nguyên giọng điệu địa phương Nghệ Tĩnh. Ta có thể gặp cách xử lý như vậy trong *Tiếng hát sông Lam* của Đinh Quang Hợp, trong *Tiếng hò trên đất Nghệ An* của Tân Huyền...

Không phải là chỉ những từ có dấu hỏi và ngã, mà ngay cả từ có dấu sắc, khi hát lên, ta vẫn nghe ra được giọng điệu của xứ Nghệ: *nhớ, cánh* (đồng), *muối* trong tác phẩm của Nguyễn Văn Tý; *biết, thác, nước...* trong tác phẩm của Đinh Quang Hợp; và ca sĩ khi hát những từ ngữ trong lời ca của loại bài hát này phải lưu ý cả giọng điệu của những từ có *dấu nặng*: từ có dấu nặng phát âm thiên về dấu huyền hơn là dấu hỏi như là cách phát âm của miền Bắc.

Tuy vậy, những từ ngữ đó chỉ có ý nghĩa *gợi* không khí, còn cơ bản vẫn phải theo ngôn ngữ đã được chuẩn hóa của cả nước. Nguyễn Văn Tý tỏ ra rất tinh tế trong bài hát đã nói: đoạn đầu, những từ ngữ địa phương được dùng đến và giữ nguyên giọng điệu; sang phần sau thì từ ngữ đều theo chuẩn mực chung (cả đoạn sau chỉ có một từ *mô*, một từ *chi*, còn toàn bộ thanh điệu của từ ngữ đều theo chuẩn mực chung). Tất nhiên, người biểu diễn (ca sĩ) cũng cần có sự tinh tế để đạt được mức "đồng thanh tương ứng" với nhạc sĩ - tác giả.

Tiếc thay, yêu cầu đó còn chưa đạt được không phải chỉ một lần! Xin trích ý kiến của công chúng thường thức nói về "những bài hát nhại giọng (trong âm điệu), nhại tiếng (trong lời ca) khi viết về các địa phương: ..." "Có một số bài hát đạt, nghe hay như *Quảng Bình, quê ta ơi!* của Hoàng Vân, *Vàm cỏ Đông* của Trương Quang Lục, *Nhớ về Hà Tĩnh* của Nguyễn Văn Tý, *Chào em, cô gái Lam Hồng* của Ánh Dương, v.v... Nhưng có nhiều bài nghe cứ tức anh ách. Vì tác giả còn chưa tiêu hóa được âm điệu địa phương, chứ chưa nói thấm với nhập thành hơi thở riêng của mình. Bài hát viết về miền núi nghe lơ lơ như uống ngụm nước lợ vậy. Bài hát viết về Nghệ An, Hà Tĩnh thì như "dùi đục chấm mắm cáy: *"Đế quốc Mỹ phải cụt (cụt) đi ngay"* chẳng hạn. Viết về Huế - Trị - Thiên thì cứ những chữ có dấu sắc nghe hát như có dấu nặng cả, hoặc hát uốn, vuốt lên cho có "cái vẻ Huế" một tí. Ví dụ: *Huế ơi! Bất khuất và thương*

nhớ! nghe như Huế ơi! Bật khuấy và thương nhớ... Người Huế nghe phải sốt cả ruột. Và ngán ngẩm cho cái làn điệu của xứ mình đẹp như thế mà bị nhại một cách trắng trợn và oan ức¹.

Càng rõ hơn khi ta thấy có những ca sĩ hát các làn điệu ví, dặm nghe rất "vào", hò Huế nghe rất "ngọt"..., nhưng khi hát những làn điệu dân ca (ru con chẳng hạn) vùng đồng bằng Bắc Bộ lại không đạt! Hóa ra, các ca sĩ cũng cần có những bài luyện tập (chạy "gam", "étuýt"...) về phát âm, nhả chữ, dấu giọng..., nói chung là thanh điệu, ngữ điệu, giọng nói... của từng vùng, từng miền trên đất nước ta.

Nói rộng hơn, các nghệ sĩ biểu diễn (thanh nhạc và cả khí nhạc) muốn thể hiện cho đạt cái "hồn" của các tác phẩm mang âm hưởng của vốn âm nhạc cổ truyền cũng cần đến những "khúc luyện tập" kiểu đó.

Như vậy, bàn về từ ngữ địa phương trong lời ca không chỉ là bàn về từ và ngữ, mà còn là vấn đề ngữ âm, cách phát âm, giọng điệu, thanh điệu của từng vùng, từng miền trên đất nước ta.

Rõ ràng là nguyên âm *a* có nơi phát âm thành *ô* (thí dụ: *Quảng Nam* thành *Quảng Nôm...*), *ă* thành *e* (*Khu Năm* thành *Khu Nem...*)..., những âm cuối *an* thành *ang*, *át* thành *ác...*, những phụ âm *d* được phát âm thành *z* hoặc *ô* (tạm mượn cách phiên âm của tiếng Anh trong một số từ có phụ âm *th* đứng đầu: *the, this, that...*) hoặc thành *i* lướt nhẹ (thí dụ: *dạ* thành *ia*, *dài* thành *iài...*)... Và với những làn điệu dân ca hoặc những ca khúc mang đậm màu sắc dân ca, khi hát, ca sĩ không thể bỏ qua cách phát âm của địa phương.

Không phải ngẫu nhiên mà các ca sĩ người miền Bắc khi hát cải lương thường theo cách phát âm của vùng Nam Bộ, thí dụ với phụ âm *v*, như *vô* thành *iô*, *vào* thành *iào*, *về* thành *iề...*; hoặc câu đầu trong *Dáng đứng Bến Tre* của Nguyễn Văn Tý là:

1. Bình Minh: *Không nên pha tiếng trong ca khúc*. Báo Văn nghệ số 6 (640), ngày 7-2-1976.

*Ai đứng như bóng dừa,
Tóc dài bay trong gió...*

được hát (và phát âm) thành:

*Ai đứng như bóng iừa,
Tóc iài bai trong ió...*

Nhưng sẽ buồn cười, nếu *Hành quân xa* (Đỗ Nhuận) gắn với dân ca vùng đồng bằng Bắc Bộ - lại hát theo cách phát âm Nam Bộ:

Hành quân xa đấu có nhiều giang khổ...

Đến đây, ta có thể đề ra một quy ước về phát âm trong ca hát. Trước hết, với những làn điệu dân ca hoặc những ca khúc (mới) mang đậm âm hưởng dân ca thì ca sĩ (và cả người sáng tác nhạc và lời) cần tôn trọng giọng điệu, thanh điệu, cách nhả chữ, phát âm của địa phương; tốt nhất là nghe và học cách hát (dân ca) của những nghệ nhân thuộc chính vùng dân ca đó. Thứ đến, với những ca khúc được sáng tác bằng ngôn ngữ âm nhạc phương Tây (chủ yếu là ngôn ngữ âm nhạc cổ điển châu Âu) thì lại cần phát âm theo ngữ âm chuẩn của cả nước (Thủ đô Hà Nội). Thí dụ, thật chối chương khi hát câu:

Ai có về bên bến sông Tương...

(AI VỀ SÔNG TƯƠNG - THÔNG ĐẠT)

thành:

Ai có iề bên bốn sông Tương...

hoặc :

Con kênh xanh xanh những chiều êm ái lướt trôi...

(CON KÊNH XANH XANH - NGÔ HUỖNH)

thành:

Coong kinh xăn xăn những chiều êm ái lướt trôi...

cho dù ai cũng biết quê của nhạc sĩ Ngô Huỳnh là Sài Gòn!

Tất nhiên, quy ước trên mới chỉ là đường hướng, vì rằng ở đây còn nhiều chi tiết, tình tiết cụ thể không kém phần quan trọng khi ứng dụng yêu cầu này.

3. Từ ngữ mang sắc thái tu từ

Tính môi trường, mặt mạnh của hình thức âm nhạc, cũng là một chỗ dựa để các nhạc sĩ dùng cách mô phỏng một nét nhạc của một giai điệu nào đó nhằm làm sống lại cái không khí lịch sử của nó. Khi nhạc đã như vậy thì lời cũng không thể không dùng lại một số từ ngữ, dù với ngày nay, từ ngữ đó có cũ, sáo hoặc ít người dùng. Nói cách khác, đó là loại từ ngữ mang sắc thái tu từ, sắc thái tình cảm. Từ ngữ vốn ít biến đổi so với thời đại, nhưng nếu là từ ngữ mang sắc thái tu từ, tình cảm thì có khác vì, tình cảm lại gắn với thời đại, chịu sự quy định của thời đại. Theo chúng tôi, như vậy trong sự biến động của từ ngữ, có những từ ngữ, hoặc có những mặt của từ ngữ biến đổi theo thời đại: sắc thái tu từ, sắc thái tình cảm. Và người làm lời ca không thể không chú ý đến điều đó.

Viết tình ca của con người mới ngày nay không thể dùng những từ: *chàng - thiếp, chàng - nàng...*; nhưng, ngược lại, khi viết về đề tài lịch sử, thí dụ giai đoạn sau 1930 -1945, không thể không dùng lại một số từ ngữ phổ biến của giai đoạn đó tương ứng với giai điệu âm nhạc mang tính chất mô phỏng nhằm gợi lại không khí trước Cách mạng Tháng Tám. Trong trường hợp này, chúng ta có thể phải dựa vào phong cách lời ca của Lưu Hữu Phước và người thường soạn lời ca cho nhạc sĩ Lưu Hữu Phước là Huỳnh Văn Tiểng. Vì ca khúc của Lưu Hữu Phước trước Cách mạng Tháng Tám đã đạt tới một phong cách: phong cách *hiệu triệu - trữ tình*. Phong cách đó, xét đến cùng, là kết quả tất yếu của một giai đoạn lịch sử chuẩn bị võ trang khởi nghĩa giành chính quyền; phong cách đó thể hiện trong cách cảm xúc; cách lựa chọn đề tài, cách biểu hiện, cách sử dụng điệu thức, điệu tính, cách vận dụng khúc thức, cách đặt tên gọi bài hát, cách xây dựng hình tượng ca từ, cách dùng từ ngữ mang sắc thái tu từ theo kiểu tượng trưng, ước lệ: *hồn nước, non sông*,

rồng, tiên, Lạc Hồng, chông gai, con cháu Rồng Tiên, giống nòi, bút nghiên, lên đàn, xông pha, sói lang, v.v...

Và khi nghe những bài hát có những câu ngôn từ như vậy thì cũng không nên phê phán nó là sáo mòn, cổ lỗ...

Cũng như vậy, trong một đoạn nhạc kịch, ví như cần biểu hiện mối tình giữa Trương Chi, My Nương, hoặc một đôi trai gái nào đó thuộc thời đại xã hội phong kiến xa xưa, nếu trong lời ca có dùng đến những từ ngữ ví von, so sánh như bướm hoa, ong bướm, thuyền bến... hoặc những cặp đại từ chỉ người như chàng - thiếp, mình - ta, đằng ấy - đằng này... thì cũng chẳng có gì lạ.

Điều đáng lưu ý là sắc thái tu từ, sắc thái tình cảm của từng từ ngữ phải phù hợp với tứ nhạc và tứ ca từ. Thí dụ, trong ca từ của tình ca đương đại, cách xưng hô *anh, em* lại nằm trong một ca khúc mà tứ trung tâm lại là hoa cau, vườn trâu, giếng khơi, gốc đa... với chất nhạc "thôn dã", "chân quê" thì thành lạc lõng.

Về sắc thái tu từ, sắc thái tình cảm của từ ngữ (và hình tượng âm nhạc và ca từ), với *Hòn vọng phu* I, II, III, nhạc sĩ Lê Thương có thể xếp vào loại bậc thầy. Nhằm gợi một không khí thuộc một thời xa xưa, tác giả đã dùng những từ ngữ: *Thiên San, Man Khê, Tiêu Tương, Trường Sơn, Vạn Lý, đường Vạn Xuyên, đường Cổ Luỹ, thành Cổ Loa, đến Vạn Kiếp...* (tên riêng), cùng những từ ngữ khá "cổ kính": *ngoài ngàn, quan sơn, tướng quân, chinh phụ, hành lương, tang bồng, tiếng trống dồn, sử xanh...*

Khi nghe (và đọc) những câu:

*...Bên Man Khê còn tung gió bụi mịt mù,
Bên Tiêu Tương còn thương tiếc nơi ngàn trùng.
Người không rời khỏi kiếp gian nan,
Người biến thành tượng đá ôm con*

(HÒN VỌNG PHU)

nhiều người chắc không rõ những điển tích về Man Khê, Tiêu Tương..., nhưng vẫn rung cảm với tác phẩm qua sắc thái tu từ của từ ngữ (và giai điệu âm nhạc).

4. Từ đệm, từ láy trong lời ca

Trong ngôn ngữ, người ta thường chia làm hai loại: từ có nghĩa và từ không có nghĩa (hư từ). Trong âm nhạc, từ không có nghĩa cần được khảo sát thật chu đáo, vì trong mối quan hệ này, trong sự gắn bó chặt chẽ với giai điệu âm nhạc, từ không có nghĩa nhiều lúc đóng vai trò rất quan trọng.

Trước hết, với tính ước lệ, nó làm nhiệm vụ đệm, láy và nhằm gọi một không khí. Trong *Những cô gái Quan họ* của Phó Đức Phương, có bốn khổ lời ca, dùng 25 từ đệm thì 5 từ đệm là *ư* và 20 từ *ì*, vì đó là những từ đệm phổ biến trong dân ca quan họ. Nghe hát, người nghe đã dường như bước vào cái nôi dân ca này rồi.

Trong *Cây chiêm*, phổ ca dao của Quách Vinh, nhằm làm nổi chất chèo, nhạc sĩ Tô Vũ đã khai thác và sử dụng những từ đệm rất hiệu quả: *ì, ư, a, ới a, mà, này...*

Dĩ nhiên từ đệm phải đúng với "chất" âm nhạc. Giai điệu này lên từ chèo thì lại phải dùng những từ đệm như *tình bằng, ấy đấy, rằng là...*; từ hò thì lại *hò khoan, dô khoan, hò hụi, dô hụi*; từ hát ru thì lại là *à ơi, ru hời, ầu ơ...*

Với ý nghĩa đó, cũng từ một bài thơ - ca từ cho thiếu nhi của Diệp Minh Tuyên (được Giải Nhì của ban tổ chức cuộc thi quốc tế các bài hát mới cho thiếu nhi năm 1979, đăng trên báo *Nhân dân* số 9069 ra ngày chủ nhật 8-4-1979), nhiều nhạc sĩ đã phổ nhạc. Một trong những nhạc sĩ của bản nhạc phổ thơ khá độc đáo là Huy Trân. Tác giả dựa vào nét nhạc Tây Nguyên, và thế là trong lời thơ, nhạc sĩ, tác giả đã thêm từ đệm *Ế* rất khôn khéo và sáng tạo.

Những từ không có nghĩa có khi được dùng để diễn đạt một nội dung tình cảm; như vậy, từ không có nghĩa trong trường hợp này hóa thành có nghĩa, thậm chí có nghĩa sâu sắc. Nhạc sĩ Nguyễn Xuân Khoát thường có nhắc đến mấy tiếng "*tắc ầu*" của bà mẹ khi nựng con, giỡn với con; đứa trẻ đang khóc bỗng nín bật và còn nhoẻn miệng cười. "*Tắc ầu*" nghĩa là gì? Không có nghĩa, hóa thành có nghĩa, có hồn, có tình. Đúng như

nhà phê bình âm nhạc Nga, Xtaxôp, đã nói: "Ở đâu ngôn ngữ bất lực thì ở đấy bắt đầu có âm nhạc".

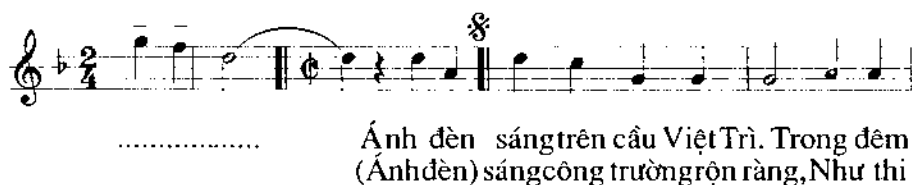
Trong một bài hát, có những lúc cần đến lời có nghĩa để "phiên dịch" nội dung của âm nhạc, nhưng cũng có những đoạn, những câu nhạc, nếu với tính cụ thể, xác định của ngôn ngữ, thì lại hạn chế sức gợi mở tưởng tượng, gợi cảm xúc người nghe. Nhạc gợi lên một bầu trời trong khi lời, từ ngữ lại chỉ có một hướng, một hình ảnh. Giá trị nghệ thuật của bài hát, bản nhạc sẽ bị hạn chế. Trong trường hợp này, nếu chỉ dùng từ không có nghĩa, từ đệm, từ láy thì giai điệu âm nhạc sẽ óng ánh, lung linh hơn. Các làn điệu dân ca của cha ông ta đã sử dụng từ đệm, từ láy rất tài tình, vì biết dùng đúng lúc, đúng chỗ.

Với trào lưu "tân nhạc" xuất hiện từ sau năm 1930 cho đến nay, có một từ đệm *la* thường được sử dụng cho những câu hoặc đoạn nhạc tươi vui, lạc quan. *Con chim non* của Trần Hoàn là một thí dụ:

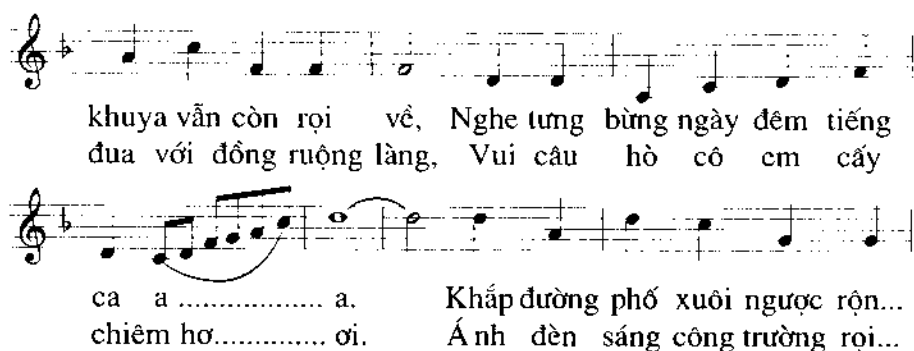


..... Cái con chim non. Nó hót trên cành. Trời mây thanh
 thanh. Nó bay liệng vòng (la..... la..... la)
 la). Nhưng một ngày kia, Có ai đang tìm bắt được chim...

Từ đệm *a* cũng thuộc dạng tương tự. Trong *Ánh đèn cầu Việt Trì*, Hoàng Hà đã dùng từ đệm (*a*) này:



..... Ánh đèn sáng trên cầu Việt Trì. Trong đêm
 (Ánh đèn) sáng công trường rộn ràng, Như thi



Nhưng trong khổ lời hai, nội dung thay đổi thì từ đệm *a* lại được thay bằng *hờ... ơi*.

*Ánh đèn sáng công trường rộn ràng,
Như thi đua với đồng ruộng làng,
Vui câu hò cô em cấy chiêm hờ... ơi.*

Phù hợp với đặc điểm lứa tuổi, trong các ca khúc viết cho thiếu nhi, các từ đệm *la, a* thường được sử dụng khá nhiều - nhất là từ đệm *la*. Thí dụ, trong một tập nhạc viết dành cho thiếu nhi *Những nốt nhạc xanh* của Trương Xuân Mẫn, đã có bốn bài dùng từ đệm *la* (*Bài ca đầu tiên, Khúc nhạc tuổi thơ, Những nốt nhạc xanh, Bài thơ mùa đi học*).

Song, nếu dùng sai những từ đệm (*la* và *a*) này thì lại phản tác dụng. Trong một cuộc hội thảo về ca khúc do Hội Nhạc sĩ Việt Nam tổ chức (rất tiếc là không có kỷ yếu), cố nhạc sĩ Vũ Thanh đã dí dỏm phát biểu: có những ca khúc có lời là *la*, nhưng nhạc lại không chịu "*la*", không "*la*" lên được!

Như vậy, khái niệm về từ có nghĩa và không có nghĩa trong âm nhạc, trong ca từ cần có một sự phân định khác. Có thể nói, lúc này từ ngữ không có nghĩa làm chức năng như là một nhạc cụ và đoạn nhạc đó, câu nhạc đó, trở thành như một đoạn nhạc, một câu nhạc không lời. Và phải chăng đó chính là tiền đề cho sự ra đời của nhạc không lời?

Như vậy, từ (và ngữ) đệm thường thuộc loại *hư từ* và thường được *lấy lại, lặp lại* (nhiều lần) trong một bài ca từ.

Song từ láy (có người gọi là tiếng láy) và từ đệm không hoàn toàn giống nhau. Láy có nghĩa là *nhắc lại* (*Từ điển tiếng Việt* - Văn Tân chủ biên); và trong ca từ, có thể láy một câu, một đoạn hoặc gần hết bài (theo nhiều dạng ký hiệu) - thí dụ, có thể coi điệp khúc là một đoạn láy... Trong ca từ của các làn điệu (và bài bản) dân ca, việc sử dụng từ đệm và từ láy rất phổ biến - như là một nét đặc trưng - và cũng rất tinh tế (trong cách sử dụng): từ đệm thường là hư từ và từ láy thường là thực từ. Thí dụ, làn điệu dân ca *Cò lả*:

Con cò (cò) bay lả (lả) bay la (cò và lả: láy)
Bay qua (qua) ruộng lúa bay về (về) Đồng Đăng
(qua và về: láy)
Tình tình tang, tang tính tình (cả câu, 6 từ: đệm)
Cô mình, rằng, cô mình ơi (cô mình: láy)
Rằng có nhớ (nhớ) anh chẳng (rằng và nhớ: láy)
Rằng có nhớ (nhớ) anh chẳng (láy câu)

Từ hai câu thơ lục bát, các cụ ngày xưa đã thêm đệm, thêm láy... để thành bài hát *Trống cơm* rất tài tình:

Trống cơm khéo vỗ nên bông,
Một bầy con sít lợi sông đi tìm.

Và thơ - ca từ:

Tình bằng có cái *trống cơm* khen ai *khéo vỗ*
 ấy mấy bông *nhên bông*,
Một bầy tang tình con sít,
 Một bầy tang tình con sít ấy mấy *lợi lợi sông*
 ấy mấy *đi tìm*...

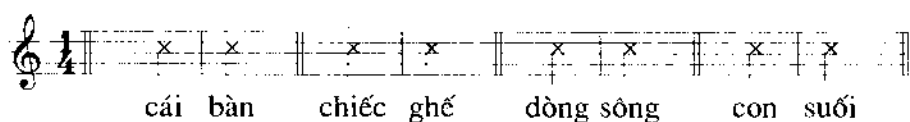
Hai câu lục bát gồm mười bốn từ đã được khéo chuyển thành ba mươi sáu từ của một câu ca - khéo đến mức người nghe không ai nghĩ lời ca vốn là lời thơ!

Điều đáng lưu ý các nhạc sĩ (và người soạn ca từ) là cần thận trọng khi dùng từ đệm hoặc từ láy. Nếu trong một bài hát sử dụng ngôn ngữ âm nhạc cổ điển (và cả cấu trúc, khúc thức) theo kiểu phương Tây mà lại dùng từ đệm của các làn điệu dân

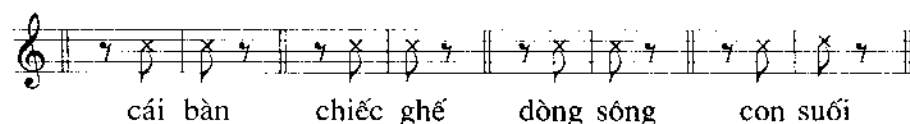
ca, hoặc láy kiểu vài từ, vài ngữ (câu không trọn vẹn) thì sẽ trở thành lạc lõng! Và trong trường hợp ngược lại, cũng vậy! Ranh giới ở đây, tuy chỉ là tương đối - và tưởng chừng rất mong manh - nhưng vẫn phải là ranh giới.

5. Trọng âm trong tiếng Việt

Tiếng Việt không thuộc loại ngôn ngữ đa âm tiết như ngôn ngữ của nhiều nước trên thế giới. Vì vậy, hình như trong ngữ âm học không đặt thành vấn đề trọng âm trong ngôn ngữ (tiếng Việt). Những từ đơn âm như *bàn, ghế, sông, suối...* mà bàn đến trọng âm là thừa! Song, trong tiếng Việt, vẫn còn có những từ ghép như *cái bàn, chiếc ghế, dòng sông, con suối...* Với những từ ngữ (thuộc dạng ghép) đó, rõ ràng không thể nhấn mạnh cả hai từ như nhau, bằng nhau (trừ trường hợp ngoại lệ: bà mẹ dạy con tập nói). Trong giao tiếp, không ai nói:



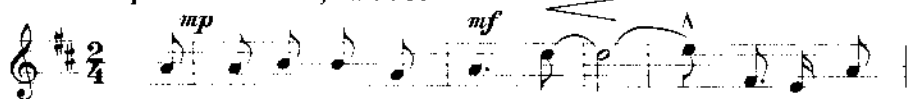
mà nói:



hoặc có lúc, những từ *cái, chiếc, dòng, con...* được chuyển thành nốt luyến, lướt (|).

Với khẩu ngữ, chuyển sai trọng âm có thể được châm chước; nhưng với âm nhạc, ca hát là một dạng nói cách điệu ở cấp độ cao, thì trọng âm sẽ được biểu hiện rất rõ nét. Và lệch trọng âm sẽ trở thành hiện tượng "lạc phách", "lạc nhịp". Thí dụ, trong *Tiến anh lên đường* (Nguyễn Văn Tý), hai từ *cánh đồng* trong câu đầu của khổ lời hai, rơi vào trường hợp lệch trọng âm:

Vừa phải - Tình tứ, rần rỏi



Yên tâm vững bước mà đi hồi người mà em
(Anh) đi mỗi bước còn trông *cánh* đồng làng mệnh



yêu. Việc nhà việc nước dầu...
mông. Ở nhà hợp tác sẽ...

Giả như từ *cánh* được thay bằng từ *lúa* thì thích hợp hơn (trong khổ lời một, từ *hồi* ngắn dài (như từ *cánh*) rất đạt: "*Yên tâm vững bước mà đi, hồi người mà em yêu*").

Đặc biệt, trong từ vựng tiếng Việt, từ ngữ Hán Việt chiếm một khối lượng rất lớn. Những từ ngữ Trung Quốc, với cách nhấn trọng âm riêng, đã được Việt hóa để thành từ ngữ Hán Việt theo rất nhiều dạng thức khác nhau - và ở đây là trọng âm: nhấn mạnh vào từ cuối theo ngữ âm tiếng Việt. Thí dụ: những từ ngữ *đồng bào*, *đồng chí*, *tổ quốc*, *chiến sĩ*..., bao giờ trọng âm cũng nằm ở từ thứ hai. Điều đó càng được thể hiện rõ trong ngôn ngữ nói, ngôn ngữ giao tiếp (hoặc khẩu ngữ). Một mệnh đề được viết là "*thưa các đồng chí*", nhưng lại nói thành "*thưa các... chí*" (từ *đồng* bị nuốt hoặc lướt, từ *các* được kéo dài và thêm một âm ừ sau đó để thành "*thưa các... ừ chí*...").

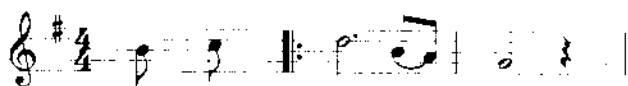
Có thể do những nguyên nhân nào đó, nhạc sĩ và cũng là nhà thơ (và là bậc thầy về ca từ) Văn Cao, trong *Chiến sĩ Việt Nam* đã có một sơ suất về trọng âm của từ ngữ Hán Việt ("*chiến sĩ*"):

Nhịp đi

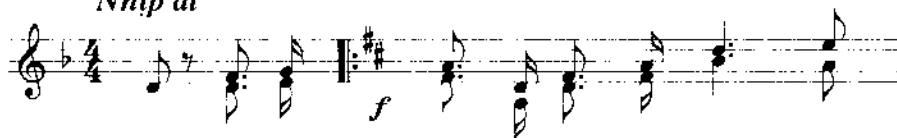


Bao chiến sĩ anh hùng, Lạnh lùng...

Theo ý riêng tôi, câu nhạc và lời trên có thể đổi lại để đảm bảo được đúng trọng âm của hai từ *chiến sĩ*. Thí dụ:



Nhịp đi



..... Đồng bào ới cùng Bình Trị Thiên đứng
(Đồng bào) ới cùng Bình Trị Thiên đứng



lên! Đứng lên ta... ...Bình Trị
lên! Giết quân tham... ...Bình Trị

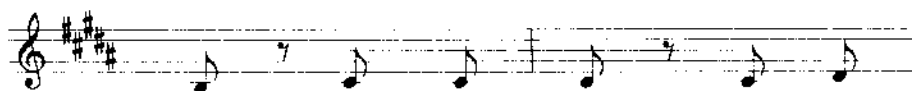


Thiên đây lò tranh đấu

Trường hợp tên riêng nước ngoài được phiên chuyển thành tiếng Việt cũng nằm trong quy tắc này. Trong trường ca *Sông Lô*, nhạc sĩ Văn Cao đã thực hiện điều đó với những tên riêng *Vôn-ga, Dương Tử*...



..... Đây Vôn- gã, đây Dương



Tử. đây sông Lô

Chắc rằng, trong những ca khúc sắp ra đời, những tên riêng nước ngoài như *Mianma, Philippin, Indônêxia, Italia, Achentina*... cũng nên theo cách nhấn trọng âm (vào từ hoặc âm cuối) của tiếng Việt.

Một câu hỏi được đặt ra là: xử lý trọng âm của lời ca tiếng Việt trong những ca khúc thuộc trào lưu hoặc mang phong cách ngôn ngữ âm nhạc rock, pop, jadơ... (tạm gọi chung là "nhạc

nhẹ") như thế nào? Theo tôi, câu trả lời nằm trong vốn âm nhạc cổ truyền của đất nước ta. Rất nhiều làn điệu (chèo là một thí dụ) sử dụng đảo phách, nghịch phách..., nhưng trọng âm của từ ngữ vẫn không bị phá vỡ.

Các nhạc sĩ Văn Chung, Lê Lôi, Tô Vũ, Lê Yên... đã tiếp nhận hướng đi của người xưa để phổ loại thể thơ lục bát - một loại thể thơ khá chặt chẽ về khuôn nhịp và rất khó trong việc chuyển thành lời ca: *Hồ dân cây* (rõ nhất là phần hai), *Đóng nhanh lúa tốt* (ca dao: Huyền Tâm), *Cây chiêm* (ca dao: Quách Vinh), *Bữa cơm chiều* (thơ: Lưu Quang Thuận)...

Trong những năm gần đây, những ca khúc thuộc dòng nhạc nhẹ của Nguyễn Đình Bảng, Nguyễn Cường, Ngọc Đại, Dương Thụy, Trần Tiến... cũng không vì âm nhạc mà lãng quên quy tắc về trọng âm trong tiếng Việt khi soạn lời ca.

Ngay cả với những ca khúc thuộc trào lưu rốc, pốp... của nước ngoài, khi dịch lời, cũng cần tuân thủ quy tắc đó. Bởi một lẽ thật đơn giản: đây là lời *Việt* và ngôn ngữ tiếng Việt vẫn có những quy luật của riêng nó¹.

Từ những vấn đề về từ ngữ trong ca từ, có người nâng lên thành luận điểm: "nói sao, hát vậy", "nói thế nào, hát thế ấy". Loại bỏ phần cực đoan, ta có thể chốt lại được hạt nhân hợp lý trong luận điểm vừa nêu: nói và hát có mối quan hệ hữu cơ với nhau; ngữ điệu (intonation) là ngọn nguồn của ca hát, nói hẹp, và âm nhạc, nói rộng; cũng từ đó suy ra rằng: ngày nào trên trái đất này còn có những ngôn ngữ khác nhau thì vẫn tồn tại những nền ca hát khác nhau với bản sắc của nó.

Song, lập luận trên cũng hàm chứa một sai lầm do rơi vào chủ nghĩa kinh nghiệm và phương pháp luận siêu hình. *Hát* không thể đồng nhất với *nói*; vì rằng từ *nói* đến *hát* là cả một quá trình chuyển hóa từ lượng thành chất. Như mọi người đều biết, rõ ràng là có ngôn ngữ nói để giao tiếp; và rồi có những cách nói được nâng cao như *kể* (kể về: chú ý đến nhịp, vần,

1. Chúng tôi đã trình bày rõ điều này trong Chương II của Phần thứ nhất (*Dẫn luận*): *Mối quan hệ giữa ca từ với thơ ca và âm nhạc* (thuộc công trình nghiên cứu này).

điệu hơn), *nói lồi* và *hát nói* (cao hơn về một cấp độ: chú trọng hơn đến cao độ, trường độ, cường độ), *ngâm* (thêm một bước nữa: chú trọng yếu tố biểu cảm)... và cuối cùng là *ca hát, ca nhạc* ...

Như vậy, ca hát (nói chung là âm nhạc) là kết quả của một quá trình - và cũng là một tiến trình - là một sản phẩm của trí tuệ con người mà ca từ là một bộ phận không thể thiếu trong sản phẩm đó. Nói cách khác, công việc soạn ca từ cũng đòi hỏi sự đầu tư của trí tuệ - tất nhiên, trái tim vẫn phải được dành một vị trí tương xứng. Và CA TỬ HỌC ra đời cũng là hiện tượng tất yếu trên con đường phát triển và trưởng thành của nền âm nhạc Việt Nam.

PHẦN THỨ BA

CA TỪ

TUYỂN CHỌN

LỜI CHÚ GIẢI

1

Công việc tuyển chọn cũng dựa trên một số tiêu chí nhất định. Ca từ, có thể nói ngắn gọn, là một loại thể thơ để hát. Do đó, ngoài giá trị văn chương, bài ca từ phải được vang lên trong lòng công chúng - nghĩa là cũng có giá trị về âm nhạc. Bài lời ca dù hay đến đâu chẳng nữa, nhưng không có sức sống trên đôi cánh của âm nhạc vẫn chưa phải là bài ca từ được tuyển chọn. Ngược lại, có thể có những bài ca từ được tuyển chọn chưa chắc được công nhận là bài thơ hay. Và đó cũng là nét đặc thù của loại thể thơ - ca từ này.

2

Xin nói thêm về những bài thơ được phổ nhạc (và được tuyển chọn). Hầu hết những bài thơ được phổ nhạc đều được các nhạc sĩ - tác giả "tái tạo" theo yêu cầu cấu trúc, khúc thức... của âm nhạc. Nhưng vì tôn trọng nhà thơ, nhạc sĩ - tác giả vẫn giữ nguyên tên tác giả ca từ; trường hợp này cũng xảy ra với cả những bài hát được nhạc sĩ sáng tác chỉ dựa trên một ý thơ hoặc một tứ thơ của một tác giả ca từ (*Tiếng đàn bầu* của Nguyễn Đình Phúc), hoặc nhiều nhà thơ (*Việt Nam, trên đường chúng ta đi* của Huy Du: theo nhạc sĩ, trong ca khúc này, khi hoàn thiện phần ca từ, ngoài thơ của Xuân Sách, tác giả còn dựa vào ý, tứ, câu, chữ... của một bài thơ đăng trên báo thời bấy giờ;

song vì quá lâu - đã ngót một phần tư thế kỷ - nên không nhớ rõ bút danh nhà thơ). Ngay cả việc trích thơ, đặt tên gọi, thêm từ đệm... cũng đã là một dạng "tái tạo" rồi!

3

Có thể do lỗi in ấn, một số bài ca từ thiếu dấu chấm câu, sai chính tả, hoặc viết hoa không đúng, v.v... Chúng tôi đã dựa vào ý thơ và câu nhạc để chỉnh lý. Nếu có điều gì sơ suất, rất mong các tác giả (nhạc và thơ) thông cảm. Tâm nguyện của chúng tôi qua phần tuyển chọn này là muốn trân trọng giới thiệu cái hay, cái đẹp của ca từ Việt Nam trong hơn hai phần ba thế kỷ XX này, và tin rằng nó sẽ có một vị trí xứng đáng trong nền văn học Việt Nam hiện đại.

HÁT VỀ ĐẤT NƯỚC

Cùng nhau đi Hồng binh

(1930)

Nhạc và lời: **Đinh Nhu**

I

*Cùng nhau đi Hồng binh,
Đồng tâm ta đều bước.
Dừng cho quân thù thoát,
Ta quyết chí hy sinh.*

Điệp khúc:

*Nào anh em nghèo đâu!
Liều thân cho đời sống,
Mong thế giới đại đồng,
Tiến lên quân Hồng!*

II

*Đời ta không cần lo,
Nhà ta không cần tiếc.
Làm sao cho toàn thắng,
Ta mới sống yên vui.*

(vào Điệp khúc)

Trưng Vương

(1938-1939)

Nhạc và lời: **Đỗ Nhuận**

I

Ngày xưa, bên ta, Hán xưng hùng, cướp đất
nước, lòng dân oán thán khôn cùng.
Giặc Tô tham lam ức dân lành, áp bức giết người
Thi Sách, tắm gương hiền.
Dân Nam ơi! Nhớ lấy nhé, danh Trưng Vương
không bao giờ nhòa,
Dân Nam ơi! Nhớ lấy nhé muôn năm
không quên công Hai Bà.

II

Bà Trưng thương ai tuốt gương thể, chống với
Hán, đền ơn, nước báo thù nhà.
Chị em băng ra tới chiến trường, với chí lớn,
cùng nhi nữ, quyết lên đường.
Dân Nam ơi! Nhớ lấy nhé, danh Trưng Vương
không bao giờ nhòa.
Dân Nam ơi! Nhớ lấy nhé, muôn năm
không quên công Hai Bà.

Tiếng gọi thanh niên

(1941)

Nhạc và lời: Lưu Hữu Phước

1

Này anh em ơi!
Tiến lên đến ngày giải phóng.
Đồng lòng cùng nhau ta đi sá gì thân sống.
Cùng nhau ta vượt gươm, cùng nhau ta đứng lên,
Thù kia chưa trả xong thì ta luôn cố bền.
Lầm than bao năm, ta đau khổ biết mấy,
Vàng đá găm vóc, loài muông thú cướp lấy.
Loài nó hút lấy máu đào chúng ta,
Làm ta gian nan, cửa nhà tan rã.
Bầu máu, nhắc tới đó, càng thêm nóng sôi,
Ta quyết thể phá tan quân dã man rồi.
Vung gươm lên, ta quyết đi tới cùng!
Vung gươm lên, ta thể đem hết lòng!
Tiến lên đồng tiến, sá chi đời sống,
Chớ quên rằng ta là giống Lạc Hồng!

* Lời 1 do Mai Văn Bộ và Lưu Hữu Phước soạn tháng 4 năm 1941, trước năm 1945, chỉ hát bí mật.

Lời 2 là *Tiếng gọi sinh viên* do Lê Khắc Thiển và Đặng Ngọc Tốt soạn cuối năm 1941, xuất bản năm 1943, rồi bị cấm.

Lời 3 là Hoàng Mai Lưu soạn tháng 4 năm 1945, xuất bản trong những ngày Tiền khởi nghĩa tháng 8-1945.

2

Này sinh viên ơi!
 Dứng lên đáp lời sông núi.
 Đồng lòng cùng đi, đi, đi, mở đường khai lối.
 Kìa non sông nước xưa, truyền muôn năm chó quên,
 Nào anh em Bắc Nam, cùng nhau ta kết đoàn.
 Hồn thanh xuân như gương trong sáng,
 Dừng tiếc máu nóng, tài xin ráng.
 Thời khó, thế khó, khó làm sao yếu ta,
 Dù muôn chông gai, vũng lòng chi sá.
 Đường mới, kíp phóng mắt nhìn xa bốn phương,
 Tung cánh hồn thiếu niên, ai đó can trường.
 Sinh viên ơi! Mau tiến lên dưới cờ.
 Anh em ơi! Quật cường nay đến giờ.
 Tiến lên, cùng tiến, gió tung nguồn sống,
 Cháy trong lòng ta ngàn mớ lửa hồng.

3

Này thanh niên ơi!
 Tiến lên đến ngày giải phóng,
 Đồng lòng cùng đi đi đi sá gì thân sống.
 Nhìn non sông nát tan, thù nung tâm chí cao,
 Nhìn muôn dân khóc than, hồn sôi trong máu đào.
 Liều thân xông pha, ta tranh đấu,
 Cờ nghĩa phấp phới, vàng pha máu,
 Cùng tiến, quét hết những loài dã man.
 Hào đem quê hương thoát vòng ư ám.
 Thề quyết lấy máu nóng mà rửa oán chung,
 Muôn thuở vì núi sông nêu tiếng anh hùng.
 Anh em ơi! Mau tiến lên dưới cờ.
 Sinh viên ơi! Quật cường nay đến giờ.
 Tiến lên, cùng tiến, gió tung nguồn sống,
 Cháy trong lòng ta ngàn mớ lửa hồng.

Tiếng chuông nhà thờ

(1946)

Nhạc và lời: Nguyễn Xuân Khoát

Thánh đường tôn nghiêm,
Giặc sàm tới chiếm.
Gác cao đền thánh,
Đặt súng thay chuông.
Hung ác bạo cuồng,
Tàn sát dân lành.
Giêsu Maria lay Chúa tôi!
Đây xưa nay, ngày nhật ngày, những hồi chuông,
Đây xưa nay, ngày lại ngày, tiếng tiếng buồn.
Tiếng buồn hồi chuông nhắc nhở cầu Chúa
ban phúc ơn lành cho nhân loại.
Đây xưa nay, ngày nhật ngày,
Đây xưa nay, ngày lại ngày, tiếng tiếng buồn,
Tiếng buồn hồi chuông tươi cười nối duyên
đôi lứa duyên ương lập gia đình.
Đây xưa nay, ngày nhật ngày, những hồi chuông,
Đây xưa nay, ngày lại ngày, tiếng tiếng buồn,
Tiếng buồn hồi chuông nhân từ vui đón rửa tội
tổ tông trẻ sơ sinh.
Đây xưa nay, ngày nhật ngày,
Đây xưa nay, ngày lại ngày, tiếng tiếng buồn,
Tiếng buồn hồi chuông rĩ rên đưa cất linh hồn
kẻ chết về thiên đường.
Thế mà giờ đây
Thánh đường tôn nghiêm,
Giặc sàm tới chiếm.
Gác cao tòa thánh,
Đặt súng thay chuông.
Hung ác bạo cuồng,

Tàn sát dân lành,
Tàn sát dân lành.
Nhưng rồi đây, rồi đây, kháng chiến thành công,
Nhưng rồi đây, rồi đây, kháng chiến thành công.
Nhạc thánh buông lời đổ tiếng vàng,
Đời đời ám động gác nghiêm trang.

Lý và Sáo

(1947)

Nhạc và lời: **Văn Chung**

Mục đồng ca hát rằng:
"Ở làng bên có hai em là Lý, Lý và Sáo, Sáo".

1

Lý là một em chăn trâu con bác Lý,
Lý lắm lì giống, (giống) tính ông lắm lì.
Lý hay chơi pháo, pháo tập tàng và rất mê,
Lý đập thật kêu bôm bốp nghe giòn ghê!
Thằng cu Sáo rất hay cười,
Thằng cu Sáo rất hay cười,
Là con bác Ba Tèo, cu Sáo thích hò reo.
Thằng cu Sáo thích chơi vòng,
Thích chơi diều, chơi chong chóng,
Suốt cả ngày Sáo thường chạy rong...

2

Lý lắm lì nhưng, (nhưng) xem ra rất khôn,
Lý lắm lì giấu, giấu que trong vòng tròn.
Ngâm sâu dưới đất, đất đào lên nào thấy que?
Bè bạn chịu thua, khen giấu sao tài ghê!
Thằng cu Sáo thích thổi kèn,
Thằng cu Sáo thích thổi kèn,
Bằng cái lá đa khô nghe như tiếng người hen.

Thằng cu Sáo thích thổi còi,
Thét cả ngày không biết chán,
Thét văng đầu những người cùng làng...

*

Tùng tùng tùng tùng, tùng tùng tùng tùng
Kìa giặc đến,
Gặp ai giết liền tay.
Hiếp người đốt nhà à à à à à à
Kìa nhà cháy, kìa người chết, dân làng kháng chiến.
Tùng tùng tùng tùng, tùng tùng tùng tùng
Kìa giặc đến,
Gặp ai giết liền tay.
Hiếp người đốt nhà à à à à à à
Kìa nhà cháy, kìa người chết, ta cùng kháng chiến!

3

Lý lâm li theo, đi theo sau bác Lý,
Lý đào hầm kín, kín đáo thay hầm Lý.
Một hôm Tây đến, đến tìm quanh nào thấy đâu?
Cả nhà bình an, đang nấp trong hầm sâu.
Thằng cu Sáo đứng canh làng,
Thằng cu Sáo đứng canh làng,
Một hôm thấy ô tô, xe tăng lũ sài lang.
Thằng cu Sáo phóng ngay về,
Rúc tù và vang bốn phía,
Báo cho làng biết mà chạy đi...

4

Lý lâm li thu, thu trong tay cái chi?
Lý rình mò thấy, thấy lũ Tây lặc lè,
Lý dang tay ném, ném tài sao tài gươm ghê!
Lựu đạn rền vang, Tây chết rãng còn nhe!
Làng khen Sáo báo tin tài.
Làng xúm xít chung quanh Lý.
Làng khen chú bé gan lì kia đã giết được Tây!
Làng vui hát chung quanh Lý,
Cái anh Lý ta thích chí
Lúc bấy giờ mới cười khi... khi khi, khi khi, khi khi...

Người Hà Nội

(1947)

Nhạc và lời: **Nguyễn Đình Thi**

Đây Hồ Gươm, Hồng Hà, Hồ Tây,
Đây lăng hồn núi sông ngàn năm.
Đây Thăng Long, đây Đông Đô, đây Hà Nội,
Hà Nội mến yêu.
Hà Nội cháy, khói lửa ngập trời,
Hà Nội hồng, âm âm rung.
Hà Nội vùng đứng lên,
Hà Nội vùng đứng lên,
Sông Hồng reo, Hà Nội vùng đứng lên.
Hà Nội đẹp sao!
Ôi nước Hồ gươm xanh thấm lòng,
Bóng Tháp Rùa thân mật êm ấm lòng.
Hồng Hà tràn đầy,
Hồng Hà cuốn ngàn nguồn sống tràn đầy dâng.
Hà Nội vui sao,
Những cửa đầu ô, tíu tíu gánh gồng,
Đây Ô Chợ Dừa, kia Ô Cầu Dền, làn áo xanh nâu,
Hà Nội tươi thắm,
Sống vui phố hè.
Bồi hồi chàng trai,
Những đôi mắt nào...
Quanh co, chen nhau rộn ràng Đồng Xuân,
Xanh tươi bát ngát Tây Hồ,

Hàng Đào ríu rít Hàng Đường, Hàng Bạc, Hàng Gai.
 Ôi tha thiết lòng ta biết bao nhiêu!
 Mỗi tác đất Hà Nội đượm thắm máu hồng tươi.
 Một ngày thu non sông chiến khu về,
 Đường vang tiếng hát, cuốn lòng người...
 "Đoàn quân Việt Nam đi!"
 Hà Nội say mê chen đón Cha về,
 Kín trời, phấp phới vàng sao.
 Ngày ấy chói vịnh quang,
 Vang ngàn phương lời thề nước.
 Việt Nam yêu dấu!
 Ngả soi bóng sông Hồng Hà.
 Hà Nội cháy, khói lửa ngập trời,
 Hà Nội hồng, âm âm rung.
 Sông Hồng reo,
 Thét lên xung phong, cầm hờn sôi, găm súng.
 Bùng cháy, khắp phố ta ơi!
 Vùng lên! Chiến sĩ ta ơi!
 Trời Hà Nội đỏ máu.
 Bụi hè đường cuốn bốc tung bay, xác thù rơi
 dưới gót giày.
 Âm âm cười tiếng súng vui thay, trông ngày mai
 sáng láng.
 Này lớp lớp người đi ánh sao tung bùng chói lói
 lòng ta.
 Mai này lớp lớp người đi, thét vang vang trời
 khải hoàn.
 Nhìn đây máu chúng ta tươi bao nhiêu, đất này
 ta tưới ngày mai vút lên,
 Hồng Hà reo sóng say sưa trông Cha, bóng
 Người mệnh mông,
 Mất Người sáng láng vằng sao thắm tươi, trán
 Người mái tóc bạc thêm.
 Bóng cờ bát ngát ngày vui, nước non reo cười,
 trên môi Người cười.
 Tiếng cười
 Ngày về.

Sông Lô

(1948)

Nhạc và lời: Văn Cao

Sông Lô, sóng ngàn Việt Bắc, bãi dài ngô lau,
núi rừng âm u.
Thu ru bến sóng vàng, từng nhà mờ biếc, chìm
một màu khói thu.
Sông Lô, sóng ngàn kháng chiến cháy bờ lau thưa
đã tàn thôn trang.
Ai qua bến nắng hồng, lặng nhìn màu nước sông
Lô xưa.

Trên dòng sông trở về đoàn người,
Reo mừng vui trên sóng nước biếc.
Trôi đầy sông bao đám xác thù,
Dân hân hoan nghe sóng réo vi vu xa xa.
Đường ngập người vang gió lá vi vu hiền hòa.
Sông mệnh mông như bát ngát hát,
Thấy giặc trôi trở về ngập bờ.
Sông Gâm âm vang súng trái phá,
Bao rừng thu như bát ngát cười.
Dân hoan hô chiến sĩ pháo binh Việt Nam ghi công.
Tiếng trái phá, quân thù gục chìm dòng Lô.
Đây dòng Lô! Đây dòng Lô!
Đoàn quân thời chinh chiến ca rằng:
Đây Vồn-ga, đây Dương Tử, đây sông Lô,
đây sóng căm hờn vút cao.
Sóng lấp lánh vàng sao, ngàn chiến sĩ Sông Lô.
Chiến sĩ Sông Lô, thân rừng áo sương, đang ca rằng:
Giờ mở thực dân, sóng lấp cát vàng.
Chiến sĩ Sông Lô, oai hùng đấu tranh gào kêu
vang sóng.
Đây giặc Pháp tàn trong cạm gan toàn dân.
Về trong đêm gió rét,
Từng sân vui bóng người quanh lửa hồng.

Nền khô tro than xám,
Đêm chìm đợi ánh triều dương.

Vui hát ca hòa vui hát ca hòa dân buống lưới,
Phan Lương vui bóng thuyền.
Lều dựng ven sông, bóng người sầm uất bến Then.
Vui hát ca hòa vui hát ca hòa chí kiến thiết,
Bên sông Lô đắp nhà.
Bao dân trong Khu Mười mớ thành người Sông Lô.
Đời vui vút lên.
Đời vui sướng về.
Vui hát ca hòa vui hát ca hòa chí chiến đấu,
Đẩy tay trai Việt Bắc.
Sông Lô đang xuôi mau, tin về đồng lúa reo mừng.
Rung trong bao hương đồng,
Mừng một mùa chiến công.

Vui hát ca hòa vui hát ca hòa dân vui nắng.
Như chim xuân thấy mùa.
Và đài hoa lưu luyến, xanh rừng đầy lá búp non.
Vui hát ca hòa vui hát ca hòa những lưới mắc,
Ta vui khoang cá đầy.
Tay ta tay dân chài, xuôi ngược dòng sông Lô.
Từng quãng lưới xa,
Từng vẩy lưới giặc.
Vui hát ca hòa vui hát ca hòa với ánh sáng.
Ta đang xây đời mới.
Sông nuôi dân thiên thu, đã hòa mạch máu
bao người.
Sông xuôi quanh co về.
Hòa mạch cùng với xuôi.

Dòng sông Lô trôi,
Dòng sông Lô trôi...
Mùa xuân tới, nước băng qua ngàn, nước in
ven bờ xanh ôm bóng tre.
Dòng sông Lô trôi...

Con kênh xanh xanh

(1949)

Nhạc và lời: **Ngô Huỳnh**

Con kênh xanh xanh, những chiều êm ả nước trôi,
Đêm đêm trăng lên, theo dòng buồm căng gió xuôi.
Con kênh xanh xanh, những mùa sen nở khắp nơi,
Bao câu thơ duyên dạt dào tim ai thấm tươi.
Thuyền ai lướt qua hàng chuối với bờ kênh!
Thuyền ai lướt qua bông lúa thướt tha!
Tiếng ai hò khoan, vắng đưa những câu tình ca,
Ngả nghiêng hàng tràm vang hòa tiếng hò xa xa.
Chiến khu bừng vui ấm bao lòng dân quê tôi,
Tiếng ai giã sàng nhịp nhàn như tiếng lòng tôi.
Con kênh xanh xanh, những chiều êm ả nước trôi,
Ghi sâu nơi tôi, bao ngày tranh đấu nổi sôi.
Con kênh xanh ơi! Khi mùa sen nở khắp nơi,
Bên nhau ta xây trọn bài tình ca thấm tươi.

Quê em

(1949)

Nhạc và lời: **Nguyễn Đức Toàn**

Quê em miền Trung du,
Đồng xanh lúa xanh rờn.
Giặc tràn lên thôn xóm,
Dâu bờ xanh thắm, nông tằm chín lúa tơ,
không tay người chăm bón.
Quê em đồng hoang vu,
Chiều nay vắng bóng cờ,
Giặc tràn lên đốt phá.
Anh về thôn cũ, đi diệt thù giữ quê,

Lòng dân đón anh về.
Từ mờ sớm tinh mơ,
Anh đi trong bóng cờ,
Giữ vững đồng quê ta.
Đây bao người mong ngóng,
Quân ta đã về! Quân ta đã về!
Bao hồn căm trên nòng súng, đầu lưỡi lê,
đi chiếm lại đồng quê ta.
Bao lòng dân, đang chờ mong quân kéo về,
phá tan giặc, gìn giữ xóm quê.

Tiểu đoàn 307

(1950)

Nhạc: **Nguyễn Hữu Trí**

Lời: Phong thơ **Nguyễn Bính**

Ai đã từng đi qua sông Cửu Long Giang,
Cửu Long Giang sóng trào nước xoáy
(Cửu Long Giang sóng trào nước xoáy).
Ai đã từng nghe tiếng Tiểu đoàn (tiếng Tiểu đoàn
Ba trăm lẻ bảy).
Buổi xuất quân Tiểu đoàn năm ấy,
Cả Tiểu đoàn thể dưới sao vàng,
Người chiến sĩ tiếc gì máu rơi.
Buổi xuất quân Tiểu đoàn năm ấy,
Nguyện một lòng gìn giữ non sông.
Đã chiến đấu bao năm ròng, chiến đấu với bao
thành tích huy hoàng.
Trận Tháp Mười, trận Mộc Hóa vang tiếng đồn
với trận La Bàng.
Lưỡi gươm vung với cánh tay sắt, đầu giặc rụng,
Nổ súng đồng, đồn giặc vỡ tan.

Lẻ bảy, Tiểu đoàn Lẻ bảy.
Đoàn quân Lẻ bảy, kể từ ngày ấy, đánh đâu được đấy.
Tiểu đoàn Lẻ bảy oai hùng biết mấy.
Với dĩa sắt gan vàng tiến lên lòng son chẳng nao.
Tiếng Tiểu đoàn, bao nhiêu quân Pháp run rẩy sợ hãi.
Vang lừng danh tiếng Ba trăm lẻ bảy.
Lẻ bảy, Lẻ bảy, Lẻ bảy.

Lên ngàn

(1952)

Nhạc và lời: Hoàng Việt

Hồ ơi!
Dòng sông chảy xiết, lái thuyền chèo đi.
Trên sông Vàm Cỏ Đông, nước chảy ngược dòng.
Nước ngược dòng.
Hồ ơi!
Em chèo thuyền đi lên rẫy Trảng Cò cắt lúa
thay chồng, thay chồng nuôi con.
Nước ngập đồng xanh, lúa chết,
Gió mưa sập đổ mái nhà.
Bao nhiêu gia đình tan hoang.
Đau thương lệ rơi chứa chan.
Em đi cắt lúa trên ngàn, rẫy trên ngàn nắng chiều
chang chang.
Đường đi nước ngập mênh mang, bàn chân giẫm
gai, lòng không thở than.
Người dân dưới ruộng lên ngàn, tìm lúa đổ bao
mồ hôi.
Gánh vế từng hạt lúa vàng cùng nhau chung sống
cầm thù giết Tây.

*Em đi cắt lúa trên ngàn,
Còn anh chiến đấu sa tràng.
Kháng chiến nhất quyết thành công!
Kháng chiến nhất quyết thành công!
Mai ngày kháng chiến thành công,
Anh về, em thỏa ước mong.*

Nhạc rừng

(1952)

Nhạc và lời: **Hoàng Việt**

*Cúc cu! Cúc cu! Chim rừng ca trong nắng...
Im nghe, im nghe...ve rừng kêu liên miên...
Rừng hát, gió lay trên cành biếc,
Lao xao, rì rào.
Dòng suối uốn quanh, làn nước trôi trong xanh...
Róc rách, róc rách, nước luồn qua khóm trúc,
Lá rơi...lá rơi, xoay tròn nước cuốn trôi.
Có anh chiến sĩ đi qua khu rừng vắng,
Lắng nghe nhạc rừng, tâm hồn vui phơi phới...
Anh cười một mình, rồi cất tiếng hát vang...
Cây rừng dội tiếng theo lời ca mệnh mang.
Tính tang, tính tình! Miễn Đông gian lao mà
anh dũng,
Tính tang, tính tình! Hăng hái chiến đấu chống
quân thù.
Đường xa... chân đi vui bước,
Lòng xuân thêm bao thấm tươi!
Nhạc rừng vang theo cùng nhịp bước!
Hương rừng thoảng đưa hồn say sưa.
Rừng bát ngát, ôi rừng mến yêu!*

Giữ trọn tình quê

(1955)

Nhạc và lời: **Văn Cận**

I

Ơ hò hố hời là hò hố lên!
Xin gửi về Nam, tấm lòng vàng đá,
Thủy chung này (là thủy chung này) nguyên giữ
trọn tình quê (nguyên giữ trọn tình quê).
Nhớ (ờ) khi kết tóc chung thê,
Có ta (đi) có bạn (là ta đi với bạn) tình quê (cho)
vẹn tròn (là tình quê cho vẹn tròn).

II

Ơ hò hố hời là hò hố lên!
Nắm đất còn ghi, tấm lòng vàng đá,
Dấu tay người (là dấu tay người) còn in trọn
tình quê (còn in trọn tình quê).
Nhớ (ờ) khi trắng sáng, vai kề,
Có ta (đi) có bạn (là ta đi với bạn) tình quê (cho)
mặn nồng (là tình quê cho mặn nồng).

III

Ơ hò hố hời là hò hố lên!
Bến nước dòng sông, con đò còn đó,
Vẳng câu hò (dù vẳng câu hò) đò vẫn đợi
người xưa (đò vẫn đợi người xưa).
Nhớ (ơ) khi núp bóng cây dừa,
Nhớ câu ước hẹn (là câu (ư) ước hẹn) vì nhau (ta)
đợi chờ (là vì nhau ta đợi chờ).

Câu hò bên bờ Hiền Lương

(1956)

Nhạc: Hoàng Hiệp

Lời: Hoàng Hiệp - Đăng Giao

I

Bên ven bờ Hiền Lương,
Chiều nay ra đứng trông về,
Mắt đượm tình quê, đôi mắt đượm tình quê.
Xa xa đoàn thuyền nan,
Buồm căng theo gió xuôi dòng.
Bỗng trong sương mờ, không gian trầm lắng
nghe câu hò.

Hò ơ... ơ...
Thuyền ơi!
Thuyền ơi có nhớ bến chăng?
Bến thì một dạ khăng khăng đợi thuyền!
Nhấn ai luôn giữ câu nguyên,
Trong cơn bão tố, vững bền lòng son.
Ơi câu hò chiều nay,
Sao nghe nặng tình ai.
Hay là em bên ấy trong phút giây nhớ nhung
trào sôi,
Gửi lời tin cho gió, qua mấy câu thiết tha hò ơi!...

II

Trông qua rặng Trường Sơn,
Miền quê xa khuất chân trời,
Mây lãng lơ trôi, mây đen lãng lơ trôi.
Xa xa một đàn chim,
So mây dang cánh lưng trời,
Hỡi chim hãy dừng, cho gửi lời đến phương xa vơi.
Hò ơ... ơ...
Dù cho...
Dù cho bến cách sông ngăn,
Để gì chặn được duyên anh với nàng.

Xé mây cho sáng trắng vàng,
Khai sông nối bến, cho nàng về anh.
Ở câu hò chiều nay,
Tôi mang nặng tình ai,
Nơi miền quê xa vắng, em có nghe thấu chẳng
lòng anh.
Tình này ta xây đắp, nên thủy chung không
bao giờ phai.

Mẹ yêu con

(1956)

Nhạc và lời: **Nguyễn Văn Tý**

À á ru hời, ơ hời ru...

I

Mẹ thương con có hay chăng?
Thương từ khi thai nghén trong lòng.
Mấy nắng sớm chiều mưa rông,
Chín tháng so chín năm, gian khó tính khôn cùng.
À á ru hời, ơ hời ru!...
Kháng chiến đã giành đất nước về cho đời,
Bóng đất nước hình như bóng dáng con tôi.
Ôm con ra mái hiên, nhìn đàn chim rộn ràng
hót giữa (ư) mùa xuân.
Mừng con sẽ góp phần,
Tương lai con đẹp lắm!
Mẹ hát muôn lần
À á ru hời, ơ hời ru!...

II

Miệng con chúm chím xinh xinh,
Như đài hoa đang hé trên cành.
Khát nắng sớm và sương lành,
Lá thắm rung cánh tay, ôm ấp lấy hòa bình.

À á ru hời, ơ hời ru!...
Nhớ những lúc mừng con lấy rồi con ngối,
Thoáng thấy đó hình như bóng dáng bao người.
Đang vươn lên đấu tranh, ngày càng lớn, ngày
càng tiến bước (ư) càng nhanh.
Giờ con biết đi rồi,
Đi trên con đường mới.
Mẹ ngắm con cười,
À á ru hời, ơ hời ru!
À á ru hời, ơ hời ru!...

Bài ca hy vọng

(1958)

Nhạc và lời: Văn Ký

Từng đôi chim bay đi, tiếng ca rộn ràng,
Cánh chim xao xuyến gió mùa xuân.
Gửi lời chim yêu thương tới miền Nam quê hương,
Nhấn rằng ta ngày đêm mong nhớ.
Ước mơ những mùa xuân, bóng dáng tương lai,
Đường ta đi lên, xây đời trong hoa thơm,
Có mùa xuân nào đẹp bằng!
Về tương lai!
Ngày quê hương màu xanh áo mới,
Chứa chan niềm tin.
Đường ta đi xanh thắm mộng đời.
Về tương lai!
Dàn chim ơi, cùng ta cất cánh,
Kia ánh sáng chân trời mới đang bùng chiếu
bốn phương.
Gió mưa, buồn thương,
Mùa đông và mây mù sẽ tan.

Tiếng hát giữa rừng Pác Bó

(1959)

Nhạc và lời: Nguyễn Tài Tuệ

I

Trông vời lưng núi,
Khuổi Nậm* rì rào, núi cao tầng mây.
Chiều nay tiếng ai đang "lượn" về trên đèo,
Kể rằng Người về đây,
Nhà in lưng đá,
Người về quê ta, tấm áo chàm tình thương quê nhà.
Ơ! Rừng Pác Bó quê ta,
Nhớ rừng xưa ôm bóng Người.
Bước chân Người đi, đất chuyển dời theo Người.
Người về rừng núi, bóng Người, vì sao trong sáng.
Bóng đa Tân Trào đọng lời thiết tha,
Nắng in Ba Đình còn ghen lòng ta.
Suối reo dưới chân Người qua,
Đất rung tiếng ca nở hoa Tháng Tám.
Khuổi Nậm còn reo nhịp theo mong nhớ Người.

II

Nường đôi bát ngát,
Giổ ngàn vờn mây, nắng chiều về đây.
Lặng nghe sáo ai bay dập dìu trên đèo,
Kể rằng Người còn đây,
Người cao hơn núi,
Tưởng chừng trông theo, bóng dáng Người
còn in trên đèo.
Ơ! Bản Pác Bó quê ta,
Mấy mùa qua nghe tiếng Người.
Sấn vườn đôi xưa, lúa ngập vàng đôi bờ.
Người về chỉ lối, theo Người ngày mai tươi sáng.
Bát cơm mong chờ, người già ước mơ,

* Khuổi Nậm, tên một con suối ở Pác Bó.

*Lú lo i tờ môi động trể thơ.
Bác ơi, tóc sương bạc phơ,
Núi cao suối sâu, Thủ đô yêu dấu.
Khuổi Nậm còn vang lời ca mong nhớ Người.*

Hà Nội - Huế - Sài Gòn

(1961)

Nhạc: Hoàng Vân

Lời: Hoàng Vân - Lê Nguyên

*Trên đất mẹ, nắng hồng như lụa,
Trải nghìn năm gắn bó (miền) hai miền.
Như cảnh chung gốc lớn lên,
Như anh em của mẹ hiền Việt Nam!
Ơ... ơ... ơ... ơ...
Huế của miền Trung ruột thịt, với sông Hương
tha thiết giọng hò.*

Đã vùng lên! Một mùa thu.
Hòa trong tiếng thét căm thù hôm nay!*
Huế cầm tay Sài Gòn, Hà Nội,
Bên dãy Trường Sơn ngời sáng tin yêu.
Ơi! Sài Gòn vang lời ca bất khuất,
Của miền Nam đi trước về sau!
Cánh sen thấm vẫn tươi màu.
Lời thề còn nhớ khắc sâu trong lòng.*

Điệp khúc:

*Đây miền Nam! Thành đồng Tổ quốc!
Bên Cửa Long rục rờ tên vàng,
Thành phố vinh quang Hồ Chí Minh,
Tên Người mang trong lòng!*

* Cùng cả nước, một ngày vui,
Hòa trong tiếng hát ân tình hôm nay.
(Hai câu lời ca được nhạc sĩ Hoàng Vân sửa lại vào năm 2000).

Việt Nam quê hương tôi

(1961)

Nhạc và lời: **Đỗ Nhuận**

I

*Bạn ơi! Hãy đến quê hương chúng tôi,
Ngắm mặt biển xanh xa tít chân trời.
Nghe sóng vỗ dạt dào biển cả,
Vút phi lao gió thổi trên bờ.
Buồm vườn cánh vượt sóng ra ngoài khơi,
Trong nắng hồng bùng lên sáng ngời.
Miền Nam đất nước quê hương chúng tôi,
Có rừng dừa xanh xa tít chân trời.
Người thiếu nữ dạt dào tình trẻ,
Dáng xinh tươi đang tuổi yêu đời.
Lòng trai tráng rộng lớn như biển khơi,
Với cánh tay dựng lên đất trời.*

II

*Mùa xuân đã đến quê hương chúng tôi,
Mía ngọt, chè xanh, bông trắng lung đòi.
Đồng xanh lúa rạp rờn biển cả.
Tiếng ai ru con ngủ ru hời.
Đồng xanh lúa thẳng cánh cò bay,
Đưa nước về làng quê sáng rồi.
Việt Nam yêu dấu xanh xanh lũy tre,
Suối đổ về sông qua những nương chè.
Dòng sông cuốn dòn về biển cả,
Lúa thanh niên vui thỏa cuộc đời.
Mùa xuân tới, nguồn sống đang sục sôi,
Đất nước tôi, Việt Nam sáng ngời.*

Những ánh sao đêm

(1962)

Nhạc và lời: **Phan Huỳnh Điểu**

I

Làn gió thơm hương đêm về quanh khu
nhà tôi mới cất xong chiếu qua.
Tôi đứng trên tầng gác thật cao nhìn ra chân trời
xa xa.
Từ bao mái nhà, đèn hoa sáng ngời, bầu trời
thêm vào muôn vì sao sáng.
Tôi ngắm bao gia đình lửa ấm tình yêu,
Nghe máu trong tim hòa niềm vui lâng lâng lời ca.
Em ơi, anh còn đi xây nhiều nhà khắp nơi,
Nhiều tổ ấm sống vui tình lứa đôi.
Lòng anh những thấy càng thương nhớ em.
Dù xa nhau trọn ngày đêm, anh càng yêu em,
càng hăng say xây cho nhà cao cao mãi.
Ôi xinh đẹp Tổ quốc của ta!
Anh lắng nghe bao lời ân ái, những bài tình ca...

II

Lòng nhớ thương quê hương miền Nam,
anh hằng tha thiết ước mong ngày mai.
Anh sẽ đi về khắp làng quê xây những ngôi nhà
tương lai.
Dòng sông mát xanh vòng quanh phố phường,
và nhiều công trường xây niềm vui mới.
Khi bóng đêm trở về, rục ánh đèn lên,
Em thấy như muôn ngàn vì sao thêu trong đêm tối.
Em ơi, tuy giờ đây hai miền còn cách xa,
Niềm chia cắt thật đau lòng chúng ta.
Nhưng không thể xóa được hình bóng em.
Dù xa nhau trọn ngày đêm, anh càng yêu em,
càng hăng say xây cho nhà cao cao mãi.
Ôi xinh đẹp, Tổ quốc của ta!
Anh lắng nghe bao lời ân ái,
Những bài tình ca...

Hồ Chí Minh đẹp nhất tên Người

(1962)

Nhạc và lời: **Trần Kiết Tường**

I

Hồ ơi...
Tôi hát ngàn lời ca,
Bao la hơn những cánh đồng,
Mênh mông hơn mặt biển Đông,
Êm đềm hơn những dòng sông.
Hồ ơi... hơ... hơ, ơi... hơ... ơ...
Tôi hát ngàn lời ca,
Nông nân hơn nắng ban mai,
Đẹp tình hơn cánh hoa mai,
Hùng thiêng hơn núi sông dài,
Là một niềm tin.
Hồ Chí Minh! Hồ Chí Minh, đẹp nhất tên Người,
Là một niềm tin,
Hồ Chí Minh.

II

Hồ ơi...
Trên cánh đồng miền Nam,
Đau thương mây phủ chân trời.
Khi ca lên Hồ Chí Minh,
Nghe lòng phơi phới niềm vui.
Hồ ơi... hơ... hơ, ơi... hơ... ơ...
Trên xóm làng miền Nam,
Hình Người như "Tiến quân ca",
Giục lòng vươn cánh bay xa.
Vùng lên giải phóng quê nhà,
Là một niềm tin
Hồ Chí Minh! Hồ Chí Minh, đẹp nhất tên Người,
Là một niềm tin,
Hồ Chí Minh.
Hồ ơi... hơ... hơ..., ơ... hò... ơ...

Tiến anh lên đường

(1964)

Nhạc và lời: **Nguyễn Văn Tý**

I

Yên tâm vững bước mà đi, hỡi người mà em yêu!
Việc nhà, việc nước, đâu có bao nhiêu, em sẽ
làm tròn.

Anh cứ yên tâm vững bước, anh lên đường,
Non nước nơi nơi, lớp lớp đang lên đường.
Mối thù tạc dạ can trường, anh nêu chí người trai,
quyết không bao giờ lui.
Căm thù giặc Mỹ sục sôi, anh ra nơi tiền tuyến,
em vào dân quân.

Đôi chúng ta đã chung một lời nguyện,
Thề quyết đánh tan giặc Mỹ,
Nam Bắc nối liền, ta sẽ gần nhau.
Căm hờn lửa đốt càng nung,
Nhân dân cả nước đang cùng ra tay.
Quân Mỹ kia nó xâm phạm vùng này,
Thì các súng đây cùng bắn,
Em quyết có ngày, em sẽ lập công.

II

Anh đi mỗi bước còn trông, cánh đồng làng
mênh mông.
Ở nhà hợp tác sẽ gắng thêm công, hôm sớm
vun trồng.
Xưa, gái thay trai, kháng chiến bao năm ròng;
Nay, gái thay trai, gắng sức thêm trên đồng.
Cố xong thủy lợi, khoanh vùng, em chăm bón
nhiều hơn, bón chăm cho nhiều hơn.
Anh thì vượt núi trèo non,
Em lo cho đồng lúa xanh rờn nơi nơi.

Anh thấy chưa, chúng em học cây rồi.
Này chớ có lo mùa tới, đây thiếu những người
cuộc bầm cây sâu.
Mai ngày giặc Mỹ phải tan,
Chim vui tổ ấm, không còn đôi nơi.
Nam Bắc ta sẽ sum họp đời đời,
Đồng lúa chúng ta đẹp lắm!
Non nước sáng ngời hơn những mùa xuân.

Hà Tây quê lụa

(1965)

Nhạc và lời: **Nhật Lai**

I

Bóng chiếc thoi đưa, ánh mắt long lanh,
Trời đất Hà Tây, tay em dệt lụa.
Sữa trắng Ba Vì, thóc vàng khu Cháy,
Hồn thơ Nguyễn Trãi dệt thành vân.
Sông Tích, sông Đà giăng lụa mênh mông.
Đàn Phượng ơi! Quê hương người gái đảm,
Đồng hợp tác xanh tươi, cấy dày thẳng tắp,
Anh phi công bàng hoàng ngỡ mình bay trên
gấm vóc.
Hà Tây! Cửa ngõ Thủ đô,
Áo giáp chở che ngàn năm bền vững,
Ngăn bầy giặc Mỹ vẩn đục bầu trời.
Hà Tây! Vọng gác Thủ đô,
Cô gái Suối Hai, chàng trai Cầu Giẽ,
Giữ lấy màu xanh biếc cho tám lụa thanh thiên,
Hà Tây!

Đường tôi đi dài theo đất nước

(1966)

Nhạc và lời: Vũ Trọng Hối

Dời giao liên, bước tôi đi dài theo, theo đất nước,
Đường tôi đi, núi chên vênh, có mây bay
 dưới chân giăng thành.
Đời tôi như những con thoi, dệt tình yêu
 quê hương thống nhất,
Đời tôi như cánh chim bay, cánh chim bay suốt
 dãy Trường Sơn.
Ôi! Non xanh, nước biếc, luôn luôn dìu chân tôi
 bước tiếp.
Nghĩ cũng lắm gian nguy, song khi mà
 quê hương rớm máu,
Dấu thác lũ băng băng,
Dấu bão núi đóng rừng,
Dù đường trơn, trời nghiêng, hễ chi!
Đường Trường Sơn, từng quen nhịp đi,
Những bước chân coi khinh gian nguy,
Dấu giá buốt chân tay,
Dấu nặng khét đôi vai,
Gùi nặng vai rừng khuya, vực sâu,
Ngày ngày qua đường mây, đèo cao,
Vẫn vui cùng Trường Sơn mấy thương yêu.

Những cô gái Quan họ

(1966)

Nhạc và lời: **Phó Đức Phương**

I

Trên quê hương Quan (i) họ (i),
 Một làn gió (i) cũng mang điệu dân ca.
 Giữa mùa lúa thơm, cánh cò bay, đẹp như
 trong mộng (i),

*Những cô Tấm ngày xưa, như vẫn còn đây,
trong mùa trăng hội.*

Điệp khúc:

*A, quê hương ta, biết bao cô gái xinh đẹp đảm đang (i)
Việc nước, việc nhà vẹn toàn,
Nắng mưa nhọc nhằn, vẫn tươi duyên.
Đây, quê hương ta, gái thay trai, tay súng, tay cày
đảm đang (i)
Giặc đến, giặc không đường về,
Lúa xanh, mùa mùa vẫn (i) tươi xanh.*

II

*Ai ngang qua Đông (i) Hồ (i),
Một chiều nắng, (i) rẽ thắm nàng tố nữ.
Ba mùa gối nhau, gái hội Lim dàn quân trên đồng (i)
Lúa năm tấn vượt lên, xanh ngát màu xanh trên
tầm đạn thù.
(vào Điệp khúc)*

III

*Yêu quê hương Quan (i) họ (i),
Từ đồng lúa (i) đến con đò ven sông.
Giữa mùa chiến công, xóm làng xưa lại ngân
câu hò (i),
Dấn lên xác thù rơi, ta tiếp bài ca, chiêm mùa
mở hội.
(vào Điệp khúc)*

IV

*Trên quê hương bao (i) đời (i),
Từng ngày tháng (i), viết nên ngàn câu thơ.
Sông Cầu nước xuôi, đất nghìn năm dệt thêm
trang sử (i),
Đứng lên với đồng quê, cô gái Việt Nam, bao
mùa trưởng thành.
(vào Điệp khúc)*

Bài ca Hà Nội

(1966)

Nhạc và lời: **Vũ Thanh**

I

Ta đi trên đường Hà Nội rực rỡ chiến công,
Đường thênh thang Ba Đình lịch sử,
Đường tấp nập Hoàn Kiếm, Đồng Xuân.
Nghe náo nức trong lòng Thủ đô ta sục sôi đánh Mỹ.
Ôi cô gái ơi!
Súng bên vai, sao vuông đầu mũ.
Em đi về đâu mà mắt em tươi sáng,
Em đi về đâu mà chân bước hiên ngang.
Những hôm miệt mài trên bãi tập, chiến công này,
hắn có tay em.

Anh chiến sĩ ơi!
Đã bao đêm canh bên nòng súng,
Ngắm những đường phố mà thấy sao tha thiết.
Ôi Thủ đô, thịt da máu xương ta,
Trút căm hờn vào quân xâm lược,
Giữ đất trời Thủ đô mến yêu của ta.

II

Ta đi trên đường Hà Nội rực rỡ chiến công,
Đường thênh thang Ba Đình lịch sử,
Đường tấp nập Hoàn Kiếm, Đồng Xuân.
Nghe náo nức trong lòng Thủ đô ta sục sôi đánh Mỹ.
Ôi cô gái ơi!
Lúa lên xanh tươi trên đồng lúa,
Khi bom vừa rơi,
Và khói bay trong nắng,
Anh công nhân, điện vẫn sáng trong đêm.
Tiếng loa truyền về tin thắng trận giữa đất trời
Thủ đô tự hào,
Ta nghe tiếng ca.
Khắp non sông âm vang rộn rã.

Dây Thủ đô là trái tim kiêu hãnh,
Dây Sài Gòn, Huế cả đất nước hiên ngang.
Lũ xâm lược gục trên đất này,
Đất anh hùng Việt Nam mến yêu của ta.
Thủ đô Hà Nội của ta là một bài ca vinh quang.

Tiếng chày trên sóc Bom Bo

(1967)

Nhạc và lời: Xuân Hồng

Lửa bập bùng, tiếng chày khua
(Cắc cum cum cụp cum, cum cụp cum,
cum cụp cum cắc cum cum cụp cum).
Đuốc lỏ ô bập bùng lên ánh lửa,
Sóc Bom Bo rộn rã tiếng chày khua.
Bông con ra võng để đồng đưa,
Giã gạo ban đêm vì ngày bận làm mùa.
Cách mạng cần gạo nhiều để đánh Mỹ,
Sóc Bom Bo sẵn có cối chày đây.
Người Bom Bo sẵn có đôi bàn tay,
Với tình yêu nước và thù giặc ngày ngày.
Ê!... Còn nhớ ngày xưa,
Người dân Bom Bo, cái bụng không no,
khố chần chần lạnh.
Ê!... Được sống tự do, cơm áo lành no, dân làng
Bom Bo nhớ ơn Giải phóng.
Nhớ ơn Giải phóng dân mình,
Nay đâu còn gian khổ, mồ hôi ta đổ,
Làm nương phá rẫy giữ lấy đất quê hương.
Người hậu phương tiếp lương gửi đạn,
Ta bên bạn là bạn bên mình,
Cùng đồng tình, là giặc thua ta.
Tiếng nói riu ra, lời ca trong vắt,
Nhìn trong đôi mắt, đều thấy mỗi người,
Một nụ cười tin chắc tương lai.

Tiếng cười vui đẩy lùi đêm vắng vẻ,
 Có ai đi về phía những hàng cây,
 Mời vô đây cùng nghe khúc nhạc hay,
 Khúc nhạc đêm nay dùng nhịp đệm bằng chày.
 Đuốc gần tàn, nhịp càng thêm rần rỏi,
 Bóng trắng lên vừa khỏi đỉnh đôi cây.
 Người chưa ngủ đã sẵn có người thay,
 Cối gạo vui đi và rồi gạo lại đây.
 Ê!... Gạo giã chày tay, gạo mang trên vai
 để ngày mai đây túi anh có đầy.
 Ê!... Gạo trắng lại thơm, ngon lắm nồi cơm,
 thơm tình quân dân, trắng trong tình nước.
 Nhớ ơn giải phóng dân mình,
 Ê!... Tiếng chày chưa dứt, mặt trời đã thức,
 đàn chim náo nức vỗ cánh tung bay lên.
 Mừng một đêm giã thêm nhiều gạo,
 Bao nhiêu gạo là bao nhiêu tình,
 Đây là tình của người hậu phương.
 Tiếng súng Phước Long chờ mong tin thắng,
 Người đi xa vắng, rồi sẽ có ngày về đường này,
 thăm sóc Bom Bo,
 Lại nghe tiếng chày nhịp nhàn trên sóc Bom Bo.

Chiếc gậy Trường Sơn

(1967)

Nhạc và lời: **Phạm Tuyên**

I

Thanh niên quê tôi làm chiếc gậy hành quân,
 Đặt tên gọi là "chiếc gậy Trường Sơn".
 Luyện cho đôi chân vượt đường xa không mỏi,
 Luyện cho tinh thần là chỉ tiến không lui.
 Gậy trong tay, mồ hôi đã bóng,

Màu gỗ quê hương mang cả môi tình dân,
Như nhắn nhủ những ai lên đường (mà), lời hứa
với bao người thân.
Trường Sơn ơi! Nơi núi mờ xa (mà) ta chưa qua,
Có suối reo, có gió ngàn cây,
Có dốc cao, vực sâu mất lối,
Mây trắng quện dưới chân bước bồi hồi,
Có nắng lửa đốt thiêu vách núi (ơ ơ)...
Trường Sơn ơi!
Ta đến bên Người với gậy quê hương.
Trường Sơn ơi! Ta đã lên đường,
Khi lửa tiền phương đang nhắc ta gấp bước
đường xa,
Khi thù giặc cướp nước cháy bỏng trong lòng ta.

II

Thanh niên quê tôi luyện sức thật dẻo dai,
Hành quân đêm ngày cùng súng đạn nặng vai.
Người thân yêu trao gậy Trường Sơn khi lên đường,
Cùng sôi trong lòng bao truyền thống quê hương.
Đạn bom quân thù đang vấy máu,
Gương sáng trung kiên bao liệt sĩ còn đây.
Như nhấn nhủ những ai lên đường (mà), lời hứa
sắt son đừng phai.

Trường Sơn ơi!
Cho dấu hiểm nguy, bên tâm, vững chí.
Trong bước đi, nghe tiếng đồng quê.
Nghe gió reo bờ tre, gốc lúa,
Nghe tiếng người mến thương vẫn dẫn dò,
Giữ vững truyền thống của đất nước (ơ ơ)...
Trường Sơn ơi!
Ta đã lên đường với gậy quê hương.
Trường Sơn ơi! Chan chứa bao tình!
Cho gậy mòn dốc núi, vẫn luôn giữ tấm lòng son.
Sức trẻ đi cứu nước,
Vững vàng hơn dãy Trường Sơn.

Tình Bác sáng đời ta

(1969)

Nhạc: **Lưu Hữu Phước**
Lời: **Long Hưng và Minh Tuyền**

I

Từ trong chiến hào, hôm nào nghe tiếng Bác,
Hồn ta sáng rực như nở hoa.
Còn chi cao quý hơn Độc lập, Tự do,
Lời Người vang vang gió xuân đưa về khắp mọi nhà.
Ôi thiêng liêng tiếng Bác, nghe như lời Tổ quốc,
Xuyên đêm tối, dắt đường ta tiến tới.
Cho mưa tuôn, cho mưa rơi,
Dẫu có chết ta chẳng màng,
Lời Bác chiếm lòng ta huy hoàng.

II

Nhìn về quê nhà, ôi thành đô róm máu,
Mẹ ta héo hon trong khổ đau,
Thành đô tên Bác nhớ cách mạng mùa thu,
Sài Gòn thân yêu nấu nung căm hờn giữa ngực tù.
Nay tìm ta có ánh nắng mặt trời của Bác,
Trong tranh đấu, ta mạnh chân tiến bước.
Cho quê ta, cho muôn nơi, dứt tiếng khóc,
vang tiếng cười.
Tình Bác thấm lòng dân đời đời.

III

Cửu Long sóng cồn như giục cơn bão tố,
Trường Sơn chấn động ba thành đô.
Biển Đông reo mãi tiếng của Người dạy ta,
Cả đời công ơn khắc sâu bìa lòng bao giờ nhòa.
Người đi xa vắng, tiếng của Người còn đây,
Tình Người bao la sáng soi cuộc đời ta hàng ngày.

Ởi vinh quang biết mấy, tiến dưới cờ của Bác,
Ta đi tới giữa bình minh chiến thắng.
Trên cao nguyên, nơi ven đò, giữa xóm ấp, trong
phố phường.
Tình Bác sáng đường ta đi.
Tình Bác sáng đời ta.

Bác đang cùng chúng cháu hành quân

(1970)

Nhạc và lời: Huy Thục

I

Đêm nay trên đường hành quân ra mặt trận,
Trùng trùng đoàn quân tiến bước theo con
đường của Bác.
Nở ngàn hoa chiến công ta dâng lên Người,
Dâng lên tới Đảng cả niềm tin chiếu sáng ngời.
Cờ sao Quyết Thắng
Lấp lánh soi sáng đường cháu đi.
Đi ta đi giải phóng miền Nam,
Khi quê hương nhà vẫn còn bóng tên xâm lược,
Thì ta còn chiến đấu quét sạch nó đi.
Lời Bác thúc giục chúng ta,
Chiến đấu cho quê nhà, Nam Bắc hòa lời ca.

II

Năm xưa Bác cùng đàn con đi chiến dịch,
Núi rừng vẫn nhớ, suối vẫn trong in hình bóng Bác.
Cả đoàn quân tiến theo Người như thác đổ,
Điện Biên năm nào, vọng lời Bác giữa chiến hao.
Toàn quân hôm nay,
Vẫn phát cao cờ đỏ Bác trao.

*Đi ta đi giải phóng miền Nam,
Khi quê hương nhà vẫn còn bóng tên xâm lược,
Thì ta còn chiến đấu quét sạch nó đi.
Lời Bác vang lệnh tiến công,
Bác kính yêu đang cùng chúng cháu hành quân.*

III

*Hôm nay Bác gọi, cả non sông đáp lời,
Giương lê xốc tới, quyết tiến lên ta giành chiến thắng.
Đường hành quân, dốc núi cao bao vực thẳm,
Gian nan đâu bằng lòng hờn căm cao ngất trời.
Miền Nam ta ơi!
Hãy phát cao cờ đỏ thắm tươi.
Ta xông lên giải phóng thành đô, phá hết bớt đồn,
quét sạch hết quân xâm lược.
Vi Độc lập, Tự do, quyết giành ấm no,
Giành lấy những mùa xuân.
Bác kính yêu đang cùng chúng cháu hành quân.
Bác kính yêu đang cùng chúng cháu hành quân.*

Trên đỉnh Trường Sơn ta hát

(1971)

Nhạc và lời: **Huy Du**

I

*Trên đỉnh Trường Sơn, ta hát bài ca,
Gửi tới quê nhà bao la,
Biển xanh sóng vỗ hiền hòa.
Đường Trường Sơn bát ngát có bao nhiêu ghềnh thác,
Hòa theo trong tiếng hát đem mùa xuân tới cho
cuộc đời.*

Này! Trường Sơn ơi!
Ta đi trong gió, ta đi trong mưa.
Từng ngày, từng tháng, là từng bài ca,
Tiếng hát cùng ta vượt qua gian khổ.
Ta băng qua suối, ta băng qua khe,
Từng đồi, từng núi, là từng bài thơ,
Thấm tươi trang sử mới.
Dù bom rơi đất xói,
Bước chân luôn thẳng tới.
Vì ta yêu lẽ sống, yêu tự do, yêu cuộc đời.

II

Trên đỉnh Trường Sơn, ta hát bài ca,
Gửi tới quê nhà bao la,
Biển xanh sóng vỗ hiền hòa.
Đường Trường Sơn bát ngát có bao nhiêu ghềnh thác,
Hòa theo trong tiếng hát đem mùa xuân tới cho
cuộc đời.

Này! Trường Sơn ơi!
Ta đi trong gió, ta đi trong mưa,
Từng ngày, từng tháng, là từng bài ca.
Tiếng hát cùng ta vượt qua gian khổ.
Ta băng qua suối, ta băng qua khe,
Từng đồi, từng núi, là từng bài thơ,
Thấm tươi trang sử mới.
Trường Sơn bao dốc núi,
Gót chân in mòn lối.
Lửa Trường Sơn chiếu sáng cho tình ta trên
đường dài.

Này Trường Sơn ơi! Trường Sơn ơi!
Khúc hát từ trái tim,
Xôn xao đồi núi cao.
Chắp cánh cùng ánh sao,
Đem theo lòng khát khao.
Nhìn về tương lai đang bùng sáng,
Ta hát, khúc hát tự hào, gửi về quê hương thân yêu.

Hồ biển

(1974)

Nhạc và lời: **Nguyễn Cường**

I

Hồ ơi...

Mênh mang (ơ) triều lên (ơ ơ),
Bên này biển bạc, bên kia (ơ) than vàng (ơ ơ).
Đẩy thuyền ta ra khơi, cá về nặng lưới (ơ ơ),
Thuyền nghe biển gọi, nghe bến đợi chờ.
Hạ Long như say, trời biển hôm nay, rộng cánh (ơ)
chim bay.

Con nước vơi đầy (Hò dô! Hò dô!),
Năm tháng đêm ngày (Hò dô! Hò dô!).
Thuyền, ta, trời, biển gắn bó trọn đời.
Hò dô! Hò dô!
Hò dô! Hò dô!

II

Hồ ơi...

Nhanh tay khua phàng lên (ơ ơ),
Con chuồn gọi bạn, bay ngang (ơ) chân trời (ơ ơ).
Nhẹ, vược (ơ) đưa thoi, con hồng duyên dáng (ơ ơ).
Bình minh cửa biển, cá sáng đầy thuyền.
Trời xanh mênh mông, biển rộng mênh mông
lại hát (ơ) cùng ta.

Giông tố tan rồi (Hò dô! Hò dô!),
Nắng ấm lên rồi (Hò dô! Hò dô!).
Trời yên, biển lặng, sóng vỗ mạn thuyền.
Hò dô! Hò dô!
Hò dô! Hò dô!

Những bông hoa trong vườn Bác

(1977)

Nhạc và lời: **Văn Dung**

1

Những bông hoa trong vườn Bác
Tỏa ngát hương, mang tình yêu mến mong
của Người.

Mỗi mùa hoa, một mùa quê hương,
Mỗi màu hoa, một màu yêu thương.
Gợi nhớ về bao nhiêu kỷ niệm,
Em ơi! Nghe chẳng mùa xuân đến?
Trong muôn tươi xanh, hay trong cánh chim,
Trong muôn tiếng ca ngọt ngào tình quê hương,
Say muôn sắc hoa dịu dàng trong nắng xuân.

2

Ngắm muôn hoa trong vườn Bác,
Còn thấy đây, dáng hình bao thân thương
của Người.

Những loài hoa từ miền quê xa,
Đã về đây ngát ngào hương bay,
Càng nhớ về công ơn của Người.
Em ơi! Nghe chẳng mùa xuân tới?
Xanh tươi muôn hoa, xôn xao cánh chim,
Trong muôn khúc ca dạt dào tình yêu thương.
Xanh trong mắt em, một mùa xuân ngát hương.

Chiều dài biên giới

(1978)

Nhạc và lời: **Trần Chung**

Chiều dài biên giới,
Dài theo bước chân chúng tôi.
Những đỉnh núi mờ sương,
Tiếng sóng vỗ trùng dương.
Nghe đất quê hương hát cùng bước chân chúng tôi.
Đường về biên giới,
Tình đất nước đẹp núi đôi.
Cánh rừng với dòng sông,
Mỗi tác đất ngàn năm.
Gian khó, đau thương vẫn ngời sắc hương,
Hành quân đi ven rừng xưa còn in bóng cờ,
Vó ngựa ngàn năm những anh hùng đi giữ nước.
Đây Chi Lăng, đây Đống Đa còn vang tiếng thét.
Vẫn còn kia:
Tiếng sóng xô Bạch Đằng đã cuốn đi cuồng phong.
Qua rồi thời vương bá!
Chiều dài biên giới,
Từng tác đất lộng gió ngàn.
Đất Mẹ, đất Việt Nam,
Nuôi ta lớn lên từ đây.
Gắn bó yêu thương tấm lòng chúng con khắc sâu.
Chập chùng biên giới,
Dù mưa nắng, dù bão bùng,
Vẫn dón bước hành quân.
Cho cây lúa hậu phương,
Em gái thân thương,
Hát mừng quê hương,
Bàn chân đi tô đẹp trang lịch sử sáng ngời.
Trên đường hành quân,
Nhớ dáng Người bên Pác Bó.
Ta ra đi trong khúc ca tình yêu đất nước,

Nghe còn vang,
Tiếng Bác vẫn vọng về.
Ấm áp thêm lòng người,
Trên đường xa biên giới.
Chiều dài biên giới, chúng tôi đã qua.
Bảo vệ biên giới!
Chúng tôi đứng đây cho đất Mẹ nở hoa,
Trong tình yêu bao la.

Tình đất đỏ miền Đông

(1979)

Nhạc và lời: **Trần Long Ẩn**

Cây lúa non chờ từng cơn mưa nhỏ,
Cây lúa trở chờ nước đỏ trên nguồn.
Cả quê hương rạo rực thơm đất mới,
Đang chờ sức người vun xới (ơ... ơ) những mầm xanh.
Ai đã qua rừng miền Đông đất đỏ,
Nghe máu đỏ nhuộm hồng đã bao lần.
Mặt đất lên xanh nhờ người nhanh tay bón,
Cho hạt lúa vàng nặng trĩu những sườn non.
Con nước trong, về miền Đông con nước đỏ,
Sông nước đỏ, dào dạt vỗ quanh bờ.
Ruộng lúa menh mông từng vùi chôn giấc Mỹ,
Trông từng con người cũng thấy (ơ... ơ) những
niềm tin.
Trong đấu tranh, người miền Đông anh dũng,
Trong lao động, người lại cũng anh hùng.
Mặt đất ung dung cùng người chung sức mới,
Đang rộng chân trời rạng rỡ những mùa xuân.
Tổ quốc ơi! Ta yêu Người mãi mãi,
Từ trận thắng hôm nay, ta xây lại bằng mười.
Từ trận thắng hôm nay, ta xây lại đẹp hơn.

Dáng đứng Bến Tre

(1980)

Nhạc và lời: **Nguyễn Văn Tý**

*Ai đứng như bóng dừa,
Tóc dài bay trong gió.
Có phải người còn đó,
Là con gái của Bến Tre (con gái của Bến Tre).
Năm xưa đi trong đạn lửa,
Đi như nước lũ tràn về.
Oi những con người làm nên đồng khởi (i)!
Oì, những cây dừa để lại cho ta bóng quê!
Oì, tóc ai dài để lại dáng đứng Bến Tre!
Oì, tóc ai dài để lại dáng đứng Bến Tre!
Mỗi lúc đi xa, dừa ơi, ta nhớ lắm nghe!
Vườn trái, trái sum sê,
Biển khơi, tôm cá đầy ghe.
Nhớ con sông dài,
Hàm Luông, bến ta quen ghé.
Lại nhớ tóc ai dài, còn mang dáng đứng Bến Tre.
Lại nhớ tóc ai dài, còn mang dáng đứng Bến Tre.*

Đất nước bên bờ sông

(1980)

Nhạc và lời: **Thái Văn Hóa**

*Khi còn trong nôi, nghe mẹ ru, cha đánh giấc cuối trời,
Khi ta cầm súng ra đi, người thân ta thức cùng sao trời,
Thương đất nước bao năm vẫn hát câu tiễn biệt.
Việt Nam, đất nước bên bờ sông,
Bảo tố của cuộc đời hóa niềm tin thiêng liêng.
Việt Nam, đất nước bao trận thắng,*

*Chiến đấu vì độc lập tự do hôm nay.
Cho ta hát tên Người, Việt Nam ơi!
Khi đạn bom rơi, nghe vọng vang tiếng nói Bác Hồ,
Khi xuân về, nắng đưa hương mà lòng ta
muôn lần nhớ Người.*

*Thương đất nước bao năm vẫn khát khao xây dựng,
Việt Nam, đất nước bên bờ sóng,
Bước tiếp chặng đường dài, Người vượt bao gian nan.
Việt Nam, đất nước bao trận thắng,
Mãi mãi vì cuộc đời hạnh phúc tương lai.
Việt Nam, đất nước bên bờ sóng,
Đất nước bao trận thắng,
Mãi mãi là niềm tin.
Ôi Việt Nam!*

Bài ca không quên

(1981)

Nhạc và lời: **Phạm Minh Tuấn**

*Có một bài ca không bao giờ quên,
Là lời đất nước tôi chẳng phút bình yên.
Có một bài ca không bao giờ quên,
Là lời mẹ ru con đêm đêm.
Bài ca tôi không quên,
Tôi không quên, tháng ngày vất vả.
Bài ca tôi không quên, tôi không quên,
Gót mòn hành quân hồi hã.
Làm bạn cùng trăng và ôm súng ngắm sao khuya.*

*Có một bài ca không bao giờ quên,
Là mẹ dõi bước con, bạc tóc thời gian.
Có một bài ca không bao giờ quên,
Là rừng lạnh sương đêm trắng sương.*

Bài ca tôi không quên,
Tôi không quên, những người đã ngã.
Bài ca tôi không quên,
Tôi không quên, gửi trọn đời cho tất cả,
Là đồng đội tôi còn ôm súng giữ biên cương.

Nhưng giờ đây có giây phút bình yên,
Sao tôi quên.

Có giây phút bình yên,
Sao tôi quên, sao tôi quên!

Bài ca tôi đã hát,
Bài ca tôi đã hát với quê hương,
Với bạn bè, với cả cuộc đời.

Tôi không thể nào quên,
Bài ca tôi đã hát.

Bài ca tôi đã hát với quê hương,
Với bạn bè, với cả cuộc đời.
Tôi không thể nào quên.

Có một bài ca không bao giờ quên,
Là thành phố nhớ nhung một dáng hình ai.

Có một bài ca không bao giờ quên,
Là cả mùa xuân tim không phai.

Bài ca tôi không quên,
Tôi không quên, những mùa nước đổ.

Bài ca tôi không quên,
Tôi không quên, em chống xuống vượt qua pháo nổ,
Chỉ một lần quên mà mang nỗi nhớ mênh mông.

Có một bài ca không bao giờ quên,
Là lời đất nước tôi chẳng phút bình yên.

Có một bài ca không bao giờ quên,
Là lời mẹ ru con đêm đêm.

Bài ca tôi không quên,
Tôi không quên, đất rừng xứ lạ.

Bài ca tôi không quên,
Tôi không quên, bước dồn đường khuya đói lả,
Gạo hầm cảm hơi, một liều thuốc cũng chia đôi.
Nhưng giờ đây, có giây phút bình yên,

Sao tôi quên.
Có giây phút bình yên,
Sao tôi quên, sao tôi quên!
Bài ca tôi đã hát,
Bài ca tôi đã hát với em yêu,
Với đồng đội, với cả lòng mình.
Tôi không thể nào quên,
Bài ca tôi đã hát,
Bài ca tôi đã hát với em yêu,
Với đồng đội, với cả lòng mình.
Tôi không thể nào quên.

Tình ca Tây Nguyên

(1982)

Nhạc và lời: Hoàng Vân

Trời Tây Nguyên xanh,
Hồ trong nước xanh.
Trường Sơn xa xanh,
Ngút ngàn cây xanh.
Bài ca Tây Nguyên, em yêu trọn đời.
Cầm tay, em đưa anh đi trên đường dài.
Ê ê ê!...
Những con đường đất đỏ,
Lượn vòng trên cao nguyên.
Những năm dài thương nhớ,
Những phút giờ vinh quang.
Yêu em!
Anh đã từng xông pha trong lửa đạn.
Yêu anh!
Miền đất đỏ cao nguyên che chở anh.
Hạt muối năm xưa từng trông chờ đỏ mắt,
Anh gửi muối về trong cái chết gần kề.

*Dòng nước hôm nay, màu xanh hằng ngóng trông,
Cổng trường tấp nập, em thấy đông vui quá!
Đất chờ nước, nước theo anh về,
Đất chờ nước, nước theo anh về.
Cho Tây Nguyên thêm xanh,
Cho tình em thêm xanh.
Cho Tây Nguyên thêm xanh,
Cho tình em thêm xanh.*

Đất nước - lời ru

(1983)

Nhạc và lời: **Văn Thành Nho**

I

*Ru con, mẹ ru con, tiếng ru cả cuộc đời.
Ru con, lời ru cất lên từ ngàn đời.
Mẹ Âu Cơ, từ xa xưa, đi khai thiên lập địa,
Lạc Long Quân cùng bao con đi ra nơi biển cả,
Để đất nước mấy rục rờ, một gấm vóc mãi rạng rỡ.
Qua bao gian lao Việt Nam ta,
Ôi bao yêu thương Việt Nam ta.
Ngàn lời ru trong bão giông,
Mà ngọt ngào sao câu dân ca.*

II

*Ru con, mẹ ru con, tiếng ru cả cuộc đời.
Ru con, lời ru cất lên từ ngàn đời.
Biển xanh xanh, trời xanh xanh, cho con bao
hy vọng,
Rừng xanh xanh, dòng sông xanh, cho con bao
hy vọng.*

Lửa đã cháy ở phía trước, lửa sáng mãi tình
đất nước.

Nên bao năm cha hành quân xa,
Nay thêm bao con cùng đi xa.
Một màu xanh như áo cha,
Để mẹ lại ru trong bao la.
À ơ ơ à ơ..
À ơ ơ à ơ..
À ơ ơ à ơ..

Lời Bác dặn trước lúc đi xa

(1989)

Nhạc và lời: **Trần Hoàn**

Chuyện kể rằng, trước lúc Người ra đi,
Bác muốn nghe một câu hò xứ Huế.
Nhưng không gian vẫn bốn bề lặng lẽ,
Bác đành nằm im.
Chuyện kể rằng, Bác đòi nghe câu ví,
Nhớ làng Sen từ thuở ấu thơ.
Mà xung quanh vẫn lặng như tờ,
Bác chờ mãi, chờ mãi không thôi.
Bác muốn nghe một câu hò Huế,
Bởi nước non chia cắt vẫn chưa liền.
Bác muốn nghe một câu hò xứ Nghệ,
Bởi làng Sen day dứt trong tim.
Bác muốn nghe một đôi khúc dân ca,
Trước lúc đi xa, qua bên kia bầu trời.
Người muốn đem tận vô cùng,
Bài ca đất nước theo Bác đến tận miền mông.

Lần thứ ba, Bác vẫy gọi xung quanh,
Bác muốn nghe một đôi làn Quan họ.

Ôi may sao, bỗng có em gái nhỏ, bước vào gần Bác.
Rồi căn phòng xao động trong nước mắt,
Những lời ca nức nở tái tê.
Rằng "Người ơi, người ở đừng về",
Bác nhìn em rơm rớm hàng mi.
Bác muốn nghe một câu hò Huế,
Hoặc muốn nghe câu hát giãm quê nhà.
Bác muốn nghe một đôi làn Quan họ,
Bởi bài ca đất nước, sao quên.
Lúc chia ly, lời di chúc đơn sơ,
Bác muốn non sông đình ninh lời dặn dò,
Rằng đã yêu Tổ quốc mình,
Càng yêu thấm thiết những khúc hát dân ca.
Chuyện kể rằng, trước lúc Người đi xa...
Chuyện kể rằng, trước lúc Người đi xa...

HÁT VỀ TÌNH YÊU

Bẽ bàng

(1935)

Nhạc và lời: **Lê Yên**

Tình duyên đôi ta bẽ bàng,
Đành để muôn năm lỡ làng.
Còn nói ái ân làm chi?
Từ khi phân ly đến giờ,
Một tin, hai tin, ba bốn chờ.
Tình xưa phôi pha lũng lờ,
Càng rồi bóng chim biệt tăm...

Từ khi phân ly đến giờ,
Chờ tin, tin không thấy về.
Chờ nói ái ân làm chi?
Từ khi phân ly đến giờ,
Chờ tin, tin không thấy về.
Chờ ai, ai kia hững hờ,
Càng rồi bóng chim biệt tăm...

Trong tiếng cười, trong tiếng đàn,
Đắm say, ngất ngây lòng.
Người vui duyên mới quên tri âm,
Trong gió ngàn, trong phũ phàng.
Cánh hoa thoi thóp tàn,
Còn mỗi bóng ta mòn mỗi âm thầm.

Hương chiều tắt, tắt dần,
Lay lắt, sức tàn.
Ai đi ngoài sương gió như đang trôi giạt,
Giữa muôn người mà vẫn như trong đơn côi,
Biết với ai, giải niềm đầy vơi.
Hương chiều tắt, tắt dần,
Lay lắt, sức tàn.
Đau hơn người rên xiết trong khi xa bạn,
Là người hằng phải nhẩn những nỗi u sầu,
Xuống đáy ly đắm rượu truy hoan.

Tình duyên đôi ta bể bàng,
Đành để muôn năm lỡ làng.
Còn nói ái ân làm chi?
Từ khi phân ly đến giờ,
Một tin, hai tin, ba bốn chờ.
Chờ ai, ai kia hững hờ,
Chỉ thấy bóng ai trong giấc mơ.

Bóng chiều xưa

(1938)

Nhạc và lời: **Dương Thiệu Tước**

Một chiều ái ân,
Say hôn ta bao lần.
Một trời đắm duyên thơ,
Cho đời bao phút ơ thờ.
Ngạt ngào sắc hương,
Tay cầm tay luyến thương.
Đôi mắt em nhìn, càng say đắm mơ màng,
 nào thấy đâu sâu vương.
Một chiều bên nhau,
Một chiều vui sống quên phút tang bồng.

*Anh ơi, nhớ chăng, xa anh, em hát khúc ca
nhớ mong.*

*Một chiều gió mưa,
Em về thăm chốn xưa.
Non nước u buồn, nào đâu bóng cố nhân,
lòng xót xa tình xưa.*

*Lâng lâng chiều mơ,
Một chiều băng khuâng đâu nguồn thơ.
Mây vương sầu lan,
Gió ơi, đưa hồn về làng cũ, nhắc thăm lời
nguyên ước trong chiều xưa.*

*Thương nhau làm chi.
Âm thầm lệ vương khi biệt ly.
Xa xôi còn chi,
Vô tình em nhớ mối duyên hờ.
Tình như mây khói,
Bóng ai xa mờ.*

Biệt ly

(1939)

Nhạc và lời: **Dzoãn Mẫn**

*Biệt ly, nhớ nhung từ đây...
Chiếc lá rơi theo heo may,
Người về có hay?
Biệt ly, sóng trên dòng sông...
Ôi, còi tàu như xé đôi lòng !
Và mây trôi, nước trôi, ngày thắm trôi,
cùng nước trôi.*

*Mấy phút bên em rồi thôi,
Đến khi bóng em mờ khuất.
Người về, u buồn khắp trời,
Người đi xa, với ngàn nhớ mong.*

Mấy phút bên nhau rồi thôi,
Dáng em trong sáng hồn tôi,
Xa cách, ta còn tìm đâu ngày vui?
Biệt ly, muốn bao đường tơ,
Réo rắt trong muôn hương mơ.
Thành chiều tiễn đưa.
Biệt ly, ước mong hoàng hôn,
Êm đêm về ru ấm tâm hồn.
Người yêu đương, cách xa, đành sống vui
cùng gió sương.

Đêm đông

(1939)

Nhạc và lời: **Nguyễn Văn Thương**

I

Chiều chưa đi màn đêm rơi xuống,
Đâu đây buông lững lờ tiếng chuông,
Đôi cánh chim bâng khuâng rã rời,
Cùng mây xám về ngang lưng trời.
Thời gian như ngừng trong tê tái,
Cây trút lá cuốn theo chiều mây,
Mưa giăng mắc nhớ nhung tiêu điều,
Sương thướt tha bay, ôi dịu hiu!

Điệp khúc:

Đêm đông...
Xa trông cố hương buồn lòng chinh phu.
Đêm đông...
Bên song ngăn ngơ kìa ai mong chồng.
Đêm đông...
Thi nhân lắng nghe tâm hồn tương tư.

*Đêm đông...
Ca nhi đối gương ôm sầu riêng bóng.
Gió nghiêng chiều say, gió lay ngàn cây,
Gió nâng tuyến mây, gió gieo sầu tư,
Gió đau niềm riêng, gió than triền miên.
Đêm đông...
Ôi ta nhớ nhung đường về xa xa.
Đêm đông...
Ta mơ giấc mơ gia đình yêu thương.
Đêm đông...
Ta lê bước chân phong trần tha hương.
Có ai thấu tình cô lữ đêm đông không nhà?*

II

*Đời như vô tình ta ngao ngán,
Non nước thể thảm mang cảnh tang.
Thân lãng du cô liêu chán chường,
Về đâu giữa trời đông đêm trường.
Sầu lên khơi hồn quê lai láng,
Ta van gió nhẩn mưa ngừng than.
Cho ta lắng tiếng vang muôn lòng,
Rên rĩ qua không gian buồn mong.*
(vào điệp khúc)

Đàn bao tuổi rồi

(1940)

Nhạc và lời: **Lê Thương**

I

*Đàn bao tuổi rồi, nầy cung đợi mong,
Reo ai oán trong khuê phòng.
Tình tang tang tính tính tình,
Tình tang tang tính tính tình,*

Lạnh lòng hơn gió ngoài đồng.
Ngồi xe chỉ hồng,
Hỏi ai hiểu không?
Tiếng oanh muốn nhắn lời thay những tiếng ngân,
Như chiếc bóng người chưa dám nhắc chân.
Chờ tin thơ chim hoàng oanh đưa,
Còn xa bay trong ánh sương mờ.

II

Đàn ca cảnh vườn như hoa thả hương,
Hương hoa luyến theo cung đàn.
Tinh tang tang tính tính tình,
Tinh tang tang tính tính tình,
Để cùng bay khắp trần hoàn.
Lời hoa kể rằng:
Nhiều đêm rạng trắng
Thấy ai ướm má hồng ru những tiếng êm.
Hoa cũng muốn trời cho có trái tim,
Để yêu riêng nhân tình hoa,
Và xuân tươi, tươi đến muôn mùa.

III

Đàn bao tuổi rồi, đàn ca chẳng ngơi,
Bao dây đứt trong quăng đời.
Tinh tang tang tính tính tình,
Tinh tang tang tính tính tình,
Của tình duyên số mạng người.
Đàn ca nửa lời,
Để cùng nhẹ lối,
Có dây nắn tiếng cười, dây nắn tiếng than,
Dây nắn tiếng trầm, dây nắn tiếng vang.
Tùy theo dây tơ tình tơ duyên,
Và theo dây lưu luyến u huyền.

Con thuyền không bến

(1941)

Nhạc và lời: **Đặng Thế Phong**

*Đêm nay thu sang cùng heo may,
Đêm nay sương lam mờ chân mây.
Thuyền ai lơ lững trôi xuôi dòng,
Như nhớ thương ai chùng tơ lòng.
Trong cây hơi thu cùng heo may,
Vi vu qua muôn cảnh mơ say.
Miễn xa lời gió vang thông ngàn,
Ai oán thương ai tàn mơ vàng.
Lướt theo chiều gió, một con thuyền theo trăng trong,
Trôi trên sông Thương nước chảy đôi dòng.
Biết đâu bờ bến,
Thuyền ơi thuyền trôi nơi đâu?
Trên con sông Thương nào ai biết nông sâu!
Nhớ khi chiều sương cùng ai trắc ẩn tấm lòng.
Biết bao buồn thương thuyền mơ buông trôi
xuôi dòng.
Bến mơ dù thiết tha, thuyền ơi đừng chờ mong...
Ánh trăng mờ chiều,
Một con thuyền trong đêm thâu.
Trên sông bao la,
Thuyền mơ bến nơi đâu?*

Giọt mưa thu

(1942)

Nhạc và lời: **Đặng Thế Phong**

*Ngoài hiên giọt mưa thu thánh thót rơi,
Trời lắng u buồn mây hắt hiu ngừng trôi,
Nghe gió thoảng mơ hồ trong mưa thu ai khóc
ai than hờ.*

Vài con chim non chiêm chớp kêu trên cành
như nhủ trời xanh.
Gió ngừng đi, mưa buồn chi, cho côi lòng lâm ly.
Hồn thu tới nơi đây gieo buồn lây,
Lòng vắng muốn bề không liếp che gió về.
Ai nức nở thương đời châu buông mau,
dương thế bao la sầu.
Người mong mây tan cho gió hiu hiu lạnh
mây ngỏ trời xanh.
Chắc gì vui, mưa còn rơi, bao kiếp sầu ta người.
Gió xa xôi vẫn về,
Mưa giăng sầu lê thê.
Đến bao năm nữa trời,
Vợ chồng Ngâu thôi khóc vì thu.

Suối mơ

(Bài thơ bên suối)

(1942)

Nhạc và lời: Văn Cao

Suối mơ! Bên rừng thu vắng,
Dòng nước trôi lững lờ ngoài nắng.
Ngày chưa đi sao gió vương?
Bờ xanh ngắt bóng đôi cây thùy dương.
Suối ơi! Ôi nguồn yêu mến,
Còn ghi khi bóng ai tìm đến.
Đàn ai nắn buông lưu luyến.
Suối hát theo đôi chim quên.
Từng hên mùa xưa cùng xây nhà bên suối,
Nghe suối róc rách trôi, hoa lòng hương gió ngát,
Đàn nai đùa trong khóm lá vàng tươi.
Tơ đàn chùng cùng với tháng năm, rừng còn nhớ
tới người.
Trong chiều nào giữa chốn đây, hồn cầm lặng
tiếng đời.

*Suối ơi! Nghe rừng heo hút,
Dòng êm đưa lá khô già trút.
Còn như lưu hương yêu dấu.
Vội suối xưa trôi nơi đâu?*

Trương Chi

(1942-1945)

Nhạc và lời: **Văn Cao**

*Một chiều xưa trắng nước chưa thành thơ,
Trầm lắng không gian mới rung thành tơ.
Vương vất heo may hoa yếm mong chờ,
Ôi, tiếng cầm ca thu tới bao giờ.
Lòng chiều bơ vơ lúc thu vừa sang,
Chập chùng đêm khuya ai thức phòng loan.
Một cánh chim rơi trong khúc nhạc vàng,
Đấy đó từng song the hé đợi đàn.
Tây hiên, My Nương khi nghe tiếng ngân hò khoan
mơ bóng con đò trôi.
Giai nhân cười nếp trắng sáng lả loi, lả loi bên trời.
Anh Trương Chi!
Tiếng hát vọng ngàn xưa còn rung.
Anh thương nhớ, oán trách cuộc từ ly nào nùng.
Đò trắng cắm giữa sông vắng,
Gió đưa câu ca về đâu?
Nhìn xuống đáy nước sông sâu,
Thuyền anh đã chìm đâu.
Từng khúc nhạc xa vời,
Trong đêm khuya diu dặt tiếng tơ rơi.
Sương thu vừa buông xuống bóng cây ven bờ sao
mờ xóa dòng sông.
Ai qua bến giang đầu tha thiết,
Nghe sông than mối tình Trương Chi.
Dâng ủa trắng khi về khuya, bao tiếng ca ru mùa thu.*

Ngoài song mưa rơi trên bao cung đàn,
Còn nghe như ai nức nở và than.
Trầm vút tiếng gió mưa,
Cùng với tiếng nước róc rách ai có buồn chẳng?
Lòng băng khuâng theo mưa đưa canh tàn,
Về phương xa ai nức nở và than.
Cùng với tiếng gió vương,
Nhìn thấy gần nước lấp lánh in bóng dờ xưa.

Cô lảng giềng

Nhạc và lời: Hoàng Quý

Hôm nay trời xuân bao tươi thắm,
Dừng bước phiêu linh về thăm nhà.
Chân bước trên đường đầy hoa đào rơi,
Tôi đã hình dung nét ai đang cười.
Tôi mơ trời xuân bao tươi thắm,
Đôi mắt trong đen màu hạt huyền.
Làn tóc mây chiều cùng gió ngàn dang sóng,
Xao xuyên nổi niềm yêu.
Cô lẳng giềng ơi!
Không biết cô còn nhớ đến tôi, đến phút êm đềm
ngày xưa kia khi còn ngây thơ.

Cô lảng giăng ơi!
Tuy cách xa phương trời, tôi không hề quên bóng
ai bên bờ đường quê.
Đôi mắt đắm đắm chờ tôi về.
Năm xưa khi tôi bước chân ra đi,
Đôi ta còn đứng bên hàng tường vi.
Em nói rằng em sẽ chờ đợi tôi,
Đừng nói đến phân ly.
Cô lảng giăng ơi!
Nay bóng hoa bên thềm đã thắm rồi.
Chân bước vui bên bờ đường quê,
Em có hay chẳng giờ tôi về?

II

Trước ngõ vào thôn vang tiếng pháo,
 Chân bước phân vân, lòng ngập ngừng.
 Tai lắng nghe tiếng người nói cười xôn xao,
 Tôi biết người ta đón em tung bùng.
 Tan mơ trời xuân đôi mối thắm,
 Đôi mắt nhung đen màu hạt huyền,
 Làn tóc mây chiều cùng gió ngàn dạt sóng,
 Tan vỡ cuộc tình duyên.
 Cô lẳng giềng ơi!
 Thôi thế không còn nhớ đến tôi, đến phút êm
 đêm ngày xưa kia khi còn ngây thơ.
 Cô lẳng giềng ơi!
 Tuy cách xa phương trời, tôi không hề quên bóng
 ai bên bờ đường quê.
 Đôi mắt đắm đắm tìm phương về.
 Đánh lòng, nay tôi bước chân ra đi.
 Giơ tay buồn hái bông hồng tường vi,
 Ghi chút tình em nói chờ đợi tôi,
 Đừng nói đến phân ly.
 Cô lẳng giềng ơi!
 Nay mối duyên thơ đành đã lỡ rồi.
 Chân bước xa xa dần miền quê,
 Ai biết cho, bao giờ tôi về?

Hồn vọng phu (I)

(1944)

Nhạc và lời: **Lê Thương**

I

*Lệnh vua hành quân trống kêu dồn,
Quan với quân lên đường.
Đoàn ngựa xe cuối cùng,
Vừa đuổi theo lối sông.
Phía cách quan sa trường,
Quan với quân lên đường.
Hàng cờ treo, trống dồn,
Ngoài sườn non cuối thôn.
Phát phơ, ngậm ngùi bay.
(Xang xang xê hò xừ xang, xừ liêu xê xang
liêu ú liêu ú hò)*

*Qua Thiên San kìa ai tiễn rượu vừa tàn.
Vui ca xong rồi đi tiến binh ngoài ngàn .
Người đi ngoài vạn lý quan sơn.
Người đứng chờ trong bóng cô đơn.
Bên Man Khê còn tung gió bụi mịt mù.
Bên Tiêu Tương còn thương tiếc nơi ngàn trùng.
Người không rời khỏi kiếp gian nan.
Người biến thành tượng đá ôm con*

II

*Ngựa đi ngoài xa hí vang trời,
Chiêng trống khua trăm hồi.
Ngân ngại trên núi đồi,
Rời vọng ra khắp nơi.
Phía cách quan xa vời,
Chiêng trống khua trăm hồi.*

Ngần ngại trên núi đồi,
 Rồi dậy vang khắp nơi.
 Thấm bao niềm chia phôi!
 (Xang xang xê hò xừ xang, xừ liêu xê xang
 liêu ú liêu ú hò)
 Vui ra đi rồi không ước hẹn ngày về,
 Ai quên ghi vào gan đá bao nguyên thể.
 Nhìn chân trời xanh biếc bao la,
 Người mong chờ vẫn nhớ nơi xa.
 Bao nhiêu năm bỗng con đứng đợi chồng về,
 Bao nhiêu phen thời gian xóa bao lời thề.
 Người tung hoành bên núi xa xăm,
 Người mong chồng còn đứng muôn năm.

Mơ hoa

(1944)

Nhạc và lời: **Hoàng Giác**

1

Cô hái hoa tươi,
 Hãy dừng bước chân!
 Trên đường thăm xa,
 Tôi nhắn cô em đôi lời.
 Lòng không lưu luyến,
 Sao đành cô lãng quên.
 Quên người gặp gỡ,
 Trong một chiều mơ.
 Chuông chiều ngân tiếng, vấn vương lòng
 trông theo cô hái hoa.
 Bước đi băng khuâng muôn ngàn sầu nhớ
 bóng mờ mờ xa.

Tan giấc mơ hoa,
Bóng người khuất xa.
Đôi đường từ đây,
Ai bước đi không hẹn ngày.
Người tuy xa cách,
Nhưng lòng ta khắc ghi.
Bên đèn một bóng,
Tháng ngày chờ mong.

2

Lưu luyến chi nhau,
Thêm sầu đón đau.
Muôn trùng từ đây,
Trong gió sương thân giang hồ.
Đường xa xa tấp,
Ngại ngừng chân bước đi.
Bên lòng thầm nhớ,
Bóng hình người mơ.
Trên đường xa vắng, bóng ai mờ khuất,
lòng thêm vấn vương.
Gió thông xa đưa reo buồn sầu nhớ
tới người chiều xưa.
Cô hái hoa ơi!
Mắt mờ đoái trông.
Sao đành thờ ơ,
Trong giấc mơ ta mong chờ.
Dù hoa quên bướm,
Âm thầm riêng có ta.
Hoa còn tàn úa,
Tơ lòng còn vương.

Trầu Cau

(1945)

Nhạc và lời: **Phan Huỳnh Điểu**

1

Ngày xưa, có hai anh em nhà kia,
Cùng yêu thương, ở cùng nhau, bỗng đâu chia lìa!
Vì hai người cùng yêu mến một cô gái làng bên,
Nhưng người anh được kết duyên cùng nàng.
Vì như thế nên người em lòng buồn rầu bỏ đi
khỏi làng.

Ôi ta buồn! Ta đi lang thang bởi vì đâu?
Kìa sông sâu, dòng ôm reo như gọi mối sầu.
Nhìn nước cuốn lệ rơi tuôn,
Biết sao với niềm thương.
Kìa mây sâu giăng chơi với làm sao dừng cho
nhấn đôi lời.
Dòng nước lơ trôi, mây trắng cùng trôi, qua
chốn nào?
Nơi xa xôi, anh say sưa cùng ai đang se mối
tình duyên.

Thôi hết rồi, giấc mơ huyền!
Qua bao nhiêu ngày ta đi lang thang bởi vì đâu!
Ôi ta buồn ta đi quyên sinh cũng vì ai.
Tang tính tình, tang tính tang tình, tang tính
tang tình.

Bên sông sâu,
Tình Lang Sinh thành phiến đá sầu thương theo
ngày qua.
Trông ngóng chờ tin không biết vì sao, nên
Tân Sinh ra đi mong tìm em thương yêu
nỗi niềm thương nhớ.

2

Ngày xưa, có hai anh em nhà kia.
Cùng yêu thương, ở cùng nhau, bỗng đâu chia lìa!

Vì hai người cùng yêu mến một cô gái làng bên,
Nhưng người anh được kết duyên cùng nàng.
Vì như thế nên người em lòng buồn rầu bỏ đi
khỏi làng.

Qua bao ngày, ta đi lang thang cố tìm em.
Dòng sông êm đềm trôi cuốn như vương tiếng buồn.
Nhìn nước cuốn lệ rơi tuôn,
Biết sao ngăn niềm thương.
Trời xanh cùng mây bay cao,
Rừng sâu tìm em phương nào.
Nhìn chốn rừng hoang, nghe tiếng rừng vang trong
gió ngàn, như than van.
Bao nhiêu đau lòng sao ta đâu thấy hình em.
Thôi hết rồi, phút êm đềm.
Qua bao nhiêu ngày ta đi lang thang cố tìm em.
Ôi ta buồn ta đi quên sinh cũng vì em.
Tang tính tình, tang tính tang tình, tang tính
tang tình.

Bên sông sâu,
Người Tân Sinh gần phiến đá thành cây cau trời lên.
Trông ngóng chờ tin không biết chồng sao nên
bằng khuâng, trong yêu đương, nàng ra đi
mong kiếm chồng yêu mến.

3

Ngày xưa, có hai anh em nhà kia.
Cùng yêu thương, ở cùng nhau, bỗng đâu chia lìa!
Vì hai người cùng yêu mến một cô gái làng bên,
Nhưng người anh được kết duyên cùng nàng.
Vì như thế nên người em lòng buồn rầu bỏ đi
khỏi làng.
Đây cây rừng thông reo vì vu bóng chồng đâu?
Dòng sông ơi, nào ai sót cho vơi mối sầu.
Nhìn nước cuốn lệ rơi tuôn,
Biết sao vơi niềm thương.
Làn mây chiều đang giăng tơ,

Nhìn mây lòng man mác trông chờ.
Kìa gió rừng lên, xao xuyến lòng em thương
nhớ chàng.
Ôi sao quên. Mây ơi, xin đừng bay, cho ta nhẩn
vài câu.

Cho thấy chồng, bớt ngời sầu.
Ôi đây cây rừng thông reo vì vu biết làm sao,
Đầy hương hồn, em xin theo anh đến trời cao.
Tang tính tình, tang tính tang tình, tang tính
tang tình.

Bên sông sâu,
Niềm tương tư, nằng chốc biến thành ra dây
trầu xanh.
Lưu luyến tình xưa, âu yếm trầu leo quanh thân
cau, qua bao năm tình thiêng liêng kia
thắm cùng mưa nắng.

Nụ cười sơn cước

(1946-1954)

Nhạc và lời: Tô Hải

Tôi nhớ mãi một chiều xuân chia phôi,
Mây mờ buông xuống núi đồi và trong lòng
mưa hơn ở ngoài trời.
Cỏ cây, hoa lá thương tiếc mãi người đi, và dâng
sầu lên mi mắt người về.
Ngơ ngẩn đàn chim ngừng tiếng hót,
Hoa xuân đang tươi luống u sầu.
Buồn trôi dòng nước mờ xóa bóng uyên ương,
Cùng gió chiều còn khóc thương cho mối tình
còn vấn vương.
Ai về sau dãy núi xanh lơ,
Nhấn rằng tim tôi chưa phai mờ,
Hình dung một chiếc thắt lưng xanh,
Một chiếc khăn màu trắng trắng,

Một chiếc vòng sáng long lanh,
Với nụ cười em quá xinh.
Người ơi, tôi đã đứt tơ lòng,
Dệt thơ tìm những cung yêu thương,
Tặng lòng trinh trắng của những bông hoa rừng
đời đời không tàn với nhạc lòng tôi.

Em đến thăm anh một chiều mưa

(1948)

Nhạc và lời: Tô Vũ

Em đến thăm anh một chiều đông,
Em đến thăm anh một chiều mưa,
Mưa dầm dề, đường trơn ướt tiêu điều.
Em đến thăm anh, người em gái tà áo hương nồng,
mắt huyền triu mến, sưởi ấm lòng anh.
Em đến thăm anh chiều đông giá,
Em đến thăm anh trời mưa gió, đường xa lạnh lùng.
Mặt nhìn mặt, cầm tay băng khuâng, không nói
một câu.
Lời ghen ngào hôn anh như say, như ngây vì đâu?
Gió đưa cánh chim trời,
Đó đây cách xa vời,
Chiều vui mưa nặng cánh.
Khá thương kiếp bình bông,
Dấu khẳng khít đời lòng.
Chiều nào thôi xa anh?
Có hay lúc em về, gót chân bước reo âm thầm trên
đường một mình ngoài mưa (mưa như
mưa trong lòng anh).
Lòng bồi hồi nhìn theo chân em chìm trong ngàn
xanh.
Ta ước mơ một chiều thêu nắng.
Em đến chơi, quên niềm cay đắng, và quên
đường về.

Ai về sông Tương

(1948)

Nhạc và lời: **Thông Đạt**

*Ai có về bên bến sông Tương,
Nhấn người duyên dáng tôi thương:
Bao ngày ôm mối tơ vương.
Tháng với ngày mờ nhuốm đau thương,
Tâm hồn mơ bóng em luôn,
Mong vài lời em ngập hương.
Thu nay về vương ánh thể lương,
Vắng người duyên dáng tôi thương,
Mối tình tôi vẫn cô đơn.
Xa muôn trùng lưu luyến nhớ em,
Mơ hoài hình bóng không quên,
Hương tình mộng say dịu êm.
Bao ngày qua,
Thu lại về mang sầu tới.
Nàng say tình mới: hồn tôi tới bởi;
Nghìn hoa cười đón mừng vui duyên nàng:
Tình thơ ngây từ đây nát tan...
Hoa ơi, thôi ngưng cười đùa lá lơi.
Cùng tôi buồn đắm, đừng vui chi tình,
Đầy bao ngày thấm: giầy xéo tâm hồn này,
Lệ sầu hoen ý thu.
Ai có về bên bến sông Tương,
Nhấn người duyên dáng tôi thương:
Sao đành nỡ dứt tơ vương.
Ôi, duyên hờ từ nay bơ vơ!
Dây tình tôi nắm cung tơ,
Dứt lòng sầu trách người mơ.*

Dư âm

(1949)

Nhạc và lời: **Nguyễn Văn Tý**

Đêm qua mơ dáng em đang ôm đàn diu muôn
tiếng tơ.

Không gian trầm lắng như âu yếm ru ai trong
giấc mơ.

Mái tóc nhẹ rung, trắng vờn làn sóng,
Yêu ai anh nấn cung đàn đây với đôi mắt xa vời.
Anh yêu tiếng hát em như lời nguyện đẹp bao
giấc mơ.

Anh như lầu vắng, em như ánh trăng gieo muôn
ý thơ.

Muốn nói cùng em đôi lời triu mến,
Tìm anh bằng giá đang ngại ngừng câu năm tháng
mong chờ.

Hẹn em, từ muôn kiếp trước,
Nhớ em, mấy thuở bạc đầu.
Anh đã âu sầu vì đường tơ vương vấn,
Em để cung đàn đưa anh về đâu?
Dư âm tiếng hát gieo lên trong lòng anh bao
nhớ nhung.

Đê mê lòng nhớ đêm qua giấc mơ môi em hé rung.
Anh muốn thành mây, nương nhờ làn gió,
Đưa anh tới cội mơ hồ nào đây muôn kiếp bên nàng.

Rằng kháng chiến còn trường kỳ

(1951)

Nhạc và lời: **Trần Hoàn**

Một chiều anh bước đi,
Em tiễn đưa ra tận cuối đời.
Nghe dặn lời rằng kháng chiến còn trường kỳ,

Rằng kháng chiến còn trường kỳ và còn gian khổ.
Máu còn rơi, xương còn rơi,
Bao lớp người tiến tuyến tuôn ra,
Ngấn quân thù giày xéo dân ta, cho cuộc đời mới.
Một ngày vui sẽ tới phơi phới.
N như dòng sông ra đại dương, qua bao ghềnh và
đá cheo leo.
Đấu tranh này còn dài em ơi, mới đến ngày
chiến thắng.

Và xa xôi, em nhớ lời.
Dù kháng chiến còn trường kỳ,
Dù kháng chiến còn trường kỳ và còn gian khổ,
Thì nay mai là ngày về, thì nay mai là ngày về
huy hoàng của Việt Nam!

*Lời người ra đi **

I

Một chiều, anh bước đi, em tiễn đưa anh tận cuối đời, nghe dặn lời rằng
chiến đấu đừng sờn lòng, rằng sóng gió đừng sờn lòng, đừng nề gian khổ...
Lá vàng rơi, mưa buồn rơi, bao lớp người tiến tuyến tuôn ra, ngấn quân thù
giày xéo dân ta, cho một ngày mới, một ngày vui tới, xuân phơi phới.
N như dòng sông, qua đại dương, qua bao ghềnh và đá cheo leo.
Gió mưa đừng sờn lòng em ơi, mới tới ngày nắng ấm.
Dù xa xôi, em nhớ lời, rằng muốn có một ngày về, thì chiến đấu đừng sờn lòng,
đừng nề gian khổ, em ơi!

II

Ngày nào, nghe tiếng chim ca liú lo trên cành hoa đào, em nhủ lòng, rằng
bóng dáng người tình về, về đến bến đò đầu làng, là giờ anh về...
Em thầm ghi câu biệt ly, ghi tiếng lòng của lớp ra đi, đem cuộc đời về bến
vinh quang, cho một chiều đến, một chiều lưu luyến, sống triu mến.
Cho hồn ta dâng tình ca, cho bao lòng thơm ngát hương hoa, cho men đời
ngào ngạt bao la, cho ngày về ấm cúng.
Và em ơi, em nhủ lòng, rằng muốn hát bài trùng phùng, thì em ơi, đừng sầu
lòng đợi chờ anh về, em ơi!

* Tên gọi và lời bài hát về sau (Tuyển tập nhạc - Nửa thế kỷ tình ca, tập 2. NXB Trẻ, Thành phố Hồ Chí Minh, 1997, tr. 28).

Thu quyến rũ

(1951)

Nhạc và lời: Đoàn Chuẩn- Từ Linh

Anh mong chờ mùa thu,
Trời đất kia ngả màu xanh lơ.
Đàn bướm kia đùa vui trên muôn hoa,
Bên những bông hồng đẹp xinh.
Anh mong chờ mùa thu,
Dịu thế nhân dân vào chốn Thiên Thai.
Và cánh chim ngập ngừng không muốn bay.
Mùa thu quyến rũ anh rồi,
Mây bay về đây cuốn trời,
Mưa rơi làm rụng lá vàng.
Duyên ta từ đây lơ lửng,
Còn đâu những chiều dệt cung đàn yêu.
Thu nay vì đâu nhớ nhiều,
Thu nay vì đâu tiếc nhiều.
Đêm đêm nhìn cây trút lá,
Lòng thấy rộn ràng ngỡ bóng ai về.
Anh mong chờ mùa thu,
Tà áo xanh nào về với giấc mơ.
Màu áo xanh là màu anh trót yêu,
Người mơ không đến bao giờ.

Bến đàn xuân

(1952)

Nhạc và lời: Ngọc Bích

Lênh đênh theo gió hồn về đâu?
Chơi vơi trong khúc nhạc vương sầu!
Mùa xuân đến, mơ dáng em về,
Nụ cười đê mê, bên làn tóc thể.

Mênh mang thương nhớ trôi về đâu?
Xa em, anh nhớ mùa trăng nào?
Đời phiêu lãng, theo sóng giang hồ,
Từ ngàn kiếp xưa, neo thuyền bến mơ!
Đàn ơi, lên khúc yêu rồi!
Hồn lá rơi say với làn môi.
Người xa ân tình chớ phai,
Chốn dương trần đừng theo lệ rơi.
Phiêu linh theo áng mây về đâu?
Yêu em trong mối tình tươi màu.
Ngừng đây gió, cho nhắn đôi lời,
Gửi cùng ánh sao, cung đàn nhớ nhau.

Thu vàng

(1953)

Nhạc và lời: **Cung Tiến**

Chiều hôm qua lang thang trên đường,
Hoàng hôn xuống, chiều thắm muôn hương.
Chiều hôm qua mình tới bãi khuâng,
Có mùa thu về tơ vàng vương vương...
Một mình đi lang thang trên đường,
Buồn hiu hắt và nhớ bãi khuâng.
Lòng xa xôi và sầu mênh mông,
Có nghe lá vàng nào nề rơi không?
Mùa Thu vàng tới, là mùa lá vàng rơi,
Và lá vàng rơi khi tình Thu vừa khơi.
Nhặt lá vàng rơi xem màu lá còn tươi.
Nghe chừng như đây màu tê tái.
Chiều hôm qua lang thang trên đường,
Nhớ nhớ buồn buồn với chán chường.
Chiều hôm nay trời nhiều mây vương,
Có mùa Thu vàng bao nhiêu là hương.

Tình ca

(1957)

Nhạc và lời: Hoàng Việt

1

Khi hát lên tiếng ca gửi về người yêu quê ta,
Ta át tiếng gió mưa thét gào cuộn dâng phong ba.
Em ơi, nghe chẳng lời trái tim vọng ra,
Rung trong không gian mặt biển sôi âm vang.
Qua núi biếc chập chùng xa xa,
Qua bóng mây che mờ quê ta,
Tiếng ca đời đời chung thủy thiết tha.
Em có nghe tiếng ca chứa đựng hận thù sâu xa,
Đã biến tình đôi ta thành những cánh sao tỏa sáng.
Vượt băng băng qua đêm tối tìm hương hoa!
Bến nước Cửu Long còn đó em ơi!
Bãi lúa nương dâu còn mãi muôn đời.
Là còn duyên tình ta thắm trong tiếng ca, không
thể xóa nhòa.

2

Khi đã nghe tiếng ca của lòng người yêu phương xa,
Em hãy ngược mắt lên vui nhìn trời xanh quê ta.
Chim giăng giăng bay ngoài nắng xuân đẹp thay!
Tan cơn phong ba lòng đất yên rồi đây.
Em hãy nở nụ cười tươi xinh,
Như cánh hoa xuân chào riêng anh,
Nói nhau nghìn lời qua đôi mắt xanh.
Ta hát chung tiếng ca vang dội từ nghìn phương xa,
Xua kẻ thù đi mau, dập tắt chiến tranh đẫm máu.
Đạp tan ngay bao đau khổ và chia ly!
Giữ lấy đức tin bên vững em ơi!
Giữ lấy trái tim đời sống yêu đời.
Làm một bài tình ca của đôi lứa ta,
Dâng cả bao người.

Biển nhớ

(1960)

Nhạc và lời: Trịnh Công Sơn

Ngày mai em đi, biển nhớ tên em gọi về,
Gọi hồn liễu rủ lệ thê,
Gọi bờ cát trắng đêm khuya.
Ngày mai em đi, đôi núi nghiêng nghiêng đợi chờ,
Sỏi đá trông em từng giờ,
Nghe buồn nhịp chân bơ vơ.
Ngày mai em đi, biển nhớ em quay về nguồn,
Gọi trùng dương gió ngập hồn,
Bàn tay chắn gió mưa sang.
Ngày mai em đi, thành phố mất đêm đèn vàng,
Hồn lẻ nghiêng vai gọi buồn,
Nghe ngoài biển động buồn hơn.
Hôm nao em về, bàn tay buông lối ngõ,
Đàn lên cung phím chờ, sầu lên dây hoang vu.
Ngày mai em đi, biển nhớ tên em gọi về,
Triều sương ướt đầm cơn mê,
Trời cao nín bước sơn khê.
Ngày mai em đi, cồn đá rêu phong rủ buồn,
Đèn phố nghe mưa tủi hờn,
Nghe ngoài trời giăng mây luôn.
Ngày mai em đi, biển có băng khuâng gọi thầm,
Ngày mưa tháng nắng còn buồn,
Bàn tay nghe ngóng tin sang.
Ngày mai em đi, thành phố mất đêm đèn vàng,
Nửa bóng xuân qua ngập ngừng,
Nghe trời gió lộng mà thương.

Tình nhớ

(1964)

Nhạc và lời: **Trịnh Công Sơn**

Tình ngỡ đã quên đi,
Như lòng cố lạnh lùng.
Người ngỡ đã xa xăm,
Bỗng về quá thênh thang.
Ôi, áo xưa lỏng lẻo,
Đã xô giạt trời chiều.
Như từng cơn nước rộng,
Xóa một ngày điu hiu.
Tình ngỡ đã phai pha,
Nhưng tình vẫn còn đây.
Người ngỡ đã đi xa,
Nhưng người vẫn quanh đây.
Những bước chân mềm mại,
Đã đi vào đời người.
Như từng viên đá cuội,
Rớt vào lòng biển khơi.
Khi cơn đau chưa dài,
Thì tình như chút nắng.
Khi cơn đau lên đây,
Thì tình đã mênh mông.
Một người về đỉnh cao,
Một người về vực sâu.
Để cuộc tình chìm mau,
Như bóng chim cuối đèo.
Tình ngỡ chết trong nhau,
Nhưng tình vẫn rộn ràng.
Người ngỡ đã quên lâu,
Nhưng người vẫn băng khuâng.
Những ngón tay ngại ngừng,
Đã ru lại tình gần.
Như ngoài khơi gió động,
Hết cuộc đời lênh đênh.

*Người ngơ đã xa xưa,
Nhưng người bỗng lại về.
Tình ngơ sóng xa đưa,
Nhưng còn quá bao la.
Ôi trái tim phiền muộn,
Đã vui lại một giờ.
Như bờ xa nước cạn,
Đã chìm vào cơn mưa.*

*Duyên Quan họ**

(1975)

Soạn lời mới: Dân Huyền

1

*Ngày xưa về với hội Lim,
Áo the khăn xếp để làm duyên với bạn tình.
Chị Hai như trúc xinh càng xinh,
Trong vành nón ba tầm, trong tà áo tứ thân.
(Tính a tính, tính tình tình tình, a hội hà ư hội hừ,
ư hội hừ)*

2

*Ngày nay trai gái quê tôi,
Mến thương vì bao nghĩa lớn đáp theo lời núi sông.
Đã yêu nhau câu Quan họ thêm nồng,
Cho vàng nguyệt gác sáng trong hội mùa.
(Tính a tính, tính tình tình tình, a hội hà ư hội hừ,
ư hội hừ)*

3

*Mùa vui đang độ ngát hương,
Nếp thơm cơm mới tiếng yêu thương dương thầm thì.
Kìa lắng nghe gió hỏi câu gì,*

* Dân ca Quan họ - Điều Còn duyên.

*Trên đồng xuân lúa trở đang đến thì làm duyên.
(Tính a tính, tính tình tình tình, a hội hà ư hội hừ,
ư hội hừ)*

*- Nhìn đôi sáo đậu nhánh mai
Ngắm sông lại nhớ núi Thiên Thai với ai hẹn hò.
Rằng đã thương chín đợi mười chờ,
Sông Cầu đôi loan phượng mai sẽ là thành duyên.
(Tính a tính, tính tình tình tình, a hội hà ư hội hừ,
ư hội hừ)*

*- Người quê Quan họ nhắn ai,
Dấu xa vẫn nhớ vẫn không phai lời thề.
Hội tháng giêng đúng hẹn lại về,
Coi giấu tằm cánh phượng cho trọn bề người ơi.
(Tính a tính, tính tình tình tình, a hội hà ư hội hừ,
ư hội hừ)*

Chiếc vòng cầu hôn

(1992)

Nhạc và lời: **Trần Tiến**

1

*Một sớm yên lành,
Một người lính rời xa quê nhà,
Mang theo đôi vòng tay cầu hôn.
Tỏa sáng dịu dàng,
Một khúc tình ca đợi chờ.
Theo anh (theo anh) trên những con đường xa,
Ru anh (ru anh) trong những đêm với xa... với xa.*

*Vòng tay cầu hôn - tình yêu của em,
Lung linh trên cao - vầng trăng dịu êm.
Tỏa sáng ngọn núi, in dấu chân người,
Ra đi mang theo mối tình đầu tiên.*

*Anh xa cao nguyên - cao nguyên đầy với,
Nơi đây ra đi bao nhiêu chàng trai.
Một sớm ngồi hát bên ánh lửa rừng,
Bâng khuâng trên tay chiếc vòng cầu hôn.*

2

*Một sớm yên lành,
Người con gái ngồi thêu bên thềm.
Rung rinh đôi vòng tay cầu hôn,
Tỏa sáng dịu dàng,
Một khúc tình ca đợi chờ.
Thương anh (thương anh) thêu áo, em chờ anh.
Đêm đêm (đêm đêm) tiếng sáo em gọi anh... gọi anh.*

*Gọi anh (gọi anh) cao nguyên đầy gió,
Nơi đây ra đi bao nhiêu chàng trai.
Một sớm ngồi hát bên ánh lửa rừng,
Ai mang trên tay chiếc vòng của em.*

*Em yêu cao nguyên - cao nguyên đầy gió,
Quê hương mệnh mang điệu sáo buồn thương.
Từng đêm chợt mơ thấy bóng anh về,
Bâng khuâng trên tay chiếc vòng của em.*

Ca dao em và tôi

(1997)

Nhạc và lời: **An Thuyên**

*Cất nửa vầng trăng,
Cất nửa vầng trăng, tôi làm con đò nhỏ.
Chặt đôi câu thơ,
Bẻ đôi câu thơ, tôi làm mái chèo lướt sóng.
Đưa tôi về (đưa tôi về) với người tôi yêu.*

1

Để cùng hát khúc dân ca quê mình,
Để cùng sống giữa bao nhiêu ân tình.
Bao ân tình mộc mạc làng quê,
Trưa nắng hè gọi nhau râm ran chè xanh.

2

Cùng em khoác chiếc áo tơ ra đồng,
Dù trời đổ nắng chang chang vẫn quàng.
Để nghĩa tình đừng nhạt đừng phai,
Thương nhau rồi đừng cởi áo cho ai.
Thuyền tình tôi cứ lênh đênh dòng trôi,
Và người con gái tôi yêu nơi làng quê.
Có ai ngờ chân lấm bùn,
Mà tôi ngỡ gót chân tiên (ư hử)...

3

Để cùng ngâm khúc ca dao quê mùa,
Để nghe tiếng sáo thênh thênh cánh cò.
Đã có lần em giận hờn tôi,
Đêm ra đồng em đổ ánh trăng vàng đi.

4

Nào ngờ chẳng chút ngời ngoai hương buồn,
Vắng trắng lại sáng trong hơn đây đồng.
Câu ca rằng hết giận rồi thương,
Áo nâu sống em nhuộm tình tôi.
Nào đâu để có phôi phai thời gian,
Còn đây mãi khúc ca dao em và tôi.
Chốn quê nghèo ta có mình,
Một ngày bằng mấy trăm năm - hỡi người!...

PHỤ LỤC

I

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. C. Mác và Ph. Ăngghen: *Về văn học và nghệ thuật*. NXB Sự thật, Hà Nội, 1958.
2. Ph. Ăngghen: *Phép biện chứng của tự nhiên*. NXB Sự thật, Hà Nội, 1963.
3. C. Mác, Ph. Ăngghen, V.I. Lênin: *Về văn học và nghệ thuật*. NXB Sự thật, Hà Nội, 1977.
4. Đảng Cộng sản Việt Nam: *Văn kiện Hội nghị lần thứ 5 Ban Chấp hành Trung ương khóa VIII*. NXB Chính trị quốc gia, Hà Nội, 1998.
5. Hồ Chí Minh: *Tuyển tập văn học* (3 tập). NXB Văn học, Hà Nội, 1995.
6. Viện Hàn lâm Khoa học Liên Xô: *Nguyên lý mỹ học Mác - Lênin*, 4 tập. Hoàng Xuân Nhị dịch. NXB Sự thật, Hà Nội, 1963.
7. Phạm Văn Đồng: Bài nói tại Hội nghị "Giữ gìn sự trong sáng của tiếng Việt về mặt từ ngữ" do Viện Ngôn ngữ tổ chức tại Hà Nội. Báo *Nhân dân* số 9326, ngày 23-12-1979.
8. Nhiều tác giả: *Từ điển Văn học*, 2 tập. NXB Khoa học xã hội, Hà Nội, 1983.
9. Đào Duy Anh: *Hán - Việt từ điển*. NXB Khoa học xã hội, Hà Nội, 1992.
10. Văn Tân (chủ biên): *Từ điển tiếng Việt*. NXB Khoa học xã hội, Hà Nội, 1967.
11. Như Ý (chủ biên): *Từ điển tiếng Việt thông dụng*. NXB Giáo dục, Hà Nội, 1996.
12. Anfret Rênh: *Đối thoại về toán học*. Văn Như Cương dịch. NXB Khoa học và kỹ thuật, Hà Nội, 1975.
13. Brunsovich, Canvit, Giảng Clôtclanh: *100 năm bài hát Pháp*. NXB Xoil, Paris, 1972 (bản tiếng Pháp).
14. Êmin Đuyrăng: *Chuyên luận về sáng tác âm nhạc*. NXB Anphôngxơ Lơduyc, Paris, 1955 (bản tiếng Pháp).

15. Sácơ Lalô: *Mỹ học âm nhạc*. Đặng Đình Lưu dịch, Lê Hữu Quỳnh hiệu đính. Tài liệu lưu trữ tại Thư viện Nhạc viện Hà Nội, mã số: 3102/6505.
16. L.I. Timôfeep: *Nguyên lý lý luận văn học*. Lê Đình Ky, Cao Xuân Hạo, Bùi Khánh Thế, Nguyễn Hải Hà, Minh Hải, Nhữ Thành dịch. NXB Văn hóa, Viện Văn học, Hà Nội, 1962.
17. Tài liệu giới thiệu triển lãm "*Bài hát Pháp*" (do Ủy ban Liên lạc văn hóa với nước ngoài, Hội Nhạc sĩ Việt Nam, Trường Âm nhạc Việt Nam tổ chức vào tháng 9-1979 (bản tiếng Pháp).
18. Phương An: *Đỗ Nhuận với Điện Biên*. Tạp chí *Âm nhạc* số 2-1997.
19. Trần Cường (biên soạn và tuyển chọn): *Âm nhạc - tác giả và tác phẩm*. NXB Âm nhạc, Hà Nội, 1996.
20. Anh Đệ: *Vài suy nghĩ bước đầu về bài Vọng cổ*. Tạp chí *Nghiên cứu Nghệ thuật* số 1-1973.
21. Tô Đông Hải: *Về lời trong ca khúc*. *Văn nghệ* số 42 (1146), ngày 19-10-1985.
22. Đỗ Đức Hiếu: *Văn học Công xã Paris*, NXB Đại học và Trung-học chuyên nghiệp, Hà Nội, 1978.
23. Nguyễn Xuân Khoát: *Cái đẹp của nền nhạc cổ truyền*. *Báo Nhân dân* số 8010, ngày 11-4-1976.
24. Vũ Tự Lân: *Những ảnh hưởng của âm nhạc châu Âu trong ca khúc Việt Nam giai đoạn 1930 - 1950*. NXB Thế giới, Hà Nội, 1997.
25. Vĩnh Long: *Sự tròn vành rõ chữ của tiếng hát dân tộc*. Viện Nghệ thuật xuất bản, Hà Nội, 1976.
26. Bình Minh: *Không nên "pha tiếng" trong ca khúc*. *Văn nghệ* số 6 (640), ngày 7-2-1976.
27. Phan Ngọc: *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong Truyện Kiều*. NXB Khoa học xã hội, Hà Nội, 1985.
28. Nguyễn Thị Nhung: *Sân khấu Tuồng và vấn đề thể loại*. Tạp chí *Nghiên cứu Nghệ thuật* số 6-1975.
29. Đỗ Nhuận: *Người sáng tác âm nhạc đối với Quan họ*. Tạp chí *Nghiên cứu Nghệ thuật* số 4-1976.
30. Tô Ngọc Thanh: *Mấy ý kiến về đặc trưng nguyên hợp trong nghiên cứu phoncolo*. Tạp chí *Nghiên cứu Nghệ thuật* số 5-1979.
31. Hồng Thao: - *Nhân việc phân tích mấy bài Quan họ*. Tạp chí *Nghiên cứu Nghệ thuật* số 10-1976.
32. Nguyễn Hữu Thu: *Thế nào là một tác phẩm văn nghệ dân gian và đặc trưng chủ yếu của nó*. Tạp chí *Nghiên cứu Nghệ thuật* số 5-1979.

33. Nguyễn Hữu Thu: *Diễn xướng - yếu tố không thể thiếu được trong dân ca*. Báo Văn nghệ số 9 (840), ngày 8-12-1979.
34. Nguyễn Văn Thương: *Nghệ thuật cách mạng trên các sân khấu giải phóng*. Báo Nhân dân số 7739, ngày 13-7-1975.
35. Nguyễn Viêm: *Bàn về giá trị một bài hát*. Tạp chí Nghiên cứu Nghệ thuật số 4-1974.
36. P.V.: *Xoay quanh vấn đề ca từ*. Tạp chí Âm nhạc số 2-1986.
37. Lê Yên: *Qua việc phân tích Quan họ*. Tạp chí Nghiên cứu Nghệ thuật số 2-1974.
38. Dương Viết Á: *Giáo trình mỹ học*. Nhạc viện Hà Nội ấn hành, 1978 (bản in rônêô).
39. Dương Viết Á: *Âm nhạc - lý luận và cây đời*. NXB Âm nhạc và Tạp chí Văn hóa Nghệ thuật, Hà Nội, 1994.
40. Dương Viết Á: *Theo dòng âm thanh, cái đẹp rải cánh*. Nhạc viện Hà Nội và Trường Cao đẳng Sư phạm Hà Nội xuất bản, Hà Nội, 1996.

II

NHẠC PHẨM THAM KHẢO

TÁC GIẢ

TÁC PHẨM

VĂN AN

Đường lên Tây Bắc
Đôi đép Bác Hồ (lời thơ: NAM YÊN)

TRẦN LONG ẨN

Tình đất đỏ miền Đông

CAO VIỆT BÁCH

Đẹp sao, những mùa xuân
Mang hình Bác, chúng ta lên đường

HỒ BẮC

Dòng nước mát
Sài Gòn quật khởi
Đất nước đẹp giàu, đâu cũng quê hương
(lời: HỒ BẮC, HẢI NHƯ)
Tinh ca người thợ xây
(lời: thơ NGHIÊM ĐA VĂN)
Ca mừng sinh nhật Bác

TRỌNG BẰNG

Đế quốc Mỹ là cái thân con ruồi
Bài hát bên cầu phao
Bão nổi lên rồi!

NGỌC BÍCH

Bến đàn xuân

ĐOÀN BỎNG

Dòng sông quê anh, dòng sông quê em
(lời: thơ LAI VU)

LÊ BÙI

Hè về năm ấy

VĂN CAO

*Suối mơ
Trương Chi
Thiên Thai
Gò Đống Đa
Thăng Long hành khúc ca
Tiến quân ca
Đàn chim Việt
Bắc Sơn
Chiến sĩ Việt Nam
Sống Ló
Làng tôi
Ngày mùa
Toàn quốc thi đua
Tiến về Hà Nội
Hải Phòng mơ ra biển lớn
Dưới ngọn cờ giải phóng*

VĨNH CÁT

*Chúng ta đang sống những ngày đẹp nhất
Hà Nội, Thủ đô ta đó*

VĂN CẬN

Giữ trọn tình quê

LƯU CẦU

*Về đây với đường tàu
Quê tôi
Miền Nam nhớ mãi ơn Người*

ĐOÀN CHUẨN
(và TỬ LINH)

Thu quyến rũ

AN CHUNG

*Đường cây đâm đang
Tôi, người lái xe
Hát từ xóm biển Cà Mau*

MÔNG LỢI CHUNG

Xin cho em hát tên anh

TRẦN CHUNG

Bài ca Trường Sơn (lời: thơ GIA DŨNG)

VĂN CHUNG

*Lý và Sáo
Hò dân cày
Bác Hồ đời đời vẫn sống
(lời: thơ HOÀNG TRUNG THÔNG)*

THÁI CỐ	<i>Thư ra tiền tuyến Hát với con đê quê hương</i>
HOÀNG CƯỜNG	<i>Nhớ tới Tổ quốc (khí nhạc)</i>
NGUYỄN CƯỜNG	<i>Hò biển H'Đen lên rẫy Ở Mađrắc!</i>
THẾ CƯỜNG	<i>Khúc hát ru những em bé trên lưng mẹ (lời: thơ NGUYỄN KHOA ĐIỂM)</i>
VÕ VĂN DI	<i>Bài ca thống nhất</i>
HUY DU	<i>Sẽ về Thủ đô Tình em (lời: thơ NGỌC SƠN) Chưa hết giặc ta chưa về Cùng anh tiến quân trên đường dài (lời: thơ XUÂN SÁCH) Trên đỉnh Trường Sơn ta hát Đường chúng ta đi (lời: thơ XUÂN SÁCH) Anh vẫn hành quân (lời: thơ TRẦN HỮU THUNG) Bước đi trong tiếng hát tự hào</i>
VĂN DUNG	<i>Đường Trường Sơn xe anh qua Những bông hoa trong vườn Bác</i>
ÁNH DƯƠNG	<i>Chào em cô gái Lam Hồng</i>
THÔNG ĐẠT	<i>Ai về sông Tương</i>
HỒNG ĐĂNG	<i>Mười năm, Tổ quốc tôi đã lớn (lời: HỒNG ĐĂNG, NGUYỄN LIỆU) Sóng biển lang thang Màu xanh chân trời sáng nay</i>
PHAN HUỲNH ĐIỀU	<i>Trầu Cau Những ánh sao đêm Bóng cây kơ-nia (lời: thơ NGỌC ANH)</i>

VÂN ĐÔNG	<i>Nhớ về quê mẹ Người chiến sĩ sẵn mìn (lời: thơ QUẾ LÂM)</i>
HOÀNG GIÁC	<i>Mơ hoa</i>
XUÂN GIAO	<i>Giữ biển trời Quảng Bình - Vĩnh Linh Cô gái mở đường Bài ca biên giới Đi tới những chân trời Đời đời ta yêu Bác, nghe con!</i>
HOÀNG HÀ	<i>Ánh đèn cầu Việt Trì Lời sông núi đang giục giã</i>
TÔ HẢI	<i>Nụ cười sơn cước Tiếng hát người chiến sĩ biên thùy (hợp xướng)</i>
BÙI ĐỨC HẠNH	<i>Tình ca Tây Bắc (lời: thơ CẨM GIANG)</i>
NGÔ SĨ HIỂN	<i>Đánh địch đáng</i>
HOÀNG HIỆP	<i>Câu hò bên bờ Hiền Lương (lời: HOÀNG HIỆP và ĐĂNG GIAO) Cô gái vót chông (lời: thơ MÔLÔYCLAVI)</i>
THÁI VĂN HOÁ	<i>Đất nước bên bờ sông</i>
TRẦN HOÀN	<i>Sơn nữ ca Rừng kháng chiến còn trường kỳ (Lời người ra đi), Con chim non Kể chuyện người cộng sản Lời ru trên nường (lời: thơ NGUYỄN KHOA ĐIỀM) Lời Bác dặn trước lúc đi xa</i>
VŨ TRỌNG HỐI	<i>Đường tôi đi dài theo đất nước Đảng gọi ta vào trận mới</i>

XUÂN HỒNG	<i>Xuân chiến khu Chiếc khăn tay Tiếng chày trên sóc Bom Bo Mùa xuân bên cửa sổ</i>
ĐÌNH QUANG HỢP	<i>Tiếng hát sông Lam Lửa và hoa (thanh xướng kịch) Mùa xuân ấy, mùa thu nay</i>
DANH HUẾ	<i>Người mẹ trên sông</i>
DÂN HUYỀN	<i>Gửi anh một khúc dân ca Duyên Quan họ</i>
TÂN HUYỀN	<i>Tiếng hò trên đất Nghệ An Xe ta đi trong đêm Trường Sơn</i>
NGÔ HUỲNH	<i>Con kênh xanh xanh</i>
TRƯỜNG QUỐC KHÁNH	<i>Tự nguyện</i>
NGUYỄN XUÂN KHOÁT	<i>Con voi (lời ca dao) Tiếng chuông nhà thờ</i>
NGỌC KHUÊ	<i>Mùa xuân, làng lúa, làng hoa</i>
VĂN KÝ	<i>Bài ca hy vọng Tiến bước dưới cờ Đảng Nha Trang, mùa thu lại về</i>
NHẬT LAI	<i>Hà Tây quê lụa Bên bờ Krôngpa (nhạc kịch)</i>
HÙNG LÂN	<i>Rạng đông</i>
MỘNG LÂN	<i>Tiếng sáo chú thương binh</i>
ĐÀM LINH	<i>Bài ca chim ưng (khí nhạc)</i>
TRỌNG LOAN	<i>Người Châu Yên em bắn máy bay Quân reo quê mẹ Quảng Trị anh hùng (với bút danh HUƠNG LAN)</i>

LÊ LÔI	<i>Đóng nhanh lúa tốt</i> (lời ca dao: HUYỀN TÂM)
TRƯỜNG QUANG LỤC	<i>Vàm Cỏ Đông</i> (lời: thơ HOÀI VŨ) <i>Hoa sen Tháp Mười</i>
VĂN LƯU	<i>Bài ca người săn máy bay</i> <i>Nữ dân quân miền biển</i> (lời: VĂN LƯU, HỒNG CẨM)
TRƯỜNG TUYẾT MAI	<i>Huế, tình yêu của tôi</i> (lời: thơ ĐỖ THANH BÌNH)
DOÃN MÃN	<i>Biệt ly</i> <i>Họ gọi nghe</i> (lời: HỒNG ĐĂNG)
TRƯƠNG XUÂN MÃN	<i>Khúc nhạc mùa đông</i> <i>Bài ca đầu tiên</i> <i>Khúc nhạc tuổi thơ</i> <i>Những nốt nhạc xanh</i> <i>Bài thơ mùa đi học</i>
CHU MINH	<i>Sao Bắc đẩu</i> (giao hưởng)
ĐỨC MINH	<i>Em là hoa pơ-lan</i>
NGUYỄN NAM	<i>Phần nộ</i> (khí nhạc)
PHAN THANH NAM	<i>Lá cờ Tháng Tám</i> <i>Tôi hát tên Người, đồng chí Lenin</i>
XUÂN NAM	<i>Ngôi sao thế kỷ</i>
TRƯƠNG PHÚ NINH	<i>Hát về cô gái quân y</i>
HOÀNG NGUYỄN	<i>Miền Nam của em</i> <i>Xe chú vô đúng ngày tựu trường</i>
PHAN NHÂN	<i>Tình ca đất nước</i>

DOÃN NHO

*Tiến bước dưới quân kỳ
Tây Nguyên mừng đón thư Bác
Người con gái sông La*
(lời: thơ PHƯƠNG THÚY)

VĂN THÀNH NHO

*Tình ca đất mở
Đất nước lời ru*

ĐÌNH NHƯ

Cùng nhau đi Hồng binh

ĐỖ NHUẬN

*Trung Vương
Nguyễn Trãi- Phi Khanh (nhạc cảnh)
Du kích ca
Hành quân xa
Giải phóng Điện Biên
ABC chúng ta cùng hay
(cải biên và soạn lời mới)
Việt Nam, quê hương tôi
Vui mở đường
Vĩ tiền tuyến
Cô Sao (nhạc kịch)
Trông cây lại nhớ đến Người
(cải biên và soạn lời mới)
Người tạc tượng (nhạc kịch)
Tình ca đất Mũi (lời: ĐỖ NHUẬN,
NGUYỄN ĐÌNH THI)
Quê ta từ đất dấy lên*

NGUYỄN NHUNG

Bài ca bên cánh võng

THẨM OÁNH

Thiếu phụ Nam Xương

ĐOÀN PHI

Mùa xuân đại thắng (hợp xướng)

ĐẶNG THẾ PHONG

*Đêm thu
Con thuyền không bến
Giọt mưa thu*

NGUYỄN TRUNG PHONG

Giận mà thương

- NGUYỄN ĐÌNH PHÚC *Bình Ca*
Gởi anh đi đầu quân (với bút danh
 NGUYỄN THƠ)
Tiếng đàn bầu (lời: thơ LỮ GIANG)
- LƯU HỮU PHƯỚC *Lên đàng* (lời: HUỖNH VĂN TIẾNG)
Tiếng gọi thanh niên
Xếp bút nghiên
 (lời: HUỖNH VĂN TIẾNG)
Người xưa đâu tá?
 (tên gọi cũ: *Kinh cầu nguyện*)
Bạch Đằng Giang
Hòn sông Gianh
Hội nghị Diên Hồng
 (lời: LƯU HỮU PHƯỚC,
 HUỖNH VĂN TIẾNG, MAI VĂN BỘ)
Ta cùng đi
Việt nữ gọi đàn
Nam tiến
Giải phóng Miền Nam
Bài ca xuống đường
Tình Bác sáng đời ta
 (lời: cùng viết với LONG HÙNG,
 MINH TUYỀN)
Tiến về Sài Gòn
- PHÓ ĐỨC PHƯƠNG *Những cô gái Quan họ*
Tình ca trên những công trình mới
- HOÀNG QUÝ *Cô láng giềng*
Nước non Lam Sơn
Bóng cờ lau
Chiều buồn trên sông Bạch Đằng
Cảm tử quân
- PHẠM ĐÌNH SÁU *Biết mấy tự hào, Việt Nam, Tổ quốc ta*
- HÀ SÂM *Kính dâng lên Người, ngày bình minh*
ghi vào lịch sử

TRỊNH CÔNG SƠN

*Cát bụi
Biển nhớ
Tình nhớ
Ru tình
Hạ trắng
Điểm xưa
Tình xa
Biết đâu nguồn cội
Rừng xưa đã khép
Ru ta ngậm ngùi
Bốn mùa thay lá
Hoa vàng mấy độ
Nghe những tàn phai*

NGUYỄN ĐÌNH TẤN

*Tiếng sáo gọi người yêu
Chào Đà Nẵng vĩnh viễn tự do
Niềm vui ra khơi*

HOÀNG VĂN THÁI

Phát cờ Nam tiến

VŨ THANH

*Lời anh vọng mãi ngàn năm
Bài ca Hà Nội
Bài ca vào đời
Rừng chiều*

NGUYỄN THÀNH

*Tôi không muốn nòng súng tôi bốc khói
Cảm xúc tháng mười
(lời: thơ TẠ HỮU YÊN)*

LA THĂNG

*Kể chuyện du kích làng Nguyễn
đánh giặc
Trên trận tuyến rừng xanh
Ngày vui nhớ Bác*

VĂN THE

Cánh thợ cày chúng tôi

NGUYỄN ĐÌNH THI

*Diệt phát xít
Người Hà Nội*

HUY THỰC	<i>Em có nghe bài ca lương y</i> <i>Ở dòng suối La La</i> <i>Tiếng đàn ta-lư</i> <i>Bác đang cùng chúng cháu hành quân</i> <i>Tiến lên! Chiến sĩ đồng bào</i> <i>Từ nơi này, anh đi</i> <i>Đợi</i> (lời: thơ VŨ QUÂN PHƯƠNG)
AN THUYỀN	<i>Em chọn lối này</i> <i>Huế thương</i> <i>Khi xe tăng qua miền Quan họ</i> (lời: thơ NGUYỄN NGỌC PHÚ) <i>Ca dao, em và tôi</i> <i>Mẹ Việt Nam anh hùng</i>
LÊ THƯƠNG	<i>Đàn bao tuổi rồi</i> <i>Hòn vọng phu I, II, III</i>
NGUYỄN VĂN THƯƠNG	<i>Đêm đông</i> <i>Bình Trị Thiên khói lửa</i>
CUNG TIẾN	<i>Thu vàng</i>
NGÔ QUỐC TÍNH	<i>Tình yêu bất diệt</i> <i>Tình ca trên công trường</i> <i>Thái Bình Dương (giao hưởng)</i> <i>Tổ khúc (soạn cho piano)</i>
NGUYỄN ĐỨC TOÀN	<i>Quê em</i> <i>Lúa về</i> <i>Cảm ơn chị Võ Thị Sáu</i> <i>Đào công sự</i> <i>Tình em biển cả</i>
LƯƠNG NGỌC TRÁC	<i>Lô giang</i> <i>Bài ca người thợ rừng</i> (lời: PHAN NGẠN)
NGUYỄN HỮU TRÍ	<i>Tiểu đoàn 307</i> (lời: thơ NGUYỄN BÌNH)
PHẠM MINH TUẤN	<i>Bài ca không quên</i> <i>Đất nước</i> (lời: thơ TẠ HỮU YÊN)

- NGUYỄN TÀI TUỆ *Tiếng hát giữa rừng Pác Bó
Xa khơi*
- PHẠM TUYÊN *Chiếc gậy Trường Sơn
Lá thư hậu phương
Màu cờ tôi yêu
(lời: thơ DIỆP MINH TUYẾN)*
- DƯƠNG THIỆU TƯỚC *Bóng chiều xưa*
- TRẦN KIẾT TƯỜNG *Hồ Chí Minh, đẹp nhất tên Người
Bài ca chiến thắng
Đàn bà của tôi*
- NGUYỄN VĂN TÝ *Dư âm
Mùa hoa nở
Vượt trùng dương
Mẹ yêu con
Người trồng dưa
Tiễn anh lên đường
Tình yêu người thợ dệt
Người giới chần nuôi
Bài ca năm tấn
Một khúc tâm tình người Hà Tĩnh
Người đi xây hồ Kẻ Gỗ
Dáng đứng Bến Tre
Tự hát (lời: thơ XUÂN QUỲNH)*
- TRẦN VĂN ÚC *Tam bình*
- HOÀNG VÂN *Bài ca tâm tình người thủy thủ
(lời: thơ HÀ NHẬT)
Có con chim nhỏ
Hà Nội - Huế - Sài Gòn
(lời: LÊ NGUYỄN và HOÀNG VÂN)
Kể chuyện người cộng sản
Quảng Bình, quê ta ơi!
Hát ru trong đêm pháo hoa
Bài ca tuổi trẻ
Tình ca Tây Nguyên
Tình ca Vũng Tàu
Tình ca người thợ mỏ
Bài ca người thợ xây*

HOÀNG VIỆT

*Lên ngàn
Nhạc rừng
Tình ca*

TÔ VŨ

*Em đến thăm anh một chiều mưa
Cây chiêm (lời: thơ QUÁCH VINH)
Như hoa hướng dương
(lời: thơ HẢI NHƯ)*

TRẦN NGỌC XƯƠNG

Em bé Mường La

LÊ YÊN

*Bê bàng
Ngựa phi đường xa
Bộ đội về làng
(lời: thơ HOÀNG TRUNG THÔNG)
Bữa cơm chiều
(lời: thơ LƯU QUANG THUẬN)*

DÂN CA

*Hoa thơm bướm lượn (Quan họ)
Yêu nhau cởi áo cho nhau (Quan họ)
Yêu nhau ngả nón ra ngồi (Quan họ)
Cây trúc xinh (Quan họ)
Trống cơm (Quan họ)
Cò lá (Đồng bằng Bắc Bộ)
Chiếc khăn rơi (Xá)
Én nhỏ đậu cành đa (Tày)
Xuân về (Nùng)
Lý ngựa ô (Nam Bộ)
Ru con (Nam Bộ)
Bắc kim thang (Nam Bộ)*

CA TỬ TRONG ÂM NHẠC VIỆT NAM

MỤC LỤC

	<i>Trang</i>
<i>Thay lời tựa: Quan hệ giữa lời và nhạc (Giáo sư Phan Ngọc)</i>	5
 PHẦN THỨ NHẤT DẪN LUẬN 	
<i>Chương I: Vấn đề ca tử trong âm nhạc Việt Nam</i>	13
<i>Chương II: Mối quan hệ giữa ca tử với thơ ca và âm nhạc</i>	22
1. Mối quan hệ giữa quy luật âm nhạc và quy luật ngôn ngữ trong lời ca	23
2. Mối quan hệ giữa quy luật âm nhạc và quy luật thơ ca trong lời ca	29
<i>Chương III: Vai trò, chức năng và đặc trưng của ca tử</i>	37
<i>Chương IV: Hình tượng ca tử</i>	49
<i>Chương V: Tính khuynh hướng trong ca tử</i>	68
<i>Chương VI: Tính dân tộc trong ca tử</i>	87

PHẦN THỨ HAI THI PHÁP

<i>Chương I: Các phương thức xây dựng hình tượng ca tử</i>	105
1. Trên cơ sở giai điệu để xây dựng hình tượng ca tử	105
2. Trên cơ sở mô phỏng âm thanh để xây dựng hình tượng ca tử	109
3. Trên cơ sở thể hiện sự vận động của đối tượng để xây dựng hình tượng ca tử	115
4. Trên cơ sở mô phỏng phong cách để xây dựng hình tượng ca tử	121
<i>Chương II: Chủ thể cảm xúc trong ca tử</i>	130
<i>Chương III: Soạn lời mới theo các làn điệu dân ca</i>	149
1. Một hiện tượng phổ biến	149
2. Chỗ dựa để soạn lời mới	154

3. Nguyên tắc chỉ đạo	161
4. Âm nhạc dân gian trên dòng chảy lịch sử	170
- Hiện tượng (Chùm I)	170
- Lời bàn (I)	172
- Hiện tượng (Chùm II)	175
- Lời bàn (II)	178
<i>Chương IV: Tên gọi tác phẩm</i>	181
<i>Chương V: Lời dẫn giải</i>	190
1. Tiêu đề	190
2. Đề từ	195
3. Từ chỉ dẫn	197
4. Lời ghi chú	202
<i>Chương VI: Từ ngữ trong ca từ</i>	207
1. Từ ngữ tượng thanh	209
2. Từ ngữ địa phương	212
3. Từ ngữ mang sắc thái tu từ	216
4. Từ đệm, từ láy trong lời ca	218
5. Trọng âm trong tiếng Việt	222

PHẦN THỨ BA

MỘT SỐ BÀI CA TỪ TIÊU BIỂU

<i>Lời chú giải</i>	231
Hát về đất nước:	
1. Cùng nhau đi Hồng binh	233
2. Trưng Vương	234
3. Tiếng gọi thanh niên	235
4. Tiếng chuông nhà thờ	237
5. Lý và Sáo	238
6. Người Hà Nội	240
7. Sông Lô	242
8. Con kênh xanh xanh	244
9. Quê em	244
10. Tiểu đoàn 307	245
11. Lên ngàn	246
12. Nhạc rừng	247
13. Giữ trọn tình quê	248
14. Cầu hồ bên bờ Hiền Lương	249
15. Mẹ yêu con	250
16. Bài ca hy vọng	251
17. Tiếng hát giữa rừng Pắc Bó	252
18. Hà Nội - Huế - Sài Gòn	253
19. Việt Nam quê hương tôi	254
20. Những ánh sao đêm	255
21. Hồ Chí Minh đẹp nhất tên Người	256
22. Tiền anh lên đường	257
23. Hà Tây quê lụa	258

24. Đường tôi đi dài theo đất nước	259
25. Những cô gái Quan họ	259
26. Bài ca Hà Nội	261
27. Tiếng chày trên sóc Bom Bo	262
28. Chiếc gậy Trường Sơn	263
29. Tình Bắc sáng đời ta	265
30. Bác đang cùng chúng cháu hành quân	266
31. Trên đỉnh Trường Sơn ta hát	267
32. Hồ biển	269
33. Những bông hoa trong vườn Bác	270
34. Chiều dài biển giới	271
35. Tình đất đỏ miền Đông	272
36. Dáng đứng Bến Tre	273
37. Đất nước bên bờ sông	273
38. Bài ca không quên	274
39. Tình ca Tây Nguyên	276
40. Đãi nước - lời ru	277
41. Lời Bác dặn trước lúc đi xa	278

Hát về tình yêu:

42. Bẽ bàng	280
43. Bóng chiều xưa	281
44. Biệt ly	282
45. Đêm đông	283
46. Đàn bao tuổi rồi	284
47. Con thuyền không bến	286
48. Giọt mưa thu	286
49. Suối mơ (Bài thơ bên suối)	287
50. Trương Chi	288
51. Cô láng giềng	289
52. Hồn vọng phu (I)	291
53. Mơ hoa	292
54. Trầu Cau	294
55. Nụ cười sơn cước	296
56. Em đến thăm anh một chiều mưa	297
57. Ai về sông Tương	298
58. Dư âm	299
59. Rừng kháng chiến còn trường kỳ (Lời người ra đi)	299
60. Thu quyến rũ	301
61. Bến đàn xuân	301
62. Thu vàng	302
63. Tình ca	303
64. Biển nhớ	304
65. Tình nhớ	305
66. Duyên Quan họ	306
67. Chiếc vòng cầu hôn	307
68. Ca dao em và tôi	308

PHỤ LỤC

I. Tài liệu tham khảo	313
II. Nhạc phẩm tham khảo	316

Chịu trách nhiệm xuất bản:

ĐẶNG HOÀNH LOAN

Biên tập nội dung: HỒ SĨ VỊNH

Biên tập kỹ thuật: HOÀNG TRƯỜNG

Bìa: NGUYỄN THẾ ĐỨC

*

In 700 cuốn khổ 16cm x 24cm tại Công ty Thiết bị In.
Chế bản tại Phòng Vi tính - Viện Âm nhạc.
Giấy phép xuất bản số 184/QĐ-CXB ngày 3-11-1999 của Cục Xuất bản.
In xong và nộp lưu chiểu tháng 9 năm 2000.

...Công trình của tác giả có thể xem là một tổng kết về ca từ Việt Nam, về các mặt quan hệ giữa ca từ với âm nhạc, thi pháp của ca từ và đề cập đến mặt thao tác trong cách xây dựng hình tượng ca từ, cách soạn lời mới, từ ngữ trong ca từ. Đây đều là những khảo sát công phu rất đáng trân trọng của một đời tìm hiểu, say mê ngôn ngữ trong âm nhạc...



Giáo sư Phan Ngọc