

Âm Nhạc Cổ Truyền Việt Nam

GS Nguyễn Kỳ Hưng

Được hấp thụ hai nền văn hóa Đông và Tây, G.S Nguyễn Kỳ Hưng thấy được sự đóng góp quan trọng của văn hóa và nghệ thuật Đông phương nơi kho tàng văn hóa thế giới trong nhiều thập niên qua. Qua đó, thế giới hầu như chỉ biết đến và ngưỡng mộ văn hóa và nghệ thuật của Trung Hoa và Nhật Bản. Điều đáng buồn là văn hóa và nghệ thuật của nước ta cũng có các sắc thái riêng biệt, độc đáo không kém gì tinh hoa của hai quốc gia này, nhưng lại bị thua thiệt một phần vì sự phổ biến hạn hẹp, một phần vì thiếu sự nhận chân giá trị của chính chúng ta.

Bài biên khảo này nhằm vào việc nhận chân các sắc thái sinh động của nền âm nhạc cổ truyền Việt Nam. Từ đó, chúng ta có thể tự hào, nghiên cứu thêm và phát huy những gì chúng ta có cho cộng đồng thế giới cùng biết.

1. Dẫn nhập

Từ thưở lập nước đến nay, âm nhạc cổ truyền Việt Nam đã không ngừng phát triển, và đồng hóa với các nền âm nhạc khác trong vùng. Tiên trình đồng hóa này đã xảy ra một phần do sự tiến hóa tự nhiên của lịch sử, và một phần do ước muốn của tiền nhân chúng ta. Nền âm nhạc cổ truyền Việt Nam đã từng hứng chịu nhiều nghịch cảnh, trong đó định kiến 'xướng ca vô loại' đã làm nhụt chí những ai thiết tha trong việc chọn âm nhạc làm nghiệp chính. Trường hợp tài năng kinh bang tế thế Đào Duy Từ bị bạc đãi vì ông có người cha là kép hát, phải vào xứ đàng trong lập nghiệp cho thấy sự khắt khe của bộ luật Hồng Đức thời bấy giờ. Theo học giả Phạm Đình Hồ, mãi đến đời vua Lê Dụ Tông (1706-1729), do sự năn nỉ thiết tha của Trương thái phi - nguyên xuất thân là một ca nữ - Chúa Trịnh Cương mới bãi bỏ luật cấm con nhà xướng ca đi thi. Sự hưng thịnh của âm nhạc cổ truyền Việt Nam có liên hệ mật thiết đến thời cuộc và sự quan tâm của các giới lãnh đạo trong lịch sử Việt Nam. Điển hình như việc Nguyễn Huệ cho phát triển võ nhạc trong công cuộc khởi nghĩa Tây Sơn, và cho binh lính sử dụng hát trống quân như loại nhạc chính để tiêu khiển, sau khi đánh đuổi giặc Thanh ra khỏi đất nước.

Từ khi người Pháp cai trị nước ta, vị trí và ảnh hưởng của âm nhạc cổ truyền Việt Nam phải nhường chỗ cho âm nhạc Tây phương. Trong khi nền tân nhạc gây ảnh hưởng lớn lao nơi đại đa số dân trung lưu thành thị, âm nhạc cổ truyền của nước ta dường như chỉ lưu hành trong một khuôn khổ truyền thống hạn hẹp, như Trường Quốc Gia Âm Nhạc, các màn hát dân ca, cải lương, hát bội và các nhóm nhạc thờ cúng tại các đền và các đình làng. Thịnh thoáng, cổ nhạc Việt được một số nhà nghiên cứu âm nhạc cổ truyền Việt Nam trình diễn trên một diễn đàn quốc tế.

Trong hơn hai thập niên qua, chủ nghĩa Hậu Hiện Đại (Postmodernism) đã và đang gây một ảnh hưởng lớn lao vào các ngành nghệ thuật của các nước tiên tiến Tây phương. Qua đó, để tạo một sắc thái văn hóa riêng cho một tác phẩm nghệ thuật hiện hành, các nhà làm nghệ thuật cho phối hợp những gì hiện đại với các sắc thái nghệ thuật cổ xưa của họ. Ảnh hưởng của trào lưu này cũng lan rộng đến các sinh hoạt âm nhạc của nước ta tại hải ngoại. Việc các sân khấu ca vũ nhạc như Thúy Nga và Asia cho phối hợp một số nhạc khí cổ truyền Việt Nam như đàn tranh, đàn bầu, và sáo trúc với các nhạc cụ Tây phương, đã mang lại một kích lệ lớn lao cho những ai còn quan tâm đến nền văn hóa dân tộc tại nước ngoài.

Bài viết này không có tham vọng lạm bàn về âm nhạc học, mà chỉ nhằm trình bày một cách khái quát về nguồn gốc, tinh hoa, và sự phát triển của các thể loại âm nhạc cổ truyền của nước ta. Tôi cũng sẽ đề cập một số nhạc khí thông dụng từ thời văn minh Đông Sơn đến nay. Tuy vậy, tôi có khuynh hướng xem xét và thảo luận thêm về âm nhạc triều đình, võ nhạc Tây Sơn, âm nhạc Phật giáo, và âm nhạc sáo diều vì lẽ chúng chưa được phân tích đúng mức trong một số tác phẩm nghiên cứu về âm nhạc cổ truyền Việt Nam trước đây. Qua bài biên khảo, tôi cũng đặt ra một số vấn đề và giả thuyết, để chúng ta có thể rọi sáng thêm những gì còn khúc mắc về âm nhạc nước nhà. Để giúp quý độc giả tiện việc nghiên cứu thêm, tôi luôn dẫn chứng chi tiết các tài liệu được sử dụng trong suốt bài biên khảo.

2. Nguồn gốc

Ý niệm có, và tự hào về, một nền âm nhạc thuần túy là một ý niệm không tưởng. Trên thực tế, ảnh hưởng hỗ tương là một hiện tượng xảy ra rất phổ biến, nếu không muốn nói là một quy luật nơi sinh hoạt âm nhạc trên toàn thế giới. Ngay cả nền âm nhạc phong phú của Trung Hoa cũng có sự tài bồi từ các bộ tộc du mục kém văn minh nơi miền Bắc, và cực Tây của nước này vào các đời Hán, Đường, Tống. Có hai nhạc khí mà người Trung Hoa thường xem như đặc trưng của âm nhạc Trung Hoa, thực ra lại là của vay mượn: đó là đàn tỳ bà và đàn nhị. Đàn tỳ bà, một nhạc khí mà nhiều thi sĩ Trung Hoa thường có cảm hứng khi làm thơ, lại đến từ các bộ tộc miền Tây của Trung Hoa từ đời nhà Hán; và đàn nhị có xuất xứ từ Mông Cổ. Tuy vậy, sau khi du nhập hai nhạc khí này một thời gian, người Trung Hoa lại truyền bá chúng sang các nước dọc theo con đường tơ lụa (Silk road), trong số đó có Ấn Độ, một quốc gia có nhiều nhạc khí nhất trên thế giới. Căn cứ theo ChinaCulture.org (2006), vào đời nhà Đường, Trung Hoa và Iran có quan hệ mật thiết trong sự trao đổi các nhạc khí. Người Trung Hoa truyền bá đàn tỳ bà và sáo sang Iran. Để đổi lại, họ học cách sử dụng các nhạc khí như kèn dăm (còn gọi là suona hoặc sona) và dulcimer (dương cầm) của nước này. Kèn dăm là một loại kèn có thân bằng gỗ, miệng thổi và loa bằng đồng. Loại kèn này rất được ưa chuộng vì âm thanh rền rĩ của nó. Kèn dăm khá được ưa chuộng tại Trung Hoa và Việt Nam trong các dịp lễ hội và đám tang. Dulcimer là một nhạc khí có nhiều dây bằng kim loại, khi chơi, nhạc công dùng búa nhỏ để gõ vào dây. Grousset (1971) cho biết vào đời nhà Đường, dàn nhạc hòa tấu của xứ Kucha đã trình diễn tại triều đình Trung Hoa trong những dịp khánh tiết. Theo sự truy cứu của tôi, xứ này thuộc đế quốc Thổ Phồn- tên xưa của Tây Tạng- ngày nay thuộc vùng cực Tây tỉnh Tân Cương, Trung Hoa. Những bản nhạc được ưa chuộng vào thời bấy giờ có thể kể ra như 'Ngọc nữ dâng rượu' và 'Hội ngộ đêm thứ bảy'

(trong Wriggins 1996, tr.28). Tương tự như vậy, đàn tranh nước ta có thể có xuất xứ từ đàn ch'in (cô cầm) của Trung Hoa. Tuy nhiên, mỗi khi nói đến đàn tranh thì mọi người nghĩ ngay đến Việt Nam, vì nghệ nhân nước ta từ bao thế kỷ đã có công cải tiến và thăng hoa nhạc khí này đến một đỉnh cao của nghệ thuật.

Từ thuở đầu, âm nhạc nước ta cũng có nhiều vay mượn từ các nước láng giềng và các bộ tộc thiểu số sống trong vùng Trường sơn. Trải qua nhiều thế kỷ bị Trung Hoa đô hộ, các sử liệu hầu hết bị thất lạc và tiêu hủy bởi những người cai trị nên việc tìm hiểu âm nhạc của nước ta quả là một điều khó làm. Tuy nhiên, qua một số sử liệu của Trung Hoa, chúng ta cũng có thể hình dung ra được ảnh hưởng của âm nhạc Phật giáo Ấn Độ qua công cuộc truyền bá Phật giáo tại nước ta từ các thế kỷ đầu tiên sau công nguyên, khi nước ta còn là một quận huyện của Trung Hoa. Sau khi Phật Thích Ca sáng lập ra Phật giáo, ngài sát nhập các thần thánh của Bà La Môn vào hàng chư thiên, để họ cùng bảo vệ Phật pháp. Đế thiên (Indra), Phạm thiên (Brahman), Điều thân (Garuda) và Xà thần (Naga) là các vị thần Bà La Môn được đề cập nhiều trong các kinh sách và nghệ thuật Phật giáo. Ngày nay tại chùa Phật Tích, một ngôi chùa cổ được cất vào thời Lý, vẫn còn một số tượng điều thân đánh trống và trình diễn các nhạc khí khác có thể có một nguồn gốc từ Ấn Độ. Tôi sẽ đề cập thêm chi tiết về ảnh hưởng âm nhạc Ấn Độ trong phần âm nhạc Phật giáo ở phần 3.6.

Âm nhạc nước ta còn chịu ảnh hưởng của âm nhạc Chiêm Thành. Sách Khâm Định Việt Sử cho biết năm 1044, vua Thái Tông dẫn binh đánh nước Chiêm Thành. Khi tiến vào kinh đô Phật Thệ, bắt được hơn 100 cung nữ đưa về Thăng Long thị yến. Những cung nữ ấy múa hát khúc 'Tây Thiên' rất khéo. Mùa Thu năm 1203, vua Cao Tông chế ra khúc nhạc phỏng theo điệu Chiêm Thành, đặt tên 'Chiêm Thành nhạc khúc' (trong Đỗ Bằng Đoàn và Đỗ Trọng Huề 1994, tr.23). Qua các sử liệu này, chúng ta có thể thấy ảnh hưởng khá sâu đậm của âm nhạc Chiêm Thành vào âm nhạc Việt. Tuy nhiên, chúng ta có thể thấy ảnh hưởng âm nhạc Ấn Độ vào âm nhạc Chiêm Thành rất rõ rệt, vì 'Tây Thiên' là tên gọi Ấn Độ vào thời Chiêm Thành còn nằm trong quỹ đạo văn hóa của Ấn Độ. Việc các cung nữ Chiêm Thành hát múa khúc Tây Thiên rất khéo cho thấy âm nhạc Ấn Độ rất thịnh tại đất nước này. Khi mở mang bờ cõi về phương Nam, Việt Nam thừa hưởng một nền âm nhạc mất nước của Chiêm Thành. Đào Duy Anh (2000) cho biết điều này, như sau:

Âm nhạc nước ta ngày xưa không rõ thế nào, trong sử sách không thấy ghi chép. Duy sách Đại Việt Sử Ký có chép rằng ở triều Lý, vua khiến nhạc công đặt nhạc khúc gọi là điệu Chiêm Thành, tiếng trong trẻo mà ai oán thảm thương ngâm nghe phải khóc. Có lẽ những điệu nhạc ca như cung nam ngày nay là gốc từ đó (tr.333-334).

Đến đời nhà Trần, việc kết hôn giữa Huyền Trân công chúa và vua Chế Mân của Chiêm Thành là một biến cố trọng đại trong sự phát triển âm nhạc Việt Nam. Mặc dù sự giao hảo mật thiết giữa nước ta và Chiêm Thành ngăn ngại, nhưng lại mở đầu cho một trào lưu trao đổi, và ảnh hưởng hỗ tương nơi âm nhạc của hai nước. Đến thời Trịnh Nguyễn phân tranh, âm nhạc Chiêm

Thành gây một ấn tượng sâu đậm vào âm nhạc Việt tại miền Trung và miền Nam, qua sự nhận xét của Đào Duy Anh (2000):

Những cung nam như Nam ai, Nam bình, Nam Xuân có vẻ trầm bi, oán vọng, hợp với tâm thuật của một dân tộc điêu tàn là dân tộc Chiêm Thành. Trong khi âm nhạc ở đàng ngoài (tên gọi miền Bắc Việt Nam trong thời Trịnh Nguyễn phân tranh) đương suy thì ở đường trong, nhờ các chúa Nguyễn cùng các bậc vương công ham chuộng, và nhờ ảnh hưởng của Chiêm Thành, trở nên phong phú và thịnh vượng dần (tr.336).

Theo cụ Cử Tùng Lâm, bài 'Nước non ngàn dặm ra đi' có lẽ là bài hát thuộc điệu Nam bình xưa nhất, được chính Huyền Trân công chúa sáng tác khi bà từ già quê hương sang đất Chiêm Thành, kết hôn với vua Chế Mân vào mùa Thu năm 1306 (trong Thái Văn Kiểm 1960, tr.188). Sự việc này cho thấy âm điệu bi ai của âm nhạc Chiêm Thành rất thích hợp với cảm xúc ngồn ngàng lúc ấy của bà trong chuyến đi không biết ngày trở lại.

Trong luận án tiến sĩ về đề tài cổ nhạc Việt Nam, học giả Trần Văn Khê cho biết âm nhạc Việt có các ảnh hưởng tài bồi của âm nhạc Nam Dương, khi ông nhận thấy có nhiều điểm tương đồng giữa âm điệu của các bài 'Hò mái đẩy Trung Việt' với điệu hát Pelog ở đảo Java (trong Thái Văn Kiểm 1960, tr.182).

Âm nhạc Việt gồm có cả âm nhạc dân gian của các sắc tộc thiểu số sống dọc theo vùng Trường Sơn và âm nhạc trống Đông Sơn. Phạm Duy (1975) cho biết trong một cuộc đào xới tại làng Ndnut Lieng Khak thuộc tỉnh Darlac năm 1949, một nhóm công nhân kiều lộ đã tìm được một bộ đàn đá ước lượng khoảng 5.000 tuổi (tr.1). Về cách chơi, có giả thuyết cho rằng vào thời đó, các nhạc công có thể đặt bộ đàn đá này trên mặt hồ, và dùng búa gỗ để gõ vào các thỏi đá. Bên cạnh đàn đàn đá, các bộ tộc vùng Trường Sơn còn sử dụng các nhạc khí đặc thù khác như đàn tơ rưng và khèn.

Người nước ta vào thời Hùng Vương còn sử dụng trống đồng trong các sinh hoạt tập thể. Trống Đông Sơn là tên gọi cho trống loại 1 trong bốn loại trống đồng chính mà Franz Heger, một học giả người Áo đã phân loại trong tác phẩm 'Những Trống kim khí tại Đông Nam Á' năm 1902. Đây là trống xưa nhất, và được kiến tạo với một trình độ thẩm mỹ cao. Về mặt địa dư, trống Đông Sơn không những có mặt tại Việt Nam mà còn bao gồm luôn những khu vực ngoài Việt Nam chẳng hạn như các tỉnh miền Nam Trung Hoa, Lào, Thái Lan, Cam Bốt, Mã Lai và Nam Dương. Theo Viện Khảo Cổ Học (1987), tuổi xưa nhất của một số trống Đông Sơn lên đến 3.000 năm. Có nhiều cách để đánh trống đồng. Có lúc các nhạc công phải lập dàn và ngồi trên dàn mà đánh xuống. Trong trường hợp khác, trống được đặt ngang trên dàn, đáy trống hướng về khán thính giả. Lại có trống cần phải được mang trên lưng một người, để người đằng sau đánh. Tùy

theo từng triều đại, trống đồng đã được sử dụng với nhiều mục đích khác nhau, chẳng hạn như một nhạc khí, một vật để đựng, và vật tùy táng (tr.241- 243). Về lãnh vực âm nhạc, Phạm Duy (1975) cho biết trống đồng đã được dùng cho dàn nhạc hòa tấu trong triều nhà Lê. Có lần các nhạc công của triều đình được lệnh chơi bài 'Cửu nhật nguyệt giao trùng nhạc' khi có hiện tượng nhật thực hay nguyệt thực xảy ra. Trống đồng vẫn còn được chơi trong những năm của thập niên 40 bởi người Thái tại Thanh Hóa cho các sinh hoạt làng xã và tế lễ (tr.7).



Phác họa cho thấy các nhạc công đánh trống đồng, thổi khèn và múa hát trong ngày lễ hội (Ảnh liệu trong National Geographic March 1971, Vol 139, No. 3, tr. 337)

Trải qua nhiều thế kỷ Bắc thuộc, tầm quan trọng của các thể loại hát tuồng và âm nhạc triều đình đến từ Trung Hoa không thể nào không được đề cập đến trong âm nhạc Việt. Các thể loại này đã làm phong phú và tăng thêm chất liệu cho âm nhạc cổ truyền của ta rất nhiều. Âm nhạc nước ta từ thời Hồng Đức (1470-1497) bắt đầu có các sắc thái riêng. Phạm Đình Hồ (1998) cho biết các quan đại thần Thân Nhân Trung, Đỗ Nhuận, và Lương Thế Vinh được vua Thánh Tông giao cho việc nghiên cứu nhạc Trung Hoa, hiệp với quốc âm Việt đặt ra ba bộ: Đồng Vãn, Nhã Nhạc, và Giáo Phường. Bộ Đồng Vãn chuyên tập nhân luật để hòa nhạc; bộ Nhã Nhạc chuộng nhân thanh, trọng về tiếng hát; và bộ Giáo Phường chuyên về nhạc dân gian. Từ năm Quang Hưng (1578) trở về sau, các vua thời Hậu Lê không còn thực quyền, bộ Đồng Vãn và Nhã Nhạc chỉ được sử dụng trong những dịp lễ trọng đại mà thôi. Tục nhạc ở chốn Giáo phường có dịp thịnh hành. Thậm chí được dùng trong các dịp tế giao miếu, lễ vui ở triều đình và tế thần tại các đình làng (tr.58). Vào cuối thế kỷ 18, võ nhạc Tây Sơn phát triển rất rực rỡ, là một niềm tự hào cho âm nhạc Việt Nam.

Dân ca nước ta rất phong phú và đa dạng. Tùy nhu cầu của từng vùng, dân ca được thể hiện dưới nhiều hình thức và nội dung khác nhau. Thị hiếu của dân chúng đối với cùng một loại dân ca cũng thay đổi theo thời gian. Có loại dân ca thoát đầu được sáng tác ra cho giới quan quyền nhưng sau này lại thịnh hành trong các ngày hội xuân và nơi các chùa chiền, như hát quan họ Bắc Ninh. Có loại được chế tác ra cho dân gian nơi các đình làng nhưng lại trở thành ca nhạc cho giới quyền quý và văn nghệ sĩ, như hát ả đào.

Tựu trung, âm nhạc cổ truyền Việt rất đa dạng và đã không ngừng phát triển ngay từ thời kỳ dựng nước. Âm nhạc cổ truyền của chúng ta đã thu thập và đồng hóa những gì mới lạ nơi âm nhạc của các quốc gia khác, để rồi thăng hoa chúng đến một trình độ hoàn mỹ hơn, thích hợp hơn với lối sống và tín ngưỡng của dân tộc Việt.

3. Các thể loại

3.1-Dân ca

Có lẽ hát ru là một thể loại dân ca xuất hiện sớm nhất, và căn bản nhất của loài người. Thoạt đầu, hát ru là những gì được thốt ra từ lòng thương yêu, triu mến của người mẹ dành cho con. Tại nước ta, không ai biết rõ nguồn gốc các câu ru mà chúng ta biết ngày nay. Trải qua nhiều năm tháng, các điệu ru ở nước ta được sắp xếp mạch lạc hơn, và thường ở dạng thơ lục bát. Ngoài hát ru ra, thông thường dân ca được sáng tác qua hình thức những bài thơ, hoặc kệ. Tùy theo cách diễn đạt mà dân ca có thể được sắp xếp theo các thể loại, như ngâm (còn được gọi 'nói thơ' ở miền Nam), hò, lý, hát ví, hát quan họ, hát giặm nam nữ ở tỉnh Nghệ Tĩnh, hát trống quân, hát rong (còn được gọi là hát dạo, hoặc vè), hát bài chòi, hát xẩm, hát cửa đình, hát cửa quyền, hát Xuân Phả (tên của một ngôi làng ở tỉnh Thanh Hóa), hát châu văn ở miền Bắc, hát hầu văn ở miền Trung, hát bóng ở miền Nam, và còn nhiều nữa.

Từ những thể loại dân ca kể trên, hát ví, hát quan họ, hát giặm nam nữ và hát trống quân có thể được xếp theo thể loại hát đám hay hát hội. Trong khi đó hát cửa đình, hát cửa quyền, hát Xuân Phả, hát châu văn, hát hầu văn và hát bóng thì được xếp trong nhóm hát thờ.

Nhìn chung dân ca Việt Nam đã đáp ứng hầu hết các nhu cầu thiết yếu của mọi tầng lớp trong xã hội Việt Nam từ ngàn xưa. Từ sự tỏ tình của đôi trai gái mới quen cho đến sự ăn mừng của nông dân được mùa; từ những ước vọng tầm thường cho đến những hoài bão cao xa, dân ca Việt Nam thực sự đáp ứng cho nhu cầu tâm linh của đại đa số dân chúng. Những bài dân ca rất được ưa chuộng của Việt Nam có thể kể đến như 'Lý con sáo', 'Lý chim quyên', 'Lý mười thương', 'Lý ngựa ô', 'Ví cò lả', 'Trèo lên quán dốc', 'Qua cầu gió bay', 'Xe chỉ lườn kim' và 'Trần thủ lưu đồn'.

3.2. Hát chèo và hát tuồng

Nếu dân ca có tính mộc mạc, đặc thù địa phương thì trái lại, hát chèo và hát tuồng thường tả lại các câu chuyện dân gian hoặc cuộc đời của các danh nhân theo dã sử hoặc huyền sử của Trung Hoa và Việt Nam. Các đề tài thường được ưa chuộng có thể kể đến là Tam quốc chí, Kim Vân Kiều, Hai Bà Trưng, Trần Hưng Đạo, Thạch Sanh, Đinh Bộ Lĩnh, Lục Vân Tiên, Quan Âm Thị Kính, và Phạm Công Cúc Hoa. Mục đích chính của các lối hát này là nhằm đề cao các anh hùng dân tộc, dựng lại những hoạt cảnh sinh động trong thần thoại, đề cao luân lý đạo đức, hoặc rút ra những kinh nghiệm sống nào đó.

Theo West (1993), qua các hình khắc trên trống Đồng, chúng ta có thể thấy được sự manh nha của lối hát này vào thời các vua Hùng (tr.130). Tuy vậy, phải đợi đến thời Lý thì mới được hệ thống hóa như thể loại mà chúng ta thấy ngày nay. Tương truyền Thiền sư Từ Đạo Hạnh thời nhà Lý là một trong những người có công trong việc phát triển hát chèo. Sách 'Việt Điện U Linh Tập' cho biết từ thuở thiếu niên, Từ Đạo Hạnh có tư chất rất thông minh, nhưng lại có một lối sống hết sức phóng túng. Ông giao du thân mật với Nho sĩ Phí Sinh, Đạo sĩ Lê Toàn Nghĩa, và kếp hát Phan Ất Khất. Ban đêm thì chăm lo việc học hành, ban ngày thì đá cầu, thổi sáo và đánh bạc (Lý Tế Xuyên 1974, tr.199). Tuy vậy, đây chính là thời kỳ mà ông đóng góp nhiều nhất cho việc thành hình hát chèo. Ông có viết nhiều vở tuồng và những vở này vẫn còn được lưu truyền cho đến ngày nay. Hát chèo thường được trình diễn tại các đình làng và tại các sân chùa. Tinh thần và thể thức hát chèo rất tự do và phóng khoáng. Những người có tước vị hoặc trả tiền thuê đoàn hát có thể tham gia trực tiếp vào vở hát bất kỳ lúc nào. Chẳng hạn như việc yêu cầu các diễn viên diễn lại những đoạn đặc ý. Ngoài ra trong suốt vở hát những người này còn có thể khen những đoạn nào lý thú bằng cách cầm dùi đánh vào mặt trống (thí dụ như đánh hai lần là 'tốt'; đánh ba lần là 'xuất sắc') hoặc chê bằng cách đánh dùi vào tang trống (ngụ ý: cần 'nói chuyện' với người bầu hát). Chiều dài của một vở hát chèo tùy thuộc vào số tiền mà khán giả đồng ý trả cho đoàn hát. Hình thức của hát chèo như chúng ta thấy ngày nay, thực ra đã được phát triển trọn vẹn cách đây tám thế kỷ. Trong suốt thời gian đó, vận mệnh của hát chèo cũng nổi trôi theo vận mệnh của đất nước. Sự sống còn của loại hát này cũng còn tùy thuộc vào quan điểm chính trị của từng triều đại. Hát chèo đã từng bị cấm trình diễn trong một số đời vua vì tính 'cười' của nó trên những xấu xa và bất công trong xã hội.

Hát tuồng du nhập vào nước ta sau hát chèo. Có hai giả thuyết về thời điểm hát tuồng du nhập vào nước ta. Thứ nhất, Phạm Đình Hồ (1998) cho biết vào thời nhà Lý, một đạo sĩ sang nước ta truyền dạy lối hát tuồng. Thứ nhì, West (1993) cho rằng hát tuồng du nhập vào nước ta vào thời nhà Trần (thế kỷ 13). Sau khi khôi phục đất nước từ quân xâm lược phương Bắc, trong số các tù binh Nguyên mà quân ta bắt được, có Lý Nguyên Cát, một bậc thầy của hát tuồng Trung Hoa. Ông tham dự cuộc viễn chinh để phụ trách việc giúp vui cho binh lính Nguyên Mông. Để đáp lại sự hậu đãi của người nước ta, ông quyết định lập nghiệp tại Việt Nam, và truyền dạy lối hát tuồng cho triều đình nhà Trần (tr.131). Theo tôi, cả hai thuyết này có lý riêng của chúng. Vào thời nhà Tống, các ngành văn học nghệ thuật của Trung Hoa phát triển rất rực rỡ. Trong việc tiếp xúc của nước ta với Trung Hoa vào thời nhà Lý, sự tiếp thu một ngành nghệ thuật tiêu khiển của nước này là một việc rất tự nhiên. Tuy vậy, phải đợi đến khi Lý Nguyên Cát chính thức truyền

dạy cho triều đình nhà Trần, thì hát tuồng Trung Hoa mới có một thể đứng hẳn hoi trong sinh hoạt âm nhạc Việt.

Hát tuồng đã mang lại một cảm hứng sôi nổi cho sinh hoạt tiêu khiển vào các thời Lý, Trần. Nhiều vị vua Việt Nam đã có công phát triển hát tuồng cho phù hợp với hoàn cảnh sinh hoạt của nông dân Việt. Vào đời nhà Lý hát tuồng thịnh hành trên cả hai loại sân khấu: trên bộ và trên mặt nước. Múa rối nước là một sự cải tiến hết sức sáng tạo từ hát tuồng. Qua đó, mặt ao hồ được sử dụng như sân khấu, và các nhân vật trong vở tuồng không phải lệ thuộc vào cách vẽ mặt để diễn tả cá tính.

Hiện các học giả Trung Hoa và Việt Nam vẫn không đồng ý về nguồn gốc của múa rối nước. Các sử liệu Trung Hoa có đề cập các nghệ nhân Trung Hoa dưới thời vua Minh Đế (227-239) chế ra một con rối bằng gỗ, gắn trên bánh xe và được vận hành bởi lực của nước (Foley 2001). Theo tôi, nếu quả thực sự việc xảy ra như vậy thì người Trung Hoa có thể được xem như bậc thầy về kỹ thuật chế máy móc. Còn việc sáng tác ra nghệ thuật múa rối nước chắc hẳn phải đến từ người nước ta. Một hoạt cảnh hết sức sống động do học giả Nguyễn Công Bật viết và được khắc trên một bia đá tại chùa Doi (nguyên văn Anh ngữ không có dấu), quận Duy Tiên, tỉnh Nam Hà năm 1121, cho chúng ta thấy rõ nghệ thuật múa rối nước độc đáo của các nghệ nhân Việt Nam vào thời ấy, như sau:

Một con kim quy (rùa vàng) bơi khoan thai, mang tam sơn trên đầu, lượn trên mặt sóng lăn tăn. Mai và chân rùa hiện rõ mồn một dưới làn nước chảy chậm, trong veo. Ngó thoáng lên bờ, kim quy há miệng, phun nước về phía cầu, ngược mặt lên để ngó mũ vương tử, đoạn cúi đầu xem trời xanh hiện trên mặt nước... Lúc ấy, dàn nhạc thiều trỗi lên một khúc nhạc, cửa hang động mở ra và các tiên nữ xuất hiện, vừa múa điệu 'Phong lai' vừa hát bài 'Phúc lành'; chim chóc múa hát líu lo, hươu nai nhảy nhót trong sự hân hoan (dịch từ 'Vietnamese Traditional Water Puppetry' của Nguyễn Huy Hồng & Trần Trung Chính 1996, tr.51).

Chứng tích của sân khấu nước vẫn còn tồn tại nơi chùa Thầy, thuộc tỉnh Sơn Tây, miền Bắc Việt Nam. Hình thức nghệ thuật của múa rối nước rất đặc sắc. Khi trình diễn, các diễn viên phải đứng trong nước sau tấm màn trang trí, điều khiển các con rối qua những cơ phận chìm dưới mặt nước. Các nhạc công sử dụng trống châu và một số trống nhỏ khác, cùng mõ, chiêng, và kèn. Bên cạnh các nhạc khí, pháo cũng được sử dụng để gây sự chú ý và thích thú. Thể nhạc chính của múa rối nước là hát chèo và hát tuồng. Múa rối nước không có đối thoại giữa các nhân vật, mà chỉ có những đoạn giới thiệu khi mở màn mà thôi. Foley (2001) cho biết theo sự khảo cứu của Margo Jones, có cả thảy 28 dòng múa rối nước tại các tỉnh miền Bắc nước ta, trong đó có 8 dòng vẫn còn hoạt động vào năm 1996 (tr.130). Ngày nay nghệ thuật múa rối nước rất được thế giới ưa chuộng, và là niềm hãnh diện cho nền nghệ thuật âm nhạc cổ truyền Việt Nam.



Bốn a-đào mùa hát (Minh họa trong Huard & Durand 1954, tr. 262)



Bốn a-đào mùa hát (Minh họa trong Huard & Durand 1954, tr.262)

Hát a-đào hay hát cô đầu là một loại hát tuồng được du nhập từ Trung Hoa. Thời điểm xưa nhất mà chúng ta biết đến sự có mặt của loại hát này là vào thời nhà Lý. Đỗ Bằng Đoàn và Đỗ Trọng Huề (1995) cho biết nhân dịp sinh nhật vua Thái Tông năm 1123, ngài cho dựng một vũ đình; chế ra một thứ xe đẩy chung quanh ngôi đình này, và cho một ca nữ đứng trên xe, múa và dâng rượu (tr.29). Theo năm tháng, hát a-đào mang tính độc đáo Việt Nam vì các nghệ sĩ sử dụng đàn đáy, một loại đàn thuần túy Việt Nam để chơi đệm (Phạm Duy 1975, tr.96). Hát a-đào chỉ phát triển mạnh ở miền Bắc Việt Nam. Theo sách 'Công Dư Tiệp Ký', từ ngữ 'A-Đào' đến từ tên họ của một ca nhi làng Đào Đặng, huyện Tiên Nữ, tỉnh Hưng Yên. Trong thời kháng Minh, bà lập

muu giết nhiều quân xâm lược. Khi bà mất, dân làng biết ơn lập đền thờ, gọi thôn bà ở là thôn Ả Đào. Từ đó, người ta gọi chung những ai làm nghề ca múa là ả đào (Đỗ Bằng Đoàn & Đỗ Trọng Huề 1994, tr.44). Tương tự như hát chèo và hát bội, khán thính giả khi nghe hát ả đào cũng được dành riêng một trống con để đánh mỗi khi muốn tán thưởng hoặc chê việc diễn xuất. Hát ả đào bao gồm hát, múa theo toán bốn, sáu, hoặc tám người thành hai hàng, và được đệm theo bởi đàn và trống. Trong khi thưởng thức múa hát, khách nghe còn được các ả đào khác tiếp rượu. Các ả đào, còn gọi là cô đầu của lối hát này có thể được so sánh với các geisha của Nhật Bản. Các nhạc khí chính của hát Ả đào gồm có phách, đàn đáy và trống. Sau đây là một đoạn của bài hát Ả đào rất được ưa chuộng tại nước ta, được sáng tác bởi Dương Khuê (1849-1920)- một danh sĩ thời vua Tự Đức - tả về mối tình trớ trêu của hai cô đầu Hồng và Tuyết:

Hồng Hồng, Tuyết Tuyết

Mới ngày nào chưa biết cái chi chi.

Mười lăm năm thắm thoát có xa gì,

Ngoảnh mặt lại đã tới hồi tơ liễu.

Lúc ta chơi phiếm nàng còn bé,

(Nay) Nàng sắp lấy chồng ta đã già.

Cười cười nói nói sượng sùng,

Mà bạch phát với hồng nhan chùng ái ngại...

Ý tứ của bài hát trên cho thấy một mối tình không biên giới về tuổi tác. Qua đó, chúng ta có thể hiểu được tại sao những người có địa vị cao trong xã hội như các cụ Nguyễn Trãi, Nguyễn Khuyến, và Nguyễn Công Trứ, thường có thú đi nghe hát Ả đào, hoặc sáng tác các bài cho lối hát này. Ngày nay, lối hát ả đào tại nước ta không còn nữa.

Tuy âm nhạc Trung Hoa gây một ảnh hưởng sâu đậm nơi nền âm nhạc cổ truyền của nước ta, học giả Phạm Đình Hổ lại đưa ra một nhận xét hết sức thâm thúy về sự khác biệt giữa hai nền âm nhạc của Trung Hoa và Việt Nam như sau:

Đại lược các thứ âm nhạc (của nước ta) không giống như bên Trung Hoa, nhưng cũng có tiếng cao, tiếng trầm, tiếng trong, tiếng đục, đủ cả năm cung, bảy thanh, không giới âm luật và không hiểu chỗ khác nhau về tập quán của phương nam, phương bắc, sự hạn chế về phong khí của

sông núi, thì không thể biết hết được. Xem đó đủ biết thời xưa cũng đã nghiên cứu về đường nhạc lẫn (tr.63)

Hát cải lương xuất hiện tại miền Nam Việt Nam năm 1920. Thoạt đầu lối hát này nhằm vào việc cải tiến các lối hát tuồng có ảnh hưởng nặng nề của Trung Hoa chẳng hạn như hát bội, sang một hình thức đơn giản và dễ hiểu hơn. Được dựa trên kết cấu của sân khấu Tây phương, hát cải lương đã biến hóa từ những điệu bộ đầy tính biểu trưng, cũng như từ một ngôn ngữ nặng về điển tích, thành ngữ của hát tuồng Trung Hoa sang dạng kịch ngắn. Trong lối hát mới này, tâm lý và cảm xúc của các nhân vật được chú trọng đến nhiều so với lối hát tuồng trước đây. Ngày nay, hát cải lương đã hoàn toàn độc lập từ hát tuồng Trung Hoa trong việc sáng tác các chủ đề. Lối hát chính của cải lương là vọng cổ. Sau này, đoàn cải lương Kim Chung cho phối hợp tân nhạc, vũ, và thơ cho lối hát cải lương (Phạm Duy 1975, tr.148). Các nhạc khí chính cho vọng cổ gồm có các loại nhạc khí cổ truyền như đàn nhị, đàn sến, đàn kìm, sáo trúc, tiêu, trống, và cồng. Các nhạc khí Tây phương được sử dụng có thể kể ra như guitar, violin và saxophone. Về nguồn gốc, Addiss (1971) cho biết với đặc tính âm giai (scale) không chuẩn xác và sự tụt giảm độ ngọt của giọng điệu, dân ca Chăm đã ảnh hưởng rất nhiều vào lối hát vọng cổ của người nước ta (tr.36). Sự khám phá của Addiss có thể giải thích được vì sao người xưa lại chọn tên vọng cổ (nghĩa 'hướng về điều xưa') cho lối hát này. Hát vọng cổ khởi xuất từ miền Nam và không vay mượn bất kỳ loại hát xưa nào của người nước ta. Nếu có 'hướng về điều xưa' thì phải chăng 'điều xưa' ở đây là điệu hát ngày xưa của dân tộc Chiêm Thành?



Dàn biên chung của âm nhạc triều đình Huế gồm 12 cái, được sử dụng vào các dịp khánh tiết như lễ tế Nam Giao (Ảnh liệu trong Brodrick 1942, tr. 208)

3.3. Âm nhạc triều đình

Theo sử liệu mà chúng ta có ngày nay, âm nhạc triều đình chính thức bắt đầu từ đời nhà Lê theo cách cấu trúc của âm nhạc triều Minh. Trước đó, âm nhạc dân gian, điển hình như hát tuồng được sử dụng cho các dịp khánh tiết. Vào đời nhà Lê, năm Thiệu Bình thứ 3 (1436), vua Thái Tông sai Nguyễn Trãi và Lương Đăng nghiên cứu âm nhạc triều đình Trung Hoa và định lại nhã nhạc cho thích hợp với hoàn cảnh Việt Nam (Đỗ Bằng Đoàn & Đỗ Trọng Huề 1995, tr.25). Lương Đăng có đặt ra hai dàn nhạc phỏng theo hai dàn nhạc của nhà Minh, đó là dàn Đường thượng chi nhạc và Đường hạ chi nhạc. Các nhạc khí của dàn Đường thượng chi nhạc gồm có: đại cổ (trống cái), biên chung (dàn chuông 16 cái), biên khánh (dàn khánh 16 cái), thược (một loại sáo ngắn gồm có 3 lỗ), trì (sáo ngang), huân (nhạc khí thổi làm bằng đất nung), chúc (nhạc khí gõ làm bằng gỗ hình dạng như cái đầu), ngữ (một loại mõ quệt hình con hổ), tiêu, quản (nhạc khí thổi), sinh (nhạc khí thổi có 13 lỗ gà, hình chim phượng), đàn cầm (nhạc khí có 7 dây), và đàn sắt (nhạc khí có 50 dây). Dàn nhạc Đường hạ chi nhạc gồm có: phương hưởng (nhạc khí có 16 tấm kim khí, mỗi tấm có một âm), không hầu (giống đàn sắt nhưng nhỏ hơn), sinh, trống, và địch (Đặng Hoàng Loan 2007). Vào đời Hồng Đức, vua Thánh Tông (1470-1497) sai một số quan văn nghiên cứu âm nhạc triều Minh, đặt ra hai bộ Đồng văn và Nhã nhạc để dạy ca, vũ, nhạc cho dân Việt. Đến thời nhà Hậu Lê, âm nhạc triều đình dần dà bị mất ảnh hưởng, khi quyền hành thực sự nằm trong tay các chúa Trịnh. Khi âm nhạc triều đình không có dịp thi thố, nền âm nhạc dân gian có cơ hội phát triển rục rờ.



Dàn biên chung của âm nhạc triều đình Huế gồm 12 cái, được sử dụng vào các dịp khánh tiết như lễ tế Nam Giao (Ảnh liệu trong Brodrick 1942, tr. 208)

Vào thời chiến tranh Trịnh Nguyễn, Lộc Khê Hầu Đào Duy Từ (1571-1634) lưu danh hậu thế không những với sự bố trí chiến lược của lũy Trường Dục và lũy Thầy để chống lại quân đội nhà Trịnh, mở mang bờ cõi về phương Nam, mà còn giúp chúa Nguyễn Phúc Nguyên đặt ra một số vũ khúc mới, và hoàn chỉnh một số vũ điệu cổ để sử dụng cho các dịp khánh tiết. Đỗ Bằng Đoàn và Đỗ Trọng Huề (1967) cho biết các vũ điệu mới gồm có 'Đấu chiến thắng Phật', 'Nữ tướng xuất quân', 'Vũ phiến' (múa quạt), và 'Tam quốc, Tây du'. Các vũ điệu cổ mà ông hoàn chỉnh gồm có 'Bát dật', 'Lục cúng', 'Tam tinh chúc thọ', 'Bát tiên hiến thọ', 'Trình tường tập khánh', 'Tứ linh', và 'Lục triết hoa mã đặng' (tr.439). Theo sự tương truyền, tinh thần sáng tạo và phục vụ nghệ thuật của Đào Duy Từ rất cao, lúc nào trong nhà ông cũng nuôi một bọn ca nữ để ông dạy múa hát (Đào Duy Từ 1974, tr.xvii). Thời kỳ này có lẽ cũng là thời kỳ mà Đào Duy Từ hoàn tất tác phẩm 'Hồ Trướng Khu Cơ', một binh pháp thư lỗi lạc của Việt Nam trong thời cận đại. Liệu ông đã làm 'một công hai việc' khi sử dụng các vũ công trong việc sáng tác các vũ khúc, cũng như kiến tạo các bát quái trận đồ trong quyển 'Hồ Trướng Khu Cơ' của ông? Tôi nhận thấy có một sự tương đồng giữa sự biến hóa vi diệu của các bát quái trận đồ trong tác phẩm này, và sự di chuyển nhuần nhuyễn của các vũ công trong các vũ điệu mà ông sáng tác cho triều đình nhà Nguyễn.

Theo Trần Trọng Kim (1971), vai trò giáo dục và chính trị của âm nhạc rất được Khổng tử đặt trọng khi ngài chủ trương 'Thẩm nhạc dĩ tri chính', có nghĩa: 'xem xét âm nhạc để biết chính trị hay dở' (tr.122). Vì lẽ đó, âm nhạc triều đình có cơ hội phát triển mạnh mẽ trong các thời kỳ hưng thịnh của Nho giáo và của một triều đại. Thể loại này được lập ra để đáp ứng cho vua chúa các nhu cầu về lễ nhạc, cúng tế trời đất như tế Nam Giao, tôn vinh thánh Khổng, hòa hợp trời đất khi có nhật thực hay nguyệt thực, đón tiếp thần dân trong những dịp lễ hội, tấn phong các quan, tế kị thái miếu, tế lễ xuất quân (năm Minh Mạng thứ 10 đổi thành Kỳ đạo), giúp vui trong các buổi khoản đãi đại yến, và còn nhiều nữa. Theo Đỗ Bằng Đoàn và Đỗ Trọng Huề (1967), các tấu khúc vào thời Hậu Lê như 'Cửu thành', 'Khánh thành' được sử dụng trong dịp tế giao; 'Văn quang' trong buổi lễ xướng danh và ban mũ mão cho tiến sỹ tân Khoa; 'Huru minh' cho lễ dâng quang của Vua Lê Hiến Tông, sinh nhật vua Lê Thần Tông, và Tết Nguyên Đán. Để tạo ra những nét đặc thù cho nhạc Việt, các nhạc sĩ nước ta đã phối hợp một số nhạc cụ thuần túy Việt Nam, trong đó có trống đồng khi chơi bài 'Cửu nhật nguyệt giao trùng nhạc' (như đã đề cập ở phần 2).

Đến đời nhà Nguyễn, âm nhạc triều đình có dịp phát triển khá rực rỡ. Sách Khâm Định Đại Nam Hội Điển Sự Lệ cho biết âm nhạc triều đình thời bấy giờ có hai bộ nhạc chính là Nhã nhạc và Tụng nhạc. Các dàn nhạc thời này gồm có Tiểu nhạc, Đại nhạc và Huyền nhạc. Dàn Tiểu nhạc lấy tiếng ty (gồm nhiều loại đàn có dây tơ) và bèo (các loại sáo) làm chính. Các nhạc khí chính của dàn tiểu nhạc gồm có 1 đàn tỳ bà, 1 đàn nguyệt, 1 đàn nhị, 1 ống địch, 1 tam âm, 1 sênh tiền và 1 trống mảnh. Dàn Đại nhạc lấy tiếng cách (từ các loại trống bịt da), kèn dăm (suona) và các nhạc khí gõ bằng kim loại làm trọng. Các nhạc khí chính của dàn Đại nhạc gồm có 20 trống lớn nhỏ, 8 kèn dăm, 6 tù và, 4 thanh la, và 4 đồng la. Trong khi đó, dàn Huyền nhạc chủ về âm kim và âm thạch (từ các khánh bằng đá). Số lượng nhạc khí của dàn Huyền nhạc gồm có 1 trống lớn, 1 bác chung (chuông lớn), 1 khánh đá lớn, 12 biên chung, 12 biên khánh, 1 bác phụ (trống vỗ), 1 chúc, và 1 trống nhỏ (Đặng Hoàng Loan 2007). Tuy nhiên, khi quan sát một ảnh liệu về tế lễ Nam Giao của triều đình Huế vào cuối thập niên 30, tôi nhận thấy bên cạnh dàn biên chung còn có một nhạc khí khác ngoài các nhạc khí vừa nêu, đó là một dương cầm hình con hổ (xin xem Brodrick 1942, tr.209).

Sau khi vua Bảo Đại thoái vị vào tháng 8 năm 1945, âm nhạc triều đình bị bãi bỏ hoàn toàn. Thêm vào đó, cuộc chiến tranh Việt Nam tàn khốc, ý thức hệ Cộng Sản, và các khó khăn thời hậu chiến đã gây ra một hậu quả vô cùng lớn lao cho âm nhạc triều đình. May mắn thay, Tổ Chức Văn Hóa, Khoa Học, và Giáo Dục của Liên Hiệp Quốc (Unesco) đã liệt kê âm nhạc triều

đình Huế là một trong các di sản văn hóa thế giới vào năm 2003. Từ đó đến nay, thể loại âm nhạc triều đình của nước ta có cơ hội phục hưng. Tuy vậy, trải qua bao cuộc bể dâu, nhiều nhạc khí cổ ngày nay không còn. Nhiều vũ khúc, điệu nhạc, và các bài hát cổ không còn ai biết chơi như thế nào nữa.

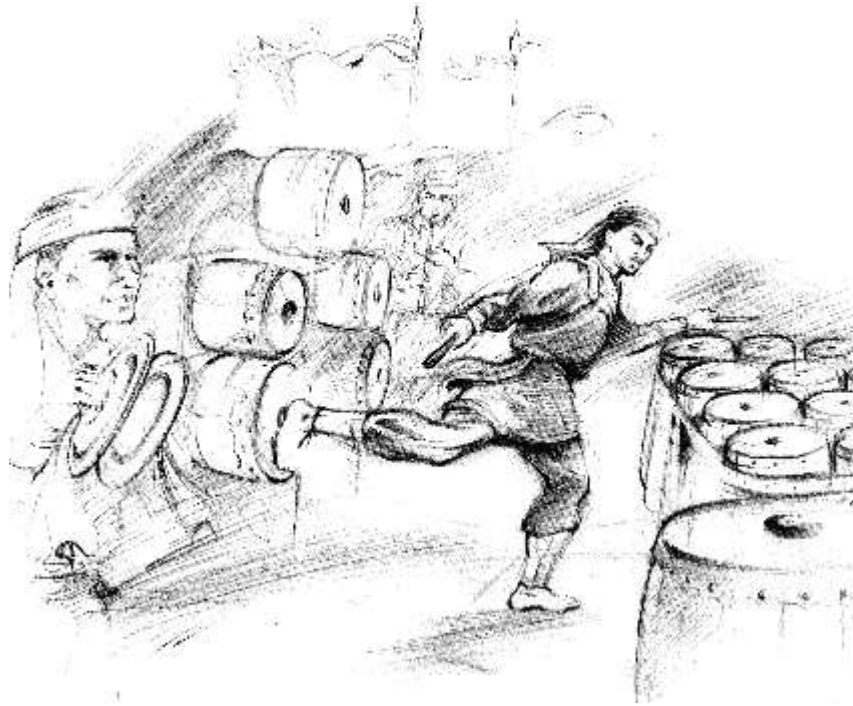
3.5. Võ nhạc Tây Sơn

Âm nhạc được sử dụng trong chiến trận tại Việt Nam từ lâu, nhưng chỉ giới hạn trong các hồi kèn, và trống thúc quân. Đến thời Tây Sơn, võ nhạc được chuyển sang một thể loại mới, với tính nghệ thuật cao. Võ nhạc Tây Sơn chủ về sự thôi thúc và làm phấn chấn tinh thần người nghe. Trong suốt thời kỳ vùng lên khởi nghĩa, Nguyễn Huệ đã tận dụng nhân tài và vật lực có sẵn trong tay để củng cố thể đứng quân sự, và chính trị của phong trào. Qua việc sử dụng các lãnh tụ quân sự của các sắc dân người Thượng; Chăm với nữ chúa Thị Hòa trong vùng Phú Yên; Trung Hoa với Tập Đình, Lý Tài, và cướp biển Tàu Ô, cho quân đội Tây Sơn, chúng ta có thể thấy rõ tài sử dụng người của Nguyễn Huệ. Về việc phát triển võ nhạc Tây Sơn, phải chăng Nguyễn Huệ cũng cho cải tiến các nền âm nhạc của những người hợp tác với ông kể trên?

Nhà khảo cổ Lưu Quý Tân cho biết âm nhạc Chiêm Thành có hơn 100 điệu trống cho nhạc cúng tế của họ (trong Phạm Duy 1975, tr.13). Như vậy, liệu sự phong phú của các điệu trống Chiêm Thành có ảnh hưởng ít nhiều gì đến võ nhạc Tây Sơn không? Khi quan sát dàn cồng Kulintang của các đảo miền Nam Á châu như Phi Luật Tân, Nam Dương và Mã Lai Á, tôi nhận thấy nhạc khí này có cùng cách sắp xếp với dàn trống trận Tây Sơn. Nếu dàn trống trận Tây Sơn có 12 trống có kích thước từ lớn đến nhỏ bọc quanh người đánh trống, thì dàn Kulintang có 8 cồng bằng đồng sắp thành một hoặc hai hàng, với kích thước từ lớn đến nhỏ treo ngang trên hai sợi dây thừng buộc vào một dàn bằng gỗ. Khi đánh, nhạc công sử dụng hai khúc gỗ dài khoảng 30 cm đánh lên phần u của cồng. Cồng càng lớn thì âm càng trầm, cồng càng nhỏ thì âm càng bổng. Ngoài dàn Kulintang của các vùng kể trên, dàn trống Tabla Tarang của Ấn Độ có cấu trúc tương tự như trống trận Tây Sơn. Dàn này gồm có 10 trống có dạng như trống cơm, dựng đứng quanh nhạc công theo hình vòng cung.

Từ lâu, võ nhạc xuất hiện rất phổ quát tại nhiều nơi trong vùng Đông Nam Á. Người Trung Hoa sử dụng trống châu, chiêng và chập chĩa cho các dịp biểu diễn võ thuật và múa lân. Võ nhạc Tây Sơn đi xa hơn, khi phối hợp nhiều loại trống khác nhau, cùng chiêng, chập chĩa, đàn nhị, kèn và mõ. Dư Hồng Phương (1994) mô tả rất chi tiết và sống động cách thức bố trí trống, và cách trình diễn võ nhạc Tây Sơn, như sau:

Bộ trống được dựng thành dàn, theo thứ tự ba hàng từ lớn đến nhỏ. Bốn trống lớn, đường kính khoảng 40 phân tây đứng hàng đầu. Sau đó là 4 trống nhỏ, khoảng 30 phân, sau cùng là bộ trống nhỏ, cỡ 20 phân, cũng bốn cái. Người cử trống đánh cả hai tay, và cùi chỏ, cùng hai đùi trống (gọi là roi), dài khoảng 30 phân, đánh cả hai đầu. Đưa hai tay lên múa là có thể đánh cả bốn mặt trống hay tang trống cùng một lúc. Vào một bài trống, người thiện nghệ có thể gây cảnh mưa rào thác đổ, khi nhặt khi khoan, khi dòn dập bức tim, khi hào hùng phấn chấn. Xem người múa trống đã là một cái thú. Múa là chữ đúng nhất vì người đánh trống vừa đánh, vừa di chuyển chứ không ngồi một chỗ như nhạc công tấu nhạc.



Múa võ nhạc Tây Sơn (phác họa của Nguyễn Kỳ Hưng)

Theo thời gian, số lượng trống tăng lên đến 17. Ngoài dùi trống và hai tay ra, nhạc sĩ giỏi sử dụng đầu, khuỷu tay và gót chân để đánh năm trống còn lại. Các trống này được bố trí ngang tầm và phía sau vị trí của những phần của cơ thể vừa nêu. Nguyễn Văn Chương (2005) cho biết võ sư Đinh Văn Tuấn, là người đánh được võ nhạc Tây Sơn 45 trống. Dàn trống của võ sư gồm có 5 trống châu, 24 trống chiến, và 16 trống nhỏ. Muốn trình diễn võ nhạc Tây Sơn với số lượng nhiều như vậy, võ sư Đinh Văn Tuấn đánh theo trận pháp bát quái, ngũ hành, và bộ pháp tứ hành thủ âm. Để có một hình ảnh cụ thể cho lối đánh võ nhạc Tây Sơn 17 trống, tôi trình bày vấn đề với võ sư Huỳnh Thanh Tòng, người sáng lập ra Vivodo Academy tại Tây Úc, và được ông hoan hỷ biểu diễn đánh tương tượng một dàn 17 trống đủ loại và một trống châu để tôi phác họa (hình đính kèm). Lúc múa, võ sư di chuyển theo đồ hình bát quái, các động tác hoàn toàn dựa theo ngẫu hứng, trôi chảy và không lập lại.

Hiện chưa ai biết rõ các bài nguyên thủy của võ nhạc Tây Sơn vào những năm đầu của cuộc khởi nghĩa như thế nào. Mục đích của võ nhạc Tây Sơn là để thôi thúc, tăng khí thế chiến đấu, và phấn chấn tinh thần binh lính Tây Sơn trong các hoạt động quân sự hàng ngày của họ. Theo Dư Hồng Phương (1994), võ nhạc Tây Sơn nổi tiếng với bốn bài: 'Luyện Quân', 'Xuất Quân', 'Công Thành', và 'Khải Hoàn'. Trong khi đó, Thái Tẩu (2000) đề cập đến năm bài, đó là 'Khai Trường', 'Xuất Quân', 'Hành Quân', 'Hãm Thành' và 'Khải Hoàn'. Sự khác biệt này có thể cho thấy tính sáng tạo riêng của một số lò võ, mặc dù cùng trình diễn võ nhạc Tây Sơn, nhưng lại khác biệt về mặt bài bản.

Tựu trung, võ nhạc Tây Sơn ra đời để đáp ứng với sự lớn mạnh của phong trào khởi nghĩa Tây Sơn. Sau khi nhà Tây Sơn sụp đổ, thể loại âm nhạc độc đáo này chịu chung số phận với những người đã sáng tạo ra nó. Sự trừng phạt vô cùng khốc hại của kẻ thắng trận hầu xóa bỏ những dấu tích vang bóng một thời của kẻ cựu thù, đã làm thối chí các nghệ sĩ tấu võ nhạc Tây Sơn. Cuộc đô hộ gần một thế kỷ của thực dân Pháp và cuộc nội chiến quốc cộng đã làm cho thể loại âm nhạc này càng lúc càng đi dần đến sự diệt vong.

3.6. Âm nhạc Phật giáo

Âm nhạc Phật giáo đã xuất hiện vào thời Phật Thích Ca còn tại thế, sử dụng trong việc trợ giúp các tu sĩ nhớ và trì tụng những gì đức Phật thuyết giảng. Các kinh sách Vinaya, Mahavagga và Khandhaka của Phật giáo Tiểu thừa chép rằng, sau khi lắng nghe đức Phật thối sáo và thuyết pháp, nhiều thanh niên quý tộc thành Banarasi đã quyết định từ bỏ các niềm vui thế gian và xin quy y tam bảo (Thích Nhất Hạnh 1992, tr.151-152). Sự việc này cho thấy âm nhạc độc tấu của Phật giáo không những có thể giúp người nghe cảm nhận được thực tại màu nhiệm của cuộc sống, mà còn có tính cảm hóa lớn lao. Tuy nhiên, chính Phật Thích Ca cũng phải khuyến cáo các đệ tử phải đề phòng bị vướng mắc vào sắc, thanh của đàn và múa hát. Dần dà, với sự hình thành và phát triển của Phật giáo Đại thừa, âm nhạc Phật giáo được sử dụng một cách quảng đại hơn trong các sinh hoạt hằng ngày, hoặc trong các dịp lễ hội, tại các chùa. Một số kinh điển quan trọng của Phật giáo Đại thừa như kinh Hoa Nghiêm (Avatamsaka sutra) có đề cập âm nhạc như một phương tiện trong việc phát huy Phật pháp. Một đoạn kệ sau đây trong kinh Pháp Hoa (Saddharna Pundarika sutra) cho thấy ngay cả những ai sử dụng nhạc khí để chào mừng, hoặc tôn kính ảnh tượng chư Phật nơi tháp miếu, đều có thể đạt Phật đạo.



3.7. Âm nhạc đám tang

Âm nhạc đám tang mà chúng ta thường nghe, hoặc biết đến tại nước ta là loại âm nhạc dành cho dân gian. Đám tang các vua triều Nguyễn thì lại không sử dụng âm nhạc. Thay vào đó, quan quân bắn 9 phát súng thần công khi đưa quan tài vua ra khỏi hoàng thành, và tương tự như vậy sau khi hạ huyệt (Đỗ Bằng Đoàn & Đỗ Trọng Huề 1967). Trái lại, đám tang dân gian thường thuê các phường nhạc chơi trong suốt thời gian tang lễ. Tuy có sự ảnh hưởng ít nhiều từ âm nhạc Trung Hoa, thể loại âm nhạc này có tính đặc thù của âm nhạc dân gian Việt, qua âm điệu vô cùng áo nã.

Theo Nhất Thanh (1970), mỗi khi nhà nào có người mới chết, gia chủ thường thuê một phường nhạc với hai mục đích: thứ nhất, để loan báo cho mọi người xa gần biết sự qua đời của người thân mình và thứ nhì, để thổi kèn, nổi trống để đáp lễ mỗi khi có khách đến viếng bái. Việc làm này còn tạo ra một ích lợi khác nữa như báo cho chủ nhà biết khách đến viếng, để kịp thời ra tiếp và lễ tạ lại. Chính vì vậy mà phường nhạc đám ma thường ngồi cạnh quan tài để dễ thấy những ai đến viếng. Một số bài thường được chơi trong các đám tang có thể kể đến như 'Lâm khóc', 'Nam thương' và 'Nam ai'. Thêm vào đó, phường kèn còn có những bài riêng để chơi thay lời cho các người thân trong gia đình với người quá cố như con cái đối với cha mẹ, anh chị em đối với nhau, cháu với ông bà và còn nhiều nữa (tr.413-414).

Về nguồn gốc của âm nhạc đám tang tại nước ta, Phạm Đình Hồ (1998) cho biết từ sau thời nhà Trần, phường chèo bội thường được gọi đến hát văn trong ngày rằm tháng bảy để giúp lễ tế yên vị cho các gia đình có người thất lộc. Điệu hát văn nghe rất cảm động, bi ai. Còn hình thức âm nhạc đám tang đang lưu hành ngày nay tại nước ta xuất hiện ít nhất từ thời Hậu Lê. Học giả Phạm Đình Hồ cho thấy rõ điều này, qua việc bày tỏ niềm ngao ngán lồi lõm chơi phóng túng của các phường nhạc đám ma vào thời của ông:

Nói tóm lại, phàm tấu nhạc ở tôn miếu, thanh âm phải cho trang nhã; những lúc đưa đón dẫn rượu, lên xuống chúc hồ, phải tùy lễ mà đàn hát cho hay. Còn như tế đám ma phải cho thâm. Âm nhạc phải tùy mỗi lúc một khác. Bây giờ, những người tập nghề thổi kèn hay làm những trò quỷ quái để cho thế tục khen, như lúc đám ma thổi kèn thờ, bắt chước giọng đàn bà con trẻ khóc lóc kể lể, người nghe lấy làm thích, lại thưởng cho. Ôi! Âm nhạc chủ hòa, cốt phải hợp lễ, thế nào trang nghiêm, lúc nào thâm, lúc nào được nhập điệu là hay. Còn như tiếng rên rĩ, giọng ngêu ngao, khác nào tiếng khóc tiếng máu, sao không để người khóc cho nghe, lại phải thổi kèn bắt chước làm gì? (Phạm Đình Hồ 1998, tr.64)

Có lẽ không có mấy ai thích âm nhạc đám tang vì tính thô lương của nó. Tuy vậy, hầu hết người nước ta vẫn phải sử dụng thể loại này, vì theo quan niệm của xã hội Việt Nam thời trước đây, một đám ma 'không kèn không trống' thể hiện một gia cảnh hèn kém của gia đình có người thất lộc. Tại miền Bắc, chính sách tiết giảm trong việc ma chay vào thời chiến tranh Việt Nam đã làm suy yếu ảnh hưởng của thể loại âm nhạc đám tang rất nhiều. Thậm chí các tổ hợp tống táng còn sử dụng máy cassette để mở chơi các bài nhạc đám tang nữa.

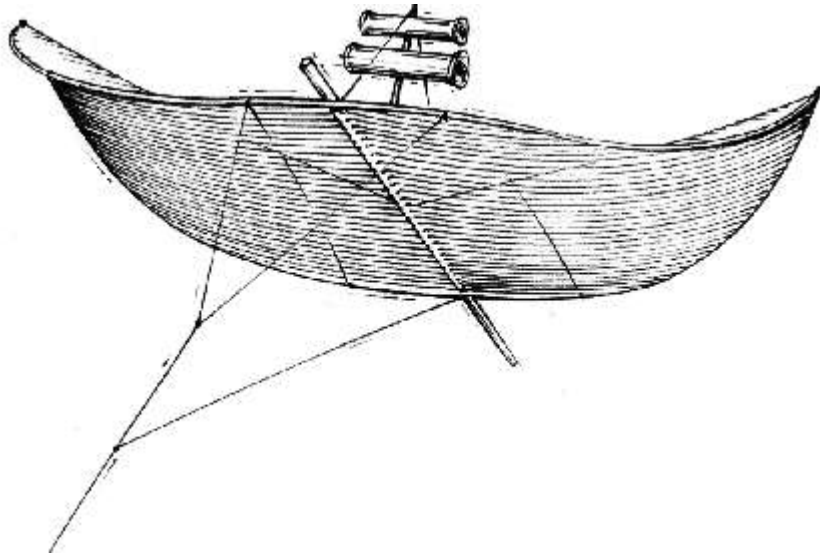


Một phường nhạc đám ma vào thời thuộc Pháp (ảnh liệu: Grosier 1972, tr.74)

3.4. Sáo diều

Ngoài các thể loại âm nhạc cổ truyền chính kể trên, chúng ta còn có thể kể đến âm nhạc sáo diều. Toan Ánh (1999) cho rằng cánh diều bay lơ lửng trong gió hè là một trong các thành tố căn bản nhất để nhận diện một làng quê. Từ thời xa xưa, dân quê tổng Hà Nam, tỉnh Quảng Ninh, miền Bắc Việt Nam có truyền thống thả diều tại chùa vào ngày rằm tháng Tư Âm lịch, ngay khi lễ Phật Đản chấm dứt. Theo sự tin tưởng của mọi người, năm nào mà cuộc thi diều xảy ra tốt đẹp, thì năm ấy, dân trong tổng sẽ được mùa lúa và an cư lạc nghiệp. Sau ngày rằm đó, các con diều dự thi sẽ được tiếp tục thả trong thời hạn cả tháng. Vì vậy, một con diều và ống sáo tốt phải được làm với các vật liệu có sức chịu đựng mưa nắng trong một thời gian dài (tr.199). Trong *Connaissance du Việt-Nam*, một tác phẩm do Trường Viễn Đông Bác Cổ xuất bản năm 1954, Huard và Durand cho biết dân quê miền Bắc thường gắn một hoặc vài ống sáo trúc vào hai kiềm diều to như diều lá đa và diều cóc, thả lên trời để tạo âm thanh vui nhộn trong những ngày Tết, hoặc lễ hội trong làng.

Sáo diều còn được dân quê sử dụng cho một vai trò quan trọng hơn, như giúp họ chặn đứng một bệnh dịch đang hoành hành trong vùng. Các tác giả đưa ra hai giả thuyết cho việc làm này. Thứ nhất, âm thanh của sáo diều có thể làm khuấy khỏa các thần gây bệnh dịch. Một khi đầu óc các thần vui vẻ thì biết đâu, lòng từ của họ có dịp phát sinh, nới tay một chút cho dân làng đỡ khổ? Thứ nhì, tiếng sáo diều có thể làm mọi người trong làng quên đi những âu lo gây ra bởi bệnh dịch quái ác. Trong một số trường hợp, dân làng còn trộn chất bột sulphide màu vàng vào bên trong ống sáo, để khi lên cao, sức gió sẽ thổi chất bột này tan biến trong không gian. Sự việc này có mục đích gì thì chưa ai biết được. Tuy vậy, theo kinh nghiệm của dân làng thì nó có thể chặn đứng sự bộc phát của bệnh dịch (tr.239).



Diều truyền thống Việt Nam và 2 sáo diều (minh họa của Nguyễn Kỳ Hưng dựa theo ảnh liệu của Huchet năm 1888)

Tôi có xem xét các kiểu diều và truyền thống chơi diều của một số quốc gia trong vùng Đông Nam Á, và thấy người Cam Bốt và người Trung Hoa đều tự nhận quốc gia của họ biết làm diều trước tiên. Các quốc gia trong vùng ảnh hưởng văn hóa Trung Hoa như Triều Tiên và Nhật Bản, không cần thiết phải bàn đến, vì hai nước này du nhập nghệ thuật làm diều từ Trung Hoa vào đời nhà Đường. Theo Sarak (2006), một cổ tích do Học Viện Phật Giáo Cam Bốt xuất bản năm 1972 kể rằng Thmenh Chey, một học giả người Cam Bốt, bị vua Trung Hoa bắt giam vì tội khi quân. Để tự cứu mình, ông lên làm một con diều knorng khổng lồ và một ống sáo diều, thả lên trời vào ban đêm. Âm thanh vi vút phát ra từ một vật có hình dáng như một đại bàng, lượn trong đêm tối làm nhà vua phải thả Thmenh Chey ra, vì sợ con quái diều trên trời sẽ trả thù cho chủ, ăn thịt các thần dân của ông.

Giả thuyết người nước ta du nhập nghệ thuật làm diều và ống sáo diều từ Cam Bốt không đứng vững, vì kiểu diều 'knorng' của nước này khác hẳn với kiểu diều 'cóc', 'lá đa', và 'trái xoan' của nước ta. Theo ông Nguyễn Văn Be, một bậc thầy trong nghệ thuật làm diều tại cố đô Huế, thì diều trái xoan là một kiểu diều thuần túy Việt Nam. Kiểu diều này còn được người miền Nam gọi là 'thuyền buồm' vì hình dáng ngoạn mục như các cánh buồm no gió của nó. Cấu trúc diều trái xoan khá đặc biệt khi có tám mảnh hình trái xoan dạng cong, dính vào nhau bằng dây. Vì tám mảnh trái xoan có tác dụng như tám cánh buồm căng gió nên sức nâng của chúng rất cao, đủ mang nổi năm ống sáo dài ngắn khác nhau, kết lại bằng một đoạn tre, đặt phía trên các cánh buồm (trong Ruhe 2003, tr.38). Toan Ánh (1999) cho biết để có tiếng sáo hay, các nghệ nhân phải chọn các đoạn từ thân tre già; miệng ống sáo phải làm từ gỗ mồi, vì loại gỗ này có thể chịu đựng được mưa nắng trong một thời gian lâu; các ống tre cần phải được gọt mỏng đi, cả trong lẫn ngoài, để cho tiếng vang và thanh. Ngoài ra, miệng sáo phải được vạt với một góc cạnh như thế nào đó, để ống sáo có thể hút gió nhiều, thổi vào trong lòng ống sáo, lớp này đến lớp khác,

tạo thành những tiếng ngân dài êm ả. Dựa theo cá tính của âm thanh, chúng ta có thể liệt kê ba loại sáo điều chính tại nước ta. Ba loại này là sáo còi, sáo đầu, và sáo chiêng. Sáo còi có tiếng kêu the thé và kéo dài; sáo đầu có tiếng ngân nga, kêu vo vo, trong khi sáo chiêng có tiếng kêu như tiếng chiêng vang rền (tr.201).

Dựa theo yếu tố lịch sử, nghệ thuật làm điều của nước ta có lẽ đến từ Trung Hoa, vì trong khoảng thời gian người Trung Hoa bắt đầu biết làm điều vào các thế kỷ đầu sau Công Nguyên, thì nước ta vẫn còn là một thuộc địa của nhà Đông Hán. Người Trung Hoa có khá nhiều truyền thuyết về nguồn gốc điều của họ. Vào năm 478 trước CN, triết gia Mặc tử dành ra ba năm làm một con ó bằng gỗ và tre, bay được một hôm thì hỏng (sách Mặc Tử). Cũng cùng thế kỷ, Kungshu P'an, một chuyên gia làm điều, chế ra một con chim bằng gỗ bay liên tục trong ba ngày. Năm 169 trước CN, điều còn được dùng vào các hoạt động quân sự, qua việc đại tướng Han Hsin, thời nhà Hán, sử dụng điều để đo lường khoảng cách giữa đạo quân của ông và thành lũy của đối phương. Từ đó, ông cho đào một đường hầm dưới bức tường thành, để quân lính ông theo đó xông vào bên trong.

Mặc dù người nước ta học cách làm điều từ Trung Hoa từ thuở xa xưa, sự việc các kiểu điều mang ống sáo ngày nay của Trung Hoa và của nước ta khác nhau cho thấy tính sáng tạo của tổ tiên chúng ta trong nghệ thuật làm điều, và sáo điều gần hai thiên kỷ qua. Trong quãng thời gian dài đó, cánh điều và âm thanh sáo điều không những đánh dấu cho mùa Hè êm ả với trời trong, gió mát, mà còn là biểu tượng cho một cái gì rất thân thương và gần gũi trong tâm hồn người dân quê Việt Nam mộc mạc.

4. Nhạc khí thường dùng trong âm nhạc cổ truyền Việt Nam

Âm nhạc cổ truyền Việt Nam phát triển từ hệ thống bát âm của Trung Hoa. Bát âm là tám loại âm thanh căn bản phát ra từ tám loại vật liệu khác nhau. Tám loại vật liệu của bát âm gồm có: bèo (tiếng kèn từ các ống tre và còi từ các trái bầu), thổ (tiếng nhạc khí làm bằng đất gồm có chầu sành và trống đất), cách (tiếng trống da), mộc (tiếng nhạc khí làm bằng gỗ, gồm có mõ và phách), thạch (tiếng khánh bằng đá), kim (tiếng nhạc khí làm bằng kim loại như chiêng, chuông), ti (tiếng nhạc khí có dây, như đàn đáy, đàn tỳ bà), và trúc (tiếng sáo trúc và tiêu) (Đỗ Bằng Đoàn và Đỗ Trọng Huề 1967, tr.446). Tuy nhiên, việc sắp xếp nhạc khí theo hệ thống bát âm khá phức tạp, chẳng hạn như âm kim có thể bao gồm nhiều loại nhạc khí đa dạng như chuông, chiêng, trống đồng, dương cầm và kèn dăm. Để đơn giản hóa bảng phân loại, tôi sắp xếp các loại nhạc khí của âm nhạc cổ truyền Việt Nam theo ba nhóm chính, dựa theo cách chơi, như sau:

1. Nhóm nhạc khí gỗ:

· **Chập chĩa:** còn gọi là nã bạt, gồm hai đĩa bằng đồng như nắp vung. Khi chơi, nhạc công sử dụng hai tay chập hai đĩa vào nhau.

- Chiêng: còn gọi là đồng la hoặc lệnh, gồm một đĩa bằng đồng có dạng như khuôn đúc bánh. Khi chơi, nhạc công treo chiêng vào khung và dùng dùi đánh vào đĩa (hình 1).
- Chuông đại hồng: có kích thước to, âm thanh vang vọng, được sử dụng tại các chùa trong sinh hoạt cúng lễ và lễ tâm hằng ngày. Tại nước ta, một số chuông đại hồng có chiều cao vài thước và nặng mấy ngàn kí lô. Thái Văn Kiểm (1960, tr.77) cho biết tháng Tư năm canh dần (1710), chúa Nguyễn Phúc Chu cho đúc một chuông đại hồng có kích thước khá to tại chùa Thiên Mụ, nặng đến 3285 cân ta (khoảng gần 2.052 kg). Để lưu danh hậu thế, chúa đích thân làm một bài văn đề nghệ nhân khắc vào chuông.
- Dàn biên chung: gồm 12 cái bằng đồng, treo thành hai hàng vào một dàn bằng gỗ, gốc tích từ Trung Hoa, sử dụng cho âm nhạc triều đình (điển hình như dàn huyền nhạc). Thông thường, nhạc khí này đòi hỏi phải có hai nhạc công để trình diễn.
- Dàn Tơ rung: được làm bằng nhiều ống tre dài, ngắn khác nhau. Những ống tre này được kết lại bằng dây và trải ra như dạng vông. Dàn tơ rung có năm thang âm. Khi chơi, nhạc công dùng một dùi gõ lên các ống tre. Trong một số trường hợp, đàn tơ rung được điều khiển bởi hai nhạc công; một người đánh các nốt trầm bổng trong khi người thứ hai chuyên đánh đệm.
- Khánh: bằng đá, thường được tạc theo hình con gười. Dùi đánh thường là thanh sắt tròn. Một trong những nhạc khí căn bản của âm nhạc Phật giáo và Lão giáo thời xưa.
- Mõ: một nhạc khí chính của âm nhạc Phật giáo, làm bằng gỗ, bên ngoài khắc hình con cá, khoét bọng bên trong để khi gõ tạo ra âm thanh trầm vọng. Mõ loại này được dùng để đệm cho việc tụng kinh trong âm nhạc Phật giáo.
- Mõ song lan: bằng gỗ, mặt tròn như cái đĩa, có chuôi để cầm, bên hông có khoét một lỗ hổng như cái mõ. Khi chơi, nhạc công sử dụng một dùi có chuôi cầm, đánh vào mặt đĩa gỗ phát ra tiếng kêu như tiếng mõ, dùng trong việc giữ nhịp nhạc. Mõ song lan còn được đặt dưới bàn chân để đệm nhịp.
- Mõ sừng trâu: làm từ đoạn cong của sừng trâu (dài khoảng 12 phân tây), một nhạc khí thông dụng của các bộ tộc thiểu số vùng Trường Sơn. Khi chơi, nhạc công sử dụng một khúc gỗ cứng để gõ vào đoạn sừng. Mõ sừng trâu được sử dụng cho lối hát tuồng, tế lễ và hòa tấu của triều đình (hình 2).
- Phách: còn gọi là 'sinh tiền', 'sênh tiền', hoặc 'sinh'. Một nhạc cụ gồm có hai mảnh bằng gỗ. Một mảnh hình chữ nhật dài khoảng một gang tay, có đóng một số đinh, mỗi đinh sâu 5 đồng tiền xưa qua lỗ ở giữa. Khi chơi, nhạc công dùng mảnh gỗ kia gõ vào mảnh gỗ có các đồng tiền, ăn nhịp với khúc nhạc. Phách là nhạc khí mà ả đào thường đánh đệm khi hát.
- Trống bông: gồm có một mặt được bịt bằng da trăn hoặc kỳ đà, nối vào một bầu tròn qua trung gian một vật có dạng như miệng kèn, sử dụng trong hát chèo và hát tuồng, lễ hội, và đại nhạc. Khi chơi trống bông, nhạc công thường kết hợp với múa. Âm thanh trống bông đục và ít vang (hình 3).
- Trống bát nhã (bát nhã là từ biến thể từ Phạm ngữ Prājna): kích thước lớn, âm thanh vang dội, được sử dụng trong việc hòa tấu tại các chùa.

- Trống bôc (tambourine): sử dụng cho hát ả đào. Gốc từ trống tambora của Ấn Độ.
- Trống com: có tên như vậy vì trước khi chơi, nhạc công dùng com nóng nghiền nhuyễn gắn vào mặt trống để tạo âm trầm bồng. Nhạc khí này được sử dụng cho hát chèo và lễ lạc. Trống com có thể được du nhập từ Chiêm Thành từ thời nhà Trần (hình 4).
- Trống trận: thoát đầu được sử dụng cho chiến trận. Sau được dùng cho hát tuồng, hát bội và võ nhạc Tây Sơn (hình 5).
- Trống bát câu: dùng cho các loại hát tuồng và hát bội (hình 6)
- Trống châu: được dùng trong hát chèo và hát tuồng (hình 7).
- Trống đồng: một nhạc khí cổ xuất hiện trên một khu vực dài hơn 8 ngàn cây số, trải từ một số đảo ở Nam Dương qua Mã Lai, dọc vùng Trường Sơn và lưu vực sông Mã, Việt Nam và đến tận một số tỉnh miền Nam Trung Hoa như Vân Nam, Quảng Đông, Quảng Tây, Quý Châu, Tứ Xuyên và Chiết Giang. Trống đồng có nhiều dạng và kích thước khác nhau. Loại nhiều người biết đến là Đông Sơn, tên của một địa danh ở tỉnh Thanh Hóa nước ta.
- Trống mảnh một mặt: còn gọi là đàn diện cổ, chơi chung với đàn đáy trong lối hát ả đào. Người Chăm cũng có một loại trống tương tự, tên gọi barinung (Addiss 1971, tr.32).
- Trống tầm bông: còn gọi là phong yêu cổ. Một mặt hơi to, giữa thắt lại. Khi đánh tạo ra hai âm trầm bồng khác nhau. Tiếng kêu nhẹ là 'tầm', nặng là 'bông'. Trống tầm bông có thể có xuất xứ từ Ấn Độ.
- Trúc sinh: tục gọi đàn khô, hình như cái thùng vuông, trên rộng, dưới thắt lại. Trên mặt thùng có các miếng tre già đóng song song. Lúc chơi, nhạc công dùng hai dùi gỗ nhịp trên các thanh tre, tạo ra tiếng kêu lác cắc dòn dã.
- Dương cầm: gồm 42 dây bằng đồng, có lối bố trí như đàn tranh, duy mặt đàn thì phẳng. Tuy có cấu trúc của các đàn có dây, dương cầm được xếp vào nhóm nhạc khí gõ vì khi chơi, nhạc công sử dụng hai cái vỗ bằng kim loại có tay cầm uyển chuyển, đánh vào các dây bằng đồng. Nhạc khí này đến từ Trung Hoa. Truy cho cùng ra, nó có một liên hệ mật thiết với đàn dulcimer của Iran (hình 8).

2. Nhóm nhạc khí khảy hoặc kéo dây:

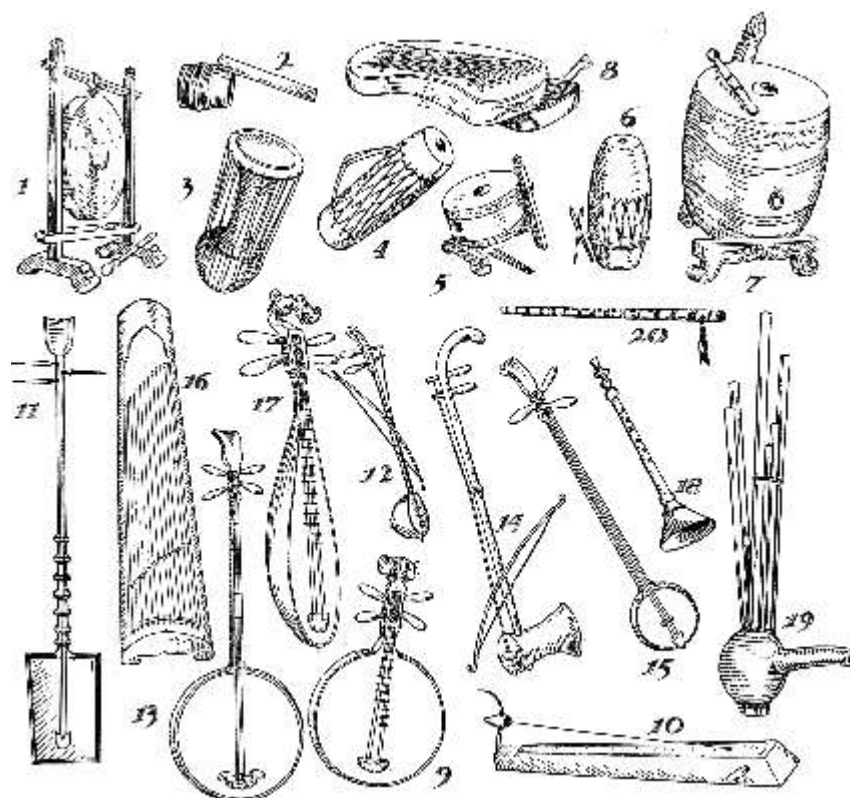
- Đàn bân: còn gọi là đàn nhật, du nhập từ Trung Hoa (hình 9).
- Đàn bầu: còn gọi là đàn độc huyền. Với âm thanh nhẹ nhàng, đàn bầu thích hợp cho những điệu hát trầm lắng. Thuở ban đầu, đàn bầu được sử dụng cho hát xẩm. Sau đó, nhạc khí này được sử dụng cho các điệu hát chèo, hát xoan, và hát Huế. Người Chăm cũng có đàn một dây, tên gọi radap katch (Addiss 1971, tr.32). So sánh với các nhạc khí một dây của các quốc gia khác trên thế giới, đàn bầu của nước ta có một cấu trúc và âm thanh vô cùng độc đáo (hình 10).

- Đàn bảy dây: còn gọi là thất huyền cầm, gốc tích không rõ.
- Đàn chín dây: còn gọi là cửu huyền cầm, gốc tích không rõ.
- Đàn đáy: còn gọi là đờn cầm, gồm có ba dây, đáy vuông, dọc đàn dài, trên dọc gắn 16 phím, hộp đàn hình thang cân. Đàn đáy còn được gọi là 'vô đề cầm', vì đáy đàn được khoét một khoảng trống hình chữ nhật để tạo âm thanh đặc biệt. Đàn đáy là nhạc khí chính cho lối hát ả đào. Nhạc sĩ Phạm Duy cho rằng đàn đáy là một nhạc khí thuần túy của Việt Nam. Căn cứ vào các bản khắc gỗ tại đình Hoàng Xá, tỉnh Hà Tây thì chúng ta có thể đoán chừng nhạc khí này xuất hiện vào đời nhà Trần, hoặc sớm hơn (hình 11).
- Đàn gáo: có tên như vậy vì thùng đàn có dạng hình gáo múc nước. Đàn gồm hai dây kết từ các sợi đuôi ngựa quện dính với nhựa cây linh sam (fir). Đàn gáo là vĩ cầm của các nước trong vùng Đông Á (hình 12).
- Đàn nguyệt: còn gọi là đàn kìm, du nhập từ Trung Hoa (hình 13).
- Đàn nhị: có họ hàng thân thích với đàn gáo. Điểm khác biệt là thùng đàn có dạng hình ống loa. Đàn du nhập từ Trung Hoa, tuy nhiên, nguồn gốc của đàn lại đến từ Mông Cổ từ đời nhà Hán (hình 14).
- Đàn sến: thùng đàn có 6 góc như vỏ sò, vỏ hến, gồm có 2 dây.
- Đàn tam: gồm ba dây, gốc từ Trung Hoa (hình 15).
- Đàn tranh: đàn tranh Việt Nam có nhiều liên hệ mật thiết với đàn ch'in (cổ cầm) của Trung Hoa. Theo *Chinese People and Chinese Culture* (năm không rõ), đàn ch'in (cổ cầm) năm dây tơ được phát minh bởi Phục Hy (2852 trước Tây lịch). Nguyễn Ánh Linh (2003, tr.7) cho biết số lượng dây của đàn tranh Việt Nam tăng dần theo thời gian: 15 dây vào thời Hậu Lê, 16 dây vào thế kỷ 19, và 25 dây vào thập niên 60 (hình 16).
- Đàn tỳ bà: một nhạc khí Trung Hoa, nhưng lại có xuất xứ từ các bộ tộc ở vùng cực Tây của nước này từ đời nhà Hán. Loại đàn mà Thúy Kiều sử dụng trong tác phẩm 'Đoạn Trường Tân Thanh' của thi hào Nguyễn Du. Đàn tỳ bà thường được phối hợp với đàn tranh, đàn nhị, đàn nguyệt và đàn tam, thành 'ngũ tuyệt' trong nhạc hòa tấu (hình 17).

3. Nhóm nhạc khí thổi hơi:

- Kèn dăm (suona hoặc sona): đến từ Trung Hoa nhưng lại có nguồn gốc từ Iran. Nhạc khí này có âm thanh rền rĩ. Nhạc khí này được sử dụng cho dàn nhạc đại hòa tấu của triều đình, lễ hội và đám tang (hình 18).
- Khèn (mouth organ): nhạc khí của các dân tộc thiểu số sống dọc theo dãy Trường Sơn. Khèn gồm có nhiều ống tre dài ngắn đủ cỡ, nối chung với nhau bởi một bầu rỗng có miệng để nhạc công thổi. Qua các hình nhạc công thổi khèn khắc trên mặt trống Ngọc Lũ, chúng ta có thể biết lịch sử của nhạc khí này gắn liền với lịch sử của trống đồng (hình 19).
- Ống sáo quân: làm bằng ống trúc, có tám lỗ (hình 20).

- Óng địch: làm bằng óng trúc, có bảy lỗ.
- Óng tiêu: làm bằng óng trúc, có sáu lỗ, thổi dọc theo chiều óng.
- Óng sáo điều: một loại còi làm bằng óng trúc, gắn vào các điều to như điều trái xoan, điều lá đa và điều cóc, thả lên vào những ngày Tết và lễ hội trong làng.



Các nhạc cụ phổ biến trong âm nhạc cổ truyền Việt Nam - Các hình 2, 3, 11 và 19 do Nguyễn Kỳ Hưng minh họa. Các hình còn lại được in nơi các trang 259, 260 & 261 trong Huard & Durand (1954).

5. Kết luận

Âm nhạc cổ truyền Việt Nam đã có những bước tiến đáng kể từ khi lập quốc đến nay. Nhiều thể loại âm nhạc cổ truyền của ta thực ra có nguồn gốc từ các quốc gia lân cận như Trung Hoa và Chiêm Thành. Thậm chí còn đến từ Ấn Độ, qua công cuộc truyền bá Phật giáo bắt đầu từ thời Bắc thuộc lần thứ nhất. Âm nhạc Việt còn góp nhặt tinh hoa từ các nền âm nhạc của các bộ tộc thiểu số sống dọc theo dãy Trường Sơn. Nền âm nhạc cổ truyền của nước ta có khuynh hướng đón nhận tinh hoa các nền âm nhạc khác, trong chiều hướng chọn lọc, bồi bổ và đồng hóa cho thích hợp nhu cầu tâm linh không những cho con người, mà còn làm khuây khỏa các đấng thần linh. Mỗi khi có dịp xem lại những bước phát triển của âm nhạc Việt, bất kỳ ở thể loại nào, thời nào, ai cũng có thể thấy được khát vọng của người xưa trong nỗ lực đi tìm những gì rất Việt Nam

cho âm nhạc cổ truyền của nước ta. Từ lối hát tuồng với sân khấu trên cạn biến thành múa rối với sân khấu trên nước vào đời nhà Lý; từ việc sử dụng trống Đông Sơn cho dàn nhạc đại hòa tấu của triều đình nhà Lê, người xưa đã có những sáng tạo cần thiết để đồng hóa những gì vay mượn của người trở thành của riêng của mình. Tương tự như vậy, âm nhạc Phật giáo Việt Nam tuy đến từ Ấn Độ và Trung Hoa, nhưng lại có sự cải tiến cho thích hợp với hoàn cảnh Việt Nam. Vũ điệu 'Lục cúng' do các tu sĩ Ấn Độ truyền dạy từ thuở xa xưa, nhưng với sự hoàn chỉnh của Đào Duy Từ, vũ điệu này được sử dụng vào các dịp khánh tiết, và hiện là một biểu tượng đầy tự hào của âm nhạc triều đình Huế. Vào cuối thế kỷ 18, võ nhạc Tây Sơn hình thành bên cạnh sự lớn mạnh của quân đội Tây Sơn, cho thấy khả năng sáng tạo nghệ thuật cao độ của âm nhạc Việt. Mặc dù du nhập từ Trung Hoa gần hai thiên kỷ, âm nhạc sáo điều của nước ta lại có các đặc tính riêng, cả về mặt kỹ thuật và nghệ thuật. Điều này cho thấy tổ tiên chúng ta có nhiều nỗ lực và sáng kiến trong việc phục vụ con người và trong một số trường hợp, cho cả thần thánh nữa.

Có hai trào lưu chính ảnh hưởng nền âm nhạc của nước ta. Trào lưu thứ nhất đến từ các bậc học giả, qua việc nghiên cứu các cung bậc cho thích hợp với các dịp khánh tiết. Trào lưu thứ nhì đến từ các nghệ sĩ dân gian. Tuy không am tường nhiều về âm nhạc học, họ lại là những người đáp ứng các nhu cầu tâm linh thiết thực nhất cho đại đa số dân quê mộc mạc. Trước khi, và sau khi âm nhạc triều đình ra đời, âm nhạc dân gian vẫn có một thể đứng vững vàng trong mọi sinh hoạt văn hóa của dân Việt. Khi ảnh hưởng chính trị của các vua nhà Hậu Lê bắt đầu suy kém, âm nhạc dân gian còn được trình diễn tại chốn triều đình. Nền âm nhạc khiêm tốn này có một sức mạnh bền bỉ, một đức tính nhẫn nại, và tính quảng đại khi đón nhận những gì mới lạ, cải tiến chúng cho thích hợp với hoàn cảnh Việt Nam.

Từ sự am hiểu các thể loại âm nhạc cổ truyền vừa nêu, tôi hy vọng chúng ta sẽ thương yêu hơn những gì ông cha chúng ta đã dày công nghiên cứu, phát triển và truyền bá, tuy phần nhiều thể loại xem chừng khá xa lạ với nhận thức thời nay. Cuối cùng, trong chiều hướng phát huy văn hóa nơi xứ người, thiết tưởng việc am hiểu những nét khái quát về nền âm nhạc cổ truyền đầy sinh động của nước ta là một điều rất cần thiết. Theo tinh thần 'Ôn cố tri tân', sự hiểu biết về âm nhạc cổ truyền của dân tộc và các kinh nghiệm lịch sử có thể giúp chúng ta sáng tạo thêm những thể loại âm nhạc Việt Nam mới, và có thể làm phong phú thêm kho tàng âm nhạc thế giới.

6. Tài liệu tham khảo

1. Addiss, S 1971, 'Music of Cham Peoples', *Asian Music*, Vol. 2, No. 1, pp. 32-38.
2. Asian-Indian Calendar 2006, Indian Musical Instruments, www.newyorklife.com/cda/0,3254,11606,00.html
3. Brodrick, A 1942, *Little China: The Annamese Lands*, Oxford University Press, London.
4. Carter, M 1977, *Crafts of China*, Aldus Books, London.

5. ChinaCulture.org 2006, *Sino-Foreign Cultural Exchanges in Tang Dynasty*, retrieved in www.chinaculture.org/gb/en_exchange/2003-09/24/content_29739.htm
6. *Chinese People and Chinese Culture* (năm không rõ), Hua Hsin Cultural and Publications Center, Taipei.
7. Chu Quang Trứ 2001, *Mỹ Thuật Lý Trần - Mỹ Thuật Phật Giáo*, NXB Mỹ Thuật, Hà Nội.
8. Conze, E 1959, *Buddhism: Its Essence and Development*, Harper & Row, New York.
9. Dư Hồng Phương 1994, *Trống Trận Tây Sơn*, Đặc San Quang Trung-Tây Sơn Xuân Giáp Tuất. www.home.iprimus.com.au/huynh00/Tay%20son/nhactayson.html
10. Đào Duy Anh 2000 (1939), *Việt Nam Văn Hóa Sử Cương*, Hội Nhà Văn, Hà Nội.
11. Đặng Hoàng Loan 2007, *Nhã Nhạc Cung Đình Việt Nam*, www.vnstyle.vdc.com.vn/vim/vietnamese/thongtin/bai_Nhanhac.htm
12. Đỗ Bằng Đoàn và Đỗ Trọng Huề 1967, *Những Đại Lễ và Vũ Khúc của Vua Chúa Việt Nam*, Hoa Lư, Sài Gòn.
13. Đỗ Bằng Đoàn và Đỗ Trọng Huề 1994 (xuất bản đầu tiên năm 1962 tại Sài Gòn), *Việt Nam Ca Trù Biên Khảo*, NXB TP HCM.
14. Foley, K 2001, *The Metonymy of Art: Vietnamese Water Puppetry as a Representation of Modern Vietnam*, TDP, Vol.45, No.4, pp.129-141.
15. Grosier, J 1972, *The World of Ancient China*, Minerva, Genève.
16. Grousset, R 1971, *In the Footsteps of the Buddha*, (trans) Mariette Leon 1932, Routledge and Keagan Paul, London.
17. Hà Văn Tấn, Nguyễn Văn Kự & Phạm Ngọc Long 1993, *Chùa Việt Nam*, Khoa Học Xã Hội, Hà Nội.
18. Huard, P & Durand, M 1954, *Connaissance du Việt- Nam*, École Française d'Extreme-Orient, Hanoi.
19. Huchet, (first nam unknown) 1888, *Les Cerfs-Volants des Chinois*, La Nature, Place unknown.
20. Kern, H 1963, *Saddharma-Pundarika or The Lotus of the True Law*, Dover Publications, New York.
21. Maspero, G 2002 (1928), *The Champa Kingdom: The History of an Extinct Vietnamese Culture*, White Lotus Press, Bangkok.

22. Lê Quý Đôn 1973, *Văn Đài Loại Ngữ*, Phạm Vũ & Lê Hiền dịch và chú giải, Miền Nam, Sài Gòn.
23. Lý Tế Xuyên 1974, *Việt điện U Linh Tập*, Sống Mới, Sài Gòn.
24. Nguyễn Ánh Linh 2003, 'Đàn Tranh, Đàn Bầu: Di Sản Văn Hóa Việt Nam', trong *Di Sản Dân Tộc và Vai Trò của Trí Thức*, Đại Hội CGVN / Kỳ 10, Tây Úc.
25. Nguyễn Bá Lăng 1972, *Kiến Trúc Phật Giáo Việt Nam*, Viện Đại Học Vạn Hạnh, Sài Gòn.
26. Nguyễn Huy Hồng & Trần Trung Chính 1996, *Vietnamese Traditional Water Puppetry*, The Gioi Publishers, Hanoi.
27. Nguyễn Huyền Anh 1972, *Việt Nam Danh Nhân Từ Điển*, Khai Trí, Sài Gòn.
28. Nguyễn Văn Chương 2005, *Còn Ai Đánh Nhạc Võ Tây Sơn 45 Trống?*
www.vnnews.net/forums/showthread.php?t=66965
29. Nhất Thanh 1968, *Đất Lề Quê Thói: Phong Tục Việt Nam*, Cơ Sở Đường Sáng, Sài Gòn.
30. Okazaki, J 1977, *Pure Land Buddhist Painting*, Kodansha, Tokyo.
31. Phạm Duy 1975, *Musics of Vietnam*, Dale Whiteside (ed), Southern Illinois University Press, Illinois.
32. Phạm Đình Hồ 1998, *Vũ Trung Tuy Bút*, dịch giả: Đông Châu Nguyễn Hữu Tiến, Văn Nghệ, TPHCM.
33. Ruhe, B 2003, *An Ambassador to the Global Kite World- Meeting Mr Be, Vietnamese Grandmaster*, Drachen Foundation Journal.
34. Sarak, S 2006, *History of Khmer Kites*,
<<http://subvision.net/sky/planetkite>>/asia/cambodia/khmer-kitebook.htm.
35. Scott, A 1957, *The Classical Theatre of China*, George Allen & Unwin, London.
36. Soothill, W 1994, *The Lotus of the Wonderful Law* (dịch từ Miao-Fa Lien Hua Ching), Curzon Press, Richmond Surrey.
37. Tạ Chí Đại Trường 1973, *Lịch Sử Nội Chiến ở Việt Nam từ 1771 đến 1802*, Văn Sử Học, Sài Gòn.
38. Thái Tẩu 2000, *Nhạc Võ Tây Sơn*, Đặc San Quang Trung-Tây Sơn Xuân Canh Thìn,
www.home.iprimus.com.au/huynh00/Tay%20son/nhactayson.html

39. Thái Văn Kiểm 1960, *Cố Đô Huế: Lịch Sử, Cổ Tích, Thắng Cảnh*, Bình Minh, Sài Gòn.
40. The Sound of Ganges River 2006, *History of Buddhist Music*, www.fgs.ca/buddhistmusic/history.htm
41. Thích Nhất Hạnh 1992, *Đường Xưa Mây Trắng: Theo Gót Chân Bụt*, Lá Bối, San Jose.
42. *Thiền Uyển Tập Anh* 1990, Văn Học, Hà Nội.
43. Toan Ánh 1974, *Hội Hè Đình Đám*, Sao Mai, Sài Gòn.
44. Toan Ánh (1999, xuất bản lần đầu năm 1968 tại Sài Gòn), *Làng Xóm Việt Nam*, NXB TP HCM.
45. Trần Trọng Kim 1954, *Việt Nam Sử Lược*, Tân Việt, Sài Gòn.
46. Trần Trọng Kim 1972, *Nho Giáo* (Quyển Thượng), Trung Tâm Học Liệu Bộ Giáo Dục, Sài Gòn.
47. Trần Văn Khê 1962, *La Musique Vietnamienne Traditionelle*, Paris Presses University, Paris.
48. Viện Khảo Cổ Học 1987, *Trống Đông Sơn*, Khoa Học Kỹ Thuật, Hà Nội.
49. *Việt Nam Điêu Khắc Dân Gian* 1975, NXB Ngoại Văn, Hà Nội.
50. Warner, M 1974, *The Dragon Empress: Life and Time of Tz'u-hsi 1835-1908 Empress Dowager of China*, Cardinal, London.
51. West, H (ed) 1993, *Vietnam*, APA Publications, Singapore.
52. Wriggins, S H 1996, *The Silk Road Journey with Xuanzang*, Westview Press, Cambridge.
53. Yamasaki Taiko 1988, *Shingon: Japanese Esoteric Buddhism*, Shambhala, Boston.

Trân trọng biết ơn:

Gs Bửu Khải đã xem lại bản thảo và cho một số ý kiến vô cùng quý giá.