

Thuật khiêu vũ và vũ điệu Tango- phần 1

Phạm Văn Bản

Lời nói đầu:

Vào cuối thập niên 60's, tôi chập chững làm "người lớn", nghĩa là tôi bắt đầu biết tụi năm, tụi bảy với bạn bè lê la các cours de danse và boîte de nuit được mọc lên như nấm ở thành phố Sài Gòn. Lúc nào có nhiều tiền thì cả đám kéo vào Au Baccara, Queen Bee, Majestic nhảy đầm, ít tiền thì vô các mini clubs, còn không tiền thì chạy xe Honda lòng vòng thành phố để kiếm bal mở tại tư gia để xin vào chơi ké. Lúc đó, đã đành là tôi phải đi học đảng hoàng nhưng cứ hở ra là ... nhảy đầm! Đó là một trò chơi rất hấp dẫn cho đám thanh thiếu niên mới lớn. 40 năm trôi qua, do sinh hoạt tự nhiên trong đời sống nên tôi giảm dần đi nhảy đầm nhưng lại tăng thêm phần tìm hiểu lý thuyết trong những lúc nhàn tản; nhất là quan sát cung cách nhảy của người Việt Nam.

Bài viết này điem qua các nét chính về thuật nhảy đầm và đặc biệt khảo về Tango - *bà chúa của vũ trường* - vốn dĩ là một nhạc điệu réo rất cực kỳ lôi cuốn và là một vũ điệu phổ biến khắp nơi trên thế giới - riêng Việt Nam, khối lượng nhạc Tango được sáng tác nhiều khủng khiếp, hầu như người Việt Nam nào cũng biết nhảy Tango và lẽ dĩ nhiên, phải biết đến giọng ca Tango của các ca sĩ lão luyện như Lệ Thu, Khánh Ly: tuyệt vời, bất khả nghị bàn!

1. Dẫn nhập:

Nhảy đầm, gọi kiểu cách bằng tiếng Hán Việt là khiêu vũ, được người Pháp du nhập vào Việt Nam và do đó, in hấn cái khuôn nhảy cho người Việt Nam mãi cho đến ngày nay, thể hiện qua cách chơi nhạc tour (tức là chơi các điệu nhạc theo thứ tự: paso doblé, boléro (hay rumba), cha cha cha, slow, bebop, tango, boston, valse, hết một vòng thì lặp lại nên gọi là nhạc tour).

Giai đoạn Việt Nam bị Pháp thuộc (1884-1945) cũng là giai đoạn mà âm nhạc và khiêu vũ phát triển mạnh mẽ khắp nơi trên thế giới. Đầu thế kỷ thứ 19, người ta hãy còn nhảy rời và đối diện với nhau; gọi là contradanza, thí dụ như vũ điệu Cha Cha Cha. Chỉ việc kẹp chạm tay vào lưng đào đã bị coi là đụng chạm quá đáng! Vì vậy, khi vũ điệu Waltz - một vũ điệu nhảy theo lối ôm sát (close hold) - được trình diễn lần đầu tiên đã khiến mọi người sửng sốt và bối rối (ambivalent feeling), phân vân không biết nên nghĩ thế nào về Waltz! ¹

Theo quan điểm đạo đức thời đó, Waltz bị chỉ trích vì đào kẹp ôm sát nhau và bước nhảy xoay tròn trông khá khiêu dâm. Các nhà lãnh đạo tôn giáo hầu như đồng nhất kết luận rằng đó là một vũ điệu thô tục và tội lỗi. Tại Anh quốc, vốn là xứ nghiêm khắc về đạo đức, phải rất lâu Waltz mới được chấp nhận.

¹ Waltz (Valse, còn gọi là luân vũ): một vũ điệu xuất xứ từ vùng ngoại ô Vienna và miền núi cao của Austria. Vào đầu thế kỷ thứ 17, Waltz được chính thức trình diễn trong các phòng khiêu vũ (ballrooms) của triều đình. Trước đó, dân quê của Austria và Bavaria đã nhảy Waltz. Các bước căn bản và nhịp điệu 3/4 *chát chát bùm* của vũ điệu Waltz có thể học dễ dàng nhưng để nhảy thì khá khó bởi vì dáng điệu nhảy phải có thể nhấp nhô lên và xuống một cách tự nhiên, cũng như khó trong sự phối hợp nhịp nhàng giữa đào và kép trong khi xoay tròn theo nhịp nhạc.

Tháng 7- 1816, Waltz được chơi trong một buổi dạ tiệc của Hoàng tử Anh quốc ở London. Vài ngày sau, báo The Times chỉ trích gay gắt như sau:

"Chúng tôi đau buồn ghi nhận rằng một vũ điệu ngoại quốc phi đạo đức có tên là Waltz đã được giới thiệu (chúng tôi tin đây là lần đầu tiên) ở triều đình Anh quốc vào ngày Thứ Sáu vừa qua. Nó đủ hấp dẫn để bắt mắt qua việc chân tay quấn tròn třeo rất khiêu dâm và thân thể ép sát với nhau khi nhảy ², để thấy rằng nó đã thực sự tách xa khỏi đặc điểm được xem là nét na của phụ nữ Anh quốc. Ngày nào sự trình diễn tục tĩu này còn dành riêng cho gái điếm và giới tà dâm, ngày đó chúng tôi nghĩ rằng nó không đáng để lưu ý; nhưng bây giờ nó đã được thượng cấp của tầng lớp đáng nể trọng trong xã hội cố gắng áp đặt vào họ nên chúng tôi cảm thấy có nhiệm vụ khuyến cáo các bậc cha mẹ nên chống lại việc phô bày con gái của mình trước vụ truyền nhiễm chết người này."³

Có rất nhiều chống đối từ thế hệ già, nhưng ít ai nói đến sự kiện nữ hoàng Anh quốc Victoria rất hâm mộ Waltz và là người nhảy Waltz nhuần nhuyễn! Mặc cho chống đối, lịch sử tự nó lặp lại và lặp lại, sự phản kháng chỉ làm gia tăng tính chất đại chúng của Waltz. Giới giàu có nồng nhiệt đón nhận Waltz ngay sau cuộc cách mạng Pháp (1789 -1799); chỉ riêng Paris đã có gần 700 khiêu vũ trường! Khoảng năm 1850 khi đoàn hát Opera ở Paris gặp khó khăn tài chánh, họ thử đưa Waltz xen vào vài màn trình diễn để thăm dò khán giả. Kết quả là đại chúng ưa chuộng, yêu cầu tái diễn, nhưng phải đến khoảng năm 1880, phong cách nhảy xoay tròn của Waltz mới được chấp nhận rộng rãi.

Waltz trình diễn lần đầu tiên ở Mỹ vào năm 1834 tại lâu đài Beacon Hill ở Boston, do vũ sư Lorenzo Papanti biểu diễn. Và cũng tại Mỹ, hai biến thể Waltz thành hình. Thứ nhất là vũ điệu Boston, tức là vũ điệu waltz nhưng có nhịp chậm hơn nhiều và bước dài hơn. Thứ hai là bước ngập ngừng (hesitation, tức là bước lướt của hai nhịp *chát chát*), ngày nay vẫn còn phổ biến.

Giai đoạn tiếp theo, khi thế chiến thứ nhất (1914 - 1918) chấm dứt, một cuộc cách mạng xã hội phát sinh. Phong tục và giá trị của các thế hệ trước bị đảo lộn. Đời sống phải hiện sinh và hưởng thụ tối đa. Âm nhạc và vũ điệu mới mẻ bắt đầu nảy nở dựa theo nguyên tắc chính yếu là nghỉ ngơi và tiêu khiển bắt nguồn từ dân da đen. Ở các đồn điền miền Nam của Mỹ thời đó thường có các cuộc tranh đua để tìm ra "ai là chủ của vũ công nhảy nhanh nhất" (who owned the fastest dancer). Về sau, dân da trắng bị hấp dẫn bởi phong cách tự do trong nhịp điệu của dân da đen nên "đóng bộ" với khuôn mặt đen đi trình diễn khắp nơi. Phụ nữ mặc váy ngắn và kêu gọi

² Khi nhảy Waltz, vị trí từ thắt lưng trở xuống chân của đào và kếp thì ép sát vào nhau, và từ thắt lưng trở lên đầu thì ngửa ra như chữ V; và khi xoay tròn thì chân phải của kếp luôn luôn thọc vào giữa hai chân đào, đồng thời thân hình cả hai phải nhô lên, nhỏ xuống theo điệu nhạc. Nói "trông dâm dăng" cũng có phần đúng.

³ "We remarked with pain that the indecent foreign dance called the Waltz was introduced (we believe for the first time) at the English court on last Friday. It is quite sufficient to cast one's eyes on the voluptuous intertwining of the limbs and close compressure on the bodies in their dance, to see that it is indeed far removed from the modest reserve which has hitherto been considered distinctive of English females. So long as this obscene display was confined to prostitutes and adulteresses, we did not think it deserving of notice; but now that it is attempted to be forced on the respectable classes of society by the civil examples of their superiors, we feel it a duty to warn every parent against exposing his daughter to so fatal a contagion."

hơn. Cách nhảy ôm sát nhau (close-hold), thay đổi đảo kép một cách thường xuyên và tác phong phóng túng được xã hội chấp nhận - thể hiện rõ nhất qua nhạc Jazz.

Jazz phát sinh vào cuối thế kỷ thứ 19 từ các vũ trường dơ bẩn và các nhà thổ ở vùng Nam và Trung Tây của Mỹ (South and Midwest), những nơi mà tiếng *Jazz* ám chỉ ý nghĩa giao cấu nam nữ. Nhạc jazz xuất phát từ: New Orleans, St. Louis, Memphis và Kansas City, nhưng New Orleans vốn là và vẫn còn là một trung tâm nhạc jazz rất quan trọng nhờ vào dân da đen mà khởi thủy là dân nô lệ được mang đến.

Kiểu nhảy của dân da đen được gọi là "jazz" hay "kiểu nhảy khác thường" (eccentric dancing) nhanh, xoay tròn, nhào lộn có tên như: Turkey Trot, Grizzly Bear, Kangaroo Dip và Chicken Scratch. Các kiểu cách này quá mới lạ, đôi khi khôi hài; tuy nhiên, các bước rắc rối và động tác tay chân nhuyển như của họ đã dần dần đi sâu vào giới khiêu vũ Mỹ. Vào năm 1916, hai năm sau khi thế giới chiến tranh bùng nổ, nhạc jazz ở New Orleans đã vươn lên tới tột đỉnh. Một năm sau nữa, sử gia Bernard Grun tuyên bố Chicago là "trung tâm nhạc jazz của thế giới."

Từ jazz, phát sinh ra các vũ điệu fox-trot, shimmy, rag, Charleston, v.v. Trong cao trào ái mộ jazz, Bob Wills thành lập một ban nhạc lớn và giúp sáng tạo một loại nhạc có tên là western swing. Vũ điệu swing của dân quê (country swing dance) xuất phát trực tiếp từ loại nhạc mà Wills chơi và mọi người theo đó mà nhảy.

Một nhịp điệu mới xuất hiện sau đệ nhị thế chiến (1939-1945), đó là Be-bop, một loại nhạc swing kích động có nhiều động tác quay tròn, đổi tay và quăng ném đảo. Từ đó, một loại nhạc có tên là rock 'n roll nảy sinh. Nhảy với nhạc rock 'n roll là vũ điệu tương tự như Jitterbug và Swing.

Việc nhảy theo từng cặp trở nên đại chúng vào khoảng giữa thập niên 70's với sự nổi lên của Disco. Nhưng cuối thập niên 70's, khi Disco bị đào thải, country music tiếp tục phát triển nhanh chóng trong đại chúng và swing phục sinh, nhảy với nét mặt vui tươi và dáng dấp thân thiện.

Trải qua hơn hai thế kỷ, ngày nay âm nhạc và vũ điệu đã được nhào luyện và phát triển rộng rãi. Các buổi dạ tiệc mừng sinh nhật, tiệc cưới, v.v. hầu như bắt buộc phải có khiêu vũ để tăng thêm phần vui vẻ. Hòa vào niềm vui của thiên hạ trong chốc lát âu cũng là một niềm vui ở đời. Tuy nhiên, nghề chơi có lắm công phu và có một số quy ước mà người sành sỏi nên biết. Dưới đây là các nét chánh của thuật khiêu vũ.



2. Thuật khiêu vũ:

2.1. Phép lịch sự khiêu vũ (dance etiquette)

Nhiều người và nhiều phong cách nhảy có thể xảy ra cùng một lúc tại sàn nhảy, vì vậy, một số quy ước xã giao khiêu vũ được đặt ra để mọi người có thể cùng nhau giải trí vui vẻ; và cũng nhờ vào quy ước mà sàn nhảy sẽ có thể nhận được nhiều người. Xin lưu ý các quy ước sau đây:



Khi sàn nhảy quá đông người, người ta nên "tự chế" để không nhảy biểu diễn (tức là không fantaisie tự do, phóng túng), ngay cả không nhảy để giúp tạo không khí chung thoải mái. Khi đông, nên nhảy bước ngắn. Khi nhảy, từng cặp cố gắng giữ một khoảng nhỏ chung quanh để không lấn qua chỗ nhảy của người khác.

Tôn trọng đường nhảy (line of dance), không zig-zag ở giữa sàn nhảy. Trung tâm của sàn nhảy dành cho các vũ điệu nhảy tại chỗ (spot dances), thí dụ như: Jive, Swing, Be-bop, Rumba, Cha Cha Cha. Không nhảy các vũ điệu này ở phía vòng ngoài trừ khi sàn nhảy quá chật. Đối với các vũ điệu di chuyển về phía trước (progressive) thì nhảy ở phía vòng ngoài và luôn luôn đi theo chiều ngược kim đồng hồ, thí dụ như: Foxtrot, Tango,

Waltz, và Two-Step. Khi một nhạc điệu cho phép nhảy theo nhiều vũ điệu khác nhau, thí dụ Foxtrot hay Be-bop thì các cặp nhảy Be-bop nên đi vào trung tâm của sàn nhảy để các cặp nhảy Foxtrot dễ dàng di chuyển ở phía vòng ngoài.

Nếu muốn đi sang phía đối diện thì đi ở mé ngoài của sàn nhảy, không cắt ngang qua trung tâm của sàn nhảy. Nếu lỡ đụng chạm vào các người cùng nhảy thì xin lỗi cho sự bất cẩn của mình. Không ngưng nhảy để nói chuyện hoặc tranh cãi gây trở ngại chung.

2.2. Thuật dẫn dắt đào trong khiêu vũ:

Để có thể dẫn dắt đào, lẽ tất nhiên kép cần có khả năng dẫn dắt - tương tự như muốn lái xe thì kép phải có khả năng lái.

Thứ nhất, kép phải phân biệt được nhịp nặng nhẹ. Hầu hết nhạc khiêu vũ có nhịp 2/4, 3/4, hay 4/4. Trong nhịp 2/4 và 3/4, nhịp đầu tiên được nhấn mạnh và có thể nghe rõ qua tiếng trống hay tiếng bass guitar. Đây là nhịp bắt đầu bản nhạc và bước nhảy thứ nhất luôn luôn bắt đầu ở nhịp đầu tiên. Trong nhịp 4/4, nhịp nhấn mạnh nhất là nhịp đầu tiên và giảm bớt ở nhịp thứ ba. Tóm lại, cần lắng nghe tiếng trống hay tiếng bass. Không có gì bối rối cho bằng nhảy trật nhịp.

Thứ hai, các ngón điều khiển đào như: cho đào xoay tròn, quăng ném đào, búng lưng cho đào quay, bẻ tay đào kéo vào lòng, cho đào te, nuốt nhịp khi trật nhịp hoặc ghìem bước khi đào sắp nhảy dựng cặp khác, v.v. là những ngón rất vui mà chỉ có đào và kép cảm nhận được, còn khán giả chỉ nhìn sưng mà thôi. Do đó, kép phải thực tập cho nhuần.

Thực tập có thể là khía cạnh mà người ta hay lơ là nhất. Tâm lý con người chỉ ý thức được một việc trong từng lúc; vì vậy, khó có thể nghĩ đến cùng một lúc hai hay ba hoạt động của thể xác. Để có thể cùng một lúc nghe nhịp lẫn tiếng ca, diu đảo nhảy và thưởng thức thú vui nhảy đầm, người ta cần thực tập kỹ lưỡng để tạo ra thói quen (habit); mà thói quen thì chỉ tạo được qua lặp đi, lặp lại mà thôi.



Trong nhạc tour Việt Nam, chỉ có một vũ điệu nhảy rời Cha Cha Cha thì đào có thể tự do nhảy nhưng với tất cả các vũ điệu còn lại thì kếp hoàn toàn điều khiển đào. Như vậy, câu hỏi đặt ra là:
"Kếp có phải là *macho* không ?"

Mặc cho các "phiên toái, tai bay, vạ gió" có thể xảy ra, tôi thành thực khẳng định rằng dù muốn, dù không thì tính chất *macho* của kếp là luật chơi trong nhảy đầm. Chẳng có gì phải nghi ngờ.

Theo từ điển The American Heritage Dictionary, *macho* là ý nghĩa phóng đại của nam tính qua các biểu hiện như: can đảm, hùng dũng và chế ngự phụ nữ.⁴ Áp dụng vào nhảy đầm, quan điểm *macho* có nghĩa là kếp làm chủ (in charge) để quyết định bước nhảy và điều khiển đào.

Khi dạo bước ngoài đường, kếp đi mé ngoài, đào đi mé trong để kếp bảo vệ. Kếp bước vào vũ trường, vui vẻ nắm tay đào và để đào đi vào bàn và ngồi trước. Khi ngồi, đào ngồi phía sau bàn, kếp ngồi ở mép bàn, dang tay ngang qua vai đào để mọi người biết rằng kếp làm chủ, chăm sóc mọi thứ cho đào.

Khi ra sàn nhảy, kếp đưa tay mặt đặt nhẹ nơi thắt lưng của đào để đào tự quyết định mức độ ôm kếp sát đến mức nào và sau đó, kếp mới nâng tay mặt lên ngay cánh tay trái của đào (bả vai) để làm điểm tựa mà điều khiển đào bước tới, lui, ngang, dọc và quay tròn. Kếp phải có thể cảm nhận được dòng nhạc để truyền qua cho đào, nhảy nhẹ nhàng, và cùng với đào thưởng thức thú vui nhảy đầm, chơi vui đâu đó để tạm quên thực tế dưới ánh đèn màu hiu hắt ...

Khi nhảy xong, kếp nên giữ đào trong vòng tay một giây lát, tựa như không muốn chấm dứt. Sau đó, kếp đưa đào về bàn - để đào đi phía trước. Kếp trả hết mọi phí tổn, không bao giờ cho phép đào trả bất cứ khoản chi nào cả.

Kếp vui vẻ giữ vai trò *macho* và đào bằng lòng cho dẫn dắt. Cả hai bình đẳng trong mối quan hệ này. Họ không đấu tranh với nhau, thay vào đó là cộng tác. Họ đi tay trong tay, bổ túc cho nhau trong sự tương kính. Sức mạnh của đào là cần được kếp thương yêu và giữ được tính chất nữ tính (femininity), vốn là một cái gì bí mật mà kếp quý trọng. Sức mạnh của kếp là tính chất nam tính (masculinity), một cái gì rất khác biệt mà đào không thể có được. Trong một cách nhìn khác, tương quan *macho* là mối tương quan đa cảm và thích chăm sóc phái yếu của một người đàn ông thực sự, một *real man*. Dĩ nhiên, vài giờ chung vui trong vũ trường rất khác với thể giới thực tế của đời sống bên ngoài; xin cả kếp và đào luôn luôn nhớ như vậy.

⁴ The American Heritage Dictionary, trang 751: *macho* is characterized by machismo, which is an exaggerated sense of masculinity stressing such attributes as courage, virility, and domination of women.

2.3.Thuật mời khiêu vũ (Art of the cabeceo):

Có lẽ tập tục mời một người không quen biết trong vũ trường để nhảy xuất phát từ tình trạng trai thừa, gái thiếu. Tuy nhiên, không hẳn chỉ có kếp mời đào nhảy mà ngược lại, rất thông thường là đào mời kếp. Cử chỉ gật đầu đồng ý để người khác mời mình nhảy được gọi là thuật mời khiêu vũ (art of the cabeceo: gật đầu), trong đó "đá mắt" là điểm khởi sự then chốt.

Kếp cần nằm trong tầm nhìn của đào để đo lường xem đào có nhìn đến kếp hay không. Nếu đào nhìn kếp rồi nhìn qua hướng khác thì có nghĩa là đào không muốn nhảy với kếp; và ngược lại, nếu đào "đáp ứng" ánh mắt của kếp thì kếp có thể đi đến bàn đào để mời. Dưới ánh đèn màu, không phải dễ dàng "đá mắt". Có lẽ người ta nên đi quanh, khi tới gần bàn của đào mà kếp muốn mời nhảy thì kếp nhìn đào, và nếu đào cũng nhìn lại thì kếp gật đầu về hướng sàn nhảy. Đào cũng gật thì tiến đến mời; còn như đào không nhìn, không gật thì cứ ... tiếp tục bước qua luôn.

Tại Á Căn Đình, cabeceo chỉ để cùng vui trong giây lát nhưng người Việt Nam và ngay cả người Mỹ hẳn còn xa lạ; họ không chấp thuận nét duyên dáng và đơn giản của cabeceo. Theo đúng luật chơi của cabeceo thì một khi bị từ chối, kếp sẽ xấu hổ mà ra khỏi vũ trường hay buổi dạ tiệc và đào sẽ ngồi một mình suốt buổi nhảy đầm vì sẽ không có kếp nào đến mời nữa. Tuy nhiên, người Việt Nam không hẳn áp dụng đúng như thế. Họ không mời đào của cặp khác nhảy quá hai lần. Khi mời đào, họ nhã nhặn. Nếu đào từ chối, họ vui vẻ chấp nhận. Ngược lại, đào không nên mời kếp nhảy quá một lần. Nếu đào thực sự "bắt mắt", họ sẽ trở lại để mời.



PVB "te đào"



Fantaisie Promenade: PVB "gánh nước"



Thuật khiêu vũ và vũ điệu Tango- phần 2

Phạm Văn Bản

Có nhiều tranh luận về nguồn gốc tango. Tuy nhiên, hầu hết các nhà khảo cứu đều đồng ý rằng vũ điệu tango đã được nhảy ngoài đường, trong các quán rượu, cà-phê, sòng bạc và nhà thổ ở Buenos Aires vào khoảng thập niên 1800's. Tại đây, các di dân Tây Ban Nha (Spain) và người nô lệ da đen Phi châu sáng tạo nên vũ điệu tango để tìm quên trong giây lát nỗi buồn viễn xứ, thân phận bị bạc đãi, cũng như bộc lộ tâm trạng thất tình qua âm thanh ai oán của dòng nhạc tango. Âm thanh của đau khổ, lãng mạn, tuyệt vọng! Ca từ của bản nhạc và âm điệu phản ánh rất rõ tinh thần này của tango.



Từ Buenos Aires, tango truyền qua Âu châu vào thập niên 1910's, đầu tiên được hoan nghênh nhiệt liệt ở Paris và sau đó lan ra rộng rãi. Các hội quán tango nảy sinh khắp nơi. Từ Paris, London, Berlin cho chí các tỉnh lẻ tại Holland, Finland, người ta có

thể nhảy tango suốt đêm. Ở Nhật Bản và Trung quốc, tango biến thể theo một hình thức riêng. Riêng người Việt Nam, dù ở bản xứ hay hải ngoại, cứ nghe nhạc tango trỗi lên là kéo nhau ra sân nhảy đông nghịt!

Tương tự như quá trình hình thành Waltz và Jazz, Tango được sàng lọc qua thời gian để trở nên đại chúng. Ngày nay, Tango là một vũ điệu xã giao (social dance).

3.1.Quá trình hình thành Tango:

Tiếng Tango đã xuất hiện trước vũ điệu rất lâu, có nghĩa là "sự tụ tập của dân da đen để nhảy theo nhạc trống (gathering of blacks to dance to drum music). Tự điển của Học Viện Văn Học Hoàng Gia Tây Ban Nha, ấn bản năm 1899, cũng định nghĩa Tango là "hội hè và nhảy nhót của dân da đen Mỹ châu."

Theo khảo cứu của Lori Heikkila, tango bắt đầu với sinh hoạt của các tay chăn bò (gauchos) Á Căn Đình. Họ ít tắm, trên người còn đầm mồ hôi ngựa, bước vào các hộp đêm đông nghịt và mời các cô nhảy. Vì gaucho hôi hám, các cô chỉ móc tay trái vào khuỷa tay phải của gaucho để nhảy và đầu ngửa về phía sau; còn tay phải thì thả xuống phía dưới hông của gaucho, gần túi quần như để lấy tiền công nhảy.⁵

⁵ Lori Heikkila, *Tango history*, <http://www.centralhome.com/Ballroomcountry/tango.htm>:

"The story of Tango as told is that it started with the gauchos of Argentina. They wore chaps that had hardened from the foam and sweat of the horses body. Hence to gauchos walked with knees flexed. They would go to the crowded night clubs and ask the local girls to dance. Since the gaucho hadn't showered, the lady would dance in the crook of the man's right arm, holding her head back. Her right hand was held low on his left hip, close to his pocket, looking for a payment for dancing with him."

Chi tiết về quá trình hình thành Tango có thể tóm tắt từ phần trình bày của Javier García Méndes trong cuốn *The Bandonion: A Tango History* như dưới đây: ⁶

"Lúc bấy giờ Buenos Aires là một điểm định cư rộng lớn, đặt dưới sự kiểm soát của đế quốc Tây Ban Nha đang suy sụp. Dân di trú ban đầu là Tây Ban Nha và người nô lệ đến từ Phi châu. Tuy nhiên, họ bị dân bản xứ khước từ và tấn công trong nhiều năm. Năm 1541, việc định cư bị bãi bỏ nhưng tái thiết lập trên căn bản vĩnh viễn vào năm 1580. Hậu quả là tạo ra xung đột rộng lớn hơn, tạo ra giới gaucho, những "cao-bồi" cưỡi ngựa của Nam Mỹ. Trong thực tế, họ chiến đấu như là lực lượng riêng của các địa chủ (caudillos) và lãnh chúa địa phương. Ngày 25-5-1810, dân chúng Buenos Aires lật đổ ách thống trị của Tây Ban Nha và thành lập chính quyền. Ngày 9-7-1816, tuyên bố độc lập nhưng mãi đến năm 1862 mới được thừa nhận. Ít lâu sau, do quyền lợi thương mại, chính quyền ra lệnh tảo thanh các đồng cỏ hoang của dân Araucanian Indians bản xứ và gauchos. Năm sư đoàn võ trang "tận răng", do Tướng Julio Argentino Roca cầm đầu, đã quét sạch các căn cứ kháng chiến khiến họ bỏ chạy về thành phố Buenos Aires và định cư ở đây.

Di dân mưu cầu một đời sống khá hơn trong ước mơ "đường phố Buenos Aires dát bằng vàng" nhưng chỉ tìm thấy nỗi buồn cô đơn tại một nơi dơ bẩn, đường phố đầy bùn và điều kiện sinh sống tồi tàn. Họ thường bị kẹt ở vùng ngoại ô thành phố và phải đấu tranh từng ngày để sinh tồn!

Từ khoảng năm 1880, dân số của Buenos Aires gia tăng với một số lượng di dân lớn, trong đó đại đa số là đàn ông. Người ta ước đoán tỷ lệ có thể cao đến mức cứ 50 đàn ông mới có 1 đàn bà. Một dịch vụ nở rộ hơn tất cả là dịch vụ bán dâm. Điều này phản ánh các khó khăn mà di dân phải gánh chịu, và là một phương tiện tuyệt vọng để kiếm sống đối với một số người. Tuy nhiên, không hẳn các gái điếm đã kiếm được nhiều tiền. Ma cô dự phần chia chác tiền kiếm được qua việc "bảo kê và sở hữu" họ. Chính trong bối cảnh sinh hoạt tại các nhà thổ và quán rượu của các đường hẻm Buenos Aires, các nhạc sĩ du ca của giới gaucho (payadores) bắt đầu chơi một nốt nhạc đơn giản trên dây đàn thứ tư của cây tây ban cầm. Họ hát những lời ca mộc mạc nhưng thường là tục tĩu. Người nô lệ Phi châu được mang tới Buenos Aires cũng có nhạc điệu riêng, chắc chắn gặp gỡ với các payadores và trao đổi ngón đàn với nhau. Tất cả là giới sống bên lề đường, xô chợ, phối hợp với giới nghèo khổ bản xứ ⁷ đã thực sự sáng tạo và phát triển vũ điệu tango.



⁶ Javier García Méndes and Arturo Penón, translated by Timothy Barnard, *The Bandonion: A Tango History*, 9th. Edition, London, 1988.

⁷ compadritos: sống ở lề đường, đôi khi là kẻ ăn cắp vặt, ma cô hoặc phạm tội tiểu hình
compadres: chỉ giới nghèo khổ bản xứ, tương đối khá hơn giới compadritos một chút.

Trong giai đoạn 1880 - 1930, tango phát triển mạnh mẽ, ngày càng lan rộng. Lúc đó, các nhà giàu Buenos Aires rất thích đi Âu châu du lịch, ít nhất là mỗi năm một lần. Họ có nhà lớn ở Paris hoặc London. Dạ tiệc của họ thường quy tụ các giới quý tộc nổi tiếng và rất giàu. Người Pháp thường nói "nó giàu giống như một người Á Căn Đình" (he is as rich as an Argentinean) để chỉ sự cực kỳ giàu có. Con cái của họ đến Âu châu du học, mang theo tango Á Căn Đình vào giới thượng lưu Paris, rồi từ đó tạo nên một làn sóng điên cuồng với tango. Mọi người mở dạ tiệc khiêu vũ với dàn nhạc Á Căn Đình và nhảy tango. Y phục phụ nữ thay đổi, những váy thụng và xòe được thay bằng váy gọn gàng, buông thả hơn."



Trong những năm 1900, phần thô tục của lời ca được thay thế bằng những tình cảm trong sạch. Lời ca ghi lại quá khứ với âm điệu ai oán, xót thương ra rứt của nhạc điệu tango đối với những kiếp người sống "trôi sông, lạc chợ", các mối tình đã mất, yêu trong cay đắng, nỗi buồn viễn xứ, những đam mê lãng mạn, v.v.

Sự thay đổi trong lời ca tango được đánh dấu bởi buổi trình diễn của một tay chơi Á Căn Đình, tên là Ricardo Güiraldes, trong hai năm 1910 và 1911 ở Paris. Vũ điệu tango lúc bấy giờ trông hãy còn khá tục tĩu và dâm dăng (obscene) nhưng với sự ủng hộ nhanh chóng của dân Âu châu, tango tái "nhập cảng" ngược về Buenos Aires và lần này, được giới thượng lưu Á Căn Đình hoan nghênh.

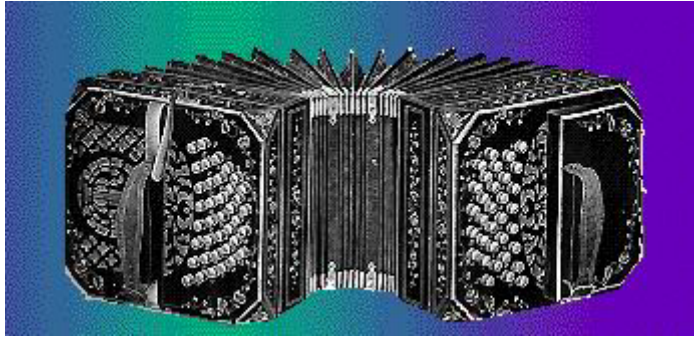
Hình thức Tango Á Căn Đình mà chúng ta thấy ngày nay xuất xứ từ ca sĩ Carlos Gardel vào những năm 1938 - 1940. Có ba hình thức: Salón, Fantasía, và nhảy biểu diễn. Hình thức nhảy biểu diễn, đôi khi còn gọi là "đề xuất cảng", nhắm vào các dân tộc nói tiếng Anh. Bên ngoài Á Căn Đình, dân vùng Bắc Mỹ tán thưởng hình thức tango nhảy biểu diễn do các công ty và các shows của Buenos Aires trình diễn. Cuối show, người ta yêu cầu mở lớp dạy cho họ. Vài vũ công có thể dạy nhưng về sau, các vũ sư từ Buenos Aires cảm thấy rất khó khăn để giải thích sự khác biệt giữa nhảy biểu diễn trên sân khấu và nhảy Tango Á Căn Đình. Thời vàng son của tango xảy ra vào các thập niên 1940's và đầu 1950's.

Tango của Mỹ tổng hợp các nét hay của nhiều kiểu cách: Á Căn Đình, Pháp, Cao bồi (Gaucha) và Quốc tế, và dựa theo ba nguyên tắc chính: vũ điệu phải phù hợp với nhạc điệu, phải có các bước nhảy căn bản của tango, và phải thoải mái, hào hứng khi nhảy.

3.2.Đàn bandonion, biểu tượng tango

Cách nay hàng ngàn năm, nhạc cụ thổi bằng miệng (khèn, sáo, tiêu, v.v.) được phương Đông sử dụng dựa trên các lỗ khoét từ ống tre, trúc nhưng mãi tới thế kỷ thứ 20, Âu châu mới biết khai thác nguyên tắc này. Một số nhạc cụ khác nhau về hình dáng được phát minh như: reed organs, accordions, harmonicas, v.v.⁸

⁸ Javier García Méndes and Arturo Penón, translated by Timothy Barnard, *The Bandoneon: A Tango History*, 9th Edition, London, 1988.



Bandonion

Khoảng năm 1845, Đức quốc phát minh một nhóm nhạc cụ hình vuông, có 14 lỗ ở mỗi bên, gọi là koncertinas. Năm 1856, một phó sản trong nhóm nhạc cụ koncertinas do một chủ tiệm đàn tên là Einrich Band chế tạo: cây bandonion. Tên của đàn xuất phát từ chính họ của ông.

Sau đó, bandonion phát triển thành nhiều hệ thống và hình dáng khác nhau, trong đó kiểu Reinlander (từ quận Rein) được xuất cảng qua Á Căn Đình và nhanh chóng được hoan nghênh ở Buenos Aires. Á Căn Đình không bao giờ chế bandonion nhưng sử dụng loại bandonion nhập cảng có 71 nút, chơi được cả hai notes nhạc bởi một nút, tùy thuộc nút mở hay đóng (còn gọi là diatonic hay bi sonic). Nhà sản xuất Đức quốc Alfred Arnold nổi tiếng nhất về đàn bandonion. Giá mỗi cây đàn bandonion vào khoảng \$US 2,000 đến 4,000 là tối đa.

Bandonion là một nhạc cụ khó sử dụng nhưng âm thanh bi thảm của nó hết sức hòa hợp với xúc cảm tango, vì vậy nó dính liền với nhạc điệu tango, "không thể gỡ ra được" (inextricable), và được xem là biểu tượng cho tango.

3.3.Cốt lõi của vũ điệu tango:

Mỗi vũ điệu đều có tinh thần riêng mà người ta cần cảm nhận để có thể hòa nó vào vũ điệu qua nét mặt và bước nhảy. Cái hồn (soul) hay cốt lõi của Paso Doble là nhịp điệu dồn dập, hào hùng của người đấu bò, Rumba là thiết tha tỏ tình, Be-bop là vui tươi, trẻ trung, v.v. Tango thì nên lưu ý hai trường hợp:

*Nếu nhảy tango xã giao trong vòng thân hữu thì phải giữ khoảng cách lịch sự và chỉ nên đi bước tango căn bản và đơn giản là quá đẹp rồi. Không nên thử nhảy biểu diễn fantansie vì không có dợt trước.

*Ngoài ra là nhảy tango giữa các cặp tình nhân. Trong trường hợp này, cả hai hòa hợp thành một, gắn bó chặt chẽ trong vòng tay thân ái của hai người với nhau, đôi khi dù chỉ vài phút tango ngắn ngủi nhưng cũng đủ để ghi nhớ suốt đời ...

Phải có hai người mới xảy ra một mối tình. Tango cũng thế: phải có hai người mới tango được (it takes two to tango). Do đó, nếu một trong hai người không cảm thấy thực sự rung động thì không nên nhảy tango để tránh cảm giác "ôm một người mà lòng như tro nguội." Khổ lắm!⁹

⁹ Triết lý nhà Phật nói có tám cái khổ, trong đó có: khổ vì không đạt được điều mong muốn(cầu bất đắc khổ), khổ vì thương nhau nhưng bị chia lìa (ái biệt ly khổ), khổ vì oán ghét nhau mà cứ phải gặp nhau (oán tăng hội khổ).



Tổng hợp bước lướt và đá chân (giống như bước chân trong khiêu vũ của dân da đen Phi châu) với cách ôm sát nhau xuất xứ từ nhà thổ, với hai chân nhảy nhanh, và với nét mặt đượm vẻ đam mê, ưu tư, lả lơi gợi dục thì đó chính là bước nhảy tango, tiếng vọng của đường phố Buenos Aires.

Bước nhảy Tango đúng ra là đơn giản, chỉ có phần bộc lộ cảm xúc là quan trọng. Đó là một cái gì rất riêng tư mà hai người chia sẻ với nhau, không phải để trình diễn trước công chúng. Người Âu châu và Bắc Mỹ không quan tâm đến ý nghĩa này nên tiếp nhận vũ điệu Tango trong quan điểm "bước nhảy của họ phải trông sao cho hoa mỹ" (how flashy can I be with the steps), và do đó, họ chỉ chú trọng đến bước nhảy để phô trương mà thôi. Điều này có phần phản lại quan điểm căn bản của Tango.

Bản chất của tango là một vũ điệu đi tới (progressive), nhảy ở phía vòng ngoài của sàn nhảy nhưng đối với người Việt Nam thì tango trở thành nhảy tại chỗ (spot dance); có lẽ vì sàn nhảy thường rất đông nên không có chỗ để nhảy theo vòng ngoài.

Tango là vũ điệu dễ nhảy nhất, nghĩa là có thể khởi sự nhảy với bất cứ nhịp nào, vào bất cứ bước nào. Ngoài các bước chậm, người ta có thể nhảy rất chậm, ngay cả ngừng hẳn. Nhịp tango là 4/4, nhịp 1 mạnh nhất và nhịp 3 mạnh vừa, trong khi nhịp 2 và 4 nhẹ và chậm. Nếu lỡ trật nhịp, cứ làm lại và tiếp tục nhảy¹⁰ Chính vì vậy, người ta rất ưa chuộng nhảy điệu slow bằng bước tango để có thể biểu diễn các fantasies độc đáo.



Fantasia "bước chặt" (corte)

2) Fantasies cần được làm một cách tự nhiên, dễ dàng nhưng trên hết là phải phù hợp với lứa tuổi. Thí dụ, một cặp năm bó mà biểu diễn fantasia "tung hoa, bắt bướm" thì trông hơi kỳ. Đó là chưa nói đến trang phục.

3) Khi biểu diễn xong, luôn luôn trở về bước căn bản.

Với vũ điệu tango, người ta có khá nhiều fantasies đẹp mắt. Cần lưu ý ba điều khi biểu diễn:

1) Đào kép buộc phải tập luyện thật kỹ để tránh "không ăn khớp"; bởi rối nhất là khi te mà đào té luôn xuống sàn nhảy.



Fantasia "dấu chân kỷ niệm"

¹⁰ Al Pacino trong phim "The Scent of a Woman": "The Tango is the easiest dance. If you make a mistake and get tangled up, you just Tango on."

Bàn về thuật khiêu vũ và vũ điệu Tango- phần 3

Phạm Văn Bản

Vào lúc ban đầu, vũ điệu tango chỉ có phần nhạc điệu, không có lời, và có lẽ chỉ có các động tác tỏ tình giữa gái điếm và ma cô. Về sau, lời ca được đặt ra, viết theo ngôn ngữ giang hồ của đường phố Buenos Aires, gọi là Lunfardo, tức là một hỗn hợp các tiếng Tây Ban Nha, Ý Đại Lợi, thổ ngữ và kể cả các tiếng lóng. Đặc điểm này có thể nhận ra qua các tựa đề cũng như nội dung của các bản nhạc tango. Cũng nên ghi nhận một đặc điểm khác, khi lời ca bắt đầu xuất hiện, đàn bà thường được mô tả như những ma quỷ cám dỗ đàn ông sa vào tội lỗi và bê tha.

Ricardo García Blaya viết: "Tango rõ ràng đã lan truyền rộng rãi khắp nơi, một vũ điệu độc đáo mà theo nhà khảo cứu Juan Carlos Legido trong cuốn *La orilla oriental del tango* thì đây là "một hiện tượng có thật mà có lẽ rằng chúng ta không cần phải dùng nhiều chữ để giải thích bởi vì nó đến từ trái tim của đại chúng, gây xúc động bởi cấu tạo đơn giản và rõ nét của âm điệu tango."¹¹



Nhạc điệu tango đầu tiên *La Cumparsita* được viết cách nay khoảng 100 năm, đã và sẽ mãi mãi là một nhạc điệu bất tử!

La Cumparsita là một khúc diễn hành nhỏ, do một sinh viên trẻ theo học ngành Kiến Trúc, Gerardo Hernán Matos Rodríguez, sáng tác mà ngày tháng có thể nằm trong khoảng cuối năm 1915 và đầu năm 1916. Đây là một hành khúc soạn cho ban nhạc diễn hành do Tổng Hội Sinh Viên Uruguay tổ chức.

Theo Legido và chất gái của Matos Rodríguez là Rosario Infantozzi Durán thì năm sáng tác là 1917 và dàn nhạc Alonso-Minotto thu âm đầu tiên.

Nhưng theo khảo cứu gia Boris Puga thì dàn nhạc Firpo trình diễn đầu tiên vào năm 1916 ở Montevideo. Điều chưa rõ ràng là Firpo có thu âm vào năm 1916 hay không.

Ngày nay, dường như không ai thắc mắc về các điểm nêu trên để chỉ kết luận tổng quát là sự kiện đã xảy ra vào năm 1916.

Tháng 4, 1916, qua một người bạn, chàng thanh niên Matos Rodríguez giới thiệu bản nhạc của mình cho tay chơi dương cầm và cũng là nhạc trưởng Roberto Firpo, lúc đó đang điều khiển ban nhạc ở quán cà-phê "La Giralda", vốn là một trung tâm tango tại thành phố Montevideo, thủ đô của Uruguay.



¹¹ <http://www.todotango.com/english/creadores/gmrodriguez.asp>, Ricardo García Blaya: "... a real phenomenon, that maybe we do not need many words to explain it because it comes from the crowds' hearts, that felt touched by the simple and clear texture of its melody."

Bản nhạc gốc viết rất sơ sài. Theo Roberto Firpo, *La Cumparsita* chỉ có phần đầu là giữ nguyên, và ông trích một đoạn trong bài tango "La gaucha Manuela" của ông và thêm vào để cho ra bài hành khúc, cũng như thêm vào một phần bản opera "Miserere" của Giuseppe Verdi. Do đó, *La Cumparsita* là một tổng hợp nhạc sáng tác bởi Matos Rodríguez, Firpo và Verdi.

Năm 1924, *La Cumparsita* đã bị lãng quên, nhưng khi Pascual Contursi và Enrique Pedro Maroni thêm ca từ và đặt một tên mới, "Si supieras", vào bản *La Cumparsita* mà không có sự đồng ý của tác giả thì sự việc bùng nổ. Matos Rodríguez rất giận, nộp đơn thưa và mãi đến năm 1948 mới ngã ngũ. Dưới đây là phần dịch bài viết của một người ẩn danh, lấy bút hiệu C.F., viết về *La Cumparsita* ¹²

"Quán cà-phê La Giralda ở Montevideo, Uruguay, chiếm một vị trí đặc biệt trong lịch sử Tango. Tại đó, vào năm 1917, chàng thanh niên Gerardo Matos Rodríguez giao (ẩn danh) nguyên văn bản nhạc tango do anh viết cho dàn nhạc của Roberto Firpo để trình diễn lần đầu tiên. Lúc đó Gerardo chỉ mới 17 tuổi, có nhiều khó khăn để là một sinh viên của ngành kiến trúc tại Montevideo. Ẩn danh vì khiêm nhường? Vì mắc cỡ? Vì sợ bị chế diễu? Không ai biết vì sao

¹² C.F., <http://www.tango-rio.com/cumparsa.htm>: "The café 'La Giralda' in Montevideo, Uruguay, occupies a special place in Tango history. It was there in the year 1917 that a young Gerardo Matos Rodríguez gave (anonymously) the music score of a tango he had written to the orchestra of Roberto Firpo to play for the first time. Gerardo was then an adolescent (17 years old) who was barely making it as a student in the faculty of Architecture in Montevideo. Was it modesty? shyness? fear of ridicule? who knows why he wanted to remain anonymous? Firpo only knew that the name of the young composer was Gerardo. It was only later that the full identity of the author was known. He was young, educated, well mannered and sensible. He was also a bit naive. He sold for 20 pesos his rights of authorship to the Breyer publishing house. After some moderate success the composition was forgotten.

Seven years later, in 1924, Gerardo was living in Paris and he met Francisco Canaro who had just arrived with his orchestra. That's when he found out that *La Cumparsita* was a major hit. The tango lyricists Enrique Maroni and Pascual Contursi had added words to the tango and renamed it 'Si Supieras'--If you knew. All of Buenos Aires was hearing, dancing, and demanding to buy the score for the tango that was seemingly everywhere in shows, recordings, and broadcasts. Shortly after, *La Cumparsita* arrived to Paris where, in the full grip of the roaring 20's, people danced charlestons, shimmys, one-steps, bostons, and when the crowd asked for a tango, they danced *La Cumparsita*. From Paris *La Cumparsita* spread to the four corners of the world and has since and forever after become a synonym for Tango.

Gerardo Matos Rodríguez spent the next 20 years in and out of court trying to regain his rights as author of the most famous tango in the world. The first trial was between the composer and the Breyer and Ricordi publishing houses -- Breyer had sold the piece to Ricordi. After a long battle, Ricordi agreed to pay royalties to the author. The second lawsuit was against Maroni and Contursi. They had added lyrics to the tune without permission. Gerardo won on the basis that he had surrendered his right to the music while being a minor. A legal loophole, but the law is the law. In 1942, a third lawsuit was established to discontinue from sale the recording made by Carlos Gardel. This of course engendered a fourth lawsuit, this time by Maroni and Contursi's widow, for damages and seeking their rights as authors of the lyrics.

There are quite a few tangos that have different lyrics set to the same music. In some instances it was due to the ribald nature of the original lyrics that necessitated a change once the tango left the bordello. In the case of *La Cumparsita*, it was its popularity. The original lyrics written by Gerardo, have nothing to do with the lyrics of Maroni and Contursi. And there are French versions, American versions, and several other languages. Needless to say, to hear "Tantalizing/your mask is only/half disguising/I have no trouble recognizing/your features which I'm idolizing" --The Masked One, lyrics by Olga Paul-- is rather amusing if not down right hilarious. Given that the author of *La Cumparsita* (at the time) was just an amateur pianist, the technical merits of the melody have always been questioned. Gerardo had only composed the first two parts. Moreover, the first part lacks a clear beat. Firpo himself had to add a third part and the harmony to the first."

anh muốn ẩn danh. Firpo chỉ biết rằng tên của người sáng tác trẻ là Gerardo. Chỉ sau đó mới biết đầy đủ họ tên của tác giả. Anh ta trẻ, có học thức, xử sự đúng đắn, và nhạy cảm. Anh cũng có phần nào ngây thơ. Anh bán bản quyền với giá 20 pesos cho nhà xuất bản Breyer. Sau vài thành công vừa phải, sáng tác chìm vào quên lãng.

Bảy năm sau, năm 1924, Gerardo đang sống ở Paris và gặp Francisco Canaro vừa mới tới cùng với dàn nhạc của ông. Đó là lúc mà Gerardo biết *La Cumparsita* đã là bản nhạc nổi tiếng. Nhạc

LA CUMPARSITA - Tango's Most Famous Song



The cafe 'La Giralda' in Montevideo, Uruguay, occupies a special place in Tango history. It was there in the year 1917 that a young Gerardo Matos Rodriguez gave (anonymously) the music score of a tango he had written to the orchestra of Roberto Firpo to play for the first time.

sĩ Enrique Maroni và Pascual Contursi đã bỏ thêm lời vào bản nhạc và đặt lại tên thành *Si Supieras*. Tất cả mọi người ở Buenos Aires nghe, nhảy, và yêu cầu được mua nguyên văn bản nhạc hầu như có mặt khắp nơi: shows, đĩa và truyền thanh. Ít lâu sau, *La Cumparsita* lan đến Paris là nơi mà mọi người nhảy charlestons, shimmys, one-steps, bostons, và là khi mà mọi người muốn nhảy tango thì họ nhảy với bản *La Cumparsita*. Từ Paris, *La Cumparsita* lan rộng tứ phương trên thế giới và kể từ đó, vĩnh viễn trở thành

biểu tượng cho Tango.

Kể đó Gerardo Matos Rodriguez mất 20 năm vào ra tòa án để phục hồi bản quyền tác giả của bản tango nổi tiếng trên thế giới. Vụ xử đầu tiên là giữa tác giả và nhà xuất bản Breyer and Ricordi - Breyer đã bán bản nhạc cho Ricordi. Sau một trận đấu tranh lâu dài, Ricordi đồng ý trả tiền bản quyền cho tác giả. Vụ thưa kiện thứ hai nhắm vào Maroni và Contursi. Hai người này đã bỏ thêm lời ca mà không được phép của tác giả. Gerardo thắng kiện dựa trên căn bản là anh hủy bỏ tác quyền trong khi hã còn là vị thành niên. Năm 1942, vụ kiện thứ ba nhằm chấm dứt việc bán bản nhạc do Carlos Gardel thu âm. Dĩ nhiên việc này dẫn đến vụ kiện thứ tư, lần này do vợ góa của Maroni và Contursi thưa vì bị thiệt hại và thỉnh cầu bản quyền của họ đối với ca từ của bản nhạc.

Có vài bài tango có ca từ khác nhau đối với âm điệu của cùng một bản nhạc. Đó là vì bản chất tục tĩu của ca từ gốc mà người ta cần phải thay đổi để bản tango có thể ra khỏi nhà thổ. Trường hợp *La Cumparsita* là vì tính chất đại chúng của nó. Ca từ nguyên thủy viết bởi Gerardo, không liên quan gì đến ca từ của Maroni and Contursi. Rồi còn có bản có lời tiếng Pháp, tiếng Anh, và vài ngôn ngữ khác. Lẽ dĩ nhiên, nghe các ca từ khác nhau chỉ là một điều vui mà thôi. Gerardo chỉ sáng tác hai phần đầu mà thôi. Hơn nữa, phần đầu thiếu một nhịp trong. Chính Firpo đã phải thêm vào phần ba và hòa với phần một."

Dựa trên điệu nhạc *La Cumparsita*, nhạc sĩ Phạm Duy vận dụng một cách tuyệt hảo ưu thế của tiếng Việt Nam để sáng tác ca từ *Vũ nữ thân gầy* - tiếng Việt có sáu giọng chính và hai giọng phụ, so với *La Cumparsita* chỉ có bốn giọng. Đã đành với tám giọng, tiếng Việt có thể bao trùm tất cả giọng của các ngôn ngữ khác nhưng điều đáng khâm phục là nhạc sĩ Phạm Duy đã đặt lời có ý nghĩa và lột được cốt lõi của âm điệu tango! (theo quan điểm riêng, tôi xin bỏ qua các khía cạnh khác của nhạc sĩ Phạm Duy vì tôi chỉ nhìn ông trong tư cách một nhạc sĩ - không hơn, không kém).

Dedicado a mis estimados amigos y compañeros, los Bachilleres:
Andrés Suarez, Arturo Carcavallo, Aristides Lupinacci, Alberto Martínez, Alfredo Martínez, César Martínez, Eduardo
Martínez, Augusto Martínez, César Castelar, Enrique Bergel, Asdrúbal Casas, Anibal Casas, José Lourido, Mario
Bordabehere, Miguel Maraglia, Juan Bianchi, Gotardo Bianchi, Alfredo Berta, Alberto Tusso, Walter Correa Luna,
Julio Travella, Alfredo Fabiani, Menotti Crotonini, Raúl Netto, Rogelio Naguil, Alfredo San Roman, Roberto Introlini,
Domingo López, César Seoane y César Bergallo.

LA CUMPARSITA

TANGO

por G. H. MATOS RODRÍGUEZ

Violin *arco* *p*

Violin *pizz*

PIANO *p*

ff

pp *ff* FIN.

La Cumparsita

Nhạc: Gerado Matos Rodriguez

Lời: Vũ Nữ Thân Gầy-Nhạc sĩ Phạm Duy

Ca sĩ: Lệ Thu

Đàn đã khơi rồi
trong lúc đêm tàn rơi
đàn khóc ai hoài
cho héo hon lòng tôi
đàn nhớ nhung người
như sắc hương tàn phai
đàn cố nuôi lời
cho giấc mơ còn lời.

Ôi! nghe tiếng đàn réo mà thương người
nghe tiếng cười reo xót xa đời
nhớ nhung đau thương mà thôi.

*

* *

Người vũ nữ người xưa mên thương ôi
nhớ tới hương đêm kinh đô chưa qua đời
nhớ tới đôi môi nụ cười
nhớ tới xa xôi
nay đã xa rồi.

Người vũ nữ ngồi bên cốc lên men
bát ngát hương môi cho anh say mềm
nhịp nhàng gieo trên sàn êm
rộn ràng nghe bao lời điên
của khách giang hồ say triền miên

*

* *

Ta ghi cho tan vỡ trái tim này
cho người ăn chơi nhúu đôi lông mày
ta cười cho xanh ngắt kiếp lưu đày
cho người vũ nữ khóc tím thân gầy

Chưa nói yêu nhau
mà lòng đã đau
chưa nói mê say
mà tình đã bay
chưa biết môi em
mà hôn đã quên
đã qua một đêm.

4.Kết luận

Phim ảnh khai thác tác dụng đối với thị giác, trong khi khiêu vũ là một bộ môn dựa trên nhạc mà khai thác ảnh hưởng của động tác và âm thanh. Dù ở đâu, bên trời Đông hay trời Tây, và dù ở thời điểm nào thì các sinh hoạt giải trí như ca, vũ, nhạc, kịch, v.v. đều đóng một vai trò rất quan trọng trong đời sống con người; và tựu trung đều có một số nguyên tắc tương đồng.

Thời xưa, cổ nhân Trung quốc lấy bốn chữ *lễ, nhạc, hình, chính* làm căn bản cho đường lối trị dân. Vì vậy, khi học chữ, cổ nhân phải học ca, học đàn, và học thẩm âm - xem xét lời ca hòa với tiếng đàn nặng, nhẹ, đục, trong như thế nào. Trong Kinh Lễ, thiên Nhạc Ký chép: nhạc tức là hòa hợp với lễ phải quấy thông thường; vì thế xét kỹ tiếng thì biết điệu; xét kỹ điệu thì biết nhạc; xét kỹ nhạc thì biết việc chánh trị¹³. Thể chế chánh trị thời xưa là quân chủ, vua quan cai trị và dạy bảo dân chúng về phong tục, tập quán, kể cả nhạc; nhạc phải hòa vào và hợp với các quan niệm phải quấy được đặt ra, nếu không sẽ bị đào thải. Do đó, xét nhạc mà biết chuyện chánh trị, biết dân tình và biết các đặc điểm văn hóa - thường được nhạc biểu hiện một cách sống động và trung thực. Thời nay, nhạc có thể bị chống đối vào thời điểm này nhưng lại được ưa chuộng vào thời điểm khác - điều này tùy thuộc hoàn toàn vào đại chúng. Trong buổi nói chuyện tại quán cà-phê, một người bạn của tôi nhận xét:¹⁴

"Khiêu vũ cũng thể hiện nét văn hóa đặc trưng, cũng như tình trạng xã hội của một dân tộc. Ví dụ, những điệu vũ của người Da Đỏ thể hiện tính chiến đấu, hiếu động, ý chí sinh tồn trước thiên nhiên khắc nghiệt, được hình thành trong lịch sử cam go của họ. Điệu vũ của Việt Nam thể hiện tính bình dị, mềm mại và hòa bình. Điệu vũ Trung quốc thể hiện nét khéo léo, tinh xảo trong nghệ thuật. Điệu vũ Lào, Thái Lan, Cambodia, chú trọng những nét cong và tròn của tứ chi lẫn các ngón tay, không khác gì những nét cong tròn trong chữ viết của họ, thể hiện một xã hội khép kín, nhưng khi "bung ra" thì luôn luôn đi tới một trạng thái quá độ, không thể kiểm soát được. Trong khi đó, khiêu vũ Tây phương hiện đại thể hiện nét lịch lãm, hào hoa và tươi tắn. Những bước nhảy trong khiêu vũ Tây phương cổ điển lại biểu tượng cho giai cấp thượng lưu, màu mè và đạo đức giả! Những năm gần đây, điệu nhảy New Wave thể hiện tính thác loạn và mất định hướng của tuổi trẻ đương thời."

Nói chung, tuy khiêu vũ cá nhân có tính chất đại chúng, dễ dàng học và tập nhưng không nên xem thường. Nếu có quan niệm *nghe chơi có lắm công phu* thì mới có thể tìm hiểu và cố gắng để trở thành một người sành điệu - bằng không người ta chơi thì chơi đó nhưng chẳng khác gì *thực bất tri kỳ vị*¹⁵, ăn cao lương mà cứ tưởng là giẻ rách!

Phạm Văn Bản, 5/2006.

¹³ *Hán Việt*: nhạc giả thông luân lí giả dã; thị cổ thẩm thanh dĩ tri âm; thẩm âm dĩ tri nhạc; thẩm nhạc dĩ tri chính. *Pinyin (Bính âm)*: yue zhe tong lun li zhe ye; shi gu shen sheng yi zhi yin; shen yin yi zhi yue; shen yue yi zhi zheng. *Hán tự*: 樂者通倫理者也;是故審聲以知音;聲音以知樂;聲樂以知政. Theo Ngũ kinh thông nghĩa 五經通義, nhạc gồm có ngũ âm, bát thanh. Âm là tiếng kêu, ban đầu có năm âm: cung, thương, giốc, chủy và vũ nhưng về sau thêm thiếu cung và thiếu thương, tức là bảy bậc đàn: hợp, xự, xừ, xàng, xê, cồng, phản tương đương với đô, rê, mi, pha, xôn, la, xi (do, ré, mi, fa, sol, la, si). Bát thanh: tiếng đồng (kim), đá (thạch), tơ (tì), tre (trúc), kèn (bào), đất (thổ), tiếng trống (cách), và gỗ (mộc).

¹⁴ Nhạc sĩ Nguyễn Đức Cường, tại quán cà-phê Picasso, 5/3/2006.

¹⁵ Nhân mặc bất ẩm thực dã, tiên năng tri vị dã (Trung Dung): Con người không ai không ăn uống, nhưng ít ai biết nổi mùi vị 人莫不飲食也,鮮能知味也.