

NHÃ NHẠC: ĐI TÌM THỜI GIAN ĐÃ MẤT

Lê Hải Đăng*

Sau khi được công nhận “Kiệt tác di sản truyền khẩu và phi vật thể của nhân loại”, Nhã nhạc cung đình Huế đã được tôn vinh trên thang giá trị cao nhất từ xưa tới nay. Việc được công nhận di sản văn hóa thế giới khiến cho Nhã nhạc, một loại hình nghệ thuật cung đình từng trải qua cảnh “thương hải biến vi tang điền” có cơ hội trở về quá khứ vàng son một thời. Xét từ thực tiễn, bao gồm công tác giảng dạy, nghiên cứu, biểu diễn, quản lý và đặc biệt là cộng đồng văn hóa Nhã nhạc, tất cả phải ý thức được trách nhiệm trong vai trò bảo vệ, lưu truyền vốn di sản này, nếu không, giá trị di sản mới dừng lại ở tính chất “cổ vật” như một món đồ để trang sức.

1. Quá trình thứ dân hóa và bản địa hóa

Theo *Đại Việt sử ký toàn thư*, phần Bản kỷ, quyển 2 (Lý kỷ) viết: “Tháng 6, [Thiên Thành năm thứ 1, 1028], lấy ngày sinh của vua làm tiết Thiên Thánh. Lấy tre làm núi Vạn Tuế Nam Sơn ở Long Trì: kiêu núi làm thành năm ngọn, trên đỉnh ngọn ở giữa dựng núi Trường Thọ... sai con hát [linh nhân] thổi sáo thổi kèn trong hang núi, dâng ca tầu múa làm vui, cho các quan ăn yến”.

Ở Lý kỷ, quyển 3, *Đại Việt sử ký toàn thư* cho biết, tháng 8 năm Canh Tý (Chương Thánh Gia Khánh năm thứ 2, 1060) vua cho “phiên dịch nhạc khúc và điệu đánh trống của Chiêm Thành, sai nhạc công ca hát”.⁽¹⁾

Qua nguồn sử liệu ghi chép trên đây, có thể thấy âm nhạc cung đình thời nhà Lý còn khá giản dị. Sự xuất hiện của nó trong bối cảnh văn hóa nhân tổ chức sự kiện cung đình dường như mang tính chất giải trí hơn là loại hình âm nhạc nghi thức đã trải qua quá trình diễn chế hóa như các triều đại về sau. Điều này góp phần tạo nét tương phản với hình ảnh chạm khắc trên bức phù điêu ở trụ đá chùa Vạn Phúc, xã Phật Tích, huyện Tiên Du, tỉnh Bắc Ninh. Theo đó, ngoài các nhạc khí địch, sênh (đã xuất hiện trong *Đại Việt sử ký toàn thư*) ra, còn có thêm đàn tỳ bà, đàn nhị, trống, tiêu, đàn nguyệt, đàn tranh. Song, chúng ta chưa thể vội vã kết luận về một đời sống âm nhạc tương tự vốn đã được chuyển tải bằng biện pháp “thị giác hóa” của nghệ thuật tạo hình. Trong luận văn thạc sĩ “Nghiên cứu so sánh nguồn gốc lịch sử đàn tỳ bà Việt Nam và đàn tỳ bà Nam âm Trung Quốc” (năm 2009), Nguyễn Thanh Hà có bày tỏ hoài nghi đối với tính chất tả thực của các bức phù điêu trên. Theo ông: “Nội dung phù điêu có thể là mô phỏng nhạc lễ Phật giáo Ấn Độ, cũng không loại trừ là tác phẩm điêu khắc của thợ nước khác hoặc nghệ thuật trang trí du nhập từ ngoại quốc”.⁽²⁾

Đến *An Nam chí lược* của Lê Tắc, biên soạn thế kỷ XIV, quyển 1, phần Phong tục viết: “Tang chế, đồ dùng trong cung khá giống với Trung Quốc. Nhạc có trống cơm, gốc Chiêm Thành, thân tròn, dài, nghiền cơm phết lên mặt trống, vỗ phát ra

* Thành phố Hồ Chí Minh.

âm thanh sáng, rõ, hợp với tất lật, tiểu quản, tiểu bát, đại ngũ, gọi là Đại nhạc, chỉ có người đứng đầu quốc gia (quốc chủ) được dùng, còn giới quan lại quyền quý dòng tôn thất không phải dịp tế tiểu thì không được dùng. Các loại đàn cầm, tranh, tỳ bà, thất huyền, song huyền, lập địch, tiêu, gọi là Tiểu nhạc, sang hèn dùng chung”.⁽³⁾ Thời kỳ nhà Trần, quy chế âm nhạc đã tiến tới quy phạm về mục đích và phạm vi sử dụng.

Tới tháng 9 năm Thiệu Bình thứ 4 (1437), cũng theo *Đại Việt sử ký toàn thư*, phần Bản kỷ, quyển 11 viết: “Lỗ bộ ty đồng giám kiêm tri điển nhạc sư Lương Đăng dâng nhạc mới phỏng theo quy chế của nhà Minh mà làm.

Trước Đăng và Nguyễn Trãi đã vâng mệnh soạn định nhã nhạc. Trong đó nhạc ở trên¹ có 8 loại thanh âm như: trống treo lớn, khánh chùm, chuông chùm,² đặt các loại đàn cầm, đàn sắt, sênh, quản thược, chúc, ngũ, huân, trì.³ Nhạc ở dưới điện thì có phương hưởng treo, khổng hầu, quản địch⁴”.

Chú của *Đại Việt sử ký toàn thư* (bản dịch):

“1. Nguyên văn: “Đường thượng”. Bản dịch cũ là “trên đường”; ở đây là “triều đường”, là điện của nhà vua khi ra coi châu, đối lập với “đường thượng” là “đường hạ” tức là dưới điện, ngoài điện.

2. Nguyên văn: “biên khánh, biên chung”, tức là bộ khánh, bộ chuông gồm 16 chiếc khánh từ nhỏ đến lớn và 16 chiếc chuông từ nhỏ đến lớn cùng treo một giá ở bên. [Đúng ra bộ khánh, bộ chuông chỉ gồm 12 chiếc, tương ứng với 12 âm: Luật và Lã. Chú của LHD]

3. *Sênh, quản thược*: đều là các loại sáo. *Chúc*: làm bằng gỗ, hình vuông, cao 1 thước 3 tấc, giữa bồi lên như cái trống đánh. *Ngũ*: làm bằng gỗ hình con hổ nằm lưng có 27 răng cưa bằng đồng, lấy gỗ cọ vào thành tiếng. *Huân*: làm bằng đất nung hình như quả trứng, có lỗ để thổi. *Từ*: làm bằng trúc, có lỗ để thổi.

4. *Phương hưởng* gồm 16 thổi gang dài, từ nhỏ đến lớn cùng mắc nghiêng vào một giá, có hai tầng, lấy dùi nhỏ bằng đồng để đánh. *Khổng hầu*: là thứ nhạc khí như các đàn sắt nhưng nhỏ hơn [Đúng là *không hầu*, thuộc chủng loại nhạc khí dây, giống như đàn Harp (thụ cầm hay hạc cầm), nhưng kích thước nhỏ hơn. LHD]. *Quản địch*: là các loại sáo.”⁽⁴⁾

Nếu đứng ở góc độ tổ chức, việc xác lập quy chế âm nhạc triều Lê tuy bị liệt vào hành vi “đạo nhạc” trên quy mô chính sách, nhưng xét về đường hướng củng cố quyền uy nhà nước phong kiến, bộ phận lễ nhạc, âm nhạc cung đình nói chung đã gia tăng mức độ. Còn theo *Vũ trung tùy bút* của Phạm Đình Hổ, biên soạn thế kỷ XVIII-XIX, phần “Bàn về âm nhạc” viết: “Từ thời Quang Hưng trở về sau, bộ Đồng văn, bộ Nhã nhạc có dùng thứ trống ngưỡng thiên lớn và kèn trúc nam vàng lớn, cùng là long sinh, long phách và các đàn ba dây, bốn dây, hoặc mười lăm dây, cái ống sáo, cái trống mảnh một mặt, sơn vàng, tang mỏng, phách sâu”.⁽⁵⁾

Triều Lê (niên hiệu Quang Hưng 1593-1599) ngoài các nhạc khí đã có từ trước, như đàn ba, bốn dây nhằm chỉ đàn tam, đàn tỳ bà; (...);⁽⁶⁾ đàn mười lăm dây (đàn tranh) ra, còn có thêm trống một mặt (đơn diện cổ), trống sơn son thếp vàng, sênh tiền là những đặc sản “thổ sinh thổ dưỡng”. Trong *Thanh sử cảo*, quyển 101, phần viết về nhạc khí nhạc vũ An Nam sử dụng khi biểu diễn trong cung nhà Thanh thời Càn Long, năm thứ 54 (1789) viết: “Một cái cổ, một cái phách, một cái sáo, một cái đàn huyền tử, một cái đàn hồ cầm, một cái song vận, một cái tỳ bà, một cái tam âm la”.⁽⁷⁾ Thời kỳ

này, tam âm la đã xuất hiện, một thành viên chính thức trong Nhã nhạc triều Nguyễn. Theo *Khâm định Đại Thanh hội điển sự lệ*, quyển 527, năm Gia Khánh thứ 8 (1803), sau khi Gia Long lên ngôi (1802) một năm, nhạc khí sử dụng trong quốc nhạc An Nam có: “Hai cái sáo; cái cổ, cái phách, cái đàn huyền tử, cái đàn hồ cầm, cái đàn song vận, cái đàn tỳ bà, cái tam âm la, mỗi thứ một cái”.⁽⁸⁾ Thời kỳ nhà Nguyễn, nhạc khí bản địa gia nhập thêm sáo, trống, sênh tiền, tam âm la. Mức độ bản địa hóa còn thể hiện trong cách ghi chép của sử gia quan phương triều Thanh bằng việc sử dụng lượng từ “cái”. Từ “cái” này không có trong ngôn ngữ Trung Quốc, nên họ dùng phương pháp “giả tá”- mượn âm để biểu thị.

Men theo dòng lịch sử, có thể thấy quá trình thay đổi của Nhã nhạc, quy mô lớn hay nhỏ, diễn ra âm thầm hay bề bộn đều chịu tác động, ảnh hưởng bởi các chính sách đến từ nhà cầm quyền. Qua những dẫn chứng trên đây cho thấy, xu hướng thứ dân hóa và bản địa hóa xảy ra một cách song hành bên trong thực thể âm nhạc cung đình. Có nghĩa là, âm nhạc cung đình một mặt không ngừng củng cố quyền uy về mặt nhà nước thông qua các biện pháp thắt chặt quy chế thực thi, điển chế hóa nội dung liên quan, một mặt nới lỏng phạm vi hoạt động, cho phép sự tham gia của giới quan lại cho tới thứ dân. Xu hướng thứ dân hóa và bản địa hóa đem đến kết quả thống nhất về khả năng thoát ly của âm nhạc cung đình Việt Nam trước vùng phát tích Trung Hoa và phát triển tinh thần độc lập, tự trị cao ở thời kỳ nhà Nguyễn, từ đó, chúng ta có cơ sở được thế giới công nhận Kiệt tác di sản truyền khẩu và phi vật thể của nhân loại đối với Nhã nhạc.

2. Nhã nhạc - người tình bị lịch sử bội bạc

Sau khi triều đình nhà Nguyễn sụp đổ năm 1945, thiết chế văn hóa cung đình nói chung và âm nhạc nói riêng lâm vào tình trạng “giải cấu”, triều đình không còn đóng vai trò bảo trợ cho các hoạt động âm nhạc cung đình, giống như hình thức “xóa bỏ bao cấp”, từ đó, bức tường ngăn cách giữa âm nhạc cung đình và âm nhạc dân gian bị phá bỏ. Âm nhạc cung đình bắt đầu chuyển du hành vào dân gian với địa vị, thân phận của những di thanh triều đình còn sót lại. Nhiều loại hình, tổ chức mau chóng len lỏi, thâm vào vùng văn hóa dân gian, nơi có những thiết chế mô phỏng triều đình, nhà nước phong kiến, điển hình như thiết chế đình làng. Trong số những chủng loại âm nhạc khác nhau, có lẽ chỉ trừ bộ phận Nhạc treo (Nhạc huyền) vẫn thể hiện mức độ thống thuộc triều đình một cách tuyệt đối. Còn những bộ phận khác, như Đại nhạc, Tiểu nhạc... đều phổ biến ngoài dân gian.

Tới đầu thế kỷ XX, khi cuộc vận động âm nhạc cải cách do nhạc sĩ, ca sĩ Nguyễn Văn Tuyên khởi xướng và phong trào tân nhạc phát triển rầm rộ khắp mọi miền đất nước thì âm nhạc truyền thống đã lâm vào tình trạng hết sức điêu tàn, đứng bên bờ vực suy vong. Tầng lớp thị dân, thanh niên, trí thức đô thị đa phần quay lưng với thị hiếu âm nhạc truyền thống. Theo cuốn *Tân nhạc Việt Nam thuở ban đầu* của nhạc sĩ Phạm Duy cho thấy rõ: “Trong thập niên 30... tuổi trẻ Việt Nam không còn rung động trước dòng nhạc cổ truyền ở thời kỳ suy nhược nhất của nó”.⁽⁹⁾ Tình hình này diễn ra đồng loạt ở khá nhiều khu vực châu Á, trong đó có Việt Nam, Trung Quốc, Nhật Bản... Nó góp phần đẩy nhanh tốc độ suy thoái của âm nhạc cung đình, cũng như nhiều loại hình



Ban nhạc cổ truyền đầu thế kỷ 20. (Nguồn: cinet.vn).

sinh hoạt âm nhạc cổ truyền. Triều đình suy tàn, âm nhạc cung đình sụp đổ với quy mô hệ thống, từ đây, không có một thể chế nào ràng buộc quyền hạn sử dụng hay bảo trợ cho âm nhạc cung đình. Nó chỉ còn con đường duy nhất thực hiện chuyển lưu vong vào xứ sở của những sinh hoạt văn hóa dân gian, chân trời ít nhiều vẫn rộng mở và là lối thoát duy nhất cho âm nhạc cung đình. Tuy nhiên, trong quá trình “sơ tán” ở trú sở văn hóa dân gian, Nhã nhạc đã đánh mất thân phận, kéo theo sự trượt giá về mặt địa vị. Đối với những biên chế có quy mô lớn, như Đại nhạc phải tự cứu lấy mình bằng cách phân mảnh thành nhiều dạng thức để hội nhập, trong đó có môi trường tang lễ. Trong môi trường này, mặc dù cũng là không gian nghi lễ, nhưng việc chuyển hóa chức năng từ loại hình âm nhạc phục vụ tầng lớp quý tộc, quyền uy sang môi trường bình dân, đại chúng, Nhã nhạc giống như rớt từ lầu đài gác tía xuống cõi phàm trần ô tạp, chấp nhận kiếp sống trầm luân trong sự cưu mang của thứ dân. Và như chúng ta biết, tang lễ theo tín niệm dân gian thuộc nghi thức phụng sự người quá cố, âm nhạc được sử dụng như một nghiã cử thể hiện chữ Hiếu nhằm củng cố niềm tin cho người sống bằng trách nhiệm và bổn phận. Âm nhạc tồn tại trong môi trường này không những không đáp ứng nhu cầu của người chết, mà cũng chẳng có giá trị thực tại đối với người sống, điều khiến cho nó mất dần tính chất thiết yếu của sự tồn tại và phai tàn theo sự trượt dốc về thân phận. Tương tự như nhạc lễ Triều Châu, Nam Bộ từng được coi là di sản âm nhạc cổ Trung Nguyên, sau quá trình chuyển hóa bối cảnh, lưu lạc ngoài chốn dân gian, nhập thân vào môi trường nghi lễ đã làm biến dạng thân phận, giá trị, khiến cho nhiều người lầm tưởng nhạc lễ Triều Châu chỉ phục vụ nhu cầu tang lễ. Giống như người tình bị lịch sử bội bạc, Nhã nhạc, đặc biệt là bộ phận Đại nhạc đã tích tụ những mâu thuẫn giữa hiện thực trần trụi và quá khứ vàng son một thời.

Mỗi loại hình âm nhạc, ngoài giá trị tự thân nhìn từ góc nhìn nghệ thuật còn mang tính chất, ý nghĩa biểu trưng xét về không gian văn hóa. Những giá trị ngoại tại không ngừng khoác lên trên sự vật, hiện tượng nội dung đã được sự thỏa thuận của cộng đồng. Nhã nhạc là một trong những loại hình âm nhạc trải qua biến thiên của lịch sử, mặc dù được tôn vinh trên đỉnh cao về mặt văn hóa bằng chứng nhận di sản truyền khẩu của nhân loại, nhưng giá trị đích thực, hiểu là ý nghĩa nguyên ủy đối với sự hồi sinh của nó vẫn gặp phải nhiều trắc trở trên đường hướng tìm lại mình trong bối cảnh văn hóa mới.

3. Thiết lập vùng văn hóa Nhã nhạc

Trong quá khứ Nhã nhạc phát triển theo xu hướng điển chế hóa, nghi thức hóa, ngay cả Tiểu nhạc vốn mang tính chất giải trí, phản ánh nét sinh hoạt của giới quý tộc cung đình cũng không thoát khỏi khung định chế của dạng thức văn hóa trọng về nghi tiết, bảo thủ tính chất hình thức. Sau khi phục hưng theo khuynh hướng chuyên môn hóa, nghệ thuật hóa, Nhã nhạc bắt đầu giảm sút, mất đi địa vị quyền uy và nổi lên giá trị thưởng thức. Bởi vậy, Nhã nhạc đang hiện hữu với tư cách của một loại hình nghệ thuật trình diễn, ký thác thân phận lên người sử dụng. Chưa kể, sau thời gian “lưu lạc giang hồ”, Nhã nhạc bị đánh mất thân phận quyền quý, tự cởi bỏ lớp hào quang dĩ vãng để khoác lên “nhãn hiệu” di sản vốn đã trượt giá về số phận. Nó khiến cho công việc phục hưng Nhã nhạc không chỉ dừng lại ở khía cạnh thực thể, mà còn mở rộng phạm vi, quy mô sang khía cạnh biểu trưng văn hóa, đặt dưới cái nhìn quán chiếu từ cộng đồng. Bởi vậy, vùng văn hóa Nhã nhạc cần được thiết lập trên địa bàn có ranh giới cụ thể nhằm khoanh vùng không gian thể hiện ý chí bảo tồn di sản. Nơi này phải đông đầy giá trị văn hóa truyền thống, ghi dấu ấn thời đại Nhã nhạc bằng những biểu trưng, biểu tượng, kể cả sản phẩm đã được thương mại hóa. Ưu tiên phát triển dòng sản phẩm tôn vinh giá trị di sản. Cần hạn chế tối đa tác dụng phụ của xu hướng thương mại hóa, du lịch hóa sản phẩm, đưa di sản vào các hoạt động cổ động thô thiển, làm mất tính chất thiêng liêng, cũng như hạ giá thành thứ di sản văn hóa độc nhất vô nhị của nhân loại này.

Công tác thông tin, tuyên truyền bằng hình ảnh nên được “đóng gói” kỹ lưỡng đi kèm những thông điệp mang tính nhân văn, từ đồ lưu niệm, áp phích, tranh quảng cáo cho tới nghệ thuật đường phố... Cần tiết chế hình ảnh thị giác phản cảm, tăng cường sự hiện diện của Nhã nhạc tại những nơi tôn nghiêm trên vùng văn hóa Nhã nhạc. Đặc biệt chúng ta cần có những sứ giả văn hóa quảng bá cho Nhã nhạc trên phương tiện truyền thông, tranh thủ tương tác trực diện, công khai qua hoạt động giao lưu văn hóa.

Giá trị cốt lõi của một di sản không nằm trên chiếc nhãn hay bao bì đóng gói “Kiệt tác di sản truyền khẩu và phi vật thể của nhân loại”, mà nằm ở thái độ ứng xử của cộng đồng. Tuy không xiển dương việc sử dụng nhãn hiệu thời đại để quảng bá cho Nhã nhạc, nhưng cũng không thể loại trừ khả năng lấy lại thể diện, thanh danh cho Nhã nhạc từng sở hữu và mất đi theo thời gian. Cần có những sứ giả văn hóa dám dấn thân trên hành trình tìm lại những gì đã bị tước đoạt.

Trong vùng văn hóa Nhã nhạc, cần tạo điều kiện cho loại hình nghệ thuật này phát huy giá trị biểu trưng tinh hoa một thời. Khuyến khích những hoạt động giao lưu

văn hóa, đem chuông đi đánh xứ người nhằm tìm lại thân phận, địa vị cho Nhã nhạc. Tạo điều kiện tối đa cho những cá nhân, tổ chức góp công vinh danh Nhã nhạc, thay đổi thân phận những người làm nghề nhằm chuyên hóa một cách rõ ràng bản thể, địa vị của Nhã nhạc. Hạn chế sử dụng bài bản Nhã nhạc một cách tùy tiện, sau khi bị cấy ghép lên môi trường văn hóa dân gian, muốn tìm về giá trị nguyên ủy, không thể không tính đến việc rút dần nhạc mục Nhã nhạc khỏi môi trường dân gian (giới hạn trong vùng văn hóa Nhã nhạc) để đổi lấy thái độ trọng thị của cả cộng đồng.

4. Tiến tới phục hồi dàn nhạc treo

Bắt đầu từ cuối thế kỷ trước, công cuộc phục chế dàn nhạc treo (Nhạc huyền) đã được thực hiện. So với bộ phận “Đặng ca” ít nhiều gặt hái được những thành tựu nhất định, bộ phận Nhạc huyền mới chỉ dừng lại ở “phần xác”. Công việc chế tác, phục hiện nhạc khí chủ yếu nhằm mục đích bảo tàng, chứ chưa chạm vào được “phần hồn” nằm ở hiệu quả vang và tìm kiếm cơ hội cất tiếng cho các loại nhạc khí. Nhìn bác chung, biên chung, khánh, biên khánh... trưng bày tại viện bảo tàng chẳng khác nào “nhà xác” với những thực thể bị đánh cắp linh hồn. Nói cách khác, ngôn ngữ âm nhạc của chúng đã hoàn toàn tắt lịm từ hàng trăm năm qua.

Nhạc treo tuy không được đánh giá cao về mặt nghệ thuật, song lại tập trung giá trị văn hóa, biểu trưng cho giai cấp thống trị thời phong kiến. Theo nghị chuẩn Minh Mạng năm thứ 9 ghi: “Bát âm chỉ trung kim thạch vi trọng”,⁽¹⁰⁾ có thể thấy, trong các nhạc khí thuộc bát âm, những nhạc khí làm bằng kim loại và đá giữ vị trí trọng yếu. Chung, khánh, biên chung, biên khánh... chính là hai chủng loại nhạc khí thuộc kim và thạch. Theo truyền thống tư tưởng Nho giáo Trung Hoa, nhạc cụ đóng vai trò tinh thần quan yếu là đàn cầm. Qua kết cấu và giá trị biểu trưng, tư tưởng Nho giáo đã phủ một lớp dày lên bên ngoài cây đàn cầm. Còn các nhạc khí bát âm thời kỳ nhà Nguyễn lại coi trọng loại nhạc khí “nặng ký” thuộc kim và thạch. Nó có thể xuất phát từ việc suy tôn, củng cố quyền uy thống trị của nhà nước, đồng thời qua đó ký thác mong ước về sự trường tồn, muôn năm của một triều đại.

Bên cạnh giá trị biểu trưng đã được khẳng định, giá trị nghệ thuật của Nhạc huyền cũng có khả năng thay đổi theo thời gian. Nó phản ánh những biến chuyển nhịp nhàng cùng thời đại mà thái độ bao dung tạo dư địa cho việc nhìn nhận và đánh giá lại. Bởi vậy, nhiều loại hình âm nhạc truyền thống từng bị dập vùi, sau thời gian ngủ quên trong ký ức cộng đồng đã thức dậy và làm thay đổi quan niệm về giá trị. Hãy thử liên hệ bộ biên chung, biên khánh với cây đàn đại phong cầm (Pipe organ) của phương Tây. Chúng đều là những nhạc khí đồ sộ bậc nhất trong nền văn hóa âm nhạc nhân loại, xét về tuổi đời, biên chung, biên khánh lại đáng liệt vào hàng tiền bối. Song, việc suy tôn này sẽ chẳng có ý nghĩa gì khi chúng bị mất cơ hội phát ngôn, lên tiếng.

Xét về quy chế âm nhạc thời phong kiến, nhạc khí treo là thành phần thừa hưởng bầu không khí “an cư”, thái bình, thịnh trị của thời đại. Nhạc khí quy mô nhỏ đã số xuất thân từ văn hóa du mục, cho dù mang giá trị nghệ thuật cao, nhưng lại không được coi trọng về quyền uy nhà nước. Trong điều kiện xã hội hiện nay, thiết nghĩ, việc phục nguyên dàn nhạc treo cũng có thể đem lại những giá trị tương ứng, xét về ý nghĩa



Bốn chiếc chuông đồng và khánh đồng tại BTCVCD Huế. (Ảnh: TĐAS).

biểu trưng. Thời xưa, quốc gia ổn định, kinh tế phát triển mới có thể thực thi chính sách âm nhạc quy mô lớn, mang tính khuếch trương, thể hiện uy quyền, như múa Bát dật, dàn nhạc treo, chung, khánh... Những nhạc khí này đòi hỏi không gian rộng, cố định, không di chuyển thường xuyên như nhạc khí quy mô nhỏ mang đặc trưng của văn hóa du mục. Qua đó dễ thấy cơ tầng văn hóa của nhạc khí treo nằm trong điều kiện, bối cảnh phát triển về kinh tế lẫn văn hóa. Ngày nay chính là thời kỳ mà chúng ta cần dụng công vào việc phục nguyên vốn di sản đã tắt lịm trong lịch sử cả thế kỷ nay.

5. Xóa dần rào cản trong thói quen văn hóa

Một loại hình nghệ thuật trải qua thời gian dài biến thiên tất yếu mang trong mình nhiều thân phận khác nhau. Sau khi triều đình nhà Nguyễn giải thể, Nhã nhạc bước vào thời kỳ chuyển hóa bối cảnh, không còn được nhà nước bao cấp. Nhã nhạc nhanh chóng xuống cấp và tỏa ra ngoài dân gian, nương nhờ thói quen văn hóa truyền thống, các thiết chế văn hóa cộng đồng, như đình làng, tang lễ...

Như trên đã dẫn, biên chế Đại nhạc xuất hiện trong văn cảnh của *An Nam chí lược* vốn là một dàn nhạc lễ, tập trung các nhạc khí cổ xuy (gỗ và hơi) cùng với Tiểu nhạc chủ yếu gồm bộ phận tì, trúc. Tiểu nhạc dùng chung cả trong cung lẫn ngoài dân gian, nhưng Đại nhạc chỉ có bậc vua và quan lại quý tộc nắm quyền sử dụng vào dịp tế (祭), tiểu (醮). Từ văn cảnh cho tới bối cảnh tỏ rõ, Đại nhạc thời nhà Trần chủ yếu phục vụ nghi lễ (tế tiểu). Có điều, trong các văn bản, tế và tiểu đều bị giải thích theo nghĩa hẹp, thậm chí gộp chung làm một nội dung nghi lễ. Trong hoạt động thực tiễn, tế thường tổ chức theo nghi thức Nho giáo, còn tiểu có khuynh hướng tổng hợp theo khoa nghi Phật giáo và Đạo giáo. Có lẽ, hình ảnh nghi thức tế tiểu xa xưa vẫn sót lại

trong lễ tế đình mà tâm điểm là lễ hội Kỳ yên. Tế đình dù rằng đã rơi rụng nội dung của “tiểu”, nhưng còn bảo lưu tính chất khu biệt giữa tế thần (Thành hoàng bốn cảnh) và tiền hiền. Tế thần theo Nghi xuân, sử dụng các bài Ngũ đối thượng, Ngũ đối hạ, Long đăng, Long ngâm, Tiểu khúc... còn tế tiền hiền theo Nghi ai có Nam ai, Xuân nữ... Xét về phương diện này, có lẽ chúng ta cũng giống như người Trung Quốc phân biệt rạch ròi giữa thần và vong. Người Nhật Bản coi người chết nói chung đều là thần, bởi vậy mới xảy ra làn sóng phản đối triền miên của chính quyền Trung Quốc đối với người đứng đầu Nội các Nhật Bản sau mỗi lần đến viếng ngôi đền Yasukuni Jinja. Tiểu diễn ra ở chùa, đạo quán, thậm chí phổ biến ngoài dân gian, như nghi thức “Đả chay” của người Quảng Đông ở Nam Bộ chẳng hạn thường tổng hợp, gộp chung mục đích cầu siêu vong hồn và trừ tà, giải hạn, bởi vậy mới phải thiết lập đạo tràng, đàn tràng tiến hành nghi thức.

Trong cuốn *Đại điển khí nhạc Trung Quốc*, Nhạc Thanh nhận xét: “Âm nhạc cổ đại Việt Nam đa số là âm nhạc tự miếu”.⁽¹¹⁾ Tác giả Triệu Duy Bình trong “Nhìn lại lịch sử hình thành âm nhạc cung đình Việt Nam thời kỳ đầu từ nghiên cứu so sánh âm nhạc Trung-Việt” cũng nhận xét: “Đại nhạc Việt Nam ban đầu dùng vào nghi thức cung đình hoặc pháp sự Phật giáo”.⁽¹²⁾ Kỳ thực, hoạt động pháp sự không chỉ giới hạn trong phạm vi Phật giáo, mà phổ biến cả ở Đạo giáo. Các hoạt động pháp sự có thiết lập đạo tràng kết hợp các màn trình diễn khoa nghi, như: Mông Sơn thí thực, Chấn tế cô hồn của Phật giáo; Phóng đại Tam thanh, Qua cầu tiên... của Đạo giáo đều hội tụ cả hai nội dung tế và tiểu. Dấu vết đó đã hòa tan vào hoạt động tang lễ, mà trên phạm vi rộng lớn hơn mang tính chất bao trùm là nghi lễ, chúng ta cần bóc tách đối tượng của âm nhạc.

Nhạc tang lễ trước đây từng hấp thu nghi thức đã được “điên chế hóa” của tín ngưỡng Phật giáo, Đạo giáo, sau này, quá trình dân gian hóa đã tước đoạt mất ý nghĩa sơ khởi của nghi lễ và từng bước giải thích theo xu hướng thế tục, từ đó gây ảnh hưởng lên cách nhìn nhận về bộ phận âm nhạc nghi lễ.

Dân gian có câu: “Sống đèn dầu, chết kèn trống”. Quan niệm này củng cố cho người ta niềm tin rằng âm nhạc tang lễ nhằm phục vụ người chết! Nó dẫn nhạc tang lễ tới tình trạng vô thừa nhận, vì người chết có nghe được đâu, còn người sống thì chẳng mấy ai thích thú! Nếu quan sát âm nhạc khoa nghi trong hoạt động pháp sự, nhạc lễ vốn là công cụ hành lễ. Nói cách khác, âm nhạc là ngôn ngữ cộng thông giữa các cõi nhằm giao tiếp với thần, thánh, tiên, Phật... Từ “Tam luân cửu chuyển” đến “Ba hồi chín chấp”, “Nghinh thiên tiếp giá”, từ khởi Đại cổ đến Minh chính, Thái bình... đều hội tụ ý nghĩa linh thiêng. Con số 108 trong “tuyên bố” khai lễ của Đại cổ, Minh chính, Thái bình nhằm hợp nhất giữa Công dụng và Thể tánh, Sự và Lý. Nhạc Đạo giáo còn gọi là nhạc thần tiên, nhạc lễ Vu Lan thắng hội thì huy động thần lực của chư tăng để tiếp cận với chư Phật, chư vị Bồ Tát. Và đối tượng của âm nhạc trong những trường hợp trên không nằm ở cõi người mà đã thuộc cõi thần, trời, Phật, tiên, thánh... thế giới vô hình. Đi theo đường hướng này sẽ dẫn âm nhạc tới ý nghĩa biểu trưng siêu việt. Song, xuất phát bởi định kiến đã in thành lối mòn, người đời phủ lên bên ngoài âm nhạc nghi lễ lớp vỏ mang nội hàm thẩm đắm tinh thần thế tục.

Tôi từng quan sát nhóm sinh viên Trường Đại học Nghệ thuật Quốc lập Đài Bắc tham gia giao lưu tại Nhạc viện Huế say sưa tập “Đặng đàn cung”. Trong thực tế, việc sử dụng kèn bóp, nhạc cụ chủ lực của dàn nhạc lễ nói chung và tang lễ nói riêng diễn tấu “Đặng đàn cung” tự thân đã tạo thành một bức tường ngăn cách. Khi những quan niệm thể tục phủ lên trên hiện tượng một lớp định kiến, thói quen văn hóa sẽ phát huy tác dụng. Giống như trường hợp bài “Thiên” trong nhạc lễ Triều Châu ở Nam Bộ. Bài “Thiên” vốn sử dụng hai cây sona “tê tấu” trong nghi lễ Nghinh thần, sau khi di chuyển sang lễ Động quan, nó đã làm thay đổi thân phận của mình. Tương tự như vậy, lối đánh “Ba hồi chín chập” từ “Tam luân cửu chuyển” đi vào Thét (Thiệt) nhạc trong tang lễ cũng tự trôi mình vào một tình huống hẹp. Sau khi tìm thấy “bản lai diện mục” trong Nhã nhạc, kèn bóp hay như đàn cò ở Nam Bộ tiếp tục rơi vào quan niệm “hủy kỵ”. Âm hưởng của nó xâm nhập, ám vào bài bản, môi trường diễn tấu, từ đó sản sinh ra hội chứng “vô thức tập thể” lẫn vào tập quán văn hóa.

Tang lễ thời xưa và nay đã khác xa nhau. Người xưa coi chết là sự trở về, một giai đoạn quan trọng diễn ra tự nhiên trong vũ trụ và đời người. Còn ngày nay, khuynh hướng sợ chết cùng với nỗi ám ảnh miên man về cái chết đã nhấn chìm những dạng thức đi kèm vào nỗi sợ hãi trần thế. Chúng ta không ngạc nhiên khi người ta không dám thổi kèn bóp tại khu dân cư. Những nỗi niềm chất chứa theo thời gian ký thác trên thực thể của Đại nhạc đã đẩy tới bến bờ của sự lựa chọn mang tính tùy nghi. Sau khi di chuyển vào môi trường tang lễ, hình ảnh của Đại nhạc ít nhiều đã bị tổn thương, theo hướng thứ dân hóa, thông tục hóa, tang lễ hóa - một vùng cấm địa trong tâm tưởng thể tục. Nỗi ám ảnh, sợ hãi về cái chết đã tự tạo ra một rào cản bao quanh dạng thức văn hóa này.

Hiện tượng thịnh suy trong tiến trình văn hóa lịch sử dẫn đến những thay đổi về giá trị. Đối với loại hình nghệ thuật có bề dày lịch sử, đọng đầy ý nghĩa văn hóa tất yếu phải đối diện với những thay đổi nghiệt ngã mà thời gian vô hình khoắc lên trên biểu trưng văn hóa quá vãng hay thời thượng bằng hình thức cưỡng chế của người đời. Bản thân văn hóa cũng diễn ra sự thay đổi theo thời gian làm mất đi ý nghĩa khởi phát, còn cộng đồng thì bị chi phối bởi cái nhìn phi lịch sử về giá trị. Thói quen có thể dựng lên hàng rào vô hình cản trở tiến trình bình thường hóa của một loại hình nghệ thuật, thậm chí đẩy nó vào con đường cùng, như trường hợp vở ca kịch “Lương Sơn Bá - Chúc Anh Đài” trên sân khấu ca kịch truyền thống người Hoa Nam Bộ chẳng hạn. Song, đằng sau thói quen làm lý khó thể lay chuyển là tia hy vọng thay đổi nhờ nỗ lực của hoạt động giáo dục và sự hun đúc của bối cảnh văn hóa nhằm mở ra niềm tin cho Nhã nhạc trở về quá khứ vàng son trên con đường hướng tiến tới tương lai xán lạn.

L H Đ

CHÚ THÍCH

- (1) *Đại Việt sử ký toàn thư*, Bản khắc năm Chính Hòa 18 (1697), tập I, Nxb Khoa học Xã hội, Hà Nội, 1998, tr. 252, 272.
- (2) Nguyễn Thanh Hà, “Nghiên cứu so sánh nguồn gốc lịch sử đàn tỳ bà Việt Nam và đàn tỳ bà Nam âm Trung Quốc”, mục Tỳ bà Việt Nam, 2009, tr 10. Nguồn từ luận văn thạc sĩ: “Nghiên cứu kỹ pháp và nghệ thuật diễn tấu đàn tỳ bà Việt Nam từ cuối thế kỷ XIX đến nay” của nghiên cứu sinh Tăng Tử Tinh, Đại học Nghệ thuật Quốc lập Đài Bắc, 2014, tr 22.

- (3) <https://zh.wikisource.org/zh-hans/安南誌略>
- (4) *Đại Việt sử ký toàn thư*, Sđd, tập II, tr. 343-344.
- (5) Phạm Đình Hổ, *Vũ trung tùy bút*, bản dịch tiếng Việt của Nguyễn Hữu Tiến, Nxb Trẻ, Hội Nghiên cứu giảng dạy Văn học Thành phố Hồ Chí Minh, 1989, tr. 43.
- (6) Trong bản dịch tiếng Việt của Nguyễn Hữu Tiến, “thắt, cữu” nhằm chỉ đàn cổ cầm đã không được dịch và chú giải.
- (7) http://www.guoxue.com/shibu/24shi/qingshigao/qsg_101.htm
- (8) http://musicology.cn/papers/papers_139.html
- (9) Phạm Duy, *Tân nhạc Việt Nam thuở ban đầu*, Nxb Trẻ, 2006, tr. 33.
- (10) Nội Các triều Nguyễn, *Khâm định Đại Nam hội điển sự lệ*, quyển 99 “Nhạc chương, nhạc khí”, tr. 296.
- (11) Nhạc Thanh, *Đại điển khí nhạc Trung Quốc*, 2002, tr. 837, dẫn từ luận văn thạc sĩ “Nghiên cứu kỹ pháp và nghệ thuật diễn tấu đàn tỳ bà Việt Nam từ cuối thế kỷ XIX đến nay”, tldd, tr. 21.
- (12) http://www.nssd.org/articles/article_detail.aspx?id=1002166885

Tóm tắt

Bài viết tập trung tìm hiểu những thay đổi về giá trị xoay quanh di sản văn hóa âm nhạc cung đình Việt Nam mà trọng tâm là Nhã nhạc triều Nguyễn. Qua tư liệu thư tịch và bằng phương pháp tổng kết, lý giải, đối tượng được xem xét dưới từng lớp trầm tích văn hóa mà thời gian đã phủ lên bề mặt hiện tượng.

Mỗi giá trị văn hóa tự thân có thể cất lên tiếng nói làm thay đổi nhận thức. Trên đường hướng củng cố quyền uy, phẩm giá cho di sản văn hóa Nhã nhạc triều Nguyễn, nhiệm vụ của chúng ta không chỉ làm cho loại hình âm nhạc này sống dậy bằng âm thanh, mà còn đi tìm những gì thời gian đã lãng quên qua trường kỳ lịch sử.

ABSTRACT

NHÃ NHẠC (ROYAL COURT'S REFINED MUSIC): IN SEARCH OF LOST TIME

The article focuses on the changes of Vietnam royal court music, a world's cultural heritage, especially the Royal Court's refined music, a form of Vietnamese royal court music. Based on bibliography and methods of summarization and explanation, the author considers the object of study incultural sediment whose phenomenal surface was covered.

Each cultural value has it own voice. On the way towards strengthening the dignity for the Royal court's refined music under the Nguyễn Dynasty, our task is not only to survive that kind of music through the sound, but also to search for what has fallen into oblivion for a long time.