

BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO BỘ VĂN HOÁ, THỂ THAO VÀ DU LỊCH
HỌC VIỆN ÂM NHẠC QUỐC GIA VIỆT NAM

NGUYỄN THU THỦY

GIẢNG DẠY CÁC BÀI TẬP KỸ THUẬT
CHO ĐÀN TÂY BÀ HỆ TRUNG CẤP
TẠI HỌC VIỆN ÂM NHẠC QUỐC GIA VIỆT NAM

LUẬN VĂN THẠC SĨ NGHỆ THUẬT ÂM NHẠC

Hà Nội - 2016

BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO BỘ VĂN HOÁ, THỂ THAO VÀ DU LỊCH
HỌC VIỆN ÂM NHẠC QUỐC GIA VIỆT NAM

NGUYỄN THU THỦY

GIẢNG DẠY CÁC BÀI TẬP KỸ THUẬT
CHO ĐÀN TỖ BÀ HỆ TRUNG CẤP
TẠI HỌC VIỆN ÂM NHẠC QUỐC GIA VIỆT NAM

Chuyên ngành: PPGDCNAN

Mã số: 60210202

LUẬN VĂN THẠC SĨ NGHỆ THUẬT ÂM NHẠC

Hướng dẫn khoa học:

PGS- TS Nguyễn Phúc Linh

Hà Nội, 2016

LỜI CAM ĐOAN

Tôi xin cam đoan đây là công trình nghiên cứu của riêng tôi. Các số liệu kết quả trong luận văn là trung thực và chưa từng được công bố trong bất cứ công trình nào khác.

Ký tên

Nguyễn Thu Thủy

DANH MỤC CÁC CHỮ VIẾT TẮT

GS	: Giáo sư
NSND	: Nghệ sĩ nhân dân
NXB	: Nhà xuất bản
Ths	: Thạc sĩ
TC	: Trung cấp
HVANQGVN	: Học viện âm nhạc quốc gia Việt Nam
tr	: Trang

MỤC LỤC

Mở đầu	1
Chương 1: Cơ sở lý luận và thực trạng giảng dạy các bài tập kỹ thuật 7	7
cho đàn Tỳ bà.....	7
1.1. Cơ sở lý luận	7
1.1.1. Khái niệm chung về kỹ thuật biểu diễn	8
1.1.2. Tầm quan trọng của việc xây dựng nền tảng kỹ thuật ban đầu.....	11
1.1.3. Hệ thống kỹ thuật.....	12
1.2. Thực trạng giảng dạy kỹ thuật cho đàn Tỳ bà tại HVÂNQGVN	30
1.2.1. Lực lượng giảng viên và học sinh đàn Tỳ bà.....	30
1.2.2. Thực trạng về tài liệu giảng dạy kỹ thuật hiện nay.....	37
1.2.3. Thực trạng giảng dạy kỹ thuật đàn Tỳ bà theo các hệ thống phím khác nhau. 39	39
Tiểu kết chương 1	44
Chương 2. Một số giải pháp nâng cao chất lượng giảng dạy	45
kỹ thuật cơ bản đàn Tỳ bà hệ Trung cấp.....	45
2.1. Điều chỉnh rút gọn các bài tập kỹ thuật cho phù hợp với chương trình đào tạo	
đàn Tỳ bà bậc TC hiện nay	45
2.1.1. Sự cần thiết phải lựa chọn và rút gọn các bài tập kỹ thuật	46
2.1.2. Những giải pháp ứng dụng “Các bài tập kỹ thuật” trong giảng dạy đàn Tỳ bà.....	47
2.2. Giải pháp về tư thế bấm và gảy đàn Tỳ bà	51
2.3. Những giải pháp về kỹ thuật tạo âm và phong cách âm nhạc.....	55
2.3.1. Kỹ thuật tạo âm.....	55
2.3.2. Một số giải pháp trong thể hiện phong cách âm nhạc	61
2.4. Thực nghiệm sư phạm	72
2.4.1. Mục đích thực nghiệm	72
2.4.2. Đối tượng thực nghiệm	73
2.4.3. Thời gian và địa điểm tiến hành thực nghiệm	73
2.4.4. Nội dung thực nghiệm (cuốn BT kỹ thuật cho đàn Tỳ Bà của NSND Mai	
Phuong).....	73
2.4.5. Kết quả thực nghiệm.....	75
Tiểu kết Chương 2	76
Kết luận và Kiến nghị:	81
Tài liệu tham khảo	83
Phụ lục	85

Mở đầu

1. Lý do chọn đề tài:

Gần 60 năm qua sau khi Trường Âm nhạc Việt Nam thành lập (1956) các nhạc cụ truyền thống nói chung và đàn Tỳ bà nói riêng đã thu được những thành tựu đáng kể trong các lĩnh vực biểu diễn và đào tạo. Để có những thành tựu lớn lao này, nhiều nghệ sĩ giảng viên đàn Tỳ bà đã có những đóng góp cả về trí tuệ và về sức lực để nghệ thuật biểu diễn đàn Tỳ bà có thể tồn tại và phát triển được trong cuộc sống âm nhạc của đất nước. Trong những đóng góp lớn nói trên, chúng ta phải kể đến sự kế thừa các kỹ thuật diễn tấu cổ truyền và phát triển nó trong các tác phẩm mới sáng tác cho đàn Tỳ bà. Bên cạnh đó, qua các đợt công diễn tại nước ngoài của các nghệ sĩ Việt nam, tiếng đàn Tỳ bà Việt Nam cũng đã được bạn bè thế giới gần xa yêu thích.

Trong những gương mặt nghệ sĩ giảng viên nổi tiếng chúng ta phải kể đến NSND. Ths. Vũ Mai phương (Nguyên giảng viên HVÂNQGVN); Th sĩ Phạm Thị Huệ (HVÂNQGVN); NSUT Vũ Kim Hạnh (HVÂNQGVN); Th sĩ Vũ Diệu Thảo (HVÂNQGVN). Ngoài ra, còn có một số giảng viên đàn Tỳ bà tại các cơ sở đào tạo khác như Ths. Nguyễn Thanh Thủy (Trường CĐ Nghệ thuật Quảng Ninh); Ths. Vũ Thị Hường (Đại học Văn hóa Nghệ thuật Quân đội).

Trong đào tạo âm nhạc nói chung, hiện nay chúng ta có nhiều bậc học khác nhau nhưng trong luận văn này, chúng tôi bàn sâu về việc giảng dạy các bài tập kỹ thuật cho đàn Tỳ bà hệ Trung cấp tại HVÂNQGVN. Trong việc giảng dạy đàn Tỳ bà bậc Trung cấp thì vấn đề xây dựng nền tảng kỹ thuật cơ bản giữ một vị trí quan trọng. Có kỹ thuật cơ bản tốt, các em học sinh sẽ có thể vươn tới tầm cao hơn (bậc đại học) trong sự nghiệp học tập của bản thân. Có kỹ thuật cơ bản tốt, các em có thể biểu diễn tốt phong cách nhạc cổ cũng như việc thể hiện tốt các tác phẩm mới của các tác giả Việt Nam.

Ngày nay, bên cạnh vốn nhạc cổ thể hệ trẻ học sinh, sinh viên đàn Tỳ bà còn được tiếp cận với nhiều tác phẩm sáng tác mới của các nhạc sĩ cho đàn Tỳ bà độc tấu và hòa tấu. Với vốn bài bản và tác phẩm mới vừa bảo đảm chất nhạc truyền thống và vừa mang tính chất âm nhạc đương thời, các chương trình biểu diễn và giảng dạy đàn Tỳ bà ngày càng trở nên phong phú hơn cả về mặt xúc cảm, âm nhạc và kỹ năng biểu diễn.

Trong các tác phẩm mới, các tác giả qua những tác phẩm của mình đã đưa ra hàng loạt các kỹ thuật mới mà trong nhạc cổ không có. Nhiều dạng kỹ thuật xuất hiện trong các tác phẩm mới cho nhạc cụ truyền thống nói chung và cho đàn Tỳ bà nói riêng có phần chịu ảnh hưởng các kỹ thuật từ các nhạc cụ phương Tây như kỹ thuật chơi nhiều bè, hợp âm, kỹ thuật vê (Tremolo) năm ngón, kỹ thuật bồi âm, búng dây (Pizzicato)...

Nghệ thuật biểu diễn đàn Tỳ bà đã trải qua nhiều thế kỷ và được nhiều thế hệ phát triển, sáng tạo công phu, cây đàn đã đi vào sử sách, thơ ca, văn học. Hiện nay cây đàn đã đang được giảng dạy tại những trường đào tạo chuyên nghiệp, có mặt trong những dàn nhạc dân tộc nhưng vị trí của cây đàn chưa được đánh giá ngang bằng với những nhạc cụ khác, và đặc biệt là trong độc tấu.

Đàn tỳ bà có những kỹ thuật đặc trưng khá phức tạp, âm sắc của cây đàn “đoản” không được vang, ngân như những nhạc cụ khác. Chính vì vậy đòi hỏi người chơi phải có kỹ thuật tốt và dày công luyện tập mới có thể diễn đạt tốt được nội dung âm nhạc của tác phẩm. Hiện nay một số ít các nghệ sĩ có thể chơi độc tấu đàn Tỳ bà ở trình độ cao (hấp dẫn người nghe), phần còn lại không có khả năng độc tấu, hoặc không đạt tới tầm chinh phục khán giả mà lý do quan trọng là hạn chế về mặt kỹ thuật ngay từ bước ban đầu(kỹ thuật cơ bản).

Trong việc dạy và học đàn Tỳ bà, các giảng viên cũng như học sinh sinh viên ngày một thấy rõ tầm quan trọng của việc dạy và học “Những bài

tập kỹ thuật cho đàn Tỳ bà” nhằm mục đích phát triển kỹ thuật diễn tấu. Là một người gắn bó với cây đàn Tỳ bà 18 năm, tôi chọn việc giảng dạy các bài tập kỹ thuật cho đàn Tỳ bà hệ Trung cấp làm đối tượng nghiên cứu nhằm góp phần phát triển kỹ thuật cho đàn Tỳ bà cũng như tìm lại vị trí xứng đáng trong các nhạc cụ truyền thống.

2. Lịch sử nghiên cứu:

Ngày nay, tại Việt nam cũng đã có những công trình nghiên cứu của các thạc sĩ, của các nghệ sĩ – giảng viên đàn Tỳ bà với những nội dung nghiên cứu khá phong phú. Đây chính là những tư liệu quý giúp cho chúng tôi soạn thảo luận văn này. Trong luận văn, chúng tôi giới hạn lịch sử nghiên cứu được đề cập trong các luận văn thạc sĩ và các tuyển tập kỹ thuật cho đàn Tỳ bà hệ TC tại HVANQGVN của NSND. Ths. Vũ Mai Phương.

a) Các luận văn:

Sau đây, chúng tôi xin liệt kê một số luận văn thạc sĩ được bảo vệ tại Học Viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam:

1. Vũ Mai Phương (1998): *Cây đàn Tỳ bà trong âm nhạc truyền thống Việt nam*, Luận văn thạc sĩ, HVANQGVN. Trong luận văn này, NSND Mai phương đã đề cập tới xuất xứ cũng như sự du nhập của cây đàn vào Việt Nam cùng một số những truyền thuyết dân gian về cây đàn. Luận văn miêu tả một số kỹ thuật truyền thống, kỹ thuật mới, cách diễn tấu đàn Tỳ bà trong nhạc phong cách (Chèo , Huế, Cải lương), khái niệm về lòng bản, biến hóa lòng bản, cách gọi tên chữ nhạc theo hệ thống Hồ, xự, sang, xê, công... Luận văn sẽ tạo tiền đề cho những người say mê cây đàn Tỳ bà muốn thực hiện đúng đắn phương châm bảo tồn những cái độc đáo, sở trường và phát huy những tinh hoa của cây đàn để xây dựng một nền âm nhạc truyền thống Việt Nam hiện đại, vừa tiên tiến vừa đậm đà bản sắc dân tộc.

2. Phạm Thị Huệ (2007): *Vị trí cây đàn Tỳ bà trong bối cảnh xã hội hiện nay*, Luận văn Thạc sĩ, HVANQGVN. Luận văn góp phần bổ sung thêm phần nào tư liệu về cây đàn Tỳ bà, với những nghiên cứu sưu tầm tư liệu của tác giả về cây đàn Tỳ bà trong khu vực Đông Á. Tổng kết một phần biến đổi của cây đàn Tỳ bà Việt Nam từ đó tác giả đề xuất một số ý kiến trong việc tìm ra những hướng đi tiếp theo cho cây đàn để cây đàn tìm lại được vị trí bình đẳng với các nhạc khí truyền thống khác.
3. Vũ Kim Hạnh (2007): *Giảng dạy đàn Tỳ bà bậc trung học tại Nhạc viện Hà Nội*, Luận văn thạc sĩ, HVANQGVN. Luận văn nhằm xác định trong việc giảng dạy và biên soạn giáo trình chương trình cụ thể cho từng năm học, bổ sung kỹ thuật diễn tấu cho học sinh học đàn tỳ bà, xây dựng được các nội dung về chương trình giáo trình, sát hợp trong việc đề ra những yêu cầu về kỹ thuật và nghệ thuật diễn tấu trong âm nhạc truyền thống và tác phẩm mới. Ở mục 2.1.2 của luận văn (trang 34) tác giả luận văn đã giới thiệu khái quát một số kỹ thuật cho 2 năm đầu và đưa ra những ví dụ cho các kỹ thuật được nêu lên. Luận văn còn đi vào giới thiệu và phân tích một số bài trong 3 phong cách (Chèo, Huế, Cải lương) phân loại những bài bản này, hệ thống lại các làn điệu dân ca và các tác phẩm sáng tác làm cơ sở cho việc biên soạn giáo trình trong giảng dạy và học tập tại HVANQGVN
4. Vũ Diệu Thảo (2011): *Giảng dạy âm nhạc truyền thống Huế cho đàn Tỳ bà tại Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam*, Luận văn thạc sĩ, HVANQGVN. Tác giả luận văn đã đi sâu nghiên cứu vào một trong ba phong cách nhạc truyền thống quan trọng được giảng dạy tại Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam là Chèo, Huế, Tài tử - Cải lương, đó là phong cách Huế. Tác giả đã đi sâu và đặc tả phong cách truyền thống Huế trong việc vận dụng vào việc giảng dạy.

Trong các luận văn của các Ths nói trên đã được bảo vệ tại Nhạc viện Hà Nội (nay là Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt nam) đã bàn về nhiều vấn đề về cây đàn Tỳ bà trong bối cảnh xã hội hiện nay, trong nền âm nhạc truyền thống Việt Nam. Tuy nhiên, chỉ có luận văn của Ths. NSUT. Vũ Kim Hạnh (HVÂNQGVN) là đề cập tới việc “Giảng dạy đàn Tỳ bà bậc trung học tại Nhạc viện Hà Nội” (Luận văn thạc sĩ, HVÂNQGVN – năm 2007) luận văn này cũng không đi sâu phân tích về việc “Giảng dạy các bài tập kỹ thuật cho đàn Tỳ bà hệ TC tại HVÂNQGVN”. Cũng như trong giáo trình giảng dạy kỹ thuật của các nhạc cụ phương Tây, trong những năm 2000, với sự quan tâm của ban Giám đốc Học viện, các giảng viên đầu ngành các nhạc cụ truyền thống đã bắt đầu được đặt viết những bài tập kỹ thuật cho từng loại nhạc cụ truyền thống trong đó có đàn Tỳ bà.

b) Những bài tập kỹ thuật cho đàn Tỳ bà

Những cuốn “Bài tập kỹ thuật cho đàn Tỳ bà bậc Sơ cấp và Trung cấp” do NSND. Ths. Vũ Mai Phương và Tổ môn đàn Tỳ bà HVÂNQGVN sưu tầm, biên tập và xuất bản đã ngày càng trở nên quan trọng trong việc phát triển kỹ thuật đàn Tỳ bà. Bên cạnh đó còn có những bài tập riêng do các giảng viên biên soạn trong quá trình giảng dạy để phù hợp với từng học sinh, phù hợp với việc tiếp cận những dạng kỹ thuật xuất hiện trong tác phẩm, tuy nhiên những bài tập đó chưa được in thành giáo trình mà chỉ mang tính nội bộ trong tổ hoặc trong lớp.

1) NSND. Ths. Vũ Mai Phương: *Những bài tập kỹ thuật cho đàn Tỳ bà* (bậc sơ cấp – TC 1-2). Hà Nội, tháng 11 năm 2003. Trung tâm Thông tin và Thư viện Nhạc viện Hà Nội.

2) NSND. Ths. Vũ Mai Phương: *Những bài tập kỹ thuật cho đàn Tỳ bà* (bậc Trung cấp- TC3-6). Hà Nội tháng 11 năm 2003. Trung tâm Thông tin và Thư viện Nhạc viện Hà Nội.

Những công trình và tuyển tập nói trên đã đóng góp phần quan trọng trong việc nâng cao chất lượng giảng dạy kỹ thuật và biểu diễn đàn Tỳ Bà tại Việt Nam. Tuy nhiên, qua phân tích và tổng kết một cách có hệ thống các luận văn đã bảo vệ, chúng tôi cho rằng chưa có công trình nào phân tích sâu về việc giảng dạy các bài tập kỹ thuật cho đàn Tỳ bà bậc trung cấp. Đây là một vấn đề đòi hỏi những nghiên cứu vừa mang tính lý luận vừa mang tính thực tiễn trong giảng dạy đàn Tỳ bà. Vì lý do trên, chúng tôi chọn tên đề tài luận văn là: **“Giảng dạy các bài tập kỹ thuật cho đàn Tỳ bà hệ Trung cấp tại HVANQGVN”** sẽ không trùng lặp với các công trình đã được đề cập.

3. Mục tiêu nghiên cứu:

Khảo sát về giáo trình giảng dạy kỹ thuật đàn Tỳ bà tại HVANQGVN.

Nghiên cứu, phân tích và rút gọn chương trình đào tạo kỹ thuật đàn Tỳ bà bậc TC từ 9 năm xuống 6 năm.

Luận văn thu thập một số thông tin và tìm ra một số phương pháp để giảng dạy Tuyển tập “Những bài tập kỹ thuật cho đàn Tỳ bà hệ TC tại HVANQGVN”.

4. Đối tượng và phạm vi nghiên cứu:

Đối tượng nghiên cứu phương pháp giảng dạy và các vấn đề về kỹ thuật trong giảng dạy và học tập đàn Tỳ bà bậc TC tại HVANQGVN.

Phạm vi nghiên cứu chương trình và giáo trình giảng dạy kỹ thuật cho đàn Tỳ bà hệ TC; các giải pháp rút gọn giáo trình nhằm nâng cao chất lượng giảng dạy kỹ thuật đàn Tỳ bà hệ Trung cấp tại Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.

5. Phương pháp nghiên cứu:

Phương pháp nghiên cứu được sử dụng trong luận văn là:

- Phương pháp nghiên cứu lý thuyết: sưu tầm, thống kê, phân tích và tổng hợp.

Phương pháp thực nghiệm: thực nghiệm giảng dạy các vấn đề về kỹ thuật cơ bản cho đàn Tỳ bà theo chương trình trung cấp của Học viện.

6. Những đóng góp của luận văn:

Luận văn sẽ có những đóng góp ban đầu về vấn đề “Kỹ thuật cơ bản” trước khi phát triển tới những “Kỹ thuật đỉnh cao” trong giảng dạy đàn Tỳ bà bậc trung cấp. Trong những năm đầu của thế kỷ XXI, việc giảng dạy kỹ thuật cơ bản cho đàn Tỳ bà sẽ trở nên rất quan trọng trong việc phát triển tài năng của thế hệ trẻ. Cách tiếp cận mới này không chỉ giành cho học sinh đàn Tỳ bà mà còn có ích cho các em học sinh các chuyên ngành khác của khoa nhạc cụ truyền thống.

7. Bố cục luận văn

Ngoài phần Mở đầu và Kết luận, Tài liệu tham khảo và Phụ lục, luận văn được chia thành hai chương:

Chương 1: Cơ sở lý luận và thực trạng giảng dạy các bài tập kỹ thuật cho đàn Tỳ bà.

Chương 2: Một số giải pháp nâng cao chất lượng giảng dạy kỹ thuật đàn Tỳ bà hệ Trung cấp.

Chương 1

Cơ sở lý luận và thực trạng giảng dạy các bài tập kỹ thuật cho đàn Tỳ bà

1.1. Cơ sở lý luận

Đàn Tỳ bà (Pipa) là loại nhạc cụ đã được du nhập từ Trung Quốc nhiều thế kỷ trước đây. Tuy nhiên, sau khi du nhập vào Việt Nam, cây đàn Tỳ bà đã có những cải tiến nhất định và dần tạo nên những điểm độc đáo của văn hóa người Việt, không giống với truyền thống của Trung Quốc. Bản sắc độc đáo này được thể hiện rõ nét trong các hệ thống bài bản cổ nhạc cũng như phong

cách diễn tấu các kỹ thuật “nhấn, rung, luyến láy, vỗ, miết...” mà chỉ Việt Nam mới có.

Trong việc dạy và học đàn Tỳ bà, các giảng viên cũng như học sinh sinh viên ngày một thấy rõ tầm quan trọng của việc dạy và học “Những bài tập kỹ thuật cho đàn Tỳ bà” nhằm mục đích phát triển kỹ thuật diễn tấu. Là một người gắn bó với cây đàn Tỳ bà 18 năm, tôi chọn việc giảng dạy các bài tập kỹ thuật cho đàn Tỳ bà hệ Trung cấp làm mục đích nghiên cứu nhằm góp phần phát triển kỹ thuật cho đàn Tỳ bà cũng như tìm lại vị trí xứng đáng trong các nhạc cụ truyền thống.

Cũng như các nhạc cụ truyền thống khác, để hình thành nên nền tảng của nghệ thuật biểu diễn đàn Tỳ bà trước hết chúng ta phải xây dựng được “Nền tảng kỹ thuật diễn tấu”. Theo kinh nghiệm của các nhà sư phạm âm nhạc Việt nam thì việc đặt nền móng về kỹ thuật cơ bản trong những năm đầu của trung cấp giữ một vị trí hết sức quan trọng trong suốt quá trình phát triển của học sinh từ Trung cấp lên tới Đại học. Điều này còn quyết định tới thành quả nghệ thuật biểu diễn và giảng dạy đàn Tỳ bà trong cả cuộc đời người nghệ sĩ.

1.1.1. Khái niệm chung về kỹ thuật biểu diễn

Theo Từ điển Bách khoa về Âm nhạc (The New Grove dictionary of Music and musicians – Edited by Stanley Sadie):

Thuật ngữ (Term) *Kỹ thuật* được sử dụng trong nghệ thuật biểu diễn được hiểu là “Kỹ thuật biểu diễn”. Thuật ngữ này được sử dụng đối với cả thanh nhạc và khí nhạc và trong các loại hình âm nhạc khác nhau... [25. tập 18, trang 640]

Thuật ngữ “Kỹ thuật”: Từ kỹ thuật được sử dụng trong rất nhiều lĩnh vực khác nhau của cuộc sống, trước hết là trong lĩnh vực Khoa học Tự nhiên - công nghệ, trong khoa học Xã hội – Nhân văn, thậm chí trong cả Thể thao như “Kỹ thuật chơi bóng...”. Trong lĩnh vực âm nhạc, chúng ta sử dụng thuật

ngữ “Kỹ thuật” trong nhiều lĩnh vực khác nhau như sáng tác, biểu diễn, lý luận và sư phạm âm nhạc và đặc biệt là trong diễn tấu nhạc cụ.

Phương pháp kỹ thuật: Những vấn đề về “Kỹ thuật” trong âm nhạc có mối quan hệ tương tác và gắn gũi với hệ thống các phương pháp luận khác nhau, từ đó hình thành nên thuật ngữ “Phương pháp kỹ thuật” trong giảng dạy và biểu diễn âm nhạc.

Kỹ thuật cơ bản là nền móng cho sự phát triển tới những kỹ thuật đỉnh cao trong suốt quá trình các em học tập tại nhà trường cũng như trong cả cuộc đời phấn đấu vươn lên trong sự nghiệp biểu diễn đàn Tỳ bà.

Thuật ngữ “Kỹ thuật cơ bản”:

Trước khi lý giải về thuật ngữ *kỹ thuật cơ bản* trong biểu diễn đàn Tỳ bà trước hết chúng ta phải giải thích riêng các thuật ngữ về “*Kỹ thuật biểu diễn*” và đi sâu vào “*Kỹ thuật biểu diễn nhạc cụ*” trong đó có giảng dạy và học tập kỹ thuật cơ bản cho đàn Tỳ bà.

Trong giảng dạy kỹ thuật cho đàn Tỳ bà, chúng ta cần hiểu rõ đây chính là những kỹ thuật mang tính chất nền tảng ban đầu, từ đó trở thành bệ phóng trong việc phát triển kỹ thuật cao hơn ở cuối Trung cấp và Đại học. Kỹ thuật cơ bản có tầm quan trọng quyết định tới sự phát triển của các tài năng biểu diễn đàn Tỳ bà. Trong kỹ thuật cơ bản, chúng ta có thể đề cập tới những thành tố khác nhau như : tư thế đứng, ngồi, tư thế cầm đàn, đặt tay, kỹ thuật tay phải, tay trái và sự phối hợp giữa hai tay...

Trong việc hình thành và phát triển kỹ thuật cơ bản biểu diễn đàn Tỳ bà, nhiều nghệ sĩ và nhà sư phạm đã có những tranh luận nhất định trong quá trình hình thành kỹ thuật cơ bản của học sinh. Có người cho rằng cần phải học xong kỹ thuật cơ bản mới đi vào tác phẩm mới hoặc các bài bản mang phong cách nhạc cổ. Cũng có người lại cho rằng cần phải phối hợp giữa việc học cơ bản và chơi tác phẩm, luyện phong cách.

Theo quan điểm của bản thân, chúng tôi nghiêng về ý kiến thứ hai là sự kết hợp giữa học cơ bản với các bài bản dân ca, nhạc cổ và tác phẩm mới. Qua thực tế giảng dạy và biểu diễn, chúng tôi phát hiện là những bài tập kỹ thuật cho đàn Tỳ bà mặc dù có chức năng chủ yếu là phát triển kỹ thuật những khi chơi các bài tập này cũng cần thể hiện các xúc cảm âm nhạc. Ngược lại trong khi học các bài bản dân ca nhạc cổ và những tác phẩm mới, người học sinh cũng được học thêm những vấn đề kỹ thuật mới trong đó, có cả những vấn đề về bài tập phong cách âm nhạc.

Thuật ngữ “Kỹ thuật đỉnh cao”:

Thuật ngữ kỹ thuật đỉnh cao trong âm nhạc phương Tây được hiểu như quá trình giảng dạy và học tập những nhạc cụ như Violon và Piano để nhằm đào tạo các học sinh sinh viên có tài năng và tiến dẫn đến “tài năng đỉnh cao”. Đối với các nhạc cụ truyền thống nói chung và đàn Tỳ bà nói riêng, thuật ngữ kỹ thuật đỉnh cao được coi là sự phấn đấu để đạt được những kỹ thuật khó nhất, cao nhất trong nghệ thuật biểu diễn đàn Tỳ bà. Kỹ thuật này là sự kết hợp một cách nhuần nhuyễn giữa sự hiểu biết và kinh nghiệm chơi nhạc cổ kết hợp với những kỹ thuật xuất hiện trong các tác phẩm nhạc mới được các nhạc sĩ Việt Nam sáng tác cho đàn Tỳ bà.

Theo chúng tôi nghiên cứu, trong nghệ thuật biểu diễn đàn Tỳ bà cũng như các nhạc cụ khác không có sự phân chia một cách cứng nhắc giữa kỹ thuật và phong cách. Để có thể thể hiện tốt được phong cách âm nhạc trong đó có phong cách nhạc cổ và phong cách tác phẩm mới thì người nghệ sĩ không thể không trang bị những kỹ thuật cần thiết. Thậm chí để thể hiện tốt phong cách âm nhạc, người chơi đàn Tỳ bà còn cần những kỹ thuật đỉnh cao để thể hiện các dạng khác nhau của xúc cảm âm nhạc. Như vậy, kỹ thuật đỉnh cao không chỉ xuất hiện khi chơi các tác phẩm mới mà còn xuất hiện cả trong các bài bản cổ nhạc. Mọi quan hệ tương tác giữa các vấn đề về kỹ thuật cũng

như phong cách âm nhạc khi chơi nhạc cổ và nhạc mới khăng khít nhau và hỗ trợ cho nhau.

Thuật ngữ “Kỹ thuật biểu diễn nhạc cụ”:

Thuật ngữ kỹ thuật biểu diễn nhạc cụ được hiểu là những tri thức học tập được kết hợp với kinh nghiệm biểu diễn được ứng dụng và thể hiện cụ thể trên nhạc cụ và trong các “ngón đàn” được thể hiện trên đàn Tỳ bà. Để có được những “Kỹ thuật biểu diễn” mang tính nghệ thuật nói trên, người học sinh đàn Tỳ bà phải trải qua một quá trình học tập nghiêm túc bởi sự hướng dẫn chu đáo của giảng viên. Tất nhiên, quá trình tiến bộ của mỗi em có những điểm khác biệt do năng khiếu, sự quyết tâm và còn do bởi hoàn cảnh gia đình và xã hội... Điều quyết định nhất tới sự tiến bộ trong kỹ thuật biểu diễn đàn Tỳ bà phải nói tới sự say mê nghề nghiệp cũng như thái độ tích cực và bền bỉ trong luyện tập.

Bên cạnh việc phải nắm vững các yếu tố kỹ thuật trên đàn Tỳ bà, người học sinh còn cần thể hiện bản nhạc với một xúc cảm sâu lắng nhất và tập thích nghi với môi trường biểu diễn để không mắc phải các lỗi kỹ thuật khi đứng trên sân khấu âm nhạc. Tất nhiên, đối với người giảng viên đàn Tỳ bà, ngoài các vấn đề về kỹ thuật biểu diễn họ còn cần hướng dẫn cho các em về ngoại hình biểu diễn trên sân khấu, về các động tác diễn xuất cũng như sự thể hiện nét mặt, động tác trong quá trình biểu diễn.

1.1.2. Tầm quan trọng của việc xây dựng nền tảng kỹ thuật ban đầu

Trong giảng dạy đàn Tỳ bà bậc Trung cấp tại HVANQGVN, hầu như tất cả mọi giảng viên đều khẳng định tầm quan trọng của việc đặt nền móng cho kỹ thuật trong diễn tấu đàn Tỳ bà. Tuy nhiên, trong nhiều thập kỷ phát triển đào tạo đàn Tỳ bà tại Học viện, chúng tôi thấy rất ít những tư liệu nghiên cứu về tầm quan trọng của việc phát triển kỹ thuật. Theo chúng tôi việc phát triển kỹ thuật cũng có tầm quan trọng không kém so với việc đặt nền móng cho Kỹ

thuật, tuy nhiên chỉ khi các em có được nền móng kỹ thuật chắc thì tốc độ phát triển mới nhanh, mới bền vững.

Logic phát triển trong kỹ thuật đàn Tỳ bà luôn được tiến hành theo phương pháp từ thấp đến cao, từ dễ đến khó, từ đơn giản đến phức tạp. Để quá trình phát triển kỹ thuật trong diễn tấu đàn Tỳ bà bậc Trung cấp có thể đạt được những hiệu quả thực tiễn khi nó liên tục được phát triển. Tất cả những trường hợp học sinh không phát triển được kỹ thuật sẽ dễ dẫn đến tình trạng học nhưng không đạt được những tiến bộ nhất định. Thậm chí, có những trường hợp các em sinh ra bi quan, chán nản dẫn đến xin thôi học. Nói tóm lại, để có thể liên tục phát triển trong quá trình học đàn Tỳ bà, trước hết cần sự say mê nghề nghiệp trong dạy và học, cần sự chăm chỉ luyện tập của học sinh và một phương pháp khoa học, phù hợp của người thầy.

So với các nhạc cụ truyền thống khác, đàn Tỳ bà có những kỹ thuật đặc trưng khá phức tạp. Ở bậc học trung cấp, những kỹ thuật này được giảng dạy từ TC 1 đến TC 6. Đây chính là nền tảng quan trọng để các em học sinh bậc trung cấp có thể đạt được những thành tựu khả quan trong quá trình học tập và có thể tiếp bước lên bậc đại học đàn tỳ bà. Việc giảng dạy các bài tập kỹ thuật cho đàn Tỳ bà hệ TC tại HVANQGVN là một biện pháp cần thiết giúp ích cho việc chơi các bài bản cổ nhạc, các tác phẩm mới, dân ca và tác phẩm chuyển soạn. Thậm chí các bài tập kỹ thuật còn góp phần quan trọng trong cả các tác phẩm đương đại sáng tác cho đàn Tỳ bà theo những xu hướng hoàn toàn mới.

1.1.3. Hệ thống kỹ thuật

Hệ thống kỹ thuật được sử dụng trong giảng dạy và học tập đàn Tỳ bà cũng như các nhạc cụ truyền thống khác bao gồm nhiều yếu tố khác nhau. Trong luận văn này, chúng tôi muốn nhấn mạnh một cách cụ thể và chi tiết về ý nghĩa của tư thế cầm đàn, kỹ thuật tay phải, tay trái và sự phối hợp giữa hai

tay. Giới hạn vấn đề nghiên cứu như vậy sẽ giúp cho đề tài được tập trung hơn và sâu hơn về ý nghĩa khoa học và ý nghĩa thực tiễn.

Chúng tôi cho rằng hệ thống kỹ thuật của đàn Tỳ bà có sự đa dạng và phong phú vào bậc nhất trong các nhạc cụ truyền thống Việt Nam. Từ những thống kê từ luận văn của Ths. NSND Vũ Mai Phương và Ths, Phạm Thị Huệ đã có những minh chứng về sự phức tạp của hệ thống kỹ thuật này.

1.1.3.1. Những ý nghĩa của tư thế cầm đàn.

Tư thế cầm đàn có 4 cách trích trong luận văn “*Vị trí cây đàn tỳ bà trong đời sống âm nhạc hiện nay*” của Ths. Phạm Thị Huệ (tr.68):

- Cổ phượng ngang vai theo phong cách của các nghệ nhân Huế: vắt chân chữ ngũ, dùng 1 sợi dây (dây vải hoặc dây cước) buộc từ đầu đàn với phía dưới (sau mặt đàn) đeo lên cổ để giữ đàn nằm ngang .
- Cổ phượng ngang đầu : lối ôm đàn theo lối cải lương – truyền thống
- Cổ phượng cao hơn đầu : thế ôm đàn hiện nay sử dụng trong dòng âm nhạc truyền thống

Ôm đàn thẳng là cách hiện nay các trường dạy nhạc chuyên nghiệp và các nghệ sĩ trẻ sử dụng. Ở cách ôm đàn này yêu cầu tư thế ngồi thẳng lưng, chân trái vắt lên chân phải hoặc 2 chân để song song khép sát vào nhau. Đàn để lên đùi, phần dưới của đàn được ôm sát vào phần bụng của người chơi, đây cũng là tư thế cầm đàn mà NSND Mai Phương dẫn dò trong cuốn giáo trình “*Những bài tập kỹ thuật cho đàn Tỳ bà*”. Theo bà và một số giảng viên nghệ sĩ hiện nay, ôm đàn thẳng sẽ tạo được sự duyên dáng, mềm mại hơn và những kỹ thuật chạy ngón trên tay trái thuận lợi hơn.

Tuy nhiên theo ý kiến của những nghệ nhân chơi đàn Tỳ bà theo phong cách truyền thống như cố GS.TS Trần Văn Khê, cố NNDG Châu Đình Khóa thì ôm đàn ngang sẽ thuận lợi cho kỹ thuật tay phải. Như vậy, đã có những ý kiến khác nhau về tư thế cầm đàn và theo chúng tôi suy nghĩ, mỗi tư thế cầm đàn tạo nên những thuận lợi riêng và tất nhiên cũng có những trở ngại khi

chơi một bài bản cụ thể nào đó. Vì vậy, chúng tôi cho rằng tư thế cầm đàn tùy thuộc vào người chơi thể hiện phong cách âm nhạc nào và từ đó sẽ có cách cầm đàn phù hợp. Điều quan trọng nhất là những chất lượng âm thanh được tạo ra phải phù hợp với phong cách và thể loại âm nhạc nghệ thuật cần miêu tả.

Ngay từ khi học sinh học đàn Tỳ bà trong những năm đầu các thầy cô đã phải giải thích cho các em tầm quan trọng của tư thế cầm đàn bởi điều này chi phối tới sự phát triển kỹ thuật của những năm sau này.

1.1.3.2. Kỹ thuật tay phải

Kỹ thuật cổ tay phải:

Ở kỹ thuật này đòi hỏi cổ tay phải linh hoạt và tiếng đàn đẹp, tròn, chắc khỏe, muốn tay phải linh hoạt thì ngay bước cơ bản đầu tiên người học phải luôn giữ cổ tay cong, thả lỏng, mềm mại, không lên gân. Việc cầm móng cũng là một kỹ thuật có tính cơ bản và quyết định tới việc tạo ra âm thanh mềm mại hay giàu sức biểu cảm bằng 2 ngón (ngón trỏ cong và khum vào, ngón cái thẳng). Qua khảo sát, chúng tôi thấy rằng nhiều học sinh mắc lỗi ở kỹ thuật tay gảy, khi các em không cong cổ tay thường dẫn tới việc dùng lực ở cánh tay để gảy. Khi dùng cả cánh tay để gảy thì việc thực hiện được những kỹ thuật chạy kép 4, kép 8... vô là rất khó khăn, tiếng đàn không được tròn trịa, chắc khỏe và không đạt tới mức yêu cầu của những kỹ thuật cao hơn ở những năm học sau.

Yêu cầu thứ 2 là tiếng đàn đẹp, tròn trịa, chắc khỏe. Muốn đạt được yêu cầu này, người học phải gảy đúng điểm, điểm gảy cách ngựa mắc dây 5cm. Nếu gảy sát với ngựa đàn thì tiếng đàn bị mảnh, âm thanh không mượt mà, nếu điểm gảy cao gần phím đàn thì tiếng đàn không có độ chắc khỏe. Khi gảy tay phải cần miết móng đàn vào dây đàn đồng thời đưa móng vào mặt đàn, theo cách này sẽ tạo được tiếng đàn sâu, ấm do âm thanh đi vào trong mặt đàn.

Vấn đề chọn móng:

Một điều vô cùng quan trọng trong việc phát âm của đàn Tỳ bà là việc chọn móng gảy đàn. Đối với người mới học thì nên chọn móng đàn có độ dày vừa phải (1,2mm), sau khi học hết 2 năm đầu thì nên chuyển lên móng có độ dày hơn một chút (1,5mm). Khi chọn móng, chúng ta cần dùng mắt để quan sát, độ dày của móng được ghi trên mặt móng, tuy nhiên cũng có trường hợp móng mờ hoặc không có số thì dùng hai ngón tay uốn móng gảy, nếu móng cong được dễ dàng tức là móng bị mỏng quá, nếu móng hơi cong 1 chút hoặc không có độ cong thì đó là móng phù hợp.

Các em mới học sẽ thích dùng móng mỏng (dưới 1,2mm) do dễ gảy hơn, tuy nhiên nếu quen dùng móng mỏng thì sẽ khó chuyển sang móng dày và sẽ không tạo được tiếng đàn trầm ấm, chắc khỏe. Vì vậy, các thầy nên yêu cầu học sinh dùng móng dày ngay từ buổi đầu để tạo thói quen cho các em.

Kỹ thuật gảy lên và gảy xuống:

Đã có những ý kiến khác nhau giữa kỹ thuật gảy lên và gảy xuống trong việc giảng dạy cho học sinh tại HVANQGVN. Có giảng viên cho rằng nên gảy hết xuống vì khi gảy xuống tiếng đàn khỏe hơn, đẹp hơn, tuy nhiên có ý kiến cho rằng không thể chỉ gảy xuống được mà phải gảy cả lên và xuống. Theo cá nhân tôi, gảy lên hay xuống đều là những kỹ thuật cần phải học và người nghệ sĩ cần quyết định sử dụng kỹ thuật nào là tùy thuộc vào bài bản cụ thể và phong cách âm nhạc.

Có những bài với tốc độ chậm rãi, không có phần chạy ngón thì không cần phải gảy lên bởi khi gảy lên tiếng đàn bị lép so với gảy xuống, nhưng khi chơi những bài có tiết tấu nhanh thì cần sử dụng cả kỹ thuật gảy lên và gảy xuống. Ở 2 năm đầu những bài luyện ngón chưa đòi hỏi kỹ thuật chạy kép, vì thế người thầy nên chú trọng phương pháp gảy xuống nhiều hơn (tuy nhiên bên cạnh đó, họ vẫn hướng dẫn các em cách gảy lên khi gặp một số những tiết tấu cần phải kết hợp gảy lên và xuống như tiết tấu nhanh sau, nhanh trước).

Việc gảy xuống nhiều sẽ giúp các em ghi nhớ được âm thanh, tiếng đàn chuẩn (tròn, chắc, khoẻ), điều này rất quan trọng bởi khi tập đàn ở nhà không có giáo viên bên cạnh, các em có thể phân biệt được chỗ nào cần chơi tiếng đàn chắc, và tự điều chỉnh tiếng đàn của mình.

Trong những năm cuối của bậc học Trung cấp đàn Tỳ bà, người thầy cần hướng dẫn cho học sinh cách tự xếp kỹ thuật gảy lên và gảy xuống do yêu cầu âm nhạc của bài bản. Việc phối hợp hai cách gảy này có thể nói rằng chúng có mối quan hệ tương tác, bổ sung cho nhau nhằm thể hiện một cách tinh tế giai điệu có chỗ mạnh, có chỗ yếu, có chỗ đòi hỏi âm thanh dày và có chỗ đòi hỏi phải có âm thanh mỏng hơn. Đây cũng chính là sự so sánh màu sắc trong các tác phẩm mới sáng tác cho đàn Tỳ bà.

a) 10 kỹ thuật tay phải đặc trưng được NSND Mai Phương thống kê :

Trích “Luận văn đàn Tỳ bà trong âm nhạc truyền thống Việt Nam”
(trang 30 & 31)

Biểu 1:

t/t	Nội dung	Chú thích
1	Gảy lên, gảy xuống một nốt	
2	Gảy một nốt với dây buông	vừa giai điệu vừa tự đệm
3	Gảy chông âm, 2, 3, 4 nốt	gảy 2, 3, 4 nốt cùng một lúc
4	Gảy rải âm	dùng 1 ngón tay, gảy đều kế tiếp vào 4 sợi dây đàn.
5	Búng	ngón cái hất ngược vào dây từ dưới lên trên
6	Quẹt	ngón cái hay ngón trỏ hất lên hoặc gảy xuống vào 4 dây với cường độ mạnh
7	Vê 1 nốt	1 ngón vê liên tiếp vào 1 dây
8	Vê 2, 3, 4 nốt	1 ngón vê liên tiếp vào 2, 3, 4 dây
9	Vê 5 ngón	5 ngón vê liên tiếp vào 1 dây
10	Vê 2 bè	ngón cái và 4 ngón còn lại vê liên tục vào 2 nốt khác nhau tạo thành hai giai điệu riêng biệt.

- *Kỹ thuật gảy*: Kỹ thuật gảy lên, gảy xuống là kỹ thuật tạo âm thanh, phách mạnh gảy xuống, phách nhẹ gảy lên. Khi gảy lên âm thanh sẽ bị nhỏ hơn, tuy nhiên người học cần điều chỉnh móng gảy để có được hiệu quả cao nhất, tiếng đàn không bị chênh lệch quá nhiều so với gảy xuống.
- *Gảy một nốt*: với dây buông là kỹ thuật dùng ngón cái và ngón trỏ gảy giai điệu, 3 ngón còn lại búng lên đệm âm rải.
- *Gảy chồng âm 2,3,4 nốt*: tay phải gảy mạnh, dứt khoát để 2,3,4 nốt kêu đồng thời cùng lúc. Kỹ thuật này không dùng trong nhạc cổ, chỉ sử dụng trong những bài tác phẩm hoặc trong những bài hòa tấu cùng đàn nhạc.
- *Gảy rải âm*: gảy xuống liền cả 4 dây đàn, kỹ thuật này được dùng nhiều trong tác phẩm và một số bài bản Huế.
- *Búng*: gảy lên liền cả 4 dây đàn, được dùng trong các tác phẩm mới.
- *Quẹt*: gảy cả 4 dây lên hoặc xuống với cường độ mạnh, dùng trong các tác phẩm mới, hoặc bài hòa tấu đàn nhạc.
- *Vê 1 nốt*: gảy lên và xuống ở tốc độ rất nhanh tạo âm thanh rền(vê), dùng trong tác phẩm mới.
- *Vê 2,3,4 nốt*: vê cùng một lúc từ 2,3,4 nốt giống vê hợp âm, dùng trong tác phẩm mới.
- *Vê 5 ngón*: 5 ngón vê liên tiếp vào 1 dây, dùng trong một số tác phẩm mới.

b)18 Kỹ thuật tay phải trong phong cách truyền thống: (được hệ thống hóa trong luận văn Th.sĩ Phạm Thị Huệ):

Biểu 2:

t/t	Nội dung	Chú thích
-----	----------	-----------

1	Trang (T)	gảy xuống
2	Tinh (Tn)	gảy lên
3	T'rang (T'r)	rải bằng móng
4	Tồn t'rang (Tt'r)	dây dài + t'rang
5	Tồn t'rang tồn tang(Tt'rtt)	đài+t'rang+đài+tiêu
6	T'ràng (T'rn)	rải bằng móng ngược lên dây tiêu > dài
7	Tràng(Trn)	Ngón cái gảy từ dưới lên trên cả 4 dây
8	Trang (Trng)	gảy xuống mạnh bằng móng cả 4 dây
9	T'rung (T'ru)	gảy xuống hai chữ đàn giống nhau trên hai dây
10	T'rênh (T'rê)	gảy lên hai chữ đàn giống nhau trên hai dây
11	Vẩy(V)	gảy lên trước rồi gảy ngay xuống như vẩy tay
12	Phi (F)	gảy bằng 3 ngón + “ Trang ” trên 2 dây
13	Phi trang (FTr)	giống phi trên 4 dây
14	T'ring (T'ri)	gảy 3 tiếng thật nhanh
15	Trinh (Tri)	Vê
16	Dênh (D)	gảy cả 4 dây, thật nhanh 3 tiếng
17	T'ra dênh (T'rD)	giống dênh nhưng lâu, vê cả 4 dây
18	Tịch (Tch)	gảy rồi bịt kết hợp nhấn tay trái

- *Trang* : gảy xuống, kỹ thuật tạo âm, rơi vào phách mạnh
- *Tinh*: gảy lên, kỹ thuật tạo âm, rơi vào phách nhẹ
- *T'rang* : dùng cả 5 đầu móng tay gảy lần lượt 4 dây đàn nối tiếp nhau
- *Tràng*: ngón cái gảy từ dưới lên cả 4 dây giống với rải ngược
- *T'rung*: gảy xuống hai chữ giống nhau trên hai dây, giống với song thanh
- *T'rênh*: gảy lên hai chữ đàn giống nhau trên 2 dây
- *Vẩy*: gảy lên trước rồi gảy xuống ngay trên một âm
- *Phi*: gảy xuống bằng 3 ngón mạnh trên 2 dây

- *Phi trang*: giống phi nhưng trên 4 dây
- *T'rinh*: gảy 3 tiếng thật nhanh (xuống lên xuống)
- *Trinh* : vê
- *Dênh* : gảy cả 4 dây 3 tiếng thật nhanh (xuống lên xuống)
- *T'ra dênh*: giống dênh nhưng lâu
- *Tịch*: gảy rồi bịt nhấn tay trái

c) 12 Kỹ thuật tay phải của (pipa) áp dụng cho Tỳ bà phong cách đương đại:

Biểu 3:

t/t	Nội dung	Chú thích
1	Roẹt	Bịt dây gảy cả 4 dây tạo âm câm
2	Búng xuống	Búng bằng ngón trỏ hoặc cả 4 ngón
3	Búng lên	Búng lên bằng ngón cái
4	T'ràng gảy	ngón cái gảy từ dưới lên (dây tiều > dây dài)
5	T'ràng chập	ngón cái và ngón trỏ chập lại gảy từ dây tiều lên dây dài
6	Tùng tênh(song thanh)	ngón cái dây dài ngón trỏ dây tiều móc sole
7	Bát	ngón cái dây dài ngón trỏ dây tiều búng ra
8	Tênh	giống “ Bát ” móc vào
9	Bát chập	ngón cái dây dài, ngón trỏ 2 dây trung, tiều búng ra
10	Bát tênh	giống “bát ” nhưng ngón cái và trỏ gảy lên, gảy xuống trên 2 dây
11	Bát tênh chập	bát chập tênh 3 dây
12	Pặp	ngón cái bịt dây để ngón trỏ gảy

- *Roẹt*: có 2 cách tạo âm thanh này. Dùng tay trái chặn vào dây đàn nhưng không bấm sát phím đàn, sau đó tay phải gảy mạnh 4 dây. Cách thứ 2 dùng tay phải gảy mạnh 4 dây, tay trái chặn dây ngay không để âm thanh vang lên.
- *Búng xuống*: không dùng miếng gảy dùng ngón trỏ hoặc 4 ngón búng xuống.
- *Búng lên*: dùng ngón cái hất ngược lên.
- *T'ràng gảy*: ngón cái gảy lên từ dây cao xuống dây trầm (giống với rải âm).

- *T'rang chập*: ngón cái và ngón trỏ chập lại gây từ dây cao xuống dây thấp. Kỹ thuật này không thấy được sử dụng trong tác phẩm viết cho đàn Tỳ bà Việt nam.
- *Tùng ténh (song thanh)*: ngón cái dây trầm(dài), ngón trỏ dây cao (tiểu) móc lên đồng thời để 2 âm cùng vang lên.
- *Bát* (ngón cái dây dài, ngón trỏ dây tiểu búng ra): kỹ thuật này sử dụng trong âm nhạc đương đại tạo ra âm sắc mới lạ thêm phần phong phú cho cây đàn Tỳ bà.
- *Bát chập*: (ngón cái dây dài, ngón trỏ 2 dây trung, tiểu búng ra) gần giống với kỹ thuật bát, ngoại trừ việc chập 2 dây trung và tiểu.
- *Pặp*: ngón cái bịt dây để ngón trỏ gây.

Theo đánh giá của chúng tôi, những kỹ thuật tay phải của đàn Pipa Trung quốc khi được áp dụng một cách sáng tạo cho Tỳ bà Việt Nam đã làm phong phú thêm cho vốn kỹ thuật của đàn Tỳ bà đặc biệt khi chơi tác phẩm mới. Tuy nhiên những kỹ thuật này khi áp dụng với Tỳ bà thì hiệu quả âm thanh không được cao bởi sự khác nhau của móng gây (Pipa gây bằng 5 miếng móng dán vào đầu ngón tay, Tỳ bà dùng một miếng gây) và chất liệu dây (Pipa sử dụng dây sắt, Tỳ bà sử dụng dây Tơ hoặc nilon). Nhưng chính bởi sự khác nhau về chất liệu dây, cách gây của người nghệ sĩ Tỳ bà có thể biến hóa dựa trên những kỹ thuật của Pipa để phù hợp với Tỳ bà Việt nam, đặc biệt là trong thể loại nhạc mới, đàn Tỳ bà có thể áp dụng những kỹ thuật của Pipa tạo ra những âm sắc mới cho đàn Tỳ bà Việt Nam.

1.1.3.3. Kỹ thuật tay trái

Kỹ thuật bàn tay: Trong việc xây dựng “Kỹ thuật cơ bản” của bậc học Trung cấp đàn Tỳ bà thì bên cạnh kỹ thuật tay phải, chúng ta cần khẳng định rằng những hoạt động của tay trái cũng vô cùng đa dạng, phong phú và phức tạp. Trong kỹ thuật xếp ngón ở những năm đầu tiên, chúng ta cần đặc biệt quan tâm tới việc dạy cho các em có một tư thế đúng trong “đặt bàn tay” trái.

Nếu việc đặt bàn tay trái bị xem nhẹ sẽ dẫn đến sự chuyển động của các ngón tay gặp phải những khó khăn mang tính kỹ thuật nền tảng. Vì vậy, đây cũng là nguyên nhân dẫn đến việc phát triển chậm về kỹ thuật cơ bản đối với tay trái.

Kỹ thuật xếp ngón: Sau vị trí của bàn tay thì kỹ thuật xếp ngón cũng có vai trò quyết định tới việc chạy ngón thuận lợi. Tất nhiên trong những năm đầu Trung cấp, các em học sinh đàn Tỳ bà cũng thường gặp phải những khó khăn nhất định. Sự hình thành thói quen, tật xấu... khi đang đặt nền móng kỹ thuật cơ bản cũng thường xảy ra (do người thầy không chú ý theo dõi hoặc sự chệnh mảng của học sinh). Bởi vậy, sự quan tâm lưu ý thường xuyên của người thầy tới tư thế của bàn tay và các ngón tay trái cần được theo dõi một cách cẩn trọng và nên được tiến hành thường xuyên. Mỗi khi các em mạnh nha có khả năng phát sinh những khuyết tật, người thầy cần sửa cho các em ngay, tránh để hình thành tật xấu trong một thời gian dài.

Sau đây, chúng tôi xin được phân tích cụ thể hơn và sâu hơn về kỹ thuật tay trái:

Kỹ thuật bấm ngón: Đàn Tỳ bà có 3 âm khu (âm khu trầm, âm khu trung và âm khu cao) tương ứng với 3 cỡ tay. Tính từ ngón bấm số 1 đến ngón bấm số 4 là hết 1 cỡ.

- Cỡ trên cao (quãng trầm: từ C đến g1)
- Cỡ giữa (quãng trung: từ g1 đến c2)
- Cỡ dưới thấp (quãng cao: từ d2 đến e3).

Trước tiên, chúng ta cần hướng dẫn các em đặt tay vào cỡ đàn ở giữa. Cỡ này phù hợp với người mới học bởi khi chơi cỡ này, người học không phải giơ tay cao như ở cỡ trầm, hoặc không phải dang rộng ngón cái và với xa như ở cỡ cao. Ngón tay cái đặt phía sau thân đàn để giữ đàn và đặt bốn ngón tay còn lại lên dây đàn.

Trong yêu cầu đối với người mới học, ngón tay trái cần bấm sát phím đàn, bấm chắc tay và dựng thẳng đầu ngón tay, ngón cái đặt nhẹ và thẳng

ngón. Người giảng viên cần luôn nhắc các em tránh để ngón tay bị lỗi “gãy ngón”, bởi khi học lên những năm cao, các em phải sử dụng những kỹ thuật rung, nhấn, mổ... Nếu ngón bấm bị gãy ngón thì tay trái không đủ lực để thực hiện những kỹ thuật trên hoặc thực hiện được nhưng không đúng kỹ thuật khiến không thể chuyển động ngón được nhanh cũng như không đủ lực để nhấn những chữ đàn gân sâu của nhạc cổ. Điều luôn phải để ý là khi chuyển ngón hay chuyển phím, ngón bấm không được nhắc sớm vì khi nhắc sớm tiếng đàn sẽ bị ngắt, thiếu liền tiếng.

Đối với học sinh mới học thường chưa biết phân biệt khi tiếng đàn bị ngắt, do vậy người thầy phải luôn nhắc nhở, cầm tay uốn nắn để các em có được cảm giác đầu ngón tay một cách cụ thể, chính xác. Đây là bước đi vô cùng quan trọng trong việc phát triển kỹ thuật tay trái, nếu không được uốn nắn tỉ mỉ thì học sinh rất dễ bị lỗi kỹ thuật. Khi tật xấu trên tay trái xuất hiện trong quá trình học, người thầy sẽ bắt buộc phải quay lại từ bước ban đầu, từ tay gảy rồi đến tay bấm, kiên trì từng bước nhỏ để giúp học sinh khắc phục. Điều này sẽ ảnh hưởng không nhỏ tới tiến trình phát triển kỹ thuật cơ bản của các em ở bậc học Trung cấp đàn Tỳ bà.

a. 24 kỹ thuật tay trái phong cách truyền thống:

Biểu 4:

t/t	Nội dung	Chú thích
1	Chảy	day chậm, ngang dây đàn bằng 1 ngón hoặc 2 ngón
2	Hưởng	nảy lên bậc trên, nảy tiếp từ từ nhả ra, rung (Ac, acdc,A)
3	Vỗ	bấm 1 ngón ngón kế tiếp mổ mạnh nhiều lần
4	Khảy	bấm 1 ngón, ngón kế tiếp gảy
5	Rung	lắc nhẹ ngón tay

6	Gân	nhấn sâu + rung bằng ngón giữa và ngón áp út
7	Gân chìm	giật nhanh ngón tay lên quãng 3 nhả ra chậm và “gân”
8	Nhấn	nhấn ngón tay cho âm cao lên
9	Chụp	mồ mạnh ngón tay không gảy cho âm vang lên
10	Nảy	giật ngón tay thật nhanh, tinh tế
11	Láy	tay phải gảy rồi sau đó tay trái giật ngón tay thật nhanh
12	Nhấn kéo	vừa nhấn ngón tay vừa miết dây đàn, âm thanh chuyển động chậm lên bậc trên
13	Nhấn đẩy (nhấn vuốt)	nảy lên rồi đẩy ngón tay cho âm thấp xuống
14	Nhấn thả (nhấn hãm)	nhấn trước rồi vừa miết vừa thả
15	Thả nảy (hãm nảy)	nhấn trước khi gảy, nhả ra rồi giật nhanh
16	Vuốt	ngón tay vuốt trên dây đàn tạo âm lướt dài
17	Poong	bồi âm
18	Tung	gảy buông bằng ngón trỏ
19	Tồn tang tịch tồn tang	tay phải gảy dây buông, tay trái chụp mạnh (c f tịch c f)
20	Tung	chụp ngón tay gảy dây buông rồi chụp vào phím
21	Mồ chụp	mồ mạnh bằng ngón trỏ, ngón giữa chụp mạnh
22	Mồ nhấn	chụp vào xê sau đó nhấn lên công
23	Gõ không	Gõ vào mặt đàn
24	Tung tang	hai nốt giống nhau bấm trên 2 dây

- *Chảy*: day chậm và ngang dây đàn, kỹ thuật này hay dùng trong nhạc cung đình Huế

- *Hưởng*: nảy lên bậc trên thật nhanh rồi tiếp tục nảy lên sau đó về từ từ và rung, kỹ thuật này đòi hỏi gân tay trái phải khỏe
- *Vỗ*: bấm 1 ngón rồi ngón kế tiếp mổ mạnh xuống nhiều lần, kỹ thuật hay dùng trong nhạc cung đình Huế, những đoạn nhạc dạo trước khi vào bài
- *Khảy*: bấm giữ 1 ngón, ngón kế tiếp gảy búng, kỹ thuật này âm thanh gần giống với song thanh, cùng là 1 âm nhưng được gảy theo 2 cách khác nhau.
- *Rung*: trong âm nhạc truyền thống tính chất âm nhạc đòi hỏi nhiều cách rung khác nhau, tình chất buồn ai oán rung chậm sâu, tính chất âm nhạc vui rung nhanh, tính chất man mác rung ray chậm nhưng không sâu... Kỹ thuật rung tùy thuộc vào mỗi thể loại.
- *Gân*: kết hợp nhấn và rung tại điểm nhấn lên, kỹ thuật đòi hỏi gân khỏe chính vì thế luôn được kết hợp ngón giữa và áp út để thực hiện, kỹ thuật này hay dùng trong nhạc tài tử Cải lương.
- *Gân chìm*: kỹ thuật này kết hợp 3 kỹ thuật là giạt nhanh lên quãng 3, nhả chậm và rung, dùng ngón giữa và ngón áp út để thực hiện.
- *Nhấn*: bấm 1 ngón và kéo âm đó cao lên tùy theo cao độ nốt cần nhấn lên
- *Chup*: mổ mạnh ngón bấm xuống cho âm vang lên mà không cần gảy.
- *Nảy, láy* : hai kỹ thuật này giống nhau: tay phải gảy sau đó tay trái nhấn và nhả ra thật nhanh.
- *Nhấn kéo*: giống với kỹ thuật nhấn lên hay còn gọi là nhấn sau: kéo âm thấp lên âm cao một cách chậm rãi
- *Nhấn đẩy*: nảy lên rồi đẩy ngón tay xuống cho âm thấp xuống. Kỹ thuật này có phần giống với kỹ thuật ngón “chùn” của đàn Đáy.
- *Nhấn thả* (nhấn hãm): nhấn trước khi gảy sau đó nhả miết từ từ.
- *Thả nảy* (hãm nảy) : nhấn trước khi gảy, nhả ra rồi giạt nhanh.

- *Vuốt*: tay bấm trượt lên hoặc xuống nhanh tạo thành tiếng vuốt lướt dài trên dây đàn.
- *Poong*: bấm hờ lên phím tạo thành tiếng bồi âm, trên đàn Tỳ bà chỉ có một vài phím có thể tạo được âm thanh này.
- *Tung*: gảy buông bằng ngón trỏ
- *Tòn tang tịch*: tay phải gảy dây buông tay trái chặn để âm thanh không vang tạo âm “tịch”.
- *Mỏ chụp*: không gảy mà dùng ngón trỏ ấn thật mạnh từ trên cao xuống phím (mỏ) sau đó dùng ngón giữa làm theo cách tương tự xuống phím kế tiếp (chụp).
- *Mỏ nhấn*: giống mỏ nhưng sau đó không chụp mà nhấn lên.
- *Gõ không*: dùng tay phải gõ tiết tấu vào mặt đàn.
- *Tung tang*: cùng là 1 nốt nhưng đánh ở 2 vị trí khác nhau, chơi cạnh nhau thường sử dụng ở 2 dây giữa (pha, sol) đây là ngón đặc trưng của đàn Tỳ bà.

b.12 kỹ thuật tay trái do NSND Mai Phương thống kê:

Biểu 5:

t/t	Nội dung	Chú thích
1	Rung nhanh, rung chậm, day	dùng trong nhạc phong cách
2	Vỗ	gảy 1 nốt rồi bỏ ngón khác xuống , nhắc ngay lên
3	Nhấn	nhấn sau và nhấn trước
4	Giật	gảy 1 tiếng đồng thời ngón đó nhấn giật mạnh tới một cao độ nào đó.
5	Nhấn luyến	gảy 1 nốt đồng thời nhấn nốt đó lên một cung, rồi bấm và gảy nốt bên cạnh.
6	Nốt tích	chụp tới nốt đó, nhưng bịt lại không cho âm kêu thành tiếng
7	Ngón song thỉnh	hai nốt đồng âm ở hai dây khác nhau

8	Láy, vuốt, bồi âm	
9	Chuyên các thế tay	
10	Bấm hợp âm	2,3,4 nốt là sự sắp xếp các ngón tay cùng một lúc trên 2,3,4 dây
11	Ngắt tiếng	giống hiệu quả pizzicato ở đàn dây kéo đàn nhạc giao hưởng
12	Vê kết hợp rung, vê kết hợp láy, vê kết hợp nhấn.	

- *Rung nhanh*: ngón bấm kéo ra dẩy vào dây nhanh nhưng phải đều tiếng, tuyệt đối không được lúc nhanh lúc chậm. Kỹ thuật này thường dùng trong những bài phong cách có tính chất vui tươi.

- *Rung chậm*: ngón bấm kéo ra dẩy vào đều đặn ở tốc độ chậm, tùy thuộc vào tính chất của bài.

- *Day*: ngón bấm kéo ra dẩy vào đều đặn ở mức độ rất chậm (âm thanh tạo thành g,ab,g,ab,g)

- *Vỗ*: bấm ngón trỏ sau đó dùng ngón giữa mở nhanh xuống phím dưới và nhắc lên ngay.

- *Nhấn*: có 2 loại là nhấn sau và nhấn trước:

+ *Nhấn sau*: gảy trước sau đó ngón bấm ấn sâu vào phím làm cho âm thanh cao lên.

+ *Nhấn trước*: ngón bấm ấn sâu vào phím sau đó gảy

- *Giật*: tay gảy và tay bấm làm cùng nhau, gảy 1 nốt đồng thời tay bấm kéo nhanh ngón tay lên.

- *Nhấn luyến*: gảy trước rồi ngón bấm ấn sâu vào phím làm cho âm thanh cao lên sau đó ngón kế tiếp bấm vào phím dưới bằng với cao độ âm được nhấn

- *Nốt tịch*: ngón bấm chụp xuống phím nhưng nhắc lên ngay làm cho âm thanh không ngân hết.

Ngón song thính: hai nốt đồng âm nhưng được gảy ở hai vị trí khác nhau.

- *Láy*: gảy trước sau đó ngón bấm nhấn lên và nhả về thật nhanh (g,a,g)

- *Vuốt*: dùng ngón bấm di chuyển dài trên dây đàn ở một khoảng thời gian nhất định, phụ thuộc vào trường độ của nốt được vuốt. Kết hợp với tay phải có thể vẽ hoặc gảy một nốt.
- *Bồi âm*: tay trái chạm vào dây đàn, không để dây đàn chạm vào phím.
- *Chuyển thế tay*: di chuyển toàn bộ tay trái (cánh tay, bàn tay) để chơi ở những vị trí khác nhau trên đàn.
- *Bấm hợp âm*: có hợp âm 2,3,4 nốt. Tay trái bấm đồng thời nhiều nốt trên nhiều dây và tay phải gảy toàn bộ những dây đó.
- *Ngắt tiếng*: tay trái bấm xuống phím sau đó nhấc lên ngay lập tức.
- *Vẽ kết hợp rung*: cùng lúc tay phải gảy lên gảy xuống thật nhanh còn tay trái rung.
- *Vẽ kết hợp láy*: cùng lúc tay phải gảy lên gảy xuống thật nhanh còn tay trái láy.
- *Vẽ kết hợp nhấn*: cùng lúc tay phải gảy lên gảy xuống thật nhanh còn tay trái nhấn.

c) Hai kỹ thuật tay trái ứng dụng từ Pipa (Trung Quốc) sang tỳ bà (Việt Nam) theo phong cách đương đại

Biểu 6:

t/t	Nội dung	Chú thích
1	Xoắn dây	ngón trỏ chặn phím, ngón giữa kéo 4 dây chập lại tạo nên âm thanh rè rè
2	Luồn	ngón áp út luồn dưới dây để dây căng lên tạo âm thanh cao hơn

- Xoắn dây:

Trong kỹ thuật “xoắn dây, người nghệ sĩ cần khiến cho các dây được chập lại và tạo ra âm thanh rè rè.

- *Kỹ thuật luôn dây:*

Kỹ thuật luôn dây tức là phải dùng ngón áp út luôn phía dưới dây đàn, tạo âm hơi cầm của cây đàn. Kỹ thuật này được dùng nhiều trong các cadenza của tác phẩm để làm phong phú hơn cho kỹ thuật diễn tấu.

d)15 kỹ thuật kết hợp 2 tay theo lối tài tử điệu ca Huế do nghệ nhân dân gian Châu Đình Khóa ghi chép lại:

Biểu 7:

t/t	Nội dung	Chú thích
1	Rải- R	Đánh dây buông từ dây T(dây Trận-dây đồ trầm) đến dây B(dây bình- dây đo cao)
2	Phát- “-”	Đánh 2 hoặc 3 dây một lượt
3	Mặt trắng quay xuống là Phi	Dùng cả 3 hoặc 4 móng tay đánh rất lanh theo yêu cầu của 1 chữ đàn hoặc phi từ chữ đàn nọ qua chữ đàn kia.
4	Dấu mặt trắng có chấm đen ở giữa	Vừa đánh vừa bám mạnh vào chữ mình đánh
5	Mặt trắng quay lên	Vừa đánh vừa kéo dây ra
6	Hưởng	Đánh xuống buông dây ra dây vẫn còn kêu hoặc chỉ đặt ngón tay chữ dưới vẫn kêu.
7	Vỗ	Ngón trỏ bám đánh chữ trên, ngón giữa vỗ lên chữ dưới 2, 3 lần.
8	Vuốt	Bám đánh hò dây còn kêu thì ngón giữa đẩy lên xự, đẩy tiếp lên xang
9	Chày	Vừa đánh vừa chày (rung) lên chữ bám
10	Chày mạnh	Vừa nhấn đánh vừa rung mạnh
11	Mỏ	Ngón giữa nhấn, ngón trỏ mỏ lên ngón đang bám 2,3 lần vẫn kêu.
12	Chớp	Ngón trỏ nhấn đánh Xang đang kêu ngón nhấn vỗ qua xê trở lại đánh xang qua xê trở về xang rất nhan bằng nháy mắt.

13	Dấu bấm	Vừa đánh vừa bấm mạnh chữ mình đánh
14	Day	Khi bấm vừa đánh vừa day đi day lại 2,3 lần chữ mình đánh.
15	Búng	Ngón giữa bấm chữ đang kêu thì ngón cái tay phải hất ngược lên sau đó ngón trỏ tay phải đánh xuống rất lanh lẹ.

1.1.3.4. Kỹ thuật phối hợp hai tay

Cũng như các nhạc cụ truyền thống khác, sự kết hợp giữa tay phải và tay trái là một tiến trình bắt buộc kể cả trong giai đoạn đặt nền móng cho “Kỹ thuật cơ bản” ở bậc học Trung cấp. Đối với đàn Tỳ bà cũng vậy, thành quả cuối cùng của nghệ thuật biểu diễn chính là sự phối hợp toàn thân, sự phối hợp giữa tay phải và tay trái... Sự phối hợp này sẽ đưa các em tiến lên một cách tự nhiên, thuận lợi tới các kỹ thuật khó hơn trong quá trình học tập. Sự phối hợp một cách thuần thục toàn thân và hai tay sẽ khiến cho tiếng đàn mềm mại hơn, sự chuyển động của các ngón thuận lợi hơn trong diễn tấu...

Tất nhiên, từ trước tới nay đã tồn tại một số quan điểm không đồng nhất trong vấn đề tập riêng từng tay và phối hợp hai tay. Có người cho rằng, tay phải cần được học trước (tạo âm), rồi sau đó cần học những kỹ thuật cơ bản của tay trái. Cũng có người cho rằng cần phải ổn định kỹ thuật tay trái đến mức độ cần thiết rồi mới được kết hợp hai tay.

Theo quan điểm của chúng tôi, việc phát triển kỹ thuật cơ bản cho các em học sinh Trung cấp đàn Tỳ bà nên được “mềm hóa”. Điều này có ý nghĩa là trong quá trình dạy học, chúng ta không nên cứng nhắc, việc phối hợp tay phải và trái có thể được tiến hành sớm hơn kể cả ở đầu bậc học Trung cấp (năm thứ 1 và 2). Tất nhiên, về cơ bản khi đã có được kỹ thuật ban đầu về tay trái và tay phải rồi thì việc kết hợp hai tay sẽ không có gì là quá khó khăn. Khi ta bấm phím đàn (tay trái) thì đồng thời các em cũng phải kết hợp cả tay gảy (tay phải), bấm phím nào của dây nào thì tay phải gảy dây đó. Chính vì vậy, sự phối hợp giữa hai tay cần được đẩy lên sớm hơn.

Tuy nhiên, sự phối hợp hai tay khi tạo nên những kỹ thuật diễn tấu ở bậc cao hơn, phức tạp hơn thì việc giảng dạy nên được tiến hành muộn hơn khi các em học sinh có những bước trưởng thành cả về tri thức và “ngón đàn”. Ở đây, sự phối hợp giữa hai tay đã dần trở nên một vấn đề quan trọng trong nghệ thuật diễn tấu đàn Tỳ bà (năm thứ 4,5,6).

1.2. Thực trạng giảng dạy kỹ thuật cho đàn Tỳ bà tại HVÂNQGVN

Trong những thập kỷ qua, đào tạo và giảng dạy kỹ thuật cơ bản đàn Tỳ bà đã đạt được những thành tựu nhất định. Nhiều nghệ sĩ, giảng viên đàn Tỳ bà đã trở nên nổi tiếng trong phạm vi toàn quốc trong đó, chúng ta phải đặc biệt đánh giá cao vai trò của NSND. Ths. Vũ Mai Phương. Chúng tôi có thể khẳng định rằng, các thành quả mà các nghệ sĩ đàn Tỳ bà đạt được ngày nay đều bắt đầu bằng việc rèn luyện những “Kỹ thuật cơ bản” trong thời kỳ học tập tại bậc học Trung cấp Âm nhạc. Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam chính là cái nôi đào tạo nên các thế hệ nghệ sĩ giảng viên đàn Tỳ bà trên phạm vi toàn quốc. Việc đánh giá thực trạng giảng dạy đàn Tỳ bà để phát hiện những ưu điểm và nhược điểm cần khắc phục là một vấn đề mang tính cấp thiết hiện nay.

1.2.1. Lực lượng giảng viên và học sinh đàn Tỳ bà

1.2.1.1. Lực lượng giảng viên

Lực lượng giảng viên nghệ sĩ tại Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam hiện nay có 2 giảng viên chính thức và 1 cộng tác viên và 1 giảng viên hợp đồng:

+ NSND – Thạc sĩ nguyên chủ nhiệm bộ môn đàn Tỳ bà: Vũ Mai Phương bắt đầu giảng dạy đàn Tỳ bà năm 1969 (hiện nay bà đã về hưu và đang là cộng tác viên)

+ Thạc sĩ – NSUT- chủ nhiệm bộ môn: Vũ Kim Hạnh bắt đầu giảng dạy đàn tỳ bà năm 1988

+ Thạc sĩ : Phạm Thị Huệ giảng dạy từ năm 1996 đến nay.

+Thạc sĩ: Vũ Diệu Thảo giảng dạy từ năm 2005 đến nay (giảng viên hợp đồng)

Lực lượng giảng viên đàn Tỳ bà tại HVANQGVN phong phú với đủ các lứa tuổi kinh nghiệm và trình độ, nhưng do những lý do khách quan và công việc cá nhân bên ngoài, một vài cán bộ chưa dồn hết tâm huyết và thời gian vào công việc giảng dạy; những giảng viên giỏi chuyên môn, nhiều kinh nghiệm và tận tâm với nghề thì đã hết năm công tác, những giảng viên chuyên môn tốt, phương pháp giảng dạy khoa học đã từng đào tạo được những sinh viên xuất sắc nhưng hiện nay còn mãi lo công việc khác.

Bên cạnh đó, do trình độ chuyên môn khác nhau cũng như kinh nghiệm biểu diễn, công tác đa dạng và phong phú nên các giữa các giảng viên có sự khác biệt về cách truyền đạt. Thêm vào đó, chưa có đầy đủ các cuộc thảo luận về chuyên môn và phương pháp nên chưa có tiếng nói chung dẫn đến sự thiếu nhất quán trong phương pháp giảng dạy.

Sự tiếp cận các tác phẩm thường bị ảnh hưởng nhiều bởi cảm quan cá nhân nên mất cân đối giữa kỹ thuật xử lý và phong cách biểu diễn dẫn đến sự thiếu cân bằng một cách khoa học giữa các yếu tố làm nên sự thành công của tác phẩm.

Mặc dù các vấn đề cụ thể về giảng dạy và các kỹ thuật đã được phát hiện và nghiên cứu, song do chưa có tính logic và hệ thống nên gây khó khăn trong công tác giảng dạy và truyền đạt cho giảng viên cũng như tiếp nhận và áp dụng cho học sinh chưa được đi vào các chương trình thực nghiệm sư phạm.

Phương pháp giảng dạy còn theo phong cách cá nhân của mỗi giáo viên, mỗi người đều tự cho là kỹ thuật của mình hay của mình đúng, vì vậy mà không tìm ra được phương pháp chung.

Do sự không nhất quán cũng như thẩm mỹ âm nhạc khác nhau nên lực lượng giảng viên đàn Tỳ bà có quan điểm khác nhau trong điểm đánh giá học

sinh luôn luôn tạo ra sự bất đồng quan điểm cũng như không đoàn kết giữa các giáo viên và sinh viên, không có sự giao lưu học hỏi lẫn nhau giữa học sinh các lớp, tạo môi trường học tập căng thẳng và tranh cãi trong thi cử, từ đó ảnh hưởng đến sự tiếp thu và kết quả học tập của học sinh.

Tóm lại, đội ngũ cán bộ cần có những cuộc thảo luận thẳng thắn và đối thoại dân chủ có tính xây dựng để bày tỏ quan điểm cá nhân tạo ra tiếng nói chung giúp nâng cao, cải thiện, phát triển chất lượng, phương pháp giảng dạy và đẩy mạnh tính nhất quán, đoàn kết của tập thể.

Trong giảng dạy đàn Tỳ bà bậc trung cấp tại Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam, vấn đề đầu tiên cần bàn là “*Kỹ thuật cơ bản*” trước khi đề cập tới những vấn đề về “*Kỹ thuật đỉnh cao*” trong biểu diễn đàn Tỳ bà. Để hình thành nên kỹ thuật cho diễn tấu đàn Tỳ bà, người giảng viên và học sinh phải trải qua một quá trình dạy và học dài lâu và rất gian khổ.

Nhiều nhà sư phạm có kinh nghiệm lâu năm thường luôn nhắc nhở chúng tôi rằng cần hết sức kiên nhẫn khi ươm những mầm non tài năng biểu diễn đàn Tỳ bà, tránh nóng vội dẫn đến phát sinh các “tật xấu” trong kỹ thuật biểu diễn. Sự nhàm lẩn về thứ tự mang tính kỹ thuật và học thuật này sẽ mang đến sự hoang mang cho học sinh. Mỗi một chi tiết trong kỹ thuật cần được bắt đầu một cách thận trọng và cần mang tính “vừa sức” đối với từng đối tượng học sinh. Trong quá trình hình thành nên kỹ thuật cho diễn tấu đàn Tỳ bà, người giảng viên và học sinh phải trải qua một quá trình liên tục hình thành các kỹ thuật mới và sửa chữa các khuyết tật phát sinh trong quá trình phát triển kỹ thuật.

Đánh giá về lực lượng giảng viên đàn Tỳ bà tại Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam hiện nay chúng tôi thấy nổi cộm lên một số vấn đề sau:

Một số giảng viên giỏi thì đã nghỉ hưu như NSND. Vũ Mai Phương và giảng viên Vũ Thị Kim Hạnh thì cũng sắp nghỉ hưu. Việc bồi dưỡng thế hệ nghệ sĩ, giảng viên trẻ đàn Tỳ bà cũng đã được nhà trường quan tâm những

chưa thực sự có tính quyết liệt. Bên cạnh việc cần nâng cao học vị cho số giảng viên trẻ thì việc nâng cao đời sống cho họ cũng rất quan trọng để những người tương đối giỏi trong nghề đỡ bận rộn lo toan bởi các công việc gia đình và xã hội khác.

Đứng về mặt phương pháp giảng dạy, chúng tôi cho rằng hiện nay phương pháp giảng dạy cũng chưa hoàn toàn nhất quán. Tất nhiên, cũng như trong các chuyên ngành nhạc cụ truyền thống khác, chúng ta cần tôn trọng những “cá tính” của người thầy trong công tác sư phạm, những cũng cần tránh những bất đồng khi chấm thi, khi bình điểm...

Trong phương pháp giảng dạy cũng như trong nghệ thuật biểu diễn đàn Tỳ bà, việc chỉ chú trọng tới phát triển kỹ thuật là chưa đủ mặc dù việc phát triển kỹ thuật có vị trí quan trọng của nó. Việc cân đối giữa kỹ thuật và phong cách còn theo cảm hứng, chưa nhận định một cách khoa học. Các vấn đề cụ thể về giảng dạy các kỹ thuật cụ thể chưa chi tiết, chưa có tính logic và tính hệ thống, chưa đi vào các chương trình thực nghiệm sư phạm.

1.2.1.2. Khả năng tiếp thu của HS đàn Tỳ bà

Số lượng học sinh của đàn Tỳ bà so với các bộ môn khác thường ít hơn. Hiện nay tổng số học sinh của đàn tỳ bà có 25 em trong đó 18 em hệ trung học, 3 em hệ đại học, 4 em chuyên ngành hai.

Số lượng học sinh thi tuyển đầu vào tùy thuộc từng năm nhưng nhìn chung là ít hơn so với những đàn khác. Số lượng thí sinh đăng ký thi vào đàn Tỳ bà ít nên việc lựa chọn của Khoa và Bộ môn bị hạn chế. Bên cạnh những em có năng khiếu thì Bộ môn đàn Tỳ bà còn phải nhận cả những em có năng khiếu trung bình, thậm chí là không có năng khiếu, nhưng để đảm bảo số lượng học sinh nhập học nên các em vẫn trúng tuyển. Bộ môn đàn Tỳ bà còn nhận cả những em kém năng khiếu từ những nhạc cụ khác chuyển sang (là những em không đỗ vào đàn tranh, đàn bầu, có những em đang học nhưng kém quá không được tiếp tục học...) hoặc từ những khoa khác chuyển đến.

Bản thân đàn Tỳ bà là cây đàn khó học bởi những kỹ thuật tương đối cao của tay trái, và âm thanh đoản tiếng khó tạo được sự hấp dẫn người nghe, đối với một học sinh năng khiếu tốt học còn vất vả, huống chi đối với học sinh có năng khiếu trung bình thì càng khó khăn và đó cũng chính là lý do có nhiều học sinh học đàn Tỳ bà bị bỏ dở giữa chừng. Xuất thân của học sinh học đàn Tỳ bà thường là những gia đình không theo nghệ thuật vì thế mà những học sinh tổ Tỳ bà về mặt năng khiếu chung so với những đàn khác cũng có phần kém hơn.

+ Trước đây Học viện đào tạo hệ cơ bản bao gồm : 5 năm sơ cấp và 4 năm trung cấp, nhưng nhiều năm trở lại đây, Học viện đã chuyển đổi hệ đào tạo thành Trung cấp dài hạn bao gồm: 2 năm sơ cấp và 4 năm trung cấp để giảm bớt thời gian học sơ cấp và người học có thể vào học muộn hơn.

5 năm học sơ cấp của hệ Cơ bản là thời gian để học sinh làm quen, tìm hiểu về cây đàn và có những kỹ thuật cũng như kiến thức cơ bản. Trong thời gian này các học sinh sẽ học các bài tập Gam, các bài tập chạy ngón, các bài tập kỹ thuật, các bài hát dân và các bài hát thiếu nhi. Tuy chỉ là những bài tập nhỏ, những bài hát thiếu nhi nhưng nó lại tạo cho học sinh một nền tảng vững trắc – một nền tảng cơ bản để thực hiện được mọi kỹ thuật.

So sánh giữa những học sinh hệ Cơ bản và những học sinh hệ Trung cấp dài hạn có sự khác nhau không hề nhỏ (từ năm học cho đến độ tuổi bắt đầu vào trường)

- 5 năm học sơ cấp – so với 2 năm học sơ cấp
- 10 tuổi bắt đầu học – so với 13 tuổi bắt đầu học (lớp 8)

Âm nhạc càng tiếp xúc nhiều, càng tiếp xúc sớm càng tốt cho trí nhớ và thẩm âm của học sinh , do vậy những học sinh hệ Trung cấp dài hạn sẽ có nền tảng kỹ thuật tốt hơn hẳn so với học sinh hệ Trung cấp ngắn hạn. Bên cạnh đó độ tuổi bắt đầu vào học âm nhạc chuyên nghiệp nó ảnh hưởng rất nhiều đến khả năng và sự mềm mại trong chuyển động ngón tay. Tuổi càng nhỏ, độ linh

hoạt và mềm dẻo của ngón tay càng nhiều, do vậy sự uốn nắn của giáo viên đối với học sinh và sự tiếp thu của học viên càng dễ dàng với những bài tập phù hợp với từng loại kỹ thuật. Kết hợp điều này với thời gian, công sức luyện tập và kỹ thuật đúng đắn sẽ giúp học sinh đạt được sự linh hoạt của các ngón tay và dễ dàng có thể lướt nhẹ được mọi kỹ thuật trên phím đàn.

Tuy nhiên sự linh hoạt của ngón tay không chỉ phụ thuộc vào độ tuổi mà còn phụ thuộc chính vào thời gian luyện tập và phương pháp đúng đắn. Học sinh vẫn sẽ có được sự linh hoạt của những ngón tay trên phím đàn nếu như có thời gian luyện tập chăm chỉ, sự cố gắng và sự tâm huyết (có công mài sắt có ngày nên kim) và độ tuổi thì chỉ là một lợi thế hơn còn để đạt được kết quả như mong muốn thì chắc chắn còn phụ thuộc chủ yếu vào học sinh và sự cần cù.

Một yếu tố rất quan trọng ảnh hưởng tới quá trình học tập của mỗi học sinh đó là: sự tiếp xúc với âm nhạc.

Nếu so sánh giữa những học sinh sinh ra trong môi trường âm nhạc (con nhà nòi) và những học sinh sinh ra trong gia đình không theo nghệ thuật, ta có thể thấy rõ ràng là bên cạnh yếu tố gen di truyền thì sự tiếp xúc về âm nhạc ảnh hưởng vô cùng lớn. Khi những học sinh có cơ hội được tiếp xúc với môi trường âm nhạc, được tiếp xúc với những âm thanh, những lời ca, những tiếng đàn từ khi còn trong bụng mẹ, vô hình chung, nó đã định hình trong tâm thức về thẳm âm, về âm thanh, về giai điệu, sự quen thuộc với âm thanh và từ đó bồi dưỡng tâm hồn, sự cảm thụ âm nhạc cho học sinh.

Nếu so sánh giữa các học sinh sinh ra ở vùng quê, vùng núi và những học sinh sinh ra ở thành phố thì ở thành phố có cơ hội được tham gia cung thiếu nhi, sinh hoạt các câu lạc bộ, cơ sở vật chất của trường học cao, chất lượng giáo viên giảng dạy tốt, có internet, có truyền hình cáp, có nhiều phương tiện để tiếp xúc được với âm nhạc nhiều hơn các bạn miền quê. Các học sinh sống ở thành thị có thể trực tiếp được xem những chương trình ca

nhạc hay những chương trình biểu diễn nhạc cụ, còn đối với các học sinh vùng nông thôn, vùng núi có thể chỉ có cơ hội được biết đến âm nhạc qua báo đài, qua tivi hoặc có thể không có cơ hội được tiếp xúc với âm nhạc. Do vậy khả năng âm nhạc của các học sinh sinh ra vùng núi hạn chế, ngăn cản sự phát triển và đam mê âm nhạc của họ.

Qua sự so sánh trên thì chúng ta đã thấy được yếu tố tiếp xúc âm nhạc vô cùng quan trọng. Đối với học sinh được tiếp xúc thường xuyên với âm nhạc thì sự cảm thụ cũng như thẩm âm sẽ tốt hơn rất nhiều so với những học sinh ít được tiếp xúc với âm nhạc và sự thể hiện cảm xúc trong âm nhạc cũng khác nhau. Cho nên các bạn học sinh ít được tiếp xúc với âm nhạc sẽ cần có thời gian để làm quen và quen thuộc hơn đối với âm thanh, do vậy xuất phát cùng 1 xuất phát điểm nhưng các bạn học sinh có nhiều cơ hội tiếp xúc với âm nhạc hơn sẽ phát triển nhanh hơn, tiếp thu nhanh hơn, sự tự tin hơn và cách thể hiện cảm xúc trong âm nhạc cũng phong phú hơn các học sinh ít hoặc không có cơ hội tiếp xúc với âm nhạc. Yếu tố về độ tuổi và yếu tố tiếp xúc với âm nhạc là hai yếu tố vô cùng quan trọng, nó giúp học sinh thuận lợi và nhanh chóng hơn trong quá trình học tập và phát triển.

Trong quá trình học tập tại hệ TC – HVANQGVN, các em học sinh đàn Tỳ bà phải học liên tục trong 6 năm. Trước đây, 6 năm học này được coi như 2 năm sơ cấp và 4 năm trung cấp. Đối với các em học sinh hai năm đầu nếu có năng khiếu tốt và tiến bộ nhanh thì người giảng viên vẫn có thể cho bài vượt trình độ. Ngược lại, nếu có em đã bước sang năm thứ ba, thứ tư nhưng chưa đạt được sự tiến bộ cần thiết thì vẫn phải học lại các bài tập trong 2 năm đầu.

Học sinh do được định hướng thiên về các tác phẩm, nên đôi khi không được trang bị đầy đủ kỹ thuật cũng như cách chơi những bài cổ nhạc. Đa phần các em bị nhầm lẫn giữa xử lý tác phẩm và nhạc cổ. Đối với tác phẩm người chơi cần phải xử lý chỗ mạnh, chỗ nhẹ, chỗ to, chỗ nhỏ ...nhưng đối với nhạc

cổ thì ngược lại, tuyệt đối không có chỗ to nhỏ, mạnh nhẹ mà cần tay gảy đều tiếng, bởi những luyến láy, rung, vỗ chính là những chỗ tinh tế, nhỏ to vì vậy mà gảy xuống rất phù hợp cho những bài bản cổ nhạc.

Bên cạnh những vấn đề nêu trên, các em học sinh còn chưa chú ý đúng mực đối với những hạn chế trong chuyển động ngón tay. Đàn Tỳ bà là một nhạc cụ có những đòi hỏi khá cao trong chuyển động của các ngón tay, kể cả ngón bấm tay trái và ngón gảy tay phải. Như đã trình bày ở phần trên, cách đặt bàn tay cũng như cách xếp ngón của học sinh ngay từ lúc ban đầu đã cần được người thầy quan tâm một cách cẩn thận. Sự phát triển về chuyển động của ngón tay là điều rất cần thiết, tuy nhiên cũng không có thể vội vàng bởi sự vội vàng trong kỹ thuật ngón có thể đưa đến những lỗi kỹ thuật không đáng có trong quá trình học tập của học sinh.

1.2.2. Thực trạng về tài liệu giảng dạy kỹ thuật hiện nay

Trong việc đánh giá về thực trạng sử dụng các tài liệu giảng dạy kỹ thuật cho đàn Tỳ bà hiện nay, chúng tôi chủ yếu phân tích về Giáo trình “Bài tập kỹ thuật đàn Tỳ bà” của NSND Vũ Mai Phương cùng một số các tài liệu phát triển kỹ thuật khác. Như đã phân tích ở chương 1, số năm học TC trước đây là 9 năm, nay rút lại chỉ còn 6 năm bao gồm 2 năm sơ cấp cũ và 4 năm trung cấp cũ. Cuốn “Bài tập kỹ thuật đàn Tỳ bà” được soạn thảo phục vụ cho hệ trung cấp 9 năm, mỗi một dạng kỹ thuật có quá nhiều bài tập nên trong thực tiễn giảng dạy, chúng tôi phải chọn và lược bớt cho phù hợp với thời lượng giảng dạy và học tập đàn Tỳ bà. Việc lược giản này cũng là một thử nghiệm của tác giả luận văn và trong thực tế có những hiệu quả bước đầu tương đối chấp nhận được.

1.2.2.1. Giáo trình “Bài tập kỹ thuật đàn Tỳ bà” của NSND Vũ Mai Phương

Trong luận văn này, chúng tôi mới dừng ở mức độ thống kê hai tuyển tập “*Bài tập kỹ thuật cho đàn Tỳ bà bậc Trung cấp*” (tập I và II) của NSND. Vũ Mai Phương nhằm mục đích hệ thống hóa các vấn đề kỹ thuật được đề cập

trong luận văn. Do những đặc thù khá rõ nét và khá phức tạp trong các vấn đề kỹ thuật của đàn Tỳ bà, chúng tôi khó có thể chuyển soạn các bài tập kỹ thuật của các nhạc cụ truyền thống khác để sử dụng. Việc phân tích và đưa các bài tập trong “*Bài tập kỹ thuật cho đàn Tỳ bà bậc Trung cấp*” (tập I và II) của NSND. Vũ Mai Phương vào giảng dạy trong mỗi năm học ở bậc Trung cấp có ý nghĩa khoa học và thực tiễn cần được xem xét một cách thấu đáo. Theo NSND. Ths. Vũ Mai Phương, “các bài tập kỹ thuật là một phần không nhỏ trong chương trình đào tạo của cây đàn Tỳ bà. Việc biên soạn các bài tập kỹ thuật cho bậc Sơ cấp là một việc làm cần thiết và bổ ích, nhằm đáp ứng nhu cầu nâng cao chất lượng đào tạo của Học viện nói chung và của đàn Tỳ bà nói riêng. Cuốn sách được tiến hành biên soạn bằng chính những đúc kết kinh nghiệm giảng dạy hơn 40 năm của NSND Vũ Mai Phương. Bộ cục của tuyển tập này được sắp xếp từ dễ đến khó, từ thấp tới cao, từ đơn giản đến phức tạp.

Tuyển tập này được soạn thảo với mục đích giúp cho người học nắm được và rèn luyện sâu hơn các kỹ thuật cơ bản để bước vào những kỹ thuật cao hơn ở bậc TC và ĐH. Việc nắm vững các kỹ thuật trên đàn Tỳ bà sẽ giúp cho học sinh thể hiện tốt được những yêu cầu về kỹ thuật và xúc cảm âm nhạc của tác phẩm, đồng thời cũng phần nào giúp cho việc thể hiện phong cách các vùng miền được thành công hơn.

Để xây dựng nền móng về kỹ thuật cho học sinh TC đàn Tỳ bà, NSND Vũ Mai Phương đã soạn thảo ra hai tập “*Những bài tập kỹ thuật cho đàn Tỳ bà*” ở bậc sơ cấp và TC. Quá trình giảng dạy hai tập giáo trình bài tập kỹ thuật này chính là quá trình từng bước hình thành nên kỹ thuật đàn Tỳ bà. Tất nhiên, sự phân chia giữa tập I và tập II không nên được ứng dụng một cách máy móc. hoàn toàn.

1.2.2.2. Các tài liệu kỹ thuật khác

Về các tài liệu giảng dạy kỹ thuật đàn Tỳ bà tại HVÂNQGTVN, ngoài hai giáo trình tuyển tập “*Bài tập kỹ thuật cho đàn Tỳ bà bậc Trung cấp*” (tập I và II) của NSND Vũ Mai Phương còn có một số tuyển tập các bài tập của những giảng viên trong tổ tự biên soạn, sưu tầm để phù hợp với từng học sinh, tuy nhiên những bài tập này đa phần ở dạng chép tay chưa được in, xuất bản thành giáo trình. Chúng tôi cho rằng, đây cũng là những điểm bất cập trong quá trình phát triển bền vững các nhạc cụ truyền thống nói chung và đàn Tỳ bà nói riêng. Khoa và nhà trường cần có những kinh phí nhất định để có thể xuất bản được những tài liệu này.

Nếu làm được như vậy, các giáo trình kỹ thuật độc lập hoặc kèm với các tuyển tập tác phẩm mới sẽ trở nên phong phú và đa dạng hơn.

Những bài tập của NSND Mai Phương thiên về luyện ngón chạy (hỗ trợ nhiều cho tác phẩm thì những bài tập Th.sĩ Phạm Thị Huệ biên soạn lại thiên về tay trái, những bài tập được viết dựa trên chất liệu âm nhạc phong cách (Chèo, Huế, Cải lương, các điệu Lý), có giai điệu sẽ giúp cho học sinh hứng thú khi học bài tập.

Sau đây là một số bài tập được Th.sĩ Phạm Thị Huệ biên soạn:

1. Bài tập thế tay IV (tập rung, bộ ngón phụ cho Lý tông quân).
2. Bài tập trên dây số 2 (hơi oán, bấm ngón 1,2,3).
3. Bài tập trên dây số 3 (hơi oán, bấm ngón 1,2,3).
4. Bài tập trên dây số 4 (hơi oán, bấm ngón 1,2,3).
5. Bài tập trên dây số 4 (hơi bắc , bấm ngón 1,2).
6. Bài tập trên dây số 4 chất liệu chèo dựa trên làn điệu Đào liễu.
7. Bài tập trên cữ F chất liệu chèo.

1.2.3. Thực trạng giảng dạy kỹ thuật đàn Tỳ bà theo các hệ thống phím khác nhau

1.2.3.1. Hệ thống đàn Tỳ bà theo phong cách truyền thống : đàn có 4 miếng tượng ở đầu đàn không dùng(hay còn gọi là 4 mô tứ thiên vương), phím đàn

được gán theo hệ thống 7 bậc chia đều, tổng số là 9 phím [g.a (thấp hơn la bình nhưng cao hơn la giáng).b.c.d.e(cao hơn es nhưng thấp hơn e bình).f (cao hơn fa thường nhưng thấp hơn fa thăng), g.a]

Ảnh 1



Đàn Tỳ bà truyền thống 4 mô tứ thiên vương Cách ôm đàn truyền thống

Theo nghệ nhân Nguyễn Vĩnh Tuấn 4 miếng tượng bằng ngà trên cần đàn Cây tỳ bà còn được gọi là "thủy ba" tức sóng nước. Sóng nhỏ gọi là ba 波. Thủy ba là làn sóng nhỏ trên sông nước. Khi âm nhạc phát ra tiếng, thì những tiếng còn dư lại gọi là âm ba 音波. Trong nhạc cổ truyền thì “âm ba” chính là cái tài của người chơi đàn. Đàn Tỳ Bà là nhạc khí đứng đầu trong ban ngũ tuyệt. Nên còn gọi là Cầm vương.

Ngày nay người ta không còn gắn thủy ba trên cần đàn mà thay bằng phím là để nới rộng âm vực hầu chơi nhạc mới. Thậm chí có những cây đàn Tỳ Bà gắn thêm phím nửa cung để sử dụng kỹ thuật reo dây, chạy nốt nghe như đàn Guitar của Tây Phương. Trong âm nhạc cổ truyền, sóng là một hình tượng ẩn dụ hóa thân của sự trữ tình, luôn luôn thao thức, luôn luôn xao động. Qua tiếng đàn, sóng diễn đạt cảm xúc nhiều cung bậc như trần trở, khát khao, nhớ thương, hờn giận. Soi vào sóng để thấy rõ lòng mình. Trong áo mao cung đình thì Sóng biểu thị cho năng lượng dẫn dắt con người, mang khát vọng tiền

đồ rộng mở, với ước mong đem lại hạnh phúc vĩnh hằng cho thần dân. Một bên là biểu tượng của *quân vương*, một bên là biểu tượng của *cầm vương*.

1.2.3.2. Hệ thống phím đàn Tỳ bà cải biên và những bài tập kỹ thuật phù hợp

Vị trí của bốn mô tứ thiên vương được gắn thành phím đàn theo hệ thống chromatic: phím thứ 1 (đô thăng) đến phím thứ 5 (pha) [c, c#, d, d#, e, f] từ phím thứ 6 trở đi gắn theo hệ thống phím diatonic g, a, b, c, d, e, f, g, a, b,] số lượng phím nhiều hơn đàn truyền thống (lên đến 19 phím), kích thước đàn to hơn, âm thanh to hơn nhưng không sâu.

Ảnh 2

Đàn tỳ bà cải tiến



Đối với đàn Tỳ bà cải biên những bài tập trong cuốn Bài tập kỹ thuật của tác giả NSND Vũ Mai Phương là hoàn toàn phù hợp, bên cạnh đó có thể giảng dạy thêm những bài Etuyt nước ngoài. Hệ thống phím đàn cải biên được NSND Mai Phương gắn lại chính vì thế những bài tập được bà viết ra đều dựa trên cơ sở đó, thang âm điệu thức

Ví dụ 1: Bài tập phù hợp cho đàn gắn phím cải biên

BÀI SỐ 21

Nhanh vui

Về liền

1.2.3.3. Hệ thống đàn theo phong cách Cải lương: [c.d.e (e1 non).f.g.a.b

Đối với âm nhạc cổ truyền Việt Nam những kỹ thuật rung, vỗ, luyện láy của tay trái cùng những âm non, già đóng vai trò vô cùng quan trọng bởi nó quyết định đến việc người chơi có “ra chất” nghĩa là chơi đúng chuẩn theo phong cách (Chèo, Huế, Tài tử - Cải lương) mà việc tạo âm non già phụ thuộc vào hệ thống phím đàn.

Ảnh 3

Đàn tỳ bà Sài Gòn

Hệ thống phím đàn theo phong cách cải lương giống với đàn truyền thống, gắn theo hệ thống 7 bậc chia đều, 4 mô tứ thiên vương được thay bằng 3 phím đàn tuy nhiên phím đàn được gắn theo hệ thống 7 bậc chia đều d, e, f (e đàn Tỳ bà truyền thống cao hơn es nhưng thấp hơn e), điểm khác biệt với Tỳ bà cải biên.

Một số ít các giảng viên và sinh viên nhận thức, phân biệt đúng được hệ thống thang âm truyền thống, và thang âm bình quân luật. Họ đã sử dụng đàn Tỳ bà truyền thống để chơi những bài bản cổ, còn lại hầu hết học sinh cũng như giảng viên sử dụng đàn Tỳ bà cải biên để chơi tất cả phong cách âm nhạc từ Chèo, Huế, Cải lương....

Trong âm nhạc cổ truyền âm non già là đặc trưng rất riêng, tạo nên phong cách của âm nhạc truyền thống Việt Nam, nhưng với sự thay đổi về phím (đặc điểm dễ nhận thấy ở 2 cặp phím số 7 la và phím số 8 si giáng, phím số 11 mi e1 và phím 12 pha f1), 2 cặp phím này được gắn tạo thành nửa cung khiến cho việc rung nhấn ở giữa những phím đó không được thuận lợi do khoảng cách bị thu hẹp khiến những âm cần rung nhấn chưa đạt mức cần thiết, tạo ra sự chênh lệch về cao độ khi chơi những bài bản nhạc cổ.

Ví dụ 2: Bài tập phù hợp cho đàn theo hệ thống phím truyền thống

BÀI SỐ 41

Chậm

Hiện nay tại những cơ sở đào tạo đàn Tỳ bà chuyên nghiệp như HVÂNQGVN, trường ĐH nghệ thuật Quân đội, Cao đẳng nghệ thuật Hà Nội,

HVÂN Hué, Nhạc Viện TP HCM hầu hết đều đang sử dụng đàn Tỳ bà cải biên trong giảng dạy, cũng như biểu diễn.

Trong các trường đào tạo âm nhạc chuyên nghiệp đều lấy âm chuẩn (la = 440) để lên dây cho tất cả các nhạc cụ, để hòa tấu cùng những nhạc cụ khác đàn Tỳ bà cải biên đã điều chỉnh dây cao hơn Tỳ bà truyền thống từ 3 đến 4 cung, chính yếu tố này đã làm mất đi âm sắc đặc trưng của đàn Tỳ bà vì khi lên cao tiếng đàn bị đanh, bị cứng do vậy rất khó có thể rung nhấn những bài bản nhạc cổ.

Tóm lại, theo ý kiến của chúng tôi, những cơ sở đào tạo âm nhạc chuyên nghiệp nên sử dụng đàn Tỳ bà truyền thống để chơi những bài bản cổ nhạc, còn khi chơi những tác phẩm mới, hòa tấu dàn nhạc đương đại... nên sử dụng đàn Tỳ bà cải tiến. Những người thầy cần phân biệt cho học sinh, sinh viên hiểu và nắm rõ thang âm “chuẩn” của nhạc phong cách khác với thang âm “chuẩn” của âm nhạc phương Tây, để từ đó các em không bị nhầm lẫn, không mơ hồ.

Tiểu kết chương 1

Trong chương 1, luận văn đã đề cập tới các vấn đề về cơ sở lý luận trong kỹ thuật biểu diễn nói chung và kỹ thuật đàn Tỳ bà nói riêng. Chúng tôi đã đi sâu phân tích về “Kỹ thuật cơ bản” và “kỹ thuật đỉnh cao” trong giảng dạy kỹ thuật đàn Tỳ bà ở bậc Trung cấp. Trong đó, chúng tôi nhấn mạnh tầm quan trọng của việc xây dựng nền tảng kỹ thuật ban đầu. sự cần thiết của việc phát triển kỹ thuật cho học sinh nhằm tăng cường năng lực trong diễn tấu nhạc cổ cũng như tác phẩm mới. Trong luận văn này, chúng tôi nêu lên một cách cụ thể và chi tiết về ý nghĩa của tư thế cầm đàn, kỹ thuật tay phải, tay trái và sự phối hợp giữa hai tay. Giới hạn vấn đề nghiên cứu như vậy sẽ giúp cho đề tài được tập trung hơn và sâu hơn về ý nghĩa khoa học và ý nghĩa thực tiễn. Ở phần 1.2 chúng tôi đánh giá thực trạng giảng dạy hiện nay về giáo viên, về học sinh, về tài liệu giảng dạy tại Học viện. Những thuận lợi, khó

khăn của hệ thống phím đàn Tỳ bà hiện nay. Qua những phân tích cụ thể ở chương 1 chúng tôi đưa ra những giải pháp với mục đích giúp học sinh có được kỹ thuật vững vàng để bước lên những bậc cao hơn.

Chương 2

Một số giải pháp nâng cao chất lượng giảng dạy kỹ thuật cơ bản đàn Tỳ bà hệ Trung cấp

2.1. Điều chỉnh rút gọn các bài tập kỹ thuật cho phù hợp với chương trình đào tạo đàn Tỳ bà bậc TC hiện nay

Trong chính sách rút gọn thời lượng chương trình Trung cấp các nhạc cụ truyền thống nói chung, đàn Tỳ bà nói riêng, Ban Giám đốc Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam đã quyết định rút ngắn 3 năm đào tạo từ 9 năm xuống còn 6 năm cho phù hợp với hoàn cảnh của xã hội đương thời. Với thời lượng học TC đàn Tỳ bà rút gọn chỉ còn 6 năm thì về nhạc cổ cũng như tác phẩm mới vấn đề tồn tại không lớn lắm. Tuy nhiên, về các bài tập kỹ thuật khi các giảng viên biên soạn giành cho 9 năm nên số lượng là khá lớn và cũng chưa có ai rút gọn giáo trình lại mà thường do các giảng viên tự làm. Điều này không tránh khỏi sự tùy tiện trong giao bài cho học sinh, chính vì vậy trong chương 2 này chúng tôi tìm những giải pháp nhằm hệ thống hóa bài tập kỹ thuật một cách khoa học để đáp ứng với chương trình TC 6 năm.

2.1.1. Sự cần thiết phải lựa chọn và rút gọn các bài tập kỹ thuật

Khi các tác giả biên soạn Tuyển tập: Bài tập kỹ thuật cho đàn Tỳ bà là phục vụ cho 9 năm đào tạo. Từ đó đến nay, các giảng viên đàn Tỳ bà vẫn phải tự mình lựa chọn và rút gọn các bài tập kỹ thuật cho phù hợp với chương trình đào tạo Trung cấp đàn Tỳ bà hiện nay. Chính vì lý do trên, chúng tôi mạnh dạn đề xuất một chương trình rút gọn số lượng bài tập và đồng thời chọn các bài tập để phù hợp với mục đích phát triển từng dạng kỹ thuật khác nhau cho học sinh đàn Tỳ bà.

Những logic được đặt ra trong hai tập bài tập kỹ thuật nói trên có đôi chỗ có thể dịch chuyển thứ tự trong quá trình giảng dạy cho các đối tượng học sinh khác nhau. Đối với những em có tài năng, chúng ta có thể áp dụng một cách sáng tạo (không phải là tùy tiện) như việc lược bớt bài cùng một dạng kỹ thuật hoặc đối với những kỹ thuật các em đã biết... Đối với các em có năng khiếu vừa phải, tiếp thu chậm hơn thì tiến độ thực hiện có thể chậm hơn và đi từng bước cho chắc chắn rồi mới học tiếp các kỹ thuật khó hơn.

Có thể nói rằng, các giảng viên đàn Tỳ bà cũng chưa có dịp tổ chức các hội thảo chuyên môn trong vấn đề sử dụng “*Bài tập kỹ thuật cho đàn Tỳ bà*”

bậc Trung cấp” (tập I và II) của NSND. Vũ Mai Phương nhằm đánh giá những giá trị học thuật trong ứng dụng giảng dạy đàn Tỳ bà. Theo chúng tôi, đây cũng là một nhược điểm cần được bổ sung trong thời gian tới nhằm nâng cao chất lượng giảng dạy kỹ thuật đàn Tỳ bà tại Học viện. Các giảng viên đàn Tỳ bà cũng cần có sự giác ngộ về ý thức phát triển kỹ thuật một cách hệ thống đối với lực lượng học sinh Trung cấp. Từ đó, họ có thể nghiên cứu sâu hơn về phương pháp giảng dạy các bài tập kỹ thuật nói trên.

2.1.2. Những giải pháp ứng dụng “Các bài tập kỹ thuật” trong giảng dạy đàn Tỳ bà

Bài tập kỹ thuật cho đàn Tỳ bà tập I gồm 141 bài tập. Đây là một giáo trình rất công phu với nhiều dạng kỹ thuật khác nhau được trình bày theo thứ tự từ dễ đến khó, từ đơn giản đến phức tạp được NSND Vũ Mai Phương dày công nghiên cứu biên soạn. Tuyển tập đưa ra những kỹ thuật cho từng tay sau đó là sự kết hợp cả 2 tay.

Trong việc nghiên cứu và ứng dụng Bài tập kỹ thuật kỹ thuật cho đàn Tỳ bà tập I theo giải pháp mới, chúng tôi lập hai bảng so sánh giữa giáo trình nguyên gốc và giáo trình rút gọn cho phù hợp với việc thời lượng từ 9 năm rút xuống thành 6 năm.

Biểu 9:

t/t	Nội dung	Giáo trình gốc	Đổi mới
1.	Tác giả tập trung vào kỹ thuật tay phải gảy lên, gảy xuống và 4 ngón bấm ở tay trái	Từ bài 1 cho đến bài 31 (31 bài tập)	Lược giản còn 20 bài.
2.	Tác giả tập trung vào kỹ thuật tay trái : rung, lách, chụp.	Từ bài 32 đến 51 (19 bài tập)	Lược giản còn 12 bài
3.	Tác giả tập trung vào kỹ thuật luyện kỹ thuật chuyên các thể	Từ bài 52 đến 58 (7 bài)	Lược giản còn 5 bài.

	tay.		
4.	Tác giả tập trung vào kỹ thuật gảy nhanh 1 dây để chuẩn bị cho vê 1 nốt.	Từ bài 59 đến 68 (10 bài tập)	Lược giản còn 7 bài.
5.	Tác giả tập trung vào luyện kỹ thuật tổng hợp, bao gồm các kỹ thuật vê 1, 2, 3, 4 dây, kết hợp những kỹ thuật của cả 2 tay...	Từ bài 69 đến 141. (73 bài tập)	Lược giản còn 40 bài.
		Tổng số bài tập: 141 bài	Tổng số bài sau khi lược giản: 84

Bài tập kỹ thuật cho đàn Tỳ bà tập II gồm 74 bài, trong tập II tác giả chú trọng đến kỹ thuật chạy ngón, chuyển cữ, vê hợp âm 2,3,4 nốt, nhấn các nốt #, b và luyện các kỹ thuật rung, vỗ, chộp, láy để áp dụng vào nhạc phong cách và tác phẩm mới. Mặt khác, số lượng và các loại kỹ thuật được đề cập trong “Những bài tập kỹ thuật cho đàn Tỳ bà” là rất phong phú và đa dạng nên sự kế tiếp các dạng kỹ thuật từ dễ đến khó, từ đơn giản đến phức tạp là điều người giảng viên đàn Tỳ bà phải hết sức chú ý.

Sau đây là một số trích dẫn về các dạng kỹ thuật đàn Tỳ bà được đề cập trong hai tập giáo trình nói trên sau khi đã tiến hành lược giản.

Bài tập dây buông kết hợp rải âm: (bài tập số 2)

Ví dụ 3:



Ở bài tập này sẽ giúp học sinh thuộc vị trí các dây buông, thường các em mới học đàn sẽ hay đánh nhầm dây buông khi kết hợp với những nốt bấm,

chính vì vậy bài tập này giúp các em nhuần nhuyễn vị trí dây ngay cả bài tập mà dây buông được đảo liên tục.

Bài tập bấm ngón 1,2,3,4 nốt chông âm, song thanh: (bài tập số 16)

Ví dụ 4:



Bài tập này luyện cho các em sử dụng cả 4 ngón bấm, đồng thời tập cho các em quen với ngón đàn đặc trưng của đàn Tỳ bà cùng một âm nhưng chơi ở 2 vị trí khác nhau.

Bài tập ngón chụp: (bài tập số 19)

Ví dụ 5:



Bài tập này giúp học sinh luyện kỹ thuật chụp, một kỹ thuật đặc trưng của đàn Tỳ bà, đồng thời bài tập còn giúp học sinh biết cách chơi cùng một câu nhạc nhưng lần thứ 2 chơi có sự thay đổi bằng cách thêm những nốt dây buông. Đây cũng chính là ngón đàn đặc trưng của đàn Tỳ bà.

Ví dụ 6:

**BÀI 24 BÀI TẬP NGHỈ LẶNG ĐƠN, NHỊP LẤY ĐÀ, KÉP SAU
LÀM QUEN NỐT LẤY Ở TAY TRÁI**



Bài tập luyện cho học sinh chơi một số tiết tấu như nghỉ lặng đơn (cần nhắc tay bấm lên để âm thanh không ngân), nhịp lấy đà, kép sau, cách chuyển nhịp từ 2/4 sang 4/4 Bài tập Gam ngũ cung: (bài tập số 26)

Ví dụ 7:



Bài tập giúp các em làm quen với thang 5 âm đồng thời bài tập giúp các em vững nhịp khi chuyển từ nhịp 2/4 sang 3/4, luyện cách chặn ngón 2 nốt ở vị trí 2 dây khác nhau khi chơi nhanh mà âm thanh không bị ngắt tiếng.

Bài tập luyện ngón tổng hợp: (bài tập số 28)

Ví dụ 8:



Bài tập giúp học sinh luyện tập chạy 4 ngón với một số tiết tấu khó như: đảo phách, kép 4, nghỉ móc kép, kép 3, rải âm.

2.2. Giải pháp về tư thế bấm và gảy đàn Tỳ bà

Phần thực trạng được trình bày trong chương 1 đã được chúng tôi đề cập tới một số vấn đề cần được bổ sung và chỉnh lý nhằm phục vụ cho việc nâng cao chất lượng trong giảng dạy và học tập đàn Tỳ bà. Việc phân tích những vấn đề đã làm tốt giúp cho chúng tôi có thể kế thừa được những vấn đề học thuật từ các thế hệ giảng viên nghệ sĩ đi trước. Ngược lại, để có thể tìm ra những giải pháp nhằm chỉnh lý và bổ sung cho những vấn đề còn chưa hoàn thiện, còn chưa đáp ứng được tính thực tiễn và tính hệ thống trong giảng dạy đàn Tỳ bà, chúng tôi đi sâu vào sự khác biệt trong các hệ thống đàn Tỳ bà khác nhau, nhờ đó có thể có những giải pháp mang tính thực tiễn có thể ứng dụng trong các cơ sở đào tạo.

2.2.1. Những giải pháp khác nhau về tư thế bấm khi cầm đàn thẳng và cầm đàn ngang

Theo những tư liệu hình ảnh về tư thế chơi đàn Tỳ bà trước đây, cũng như tư thế ôm đàn của một vài nghệ nhân hiện nay như: Thầy Hoàng Cơ Thụy (trong Sài Gòn), cố nghệ nhân dân gian nhã nhạc cung đình Châu Đình Khóa, người thầy đã trực tiếp truyền lại những bài bản Huế cho tôi, nghệ nhân Vĩnh Tuấn đều có chung tư thế cầm đàn chéo giống với tư thế của một số những nhạc cụ chi gảy cùng loại (đàn Nguyệt, đàn Tam, đàn Sến...).

Ảnh 4



GS Trần Văn Khê đàn Tỳ bà

Nhạc sư Bửu Lộc đàn Tỳ bà

Theo đánh giá của chúng tôi, việc cầm đàn sẽ ảnh hưởng đến kỹ thuật bấm ngón của tay trái đặc biệt đối với học sinh bắt đầu học đàn Tỳ bà.

Những thuận lợi cho tay bấm khi sử dụng tư thế cầm đàn ngang :

- Tay trái không cần giơ cánh tay cao, để ở tư thế tự nhiên, thoải mái, điều này thuận lợi cho người mới học vì không bị mỏi tay, các ngón bấm được đúng kỹ thuật thẳng đầu ngón tay, ngón khỏe, tránh được tình trạng gãy ngón, kéo dài được thời gian tập luyện.
- Người mới học chưa quen vị trí của các nốt bấm ở tay trái nên thường hay dùng mắt để quan sát, việc cầm đàn ngang thuận lợi hơn cho việc quan sát

vì nếu cầm đàn thẳng người học phải quay cổ khoảng 45 độ và hướng lên trên để quan sát tay trái, điều này khiến cổ bị mỏi ảnh hưởng đến thời gian tập luyện.

- Các em mới học thường đặt ngón cái của tay trái vào lưng đàn quá chắc vì các em thường lo lắng đàn bị trượt khi để lỏng tay, trong khi đó ngón cái của tay trái chỉ được đặt lỏng tạo thành điểm tựa không cố định thì mới có thể chuyển cữ được nhanh, nếu cầm đàn ngang sẽ khắc phục được kỹ thuật này bởi có điểm tựa là chân trái. Ngón cái được thả lỏng mà không có cảm giác lo lắng trượt đàn, thuận lợi cho việc chuyển cữ.

Những thuận lợi cho tay trái khi sử dụng tư thế cầm đàn dựng:

Hiện nay tư thế cầm đàn thẳng được các nghệ sĩ, và các trường chuyên nghiệp ưa chuộng và đưa vào giảng dạy, tư thế này tạo được sự duyên dáng hơn cho những cô gái chơi đàn Tỳ bà (ngoài những nghệ nhân lớn tuổi thì hiện nay hầu hết nghệ sĩ chơi đàn Tỳ bà đều là nữ giới). Tư thế cầm đàn thẳng phù hợp cho phong cách chơi những tác phẩm mới, hòa tấu tốp nhạc, dàn nhạc vì đòi hỏi chạy ngón ở nhiều cữ khác nhau, bấm hợp âm...

Từ những nhận xét trên chúng tôi xin đưa ra một số giải pháp về tư thế ôm đàn như sau:

- Đối với những bài thiên về nhấn, rung, chiều sâu, thong thả thì nên ôm Tỳ bà nghiêng sẽ thuận lợi hơn thẳng đứng: xét về lực nhấn sẽ nhẹ hơn, vì khi tay không phải giơ cao sẽ bớt đi được một phần trọng lượng, sẽ tập trung cũng như dùng lực cho ngón nhấn, rung... được sâu hơn.
- Đối với các bài thiên về chạy ngón, phô diễn kỹ thuật phương Tây thì nên cầm đứng thì sẽ thuận lợi hơn bởi những tác phẩm thường có phần chạy ngón từ âm khu trầm đến âm khu cao, ôm đàn dựng phần dưới của đàn có được điểm tựa vào người khiến cho việc chạy chuyển cữ thuận lợi.

Ở trên là hai cách ôm đàn mà theo chúng tôi sẽ thuận lợi phù hợp cho người mới học đàn Tỳ bà, tuy nhiên khi người nghệ sĩ đã ở đỉnh cao của nghệ thuật thì tư thế ôm đàn nào không quan trọng, miễn sao người chơi thỏa được yêu cầu phong cách, hơi điệu, âm sắc của bài nhạc mình chơi, cho ra được sản phẩm âm nhạc chất lượng. Giải pháp tư thế chỉ góp phần khắc phục khuyết điểm và phát huy ưu điểm cho người học đàn Tỳ bà.

2.2.2. Những giải pháp về ngón gảy

Cách cầm móng đàn ảnh hưởng đến việc tạo âm và tiếng đàn, ở bước cơ bản quan trọng này người thầy phải hết sức tỉ mỉ và quan trọng phải giúp học sinh nhận thức được tầm quan trọng của tiếng đàn. Một người nghệ sĩ sẽ không thể chơi hấp dẫn nếu thiếu tiếng đàn hay, người thầy cần làm mẫu, giúp học sinh phân biệt được những lỗi kỹ thuật thường hay mắc ở tay gảy như cầm móng nghiêng quá sẽ làm cho tiếng đàn mờ, cầm móng thẳng quá sẽ khiến tiếng đàn bị đánh, mỏng. Vị trí gảy cần được hết sức lưu ý, nhiều em trong quá trình gảy thường hay bị chèo cao lên phía phím đàn, hoặc có em sẽ bị tụt thấp với vị trí đặt móng và gảy, ở cả 2 lỗi kỹ thuật này đều làm cho tiếng đàn bị mỏng, đánh, lép....Người thầy cần hết sức tỉ mỉ nhắc nhở các em.

Chọn loại móng từ 1,2mm đến 1,5mm, đối với người mới học có thể dùng móng 1,2mm để dễ gảy hơn bởi dùng móng 1,5mm đối với người mới học chưa biết nghe, chưa biết cách khắc phục xử lý khi tiếng móng bị lẫn tiếng đàn. Đối với những em đã trải qua một khoảng thời gian tập luyện thì nên dùng móng 1,5mm tiếng đàn sẽ ấm và dày dặn.

Kỹ thuật vê của đàn Tỳ bà có 2 dạng:

Thứ nhất là **vê hợp âm từ 2 nốt trở lên**, vê ngân dài trường độ. ở kỹ thuật đòi hỏi cổ tay cong, thả lỏng toàn bộ từ phần khuỷu tay xuống cổ tay, luôn giữ trong tư thế thả lỏng, lắc cổ tay nhẹ nhàng, luôn giữ khi điểm tựa vào thành

đàn của tay gảy cách cổ tay 10cm đến 13cm, điểm tựa rất quan trọng bởi nó sẽ giúp cổ tay gảy luôn được ở tư thế cong, là yếu tố quan trọng để tạo tiếng vè rền, đặc biệt là vè hợp âm các nốt trong hợp âm vang đều. Điểm tựa của tay gảy được dùng trong suốt quá trình chơi đàn trừ một vài chỗ kỹ thuật đòi hỏi phải vung tay gảy ra xa thì lúc đó không dùng điểm tựa, còn lại trong quá trình chơi đều cần giữ được điểm tựa này.

Thứ hai là kỹ thuật *vè liền trên 1 dây*: trong những bài tác phẩm mới kỹ thuật này rất hay được sử dụng đòi hỏi người chơi phải vè liền 1 đoạn nhạc và yêu cầu của kỹ thuật này là tiếng vè phải liền mạch, không bị tiếng móng, không gai sạn, rền, đều tiếng, điều khiển tiếng vè lúc to lúc nhỏ theo sắc thái của bài.

Khác với kỹ thuật vè hợp âm, kỹ thuật vè liền 1 dây đòi hỏi người chơi phải lên gân chứ không thả lỏng cổ tay, gân ở đây là gân từ bên trong chứ không phải lên gân cứng đơ tay, vẫn cần lắc cổ tay nhưng độ vung lắc rất ít, không vung xa như vè hợp âm, đầu móng tiếp giáp với dây đàn vô ít bằng đúng độ to của dây. Trước khi vào đoạn vè dài, muốn tiếng vè đều mượt như sợi tơ thì ngoài những kỹ thuật trên người chơi cần chuẩn bị tâm lý cũng như có sự chuẩn bị trước đó: thả lỏng tay trước khi vào đoạn vè liền, tập trung dồn hết nội lực vào đoạn vè đó.

2.3. Những giải pháp về kỹ thuật tạo âm và phong cách âm nhạc

2.3.1. Kỹ thuật tạo âm

Đối với tất cả những nhạc cụ nói chung và đặc biệt là nhạc cụ dây gảy nói riêng thì việc tạo âm là một điều vô cùng quan trọng. Người nghệ sĩ có chiếm được tình cảm người nghe hay không phụ thuộc vào tiếng đàn rất nhiều. Kỹ thuật điêu luyện, xử lý tinh tế nhưng nếu tiếng đàn “ sạn, lép” thì chắc chắn không truyền tải hết được tình cảm của tác phẩm và người nghe sẽ mất đi cảm xúc, vì vậy mà kỹ thuật tạo âm vô cùng quan trọng, ngay từ bước cơ bản

đầu tiên cần phải đặt nền móng để học sinh có thể phát triển ở bậc học cao hơn.

Các em học sinh đàn Tỳ bà thường mắc tật tiếng móng (gảy 1 tiếng thì kèm theo tiếng cạch cạch, sạn, tiếng đàn không nét...). Đây là vấn đề vô cùng quan trọng cần được thay đổi trong phương pháp dạy cho các em học sinh biết cách phân biệt và xử lý khi gặp phải vấn đề này.

- Giải pháp tạo âm: Cầm móng nghiêng để khi gảy móng đàn và dây đàn tiếp rập với nhau bằng cạnh móng sẽ tạo được tiếng đàn ấm, dày. Nếu cầm móng không có độ nghiêng, hoặc do cách cầm móng ngón trỏ không khum vào sẽ làm cho sự tiếp rập với dây đàn bằng mặt móng tạo âm thanh mỏng, đánh . Muốn tạo được âm thanh vang lâu cần kết hợp tay bấm, ngón bấm cần giữ đủ lâu để âm thanh ngân lên hết (khi nào trường độ của nốt đang được bấm kết thúc, bắt đầu sang đến nốt sau đó thì ngón bấm mới được chuyển sang bấm phím khác) , bản thân âm thanh của đàn Tỳ bà là tiếng đoản nên chúng ta cần hết sức lưu ý đến kỹ thuật này cho học sinh, nếu không được uốn nắn từ đầu sẽ tạo thành thói quen nhấc ngón bấm sớm tạo âm thanh ngắt, như vậy sẽ không thể có được tiếng đàn truyền cảm. Sẽ có những bài, những đoạn cần xử lý ngắt âm nhanh thì cần kết hợp tay gảy và tay bấm, tay bấm nhấc lên ngay lập tức khi âm thanh vừa vang lên.

- Giải pháp chuẩn âm: ngày nay khoa học tiến bộ, ta cứ áp dụng thành tựu khoa học vào, đo và dán phím theo chuẩn máy lên dây để đàn cổ lẫn cải biên đều không bị phô nốt, tùy mục đích bài đàn, loại tác phẩm mà có cách dán phím đàn cho phù hợp và ưu thế để đàn thuận lợi và dễ hay... Chú ý các phím dưới thấp nên dán hơi non hơn bình thường để khi thế đàn xuống tay miết vào là vừa, còn dán đúng chuẩn thì khi đàn xuống dễ phô. Với những người đã cảm âm được, khi diễn tấu những phím hơi non có thể chữa ngay bằng cách bấm mạnh tay hơn, các phím hơi già khi diễn có thể chữa ngay bằng cách miết chùn dây chút...

- Giải pháp về dây: hiện nay có 2 hệ thống dây thường được dùng cho Tỳ: C F G C và G C D G. Khi đàn cho tác phẩm mới, hay đệm hát thì lên dây C F G C , ngoại trừ 1 số bài đặc biệt lên hệ thống dây khác để tiện lợi hơn khi diễn tấu thì dây đàn nên mỏng để lên cao dây không quá cứng, âm không quá đanh nhưng mỏng vừa sao để âm không chùn, ùn tắc (dây to – nhỏ: khoảng 60, 55, 50, 45/40), còn ở các bài nhạc cổ điển phòng miềm Trung và miềm Nam thì cao độ chuẩn ngày xưa là G C D G thì dây đàn nên dùng loại dày để khi lên dây không bị chùn, âm được trầm dày, chắc tiếng (dây to – nhỏ: khoảng 80/70, 70/60, 60/55, 50)... Cần chú ý, để dây phát ra âm được ngân và chuẩn xác thì nên dùng dây nilon của ghita, chỉ những dây ghita không có mới dùng dây câu cá (dây câu nên mua loại cứng độ đàn hồi ít lại), trong dây ghita lại có 2 loại: bình thường dây sẽ mềm, ngân thích hợp đệm, nhấn nhá...; loại cao dây sẽ cứng, nảy âm, chuẩn xác thích hợp phô diễn kỹ thuật, chạy ngón... Lưu ý thêm khi lên dây, nếu dây chùng, tiếng đàn ít vang thì lên dây G C D G nhưng cao độ G bằng A, tức sẽ thành A D E A để dây căng vừa, âm được vang...

2.3.1.1. Kỹ thuật và tiếng đàn

Kỹ thuật cầm móng là bước cơ bản quan trọng đầu tiên đối với người bắt đầu học đàn Tỳ bà. Người giảng viên đàn Tỳ bà cần hướng dẫn cụ thể, chi tiết và sát sao với các em để trong những năm đầu các em đạt được sự vững vàng trong kỹ thuật. Sự trang bị những kỹ thuật cơ bản ban đầu càng vững vàng thì càng có thể tránh những tật xấu luôn phát sinh đối với người mới học trong quá trình luyện tập.

Theo chúng tôi, người học sinh nếu không có những kỹ thuật phát âm tốt (bao gồm cả tư thế cầm đàn, tay phải, tay trái và sự phối hợp giữ hai tay) thì cũng không thể có được tiếng đàn đẹp. Trong những năm vừa qua, giảng viên bộ môn đàn Tỳ bà đã có những chú trọng nhất định về vấn đề này, tuy

nhiên, theo chúng tôi cần nhìn nhận theo hướng “tổng thể” nghĩa là cần có mối quan hệ tương tác trong toàn bộ hệ thống kỹ thuật của đàn Tỳ bà.

Tất nhiên, yếu tố kỹ thuật biểu diễn đàn Tỳ bà luôn có những đặc trưng riêng, ngay bản thân việc phát ra âm thanh đẹp cũng đòi hỏi phải có kỹ thuật và sau khi phát được ra những âm thanh đẹp lại cần có những kỹ thuật trong thể hiện phong cách âm nhạc. Toàn bộ những yếu tố về kỹ thuật và tiếng đàn đều phục vụ cho việc thể hiện cảm xúc âm nhạc, từ đó thể hiện được những hình tượng âm nhạc của tác phẩm (dù là cổ nhạc hay tác phẩm mới).

2.3.1.2. Những nhược điểm về độ chuẩn của âm thanh và cách khắc phục

Những nhược điểm về độ chuẩn của âm thanh được thể hiện trong nhiều yếu tố khác nhau. Trong phần này, chúng tôi đi sâu phân tích về sự phát ra âm chuẩn trong các kiểu đàn miền Bắc và miền Nam (Sài gòn). Hiện nay đàn Tỳ bà có 2 kiểu đàn: đàn ngoài Bắc và đàn Sài Gòn. Nếu khi sử dụng trong giảng dạy và học tập, chúng ta sử dụng lẫn lộn mục đích thì sẽ gây ra hiệu quả không tốt và tạo ra những nhược điểm về độ chuẩn của âm thanh. Quan điểm thẩm mỹ âm nhạc truyền thống của người Việt Nam thiên về sự tinh tế, tế nhị trong tiếng đàn, hơi, điệu vì vậy cách nhìn nhận về “độ chuẩn của âm thanh” còn tùy thuộc vào việc chơi nhạc cổ hay chơi tác phẩm mới, cần tránh lối nhận xét không đáp ứng được sự khác nhau trong phong cách âm nhạc.

Sau đây, chúng tôi xin đi sâu phân tích về hai giải pháp nhằm giúp cho việc nhìn nhận, đánh giá về độ chuẩn của âm thanh và tìm ra các giải pháp khắc phục.

Giải pháp thứ nhất:

- Đàn ngoài Bắc là đàn Tỳ bà cải biên, số lượng phím tăng lên, thùng đàn to hơn, dây lên căng nên có độ vang lớn hơn tuy nhiên lại thiếu đi độ sâu. Chất lượng đàn Tỳ bà cải biên hiện nay không được tốt do chất liệu gỗ không được xử lý kỹ trước khi làm đàn, đàn hay bị co giãn theo thời tiết,

cong vênh khiến âm thanh không chuẩn, thêm vào đó hệ thống phím gắn theo phương Tây nhưng không có máy đo chuẩn mà hầu hết những xưởng sản xuất đàn dùng 1 thước đã vạch sẵn vị trí phím đàn rồi đo lên và gắn theo nhãn quan. Điều đó khiến cho đàn Tỳ bà không có được độ chuẩn về cao độ, về âm thanh nên khi chơi cùng những nhạc cụ khác hay bị chênh phô, bên cạnh đó là chất lượng dây đàn, hiện nay đàn Tỳ bà thường sử dụng dây cước câu cá hoặc dây của Guitar (chất lượng trung bình) những loại dây này có độ co giãn lớn nên khiến âm không được chuẩn, người chơi cứ vừa phải lên dây vừa chơi. Một nhược điểm nữa của đàn Tỳ bà đó là khi đàn được mang vào phòng có chạy máy lạnh đàn sẽ bị co lại, khiến cho âm thanh không được chuẩn. Trước giờ biểu diễn người chơi cần mang đàn vào phòng có máy lạnh để một khoảng một giờ đồng hồ, chỉnh dây đàn tại phòng sẽ biểu diễn để đàn được quen với điều kiện không khí trong phòng, cần tránh để đàn thay đổi liên tục từ phòng có máy lạnh và phòng không có máy lạnh, điều đó sẽ khiến đàn không kịp thích nghi với điều kiện không khí, dẫn đến việc chênh phô.

- Đàn Tỳ bà Sài Gòn hiện nay tuy là đàn mới sản xuất nhưng được giữ nguyên hệ thống phím đàn gắn theo thang âm 7 bậc chia đều, phím đàn gắn cao thuận tiện cho việc rung nhấn ở tay trái, thùng đàn nhỏ, chất liệu gỗ tốt, hình thức đẹp và quan trọng vẫn giữ được âm sắc của cây đàn.
- Tuy nhiên do nhận thức, do trình độ chuyên môn khác nhau cũng như kinh nghiệm biểu diễn, công tác đa dạng và phong phú nên giữa các giảng viên có sự khác biệt về cách truyền đạt. Hiện trong tổ Tỳ bà còn đang có sự tranh cãi về việc sử dụng đàn cải biên hay đàn truyền thống. Thêm vào đó, chưa có đầy đủ các cuộc thảo luận về chuyên môn và phương pháp nên chưa có tiếng nói chung dẫn đến sự thiếu nhất quán trong phương pháp giảng dạy.

Qua sự so sánh về 2 loại đàn Tỳ bà hiện nay, qua nghiên cứu và đúc rút kinh nghiệm chúng tôi xin được đưa ra một số ý kiến để khắc phục những nhược điểm về âm thanh, độ chuẩn cho cây đàn Tỳ bà như sau:

- Nên sử dụng song song 2 loại đàn Tỳ bà trong giảng dạy và biểu diễn. Như đã trình bày bên trên, mỗi chủng loại đàn đều có những thuận lợi nhất định trong mỗi thể loại âm nhạc mà không thể thay thế được. Việc sử dụng song song 2 loại đàn Tỳ bà là phù hợp với yêu cầu giảng dạy và học tập hiện nay tại các cơ sở đào tạo đàn Tỳ bà trên phạm vi toàn quốc.
- Đối với những bài bản cổ truyền chúng ta sử dụng đàn “Tỳ bà Sài Gòn”, hạ dây thấp hơn quãng 3 hoặc 4 so với đàn Tỳ bà cải biên. Việc sử dụng đàn “Tỳ bà Sài Gòn” phù hợp với thang âm của âm nhạc truyền thống Việt Nam sẽ giúp cho học sinh và sinh viên dễ dàng hơn khi chơi những “ngón đàn” độc đáo theo phong cách cổ nhạc như các kỹ thuật rung, nhấn, vuốt, mổ, chày, hưởng...
- Đối với đàn Tỳ bà cải biên phải có hệ thống đo để phục vụ cho việc gắn phím đàn chuẩn theo thang âm phương Tây. Với những nghệ sĩ chơi theo phong cách nhạc mới chúng ta có thể học cách gắn phím của đàn Pipa (đàn Trung Quốc), gắn theo hệ thống phím Cromatic để thuận lợi cho việc bấm các bậc trong thang âm với mục đích đệm cho những ca khúc hoặc chơi những bản nhạc phương Tây, bản nhạc mới có nhiều nốt #,b.

Giải pháp thứ hai:

- Việc điều chỉnh các phím đàn khi chúng được đặt ở vị trí không chuẩn là điều cần thiết. Điều tốt nhất đối với người thầy và người trò vẫn là sự kiểm định bằng tai nghe. Từ đó có thể gỡ phím ra và gắn lại sao cho có độ chuẩn âm thanh chuẩn xác.
- Khi bấm ngón tay trái, nhiều trường hợp học sinh bấm không thẳng ngón hoặc gãy ngón cũng tạo ra âm thanh không chuẩn. Đây cũng là một phạm trù trong “kỹ thuật cơ bản” khi chơi đàn Tỳ bà những năm đầu và nếu không có

sự quan tâm thích đáng, điều này còn có thể phát sinh ngay cả ở bậc học cao hơn.

- Khi chơi các kỹ thuật nhạc cổ như rung, nhấn, láy, vỗ, chụp, song thính... thường dễ sinh ra những âm thanh “không chuẩn” theo quan niệm nhạc mới. Khi xem xét về ý nghĩa “độ chuẩn của âm thanh” chúng ta cần căn cứ theo “hơi và điệu” của từng thể loại âm nhạc để điều chỉnh và đây cũng có thể được coi như cách khắc phục có hiệu quả khi chơi nhạc phong cách.

2.3.2. Một số giải pháp trong thể hiện phong cách âm nhạc

Trong những vấn đề học thuật bàn về nghệ thuật biểu diễn đàn Tỳ bà, các giảng viên của Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt nam đã có những phân tích một cách khoa học về việc thể hiện phong cách âm nhạc. Trong phần này, chúng tôi xin được đi sâu vào những giải pháp thể hiện phong cách nhạc cổ, nhạc mới là hai vấn đề quan trọng nhất trong nghệ thuật trình diễn đàn Tỳ bà.

Mối quan hệ tương tác giữa các vấn đề về kỹ thuật, về phong cách và về cảm xúc âm nhạc thường có ý nghĩa bổ sung cho nhau mặc dù chúng cũng có ý nghĩa độc lập tương đối. Những giải pháp kết hợp thể hiện phong cách với cảm xúc âm nhạc là những đề xuất có “tính mới” của luận văn nhằm phục vụ cho tính hiệu quả trong biểu diễn đàn Tỳ bà.

2.3.2.1. Những giải pháp kỹ thuật trong thể hiện phong cách nhạc cổ

- Giải pháp kỹ thuật cho nhạc Chèo cổ.

Kỹ thuật của những sinh viên tốt nghiệp đàn Tỳ bà khoa ÂNTT nói chung đều rất tốt để thể hiện những tác phẩm mới, nhưng lại khó khăn trong việc thích nghi ở những đoàn Chèo, họ muốn về làm việc tại các đoàn Chèo thì hầu như phải học lại toàn bộ. Chèo là loại hình sân khấu trữ tình, tự sự, kể lại cuộc đời một hay nhiều nhân vật vì thế âm nhạc mang nhiều sắc thái khác nhau nhưng điển hình nhất là 2 hơi chính là hơi khách và hơi ai. Những nghệ sĩ ở đoàn Chèo đều có nhận xét chung đối với sinh viên là gân ngón không

sâu, chơi chưa ra chất bài vở không nắm vững, không linh động trong việc chuyển giọng đệm cho người hát...

Để khắc phục được những yếu điểm của đàn Tỳ bà đối với nghệ thuật Chèo người thầy cần hướng dẫn học sinh để các em phương thức học. Theo chúng tôi, chúng ta nên hướng dẫn học sinh học theo các bước sau:

+ Nghe : Hiện nay các thiết bị điện tử rất hiện đại và phổ biến, là phương tiện hỗ trợ tốt cho người học. Đối với việc học âm nhạc thì được nghe sẽ giúp người học tiếp cận rất nhanh, khi học chèo bên cạnh việc tập luyện học sinh mở những làn điệu Chèo nghe thường xuyên vào những lúc rảnh rỗi, không nhất thiết phải là lúc ngồi học mới mở, thậm trí không có ý thức học nhưng mở băng nghe thường xuyên chắc chắn làn điệu đấy sẽ rất nhanh ngấm.

+ Song song với việc học đàn thì việc học hát là điều vô cùng cần thiết, vì khi hát được làn điệu chèo thì người chơi sẽ dễ dàng chơi được đúng chất, dựa theo lời bài hát có thể dễ dàng ứng tác trong quá trình hòa tấu, ngón đàn sẽ phong phú hơn, và sẽ nhớ bài rất lâu.

+ Mời nghệ nhân chuyên sâu về Chèo tới giảng dạy, học theo lối truyền ngón, trước tiên cần học theo bộ ngón.

+ Thường xuyên đến các đoàn chèo học tập và xem các nghệ sĩ ở đó tập luyện, đi xem những buổi công diễn chèo tăng tình yêu, hiểu hơn về những tích truyện trong các vở chèo, từ đó sẽ nắm vững hơn về tính chất của các làn điệu.

+ Khi đã nắm vững bài vở các học sinh đàn Tỳ bà nên rủ những bạn cùng lớp khác chuyên ngành hòa tấu với nhau.

Về kỹ thuật đàn Tỳ bà trong nghệ thuật Chèo chúng ta có những kỹ thuật sau:

Kỹ thuật đặc trưng của đàn Tỳ bà khi chơi những bài bản nhạc cổ truyền nói chung trong đó có Chèo đó là sử dụng triệt để tính năng “đôi tử”

của đàn Tỳ bà (theo cách của nghệ nhân nói về tính năng của nhạc cụ: Nguyệt dẫn, Nhị dền, Tam vê, Tỳ đối) những nốt buông trầm đối với những nốt cao, sử dụng ngón song thính đặc trưng của Tỳ bà (cùng một âm nhưng chơi ở hai vị trí khác nhau).

Sử dụng kỹ thuật vê vào những điểm ngân nghỉ.

Có thể để dây theo nhiều cách cho phù hợp, thuận lợi với từng làn điệu. VD : Đồ Pha Sol Đố; Sol đô sol đố; Rê pha sol đố; Sòl đô rê sôl.

Ở những bản Chèo với tính chất vui tươi người chơi cần rung nhanh ở bậc II và bậc VI, sử dụng kỹ thuật láy, vỗ, giật, chạy ngón nhanh, tiếng đàn chắc khỏe trong sáng, linh hoạt, đặc biệt sử dụng thêm kỹ thuật vê ở những điểm ngân nghỉ cho những làn điệu này.

Đối với những bài bản mang tính chất buồn, ai oán, tiết tấu chậm thì bậc rung sâu là bậc I và IV, những luyến láy, vỗ đều phải được làm chậm rãi, sử dụng nhiều ngón nhấn mượn nốt, sử dụng nhiều những nốt trầm của dây buông đệm cho phần giai điệu, tay phải khi gảy cần miết sâu tạo âm thanh buồn sâu lắng.

- Giải pháp kỹ thuật cho nhạc thính phòng Huế:

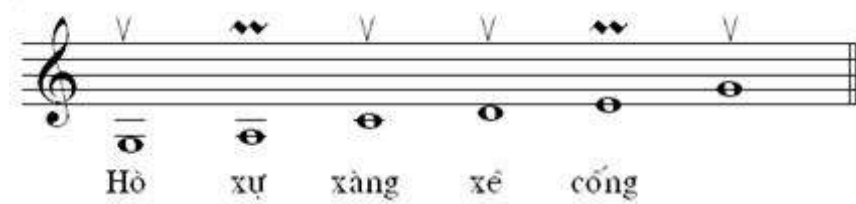
- Huế có 4 hơi chính: hơi khách, hơi lể, hơi nam và hơi dựng.

Lưu ý: cần phải lên dây theo cao độ cổ (dây đầu tiên = G) để đàn có tính chất trầm ấm.

Điệu Bắc (hơi Khách):

- Hơi khách tính chất chơi tương đối giống Chèo, chỉ khác ngón mở nhanh đều không éo lá, rung nhanh mạnh do thang âm Huế chữ Công (mi) hơi non và đây là chữ rung chính của hơi khách và hơi Bắc miền Nam cũng thế. Âm nhạc khi chơi hơi khách có tính chất vui vẻ, linh hoạt, trang nghiêm...

Ví dụ 9:



- *Hơi lễ* :

Hơi lễ căn bản như hơi khách, nhưng có rung bất thường ở nốt si, và nốt rung chính lại là la. Ngay cả một số người dạy và diễn cũng khó phân biệt hơi khách và lễ. Khi rung hay mổ thì hơi lễ cần sự mạnh mẽ, dứt khoát, không lê thê, kéo dài nhất là nốt mổ. Nên người học cần tập nhiều ở thang âm này ngón rung mổ và lắng nghe để phân biệt được với hơi khách, sẽ thấy rằng hơi khách rung nhanh hơn hơi lễ, tức hơi lễ rung vui nhưng chậm rãi, hơi khách âm rộn ràng lá lướt nhưng hơi lễ thì âm lại đỉnh đặc, mạnh mẽ. Điều này cũng là lưu ý cho cả hơi lễ miền Nam, đặt biệt hơi lễ miền Nam có rung những chữ thể cung như son nhân lên la và rung...

Ví dụ 10:

Điệu Nam:



Hơi nam và nam ai đối với âm nhạc cả miền Trung và Nam đều buồn man mác. Trong kỹ thuật diễn tấu, người chơi đàn Tỳ bà cần chú ý là ngón rung phải chậm đều, sâu và cũng cần tập rung theo kỹ thuật đã nói bên trên. Tuy nhiên cũng có điều khác biệt là khi chơi các bài bản miền Trung sẽ mổ mạnh hơn ở các bài bản miền Nam, mặt khác trong sự chuyển ngón nhạc Huế cũng có những nét khác biệt so với miền Nam...

Với nam xuân trong âm nhạc Huế, hơi và điệu thường mang tính chất trung tính vì trong có đoạn vui, có đoạn buồn pha trộn với nhau, tập những

dạng bài này chủ yếu nghe nhiều lần để cảm và rung mỗ đúng chữ nhạc thì sẽ ra chất. Nam xuân của Nam bộ thì lại mang nét vui thơ thới, nhẹ nhàng thoáng chút băng khuâng bởi chữ rung tạo nên: *mỗ son, đô nhấn giật sâu mạnh, la rung, rê rung hoặc mỗ tùy chỗ, đô nhấn rê rung...* Điều quan trọng là tập rung nhấn sâu, như nêu trên trong sắp xếp chữ nhạc thì bài nam xuân sẽ xuất hiện nhiều chữ xang tức đô. Đặc biệt, ở Nam bộ có bài nam đảo (đảo ngũ cung) lại có một phong cách khác nằm trong bộ ba liên *nam, mỗ son, rung rê – la* và chữ xê tức rê xuất hiện nhiều trong cách sắp chữ. Nam đảo đàn như hơi lẽ thay vì hò 1 (hò = son) thì đàn lên hò 3 (hò = đô), quan trọng là tập rung đúng chữ nhạc, sâu đều nhưng phải nhanh, mỗ nhanh mạnh dứt khoát thì mới ra hơi đảo được.

- *Hơi dựng:*

Hơi dựng của nhạc cổ miền Trung là một loại hơi phát sinh, bởi nó đàn trên bài bản khách nhưng lại rung theo thang âm nam ai, tạo nên một tính chất âm nhạc buồn đặc trưng. Hơi oán miền Nam thì khác, trở thành một làn hơi độc lập, cũng đàn theo thang âm buồn nam ai nhưng đàn trên bậc hò 4 (hò = rê) do đó mà nỗi buồn có phần ai oán, da diết và cách mỗ, nhấn thế cung,... làm cho âm đàn tức tử hơn hơi ai. Nỗi buồn nam ai nhẹ nhàng thì nỗi buồn của oán nặng nề, thê thiết...

Sơ đồ biến thiên màu sắc của cá bài bản trong ca Huế (từ buồn đến vui, từ tối đến sáng):

Biểu 8:

Các bài bản điệu Nam	Các bài bản điệu Bắc
----------------------	----------------------

Hơi Ai	Hơi Dựng	Hơi Khách
+ Quả phụ	+ Nam xuân	+ Phú lục chậm;
+ Nam ai	+ Tứ đại	+ Ngũ đối thượng;
+ Nam bình	+ Hành vân	+ Long ngâm;
+ Tương tư khúc	+ Cổ bản dựng	+ Cổ bản;
		+ Lộng điệp;
		+ Phú lục nhanh;
		+ Lưu thủy;
		+ Mười bản ngự

- Giải pháp kỹ thuật cho nhạc Đờn ca tài tử - Cải lương:

Những kỹ thuật tay trái của đàn Tỳ bà (rung, nhấn, vỗ, mổ, láy...) đúng về phong cách là tương đối giống nhau, nhưng người chơi muốn chơi tốt phong cách cải lương cần nắm rõ tính chất bài bản. Dưới đây chúng tôi đã sưu tầm và hệ thống lại những bài bản âm nhạc trong phong cách nhạc Tài tử - Cải lương.

- Nhứt Lý : các điệu Lý
- Nhì Ngâm : ngâm Kiều, ngâm thơ, ngâm sa mạc...
- Tam Nam : ba bài Nam lớn
- Tứ Oán : các bài Oán
- Ngũ Điềm : sáu bài Bắc lớn
- Lục Xuất : sáu bài ngắn
- Thất Chinh : bảy bài nhạc lớn lễ, cung đình
- Bát Ngự : tám bài Ngự
- Cửu Nhĩ : 2 bài do nhóm tài tử miền Đông biên soạn

Bài Vọng Cổ, hậu thân của bài Dạ Cổ Hoài Lang của ông Sáu Lầu ở Bạc Liêu sáng tác trong những năm 1920, không thấy trong bảng phân loại nói trên. Không biết là bởi vì bài Vọng Cổ quá đặc biệt để phân loại hay do sự

phân loại này được làm trước khi bản Vọng Cổ được phổ biến rộng rãi. Cũng cần nên nhắc qua là trước khi bài Vọng Cổ chiếm được vị trí số một trong âm nhạc cải lương thì bài Hành Vân được dùng rất rộng rãi trên sân khấu cải lương, như bài Vọng Cổ ngày nay vậy.

Dưới đây mỗi mục sẽ được điem qua sơ lược.

1. *Lý*: Các điệu Lý, xuất xứ từ dân ca, được cải lương hóa, thường dùng để hát đệm trong bài Vọng Cổ hoặc trong các tuồng cải lương.

2. *Ngâm*: gồm có ngâm thơ, ngâm sa mạc, ngâm Kiều, và nhiều điệu ngâm khác. Có người ngâm theo điệu Bắc, có người ngâm theo điệu Huế nhưng đa số ngâm theo điệu Sài Gòn (tùy theo sở trường và khả năng của mỗi người).

3. *Nam*: gồm ba bài Nam:

- Nam Xuân : điệu nhạc thanh thản lâng lâng, sáng khoái, nghiêm trang, nhẹ nhàng, có người cho là "tiên phong đạo cốt". Bài này được dùng để mở đầu các chương trình ca nhạc cải lương ở Sài Gòn.

- Nam Ai : buồn ảo não, não nùng, bi thảm. Bài này có 8 lớp, cấu trúc cũng như Nam Xuân (cũng nhắc đi nhắc lại nhiều lớp). Lớp 7 và 8 (hai lớp Mái) thường hay dùng nhất.

- Nam Đảo (hay Đảo Ngũ Cung) : tôn nghiêm, hùng tráng, gay gắt. Hai câu cuối được chuyển sang hơi Hồ Ba âm điệu buồn, để chấm dứt, gọi là "song cước".

4. *Tứ Oán* gồm các bài:

- Tứ Đại Oán : điệu nhạc thất vọng, bi thiết, oán hờn giống bài Văn Thiên Tường, nhưng hơi hướng có phần cổ và chơn chất hơn. Hai lớp Xang vẫn thường hay được dùng.

- Văn Thiên Tường : trần thuật, thổ lộ tâm tình, buồn ảo não Có nhiều mức độ, khi buồn vừa vừa thì dùng lớp 1, khi buồn nhiều thì dùng lớp 2 (lớp Oán). Lớp Xế Xàng thật ngắn thường dùng để gói đầu vào Vọng Cổ.
- Bình Sa Lạc Nhạn : hơi ngang và dư.ng.
- Thanh Dạ Đề Quyên : cao hơn Bình Sa Lạc Nhạn.
- Phụng Hoàng : như Tứ Đại Oán, nhưng hơi dặng hơn.
- Giang Nam : trầm hơn Tứ Đại Oán, chậm rãi
- Phụng Cầu : như Phụng Hoàng.
- Xuân Nữ: ngắn, có tính bi thiết, thường dùng trong cảnh bi ai, đau thương đột xuất.

Mỗi bài Oán có sắc thái riêng biệt, nhưng khác biệt rõ rệt là giữa hai bài Tứ Đại Oán và Văn Thiên Tường. Các bài Oán khác đều có những nét giống với bài Tứ Đại Oán hoặc Văn Thiên Tường. Hai bài này là tiêu biểu cho loại Oán và được dùng nhiều trong cải lương.

5. *Ngũ Điểm*: gồm sáu bài Bắc lớn, các bài này có điệu vui, ngắn, gọn.

- Lưu Thủy Trường : điệu nhạc nhàn hạ, khoan thai, phù hợp với cảnh trí thanh nhàn, non xanh nước biếc, cỏ hoa chim chóc. Lưu Thủy Trường là do Lưu Thủy Đoản phát triển, kéo dài rạ Một câu của "đoản" bằng hai câu của "trường". Bài này có 4 lớp, 32 câu (8, 6, 12, 6).
- Phú Lục : sôi nổi, rộn rã, khẩn trương, khác với bài Lưu Thủy Trường có tính thiên nhiên. Bài này có xuất xứ từ bài Phú Lục ở Huế. Khi mới vào Nam Bộ được cải lương hóa thành bài Phú Lục Vắn (17 câu, nhịp 1), sau phát triển thành bài Phú Lục của nhạc tài tử (34 câu nhịp 4). Bài này rất nghiêm chỉnh cân đối, câu đối câu, nhịp đối nhịp, có 4 lớp (8, 8, 8, 10).
- Xuân Tình : vui tươi, lúc bình thường khi rộn rã, âm điệu vang, trong sáng, nồng nhiệt.

- Bình Bán Chấn: phát triển từ bài Bình Bán, đến Bình Bán Vấn, rồi đến bài Bình Bán Chấn (dài). Gốc là bài Bình Bán vui vẻ sáng khoái, nhưng khi phát triển thành Bình Bán Chấn thì trở thành đỉnh đạc, nghiêm trang. Bài này phức tạp, khúc mắc, ít được dùng trên sân khấu

- Tây Thi : êm dịu, trong sáng, vui tươi, có tính tự sự, không gay gắt như Phú Lục. Bản này là bản dễ nhớ nhất trong sáu bài Bắc. Bài này có 26 câu, 3 lớp (9, 13, 4).

- Cổ Bản : câu ngắn gọn, dồn dập, nhưng không nhấn mạnh như bài Phú Lục.

6. *Lục Xuất*: Điệu nhạc các bài này vui, ngắn, gọn.

Gồm sáu bài: Bình Bán Vấn; Tây Thi Vấn; Cổ Bản Vấn; Xuân Phong; Kim Tiền. Bài Mẫu Tầm Tử được dùng như trong trường hợp đối đáp, cãi nhau...

Long Hồ: thường đi cặp với bài Long Hồ Hội, có tiết tấu đối chọi.

7. *Thất Chinh* gồm bảy bài:

- Xàng Xê : hùng tráng uy nghi nhưng dịu dàng, êm ái

- Ngũ Đối Hạ: còn gọi tắt là bài Hạ, có tính uy nghi, nghiêm trang, man mác, thanh thản.

- Long Đăng giống bài Hạ, nhưng tiết tấu khỏe, ít nghiêm trang.

- Long Ngâm: giống bài Hạ, ít thấy dùng trên sân khấu cải lương.

- Ngũ Đối Thượng: ba bài Ngũ Đối Thượng, Vạn Giá, Tiểu Khúc có nhiều âm hưởng nhạc lễ.

- Vạn Giá

- Tiểu Khúc

Các bài này là bảy bài lớn dùng trong nhạc lễ, mỗi khi cúng lễ, cúng tế, tính chất nghiêm trang. Riêng bài Ngũ Đối Hạ sân khấu hát bội thường dùng, trên sân khấu cải lương thì bài Xàng Xê được dùng nhiều hơn.

8. *Bát Ngự* gồm tám bài:

- Đường Thái Tôn: êm, vui, phấn khởi, đặc chí.
- Bát Man Tấn Công: vui khỏe, để múa hát, chúc tụng
- Duyên Kỳ Ngộ: dùng trong cảnh tái ngộ, thăm hỏi, vui tươi nhộn nhịp. Tiết tấu nhanh, rộn rã, vui tươi
- Kim Tiền Bản: tâm trạng giận dữ, mắng mỏ, hỏi tội, bày binh bố trận, điều binh khiển tướng.
- Ngự Giá Đăng Lô: khệ nệ, rườm rà, đặc chí vui tươi, kể lể dài dòng.
- Ái Tử Kê: ngắn, giai điệu chững chạc, cân đối, trù mến thương tiếc. Lời gốc của điệu này tả một bầy gà con bị chồn bắt.
- Chiêu Quân: quanh quẽ cô đơn, trầm lặng nhưng rất ảo não Bài này thường đi cặp với bài Ái Tử Kê.
- Trường Tương Tư: bài này nhẹ nhàng thư thái, thất vọng, nhớ nhung, ít thể lượng hơn Nam Ai

Giới đờn hát tài tử thường đờn liên hoàn các bài Ái Tử Kê, qua Chiêu Quân, rồi đến Trường Tương Tư

9. *Cửu Nhĩ* gồm hai bài: Hội Nguyên Tiêu; Bát Bản Chấn

Hai bài này do nhóm tài tử miền Đông sáng tác, ít thấy dùng trên sân khấu cải lương. Tóm lại, người học cần học tập cách rung, mổ cho đúng phong cách của miền thì mới đàn tạo ra âm sắc đúng chất được, nếu không thì chỉ có xác mà không có hồn, nốt cả 3 miền đều trên ngũ cung nhưng nghe là nhận ra được miền nào là nhờ chỗ nhấn, rung, mổ và sắp chữ, bên cạnh đó, cũng cần lưu ý khi soạn dạy Tỳ bà, bài bản độc tấu và hòa tấu phải khác nhau. Tránh lấy bài bản của đàn khác và tuyệt đối không dùng lòng bản mà dạy cho người mới học đàn Tỳ, như thế sẽ tạo nên thói quen không tốt cho việc nhận biết tính năng và cảm nhận phong cách, âm sắc của Tỳ bà.

- Khi độc tấu thì nốt và kỹ thuật phải nhiều hơn bài hòa tấu thì mới hấp dẫn được người nghe.

- Khi hòa tấu thì phải soạn cho đúng tính năng của đàn Tỳ, bè trầm, chữ nhạc thừa, đặng đối để có thể theo kịp các nhạc cụ khác mà vẫn không bỏ qua các kỹ thuật quan trọng, đặc trưng của Tỳ.

2.3.2.2. Những giải pháp thể hiện phong cách nhạc mới.

- *Phong cách tác giả, tác phẩm Việt Nam.*

Người nghệ sĩ muốn chơi tốt tác phẩm mới trước tiên cần tìm hiểu về phong cách, thủ pháp sáng tác của tác giả cũng như nguồn gốc ra đời của tác phẩm đó, tìm hiểu về tâm trạng nhân vật của tác phẩm, đưa cảm xúc của mình, đặt vị trí của mình và trong tác phẩm, tìm nghe những nghệ sĩ đã từng chơi tác phẩm đó để đúc rút ra được phong cách riêng cho mình.

Những tác phẩm viết cho đàn Tỳ bà đang được giảng dạy hiện nay tại Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam cũng như một số những cơ sở đào tạo âm nhạc phần lớn do NSND Mai Phương sáng tác, ngoài ra còn có một số tác phẩm của những giảng viên đàn Tỳ bà như Th.sĩ Phạm Thị Huệ, Th.sĩ Vũ Diệu Thảo..., một số nhạc sĩ như cố NS Nguyễn Thiện Đạo. Chất liệu sáng tác của bà thường được lấy từ những bài dân ca, hoặc làn điệu cổ truyền sau đó biến tấu trên chất liệu đó, cấu trúc tác phẩm theo lối sáng tác của những nhạc sĩ thời kỳ cổ điển Viên, tác phẩm gồm 3 phần: A B A

Trong đó phần A đầu tiên là phần giai điệu mềm mại, mượt mà lấy chất liệu của những làn điệu dân ca, nét giai điệu truyền thống, chính vì vậy khi chơi nên đưa những kỹ thuật truyền thống, đặc biệt là những kỹ thuật rung, nhấn, mổ, láy... ngoài ra có thể biến tấu, thêm những nốt trầm vào để làm phong phú cho tác phẩm, giống như khi chơi những bài dân ca truyền thống, nhưng bài dân ca thường ngắn nên người chơi sẽ chơi nhiều lần và mỗi lần đều có sự thay đổi biến tấu nhưng không làm mất đi nét giai điệu khiến cho người nghe không cảm thấy nhàm chán.

Phần B là phần phát triển từ chất liệu của phần A, tiết tấu của B luôn là sự đối lập với A, B sử dụng tiết tấu nhanh, nhiều ngón chạy kép, đưa những kỹ thuật mới như: phi, quạt, vê hợp âm, roẹt kèm theo sử dụng sắc thái to nhỏ. Phần này những chỗ thể hiện kỹ thuật chạy phải nét, tiếng đàn rõ rang, có điểm nhấn. Để chuẩn bị quay lại phần A luôn có đoạn Cadenza hay còn gọi là tự do để người chơi thể hiện những kỹ thuật khó, cũng như chất liệu tổng thể của cả bài (phần này thường có độ dài từ 3 đến 5 phút tùy thuộc khả năng diễn tấu của người nghệ sĩ, giống với nhạc cổ luôn có phần “rao” trước khi vào bài).

Phần cadenza giáo viên nên hướng dẫn và để học sinh tự mình sáng tạo, ngẫu hứng, giáo viên sẽ góp ý sửa những chỗ chưa phù hợp chứ không nên bắt buộc học sinh chơi giống giáo viên, phần viết ra đoạn cadenza chỉ là gợi ý của tác giả. Như vậy sẽ khiến làm cho tác phẩm thú vị hơn, học sinh hứng thú học tập lẫn nhau.

- Phong cách trong các bài bản chuyển soạn.

Khi nắm được tính năng, phong cách, ưu nhược điểm của đàn Tỳ trong diễn tấu thì mới có thể chuyển soạn, sáng tác cho đàn Tỳ một cách hiệu quả và ích lợi... Phong cách âm nhạc cũng có những nét khác biệt trong chơi nhạc độc tấu và hòa tấu. Chơi bài hòa tấu dàn nhạc lớn mà sử dụng quá nhiều các kỹ thuật chơi nhạc cổ sẽ khó tạo nên sự hòa hợp trong cao độ.

- Những giải pháp kết hợp thể hiện phong cách với cảm xúc âm nhạc:

Điều quan trọng nhất khi chơi tác phẩm âm nhạc là phải chơi đúng phong cách. Nếu chỉ chơi đúng phong cách mà thiếu đi cảm xúc âm nhạc thì sẽ không hấp dẫn được người nghe. Sự kết hợp thể hiện phong cách với cảm xúc âm nhạc là một giải pháp mang tính tổng thể trong nghệ thuật biểu diễn và giảng dạy đàn Tỳ bà.

2.4. Thực nghiệm sư phạm

2.4.1. Mục đích thực nghiệm

Với mục đích xem xét tính khả thi và hiệu quả của các phương pháp đổi mới trong việc nâng cao chất lượng giảng dạy kỹ thuật cơ bản cho đàn Tỳ bà bậc Trung cấp chúng tôi đã tiến hành thực nghiệm sư phạm tại Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.

2.4.2. Đối tượng thực nghiệm

Đối tượng thực nghiệm là các em học sinh Trung học đàn Tỳ bà tại Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.

Chúng tôi chia thành 2 nhóm: nhóm Thực nghiệm và nhóm Đối chứng, các em học sinh có sự tương đồng về năm học và về năng khiếu âm nhạc.

Nhóm 1 (thực nghiệm): Phương pháp mới được đề xuất trong chương 2 gồm 2 em học đàn Tỳ bà Trung học 2 và 3.

Nhóm 2 (đối chứng): phương pháp cũ gồm 2 em học đàn Tỳ bà Trung học 2 và 3.

Giáo viên tiến hành thực nghiệm: Nguyễn Thu Thủy

2.4.3. Thời gian và địa điểm tiến hành thực nghiệm

Tiến hành thực nghiệm trong vòng 4 tháng từ tháng 3 đến tháng 6 năm 2016 tại Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.

2.4.4. Nội dung thực nghiệm (cuốn BT kỹ thuật cho đàn Tỳ Bà của NSND Mai Phương)

Giáo viên cho các học sinh chương trình học giản lược, chỉ chọn một số bài tiêu biểu, nếu trong 1 bài tập phần nào phù hợp với học sinh cũng cố được những kỹ thuật còn yếu thì lấy phần đấy và nối tiếp sang bài khác, không nhất thiết phải học hết bài.

Bước thứ nhất

- Giáo viên cho học sinh luyện gam 10 phút để củng cố kỹ thuật tay gảy, bởi các em mới học đàn nên hôm nay tiếng đàn chơi rất tốt nhưng hôm sau do chưa ghi nhớ âm thanh chuẩn nên tiếng đàn lại nhiều lỗi, sạn, không nét.... Vì thế bước luyện kỹ thuật tay gảy trước mỗi lần bắt đầu

chơi bài là việc không thể thiếu để học sinh ghi nhớ âm thanh tạo tiếng đàn chuẩn.

- Kiểm tra bài tập của buổi trước
- Giới thiệu cho học sinh về Gam ngũ cung, sự khác nhau giữa Gam ngũ cung và Gam cromatic, Gam diatonic.

Giáo viên thị phạm một số bài tác phẩm sử dụng Gam (thang âm) ngũ cung để cho học sinh thấy được màu sắc âm nhạc Việt Nam trong những tác phẩm mới.

Giáo viên thị phạm bài tập số 26: lần đầu giáo viên chơi nốt thẳng, chỉ cho học sinh biết phân biệt tiếng đàn tròn trịa đặc biệt ở những đoạn chuyển cữ, lần hai giáo viên rung ở những bậc khác nhau VD rung ở bậc II, VI sẽ tạo màu sắc trang nghiêm, vui tươi, rung ở bậc I, IV tạo màu sắc buồn, âm đạm, như vậy sẽ tạo màu sắc đối lập cho học sinh thấy được sự đặc biệt trong âm nhạc Việt Nam khi sử dụng kỹ thuật rung nhấn của tay trái.

Cho học sinh vỡ bài 26, đối với những em có khả năng thì không cần chơi hết cả bài, có thể chuyển sang vỡ bài khác, phần còn lại học sinh có thể tự về làm. Tuy nhiên đối với những học sinh yếu thì nhất thiết giáo viên cùng với học sinh đi đến hết bài.

Tiến hành phân tích Bài tập kỹ thuật:

- Những kỹ thuật sử dụng trong bài: chạy chuyển cữ, chuyển dây, chuyển nhịp, nhấn vào phách mạnh đặc biệt đối với nhịp 3/4

Bước thứ hai

- Học sinh luyện gam 10 phút, giáo viên kiểm tra tiến trình tập luyện của học sinh. Đánh mẫu và hướng dẫn học sinh luyện tập từng đoạn bài tập kỹ thuật, thị phạm, sửa những lỗi kỹ thuật mà các em chưa làm đúng.
- Hướng dẫn học sinh luyện kỹ thuật nhấn tay gây những đoạn chuyển nhịp. Chuyển cữ là kỹ thuật khó, bắt buộc tiếng đàn không bị ngắt, giáo viên

làm mẫu hướng dẫn, cầm tay học sinh bấm giữ ở phím đàn đến khi trường độ hết mới được chuyển sang bấm phím khác.

- Nhắc nhở học sinh về nhà luyện tập những lỗi đã sửa và học thuộc bài.

Bước thứ ba

- Học sinh luyện gam 10 phút, giảng viên kiểm tra tiến trình luyện tập bài tập số 26 của các em, tiếp tục tiến hành sửa các lỗi về kỹ thuật, cao độ, tiết tấu.

- Hướng dẫn học sinh rèn luyện

Giáo viên đánh mẫu, thuyết trình về ý nghĩa của bài tập, tính chất và nội dung của từng đoạn, hướng dẫn học sinh sử lý sắc thái to – nhỏ, mạnh – nhẹ trong từng câu nhạc.

- Yêu cầu học sinh tập kĩ bài ở nhà, ghép các đoạn với nhau để hoàn thiện bài.

Bước thứ tư

Sinh viên luyện gam 10 phút, giảng viên kiểm tra quá trình luyện tập ở nhà của học sinh. Tiếp tục sửa những lỗi học sinh còn mắc phải, giao tiếp bài tập số 28.

2.4.5. Kết quả thực nghiệm

Qua 4 tháng thực nghiệm, chúng tôi kiểm tra 2 nhóm cho thấy:

Nhóm 1: có kết quả kỹ thuật của tay trái chắc khỏe, kỹ thuật tay phải mềm mại hơn, tiếng đàn đều, mượt mà hơn nhóm 2 do được học những bài tập luyện sâu, luyện đúng vào những kỹ thuật quan trọng cần thiết hoặc những kỹ thuật mà các em còn yếu

Do tay trái được luyện kỹ thuật rung, nhấn, mổ, lảy... nên các em chơi những bài dân ca được tình tứ, ra chất và đây là bước đệm tốt để chơi những bài nhạc phong cách về sau. Tay trái được luyện tập, củng cố những bài tập chạy ngón nên khi chơi những tác phẩm nhỏ hoặc những bài nước ngoài các

em chạy ngón lanh lẹ hơn, không còn phải mất nhiều công để tập riêng những đoạn khó trong bài do đã được trang bị chính từ những bài tập chạy ngón chuyên sâu.

Nhóm 2: do không được chọn lọc những bài tập phù hợp, chuyên sâu khiến các em chưa đạt được những đòi hỏi của kỹ thuật tay trái cũng như tay phải. Tiếng đàn còn sạn, tay gảy chưa nét, ngón chạy chưa lưu loát, hay bị ngắt tiếng. Lượng bài tập nhiều mà số năm học lại bị thu ngắn lại nên số bài các em phải học là quá nhiều, do vậy mà các em học thêm được rất ít những bài ca khúc, dân ca.

Tiểu kết Chương 2

Ở chương 2 của luận văn chúng tôi đi sâu vào việc phân tích những thuận lợi, khó khăn của các tư thế cầm đàn từ đó liên quan đến cách bấm ngón của tay phân tích về những nhược điểm về độ chuẩn của âm thanh và cách khắc phục, kỹ thuật tạo âm của tay phải, làm thế nào để tạo được tiếng đàn đẹp. Những giải pháp ứng dụng “Các bài tập kỹ thuật” trong giảng dạy đàn Tỳ bà Trong việc nghiên cứu và ứng dụng Bài tập kỹ thuật kỹ thuật cho đàn Tỳ bà tập I của NSND Mai Phương chúng tôi đưa ra giải pháp mới, chọn lọc những bài tập tiêu biểu để dạy, tìm những bài tập trung vào kỹ thuật quan trọng hay kỹ thuật mà học sinh còn yếu, chúng tôi lập hai bảng so sánh giữa giáo trình nguyên gốc và giáo trình rút gọn cho phù hợp với việc thời lượng từ 9 năm rút xuống thành 6 năm.

Ngoài việc đi sâu vào kỹ thuật thì ở phần 2.2.2 luận văn đã đưa ra những giải pháp giúp học sinh chơi tốt nhạc phong cách, hướng dẫn các em các bước để nắm vững bài, nắm được chất liệu, tính chất của 3 phong cách âm nhạc: chèo, Huế, cải lương và thêm 1 phần nữa không thể thiếu là tác phẩm mới và những bài chuyên soạn.

Kết luận

Đàn Tỳ bà Việt Nam là một trong những cây đàn được du nhập từ Trung Quốc. Trải qua những thăng trầm, biến cố của lịch sử, ông cha ta đã dần tạo lập những ngón đàn riêng, làm phong phú cho đàn Tỳ bà Việt Nam và trở thành một nhạc cụ trong nền âm nhạc cổ truyền Việt Nam. Sau khi nhà Nguyễn thống nhất đất nước, Tỳ bà được sử dụng trong dàn nhạc cung đình, vừa được có mặt trong hòa tấu thính phòng Huế. Có thể nói đây là thời kỳ hoàng kim của đàn Tỳ bà, cho đến năm 1883 nhà Nguyễn suy yếu, vị vua cuối cùng của nhà Nguyễn là Bảo Đại lại chuộng văn hóa phương Tây, nên đàn nhã nhạc đã không còn vị trí như xưa. Những nghệ nhân chơi đàn trong cung đình không có không gian diễn xướng, cây đàn Tỳ bà đã gần như bị chìm vào quên lãng.

Cho đến năm 1965 đàn Tỳ bà được chính thức đưa vào giảng dạy tại Nhạc viện Hà Nội (nay là HVANQGVN). Đã có nhiều thế hệ nghệ sĩ đàn Tỳ bà đã rất thành công trong sự nghiệp biểu diễn nhạc cổ và nhạc mới. Đồng thời họ cũng đã trở thành những người tham gia tích cực trong sự nghiệp đào tạo nhân tài cho đất nước. Qua khảo sát, chúng tôi thấy phần lớn nghệ sĩ đàn Tỳ bà đạt được những thành công là do việc rèn luyện không ngừng để có một nền tảng kỹ thuật vững chắc trong đó được bắt đầu bởi giáo trình giảng dạy các bài tập kỹ thuật cho đàn Tỳ bà hệ Trung cấp tại HVANQGVN.

Ở chương 1 các vấn đề về kỹ thuật đàn Tỳ bà được trình bày một cách khoa học thông qua việc phân tích kỹ lưỡng các yêu cầu kỹ thuật trong tư thế

cầm đàn, kỹ thuật tay phải, tay trái và sự phối hợp hai tay. Trong phần 1.2. chúng tôi đã đánh giá về thực trạng giảng dạy đàn Tỳ bà tại Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam và những vấn đề về hệ thống phím cũng như về những thuận lợi và khó khăn của đàn Tỳ bà truyền thống và Tỳ bà cải biên. Qua phân tích về lực lượng giảng viên, học sinh, về tài liệu giảng dạy kỹ thuật, chúng tôi nêu lên những ưu điểm và nhược điểm cần được rút kinh nghiệm và sửa chữa rút gọn giáo trình nhằm giảng dạy một cách khoa học trong thời gian tới.

Chúng tôi đã phân tích một cách khoa học và có hệ thống về các dạng kỹ thuật khác nhau trong giáo trình “*Bài tập kỹ thuật cho đàn Tỳ bà bậc Trung cấp*” (tập I và II) của NSND. Vũ Mai Phương. Việc phân tích sâu về các vấn đề kỹ thuật đàn Tỳ bà giúp cho giảng viên trẻ, học sinh hiểu sâu hơn về sự phong phú và đa dạng trong kỹ thuật đàn Tỳ bà (cả trong nhạc cổ và nhạc mới). Sự sắp xếp vào từng năm học một cách vừa sức cho từng đối tượng học sinh vẫn chưa được bộ môn nghiên cứu sâu qua các Hội nghị, Hội thảo chuyên ngành. Các giảng viên đàn Tỳ bà và học sinh cần nghiên cứu sâu hơn về phương pháp giảng dạy và học tập các bài tập kỹ thuật nói trên.

Để sự phát triển kỹ thuật đàn Tỳ bà được bền vững trong những thập kỷ đầu của thế kỷ XXI, chúng tôi cho rằng những vấn đề được nêu trong đánh giá thực trạng là cần thiết bởi kỹ thuật không phải là tất cả nhưng nó có phần quyết định sự tiến bộ của mỗi em học sinh bậc trung cấp đàn Tỳ bà tại Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.

Trong chương 2 của luận văn từ những phân tích cụ thể, vừa được học tập tại HVANQGVN và theo học một số những nghệ nhân đàn Tỳ bà chúng tôi xin đưa ra 2 cách cầm đàn phù hợp với thể loại phong cách âm nhạc khác nhau cũng như trình độ của người chơi đàn Tỳ bà. Cầm đàn thẳng để chơi tác phẩm mới, những bài nước ngoài, chơi những bài sử dụng kỹ thuật chạy ngón

nhieu. Cầm đàn ngang khi chơi những bài nhạc phong cách, những bài có tiết tấu chậm, đòi hỏi những kỹ thuật rung , nhấn, vỗ , láy sâu của tay trái.

Bên cạnh việc có được một tư thế ôm đàn đúng, phù hợp thì việc tạo âm càng quan trọng hơn. Kỹ thuật tạo âm tốt thì tiếng đàn mới hay, và khi tiếng đàn hay thì người chơi đàn mới mang được cảm xúc tới người nghe. Do đó chúng tôi đã đào sâu nghiên cứu để tìm ra được phương pháp, cách thức, kỹ thuật trong việc tạo âm, cách cầm móng, cách chọn móng, phân tích cụ thể cách cầm móng như thế nào để tạo ra những âm thanh chuẩn. Bên cạnh đó, chúng tôi cũng đã chỉ ra những lỗi sai cơ bản, giúp cho người học biết được vì sao âm thanh chưa đạt và cách khắc phục.

Và trong chương này chúng tôi cũng bàn đến vấn đề gây nhiều tranh cãi và ý kiến trái chiều đó chính là cách lên dây trong thực trạng của cây đàn Tỳ bà hiện nay. Đàn Tỳ bà có nhiều cách để dây, đối với nhạc phong cách cổ truyền nên để dây chùng nhằm tạo được sự mềm mại khi nhấn nhá, tiếng đàn phù hợp với nhạc phong cách. Còn đối với tác phẩm mới, hòa tấu, dàn nhạc, Tỳ bà nên để dây căng ($a = 440$) để dễ dàng hòa tấu với những nhạc cụ khác, âm thanh trong sáng, khỏe khoắn. Hiện nay đang tồn tại 2 loại đàn Tỳ bà, chúng tôi phân định rõ ràng những bài bản, phong cách âm nhạc nào thì sử dụng loại đàn Tỳ bà cho phù hợp .

Loại thứ 1: Tỳ bà truyền thống theo cách gán phím 7 bậc chia đều do Sài Gòn sản xuất. Loại đàn này phù hợp với những bài bản nhạc phong cách, tuy nhiên giờ đây ít dùng. Trong luận văn chúng tôi đã phân tích tính khả quan khi dùng Tỳ bà Sài Gòn chơi những bài truyền thống.

Loại thứ 2: Tỳ bà cải biên do miền Bắc sản xuất gán theo hệ thống phím của Phương Tây, do chất lượng làm đàn của các nhà sản xuất nên đàn chưa được chuẩn về âm, một số phím còn chênh phô. Đàn ngoài bắc phù hợp với những bài tác phẩm mới, hòa tấu dàn nhạc. Tuy nhiên để đệm cho ca khúc thì đàn chưa đạt, bởi hệ thống phím không chơi được những nốt #,b vì vậy trong

luận văn chúng tôi còn đề cập đến hệ thống đàn gấn theo lối thang bán cung (12 âm) cho những nghệ sĩ theo dòng nhạc đệm ca khúc. Hơn nữa chúng tôi đưa ra những giải pháp khắc phục sự chênh phô của đàn như gấn lại phím bằng tai, hoặc nắn chỉnh dây bằng tay ngay khi chơi.

Trước đây hệ sơ trung của HVANQGVN là 9 năm nhưng năm gần đây đã rút ngắn còn 6 năm, chính vì vậy mà lượng bài trong Tuyển tập những bài tập kỹ thuật cho đàn Tỳ bà của NSND Mai Phương là quá tải cho học sinh trung học, chúng tôi đã giảm bớt một số bài tập, chỉ lựa chọn những bài tiêu biểu, những bài củng cố kỹ thuật quan trọng, cần thiết để dạy nhằm đảm bảo được chất lượng để các em vững vàng bước lên cấp học cao hơn.

Qua phân tích, chúng ta đã thấy được sự đa dạng trong âm nhạc Việt Nam cũng như phong phú trong lối chơi đàn. Mỗi thể loại âm nhạc tạo ra một bản sắc vùng miền, một giọng điệu riêng, một tiếng nói riêng, tất cả tạo nên một tổng thể hài hòa, hoàn chỉnh. Chính vì vậy, chúng ta không thể áp đặt một hình thức cụ thể, một phương pháp cụ thể, hay một loại đàn cụ thể để chơi tất cả các thể loại âm nhạc được. Vì sự đa dạng trong âm nhạc cũng như lối chơi, các ngón đàn mà người chơi phải hiểu được ý nghĩa, đặc trưng cụ thể của từng thể loại để lựa chọn nhưng phương pháp kỹ thuật, cách thức để dây cũng như lựa chọn cây đàn cho phù hợp để tạo ra cách chơi đúng “phong cách” trong từng thể loại đồng thời cũng tạo thuận lợi cho người chơi khiến cho mỗi cây đàn Tỳ bà Việt Nam phát huy được hết đặc trưng vốn có do cha ông để lại và từng bước nâng cao chất lượng kỹ thuật trong biểu diễn và sự phạm âm nhạc.

Tóm lại, đội ngũ cán bộ cần có những cuộc thảo luận thẳng thắn và đối thoại dân chủ có tính xây dựng để bày tỏ quan điểm cá nhân tạo ra tiếng nói chung giúp nâng cao, cải thiện, phát triển chất lượng, phương pháp giảng dạy và đẩy mạnh tính nhất quán, đoàn kết của tập thể.

Đối với việc sử dụng các bài tập kỹ thuật trong giảng dạy và học tập, người giảng viên cần có những nghiên cứu chi tiết để áp dụng đối với từng trường hợp học sinh cụ thể. VD : đối với những học sinh tiếp thu nhanh thì nên cho các em thi tấu những bài tập ngay tại lớp, trong một buổi có thể thi tấu nhiều bài ở những dạng kỹ thuật khác nhau, không cần học sinh thuộc bài mà quan trọng là các em có thể chơi trôi chảy ngay được tại lớp, như vậy sẽ rút ngắn được thời gian học bài tập, các em có nhiều thời gian để học nhạc phong cách và tác phẩm mới

Kiến nghị:

Đối với giảng viên:

- Số lượng bài tập như tập 1 và 2 là quá nhiều, nên chọn lựa để ứng dụng một cách có hiệu quả vào trong thực tiễn giảng dạy bậc trung cấp đàn Tỳ bà tại HVANQGVN.
- Cần tổ chức các cuộc biểu diễn nghệ thuật cho giảng viên và học sinh đàn Tỳ bà để tăng thêm lòng đam mê nghề nghiệp và nâng cao đời sống kinh tế.
- Bên cạnh đó, sự tiếp cận các tác phẩm thường bị ảnh hưởng nhiều bởi cảm quan cá nhân nên mất cân đối giữa kỹ thuật xử lý và phong cách biểu diễn dẫn đến sự thiếu cân bằng một cách khoa học giữa các yếu tố làm nên sự thành công của tác phẩm.
- Mặc dù các vấn đề cụ thể về giảng dạy và các kỹ thuật đã được phát hiện và nghiên cứu, song do chưa có tính logic và hệ thống nên gây khó khăn trong công tác giảng dạy và truyền đạt cho giảng viên cũng như tiếp nhận và áp dụng cho sinh viên chưa được đi vào các chương trình thực nghiệm sư phạm.
- Phương pháp giảng dạy còn theo phong cách cá nhân không cố gắng tìm ra một kỹ thuật chung và hiệu quả nhất để sinh viên có thể dễ dàng học tập và tiếp thu kỹ thuật. Cần tái sự đoàn kết giữa các giáo viên và sinh viên, giao

lưu học hỏi lẫn nhau giữa học sinh các lớp, tạo môi trường học ảnh hưởng tốt đến sự tiếp thu và kết quả học tập của học sinh.

Đối với học sinh

Cần tìm ra những giải pháp để khắc phục tình trạng năng khiếu không đồng đều sau khi tuyển sinh vào bộ môn đàn Tỳ bà. Đặc biệt chú trọng tới những học sinh yếu về năng khiếu, đối với những học sinh yếu nên chọn lọc bài tiêu biểu, cho các em học thêm giờ, xem các bạn khác trả bài, nhờ những bạn học sinh lớn hơn, học khá hơn kèm thêm, và đặc biệt là phải giúp các em yếu kém thì tấu được bài ngay tại lớp, tuyệt đối không để các em về nhà tự vỡ bài. Tùy vào đối tượng học sinh yếu phần nào thì giáo viên nên viết bài để củng cố cụ thể vào những phần yếu kém đó của học sinh, bởi một học sinh lại có những khuyết điểm riêng.

Đối với Khoa và Học viện:

Cần tổ chức những buổi hội thảo chuyên ngành để giúp cho học sinh có phương pháp học tập đúng để phát triển tốt kỹ thuật. Đồng thời từ đó tăng thêm lòng say mê nghề nghiệp đối với các em học sinh kể cả ở những năm đầu của bậc TC. Cần tổ chức các buổi thảo luận tổ nhằm phân tích các dạng kỹ thuật khác nhau để các em học sinh tiếp thu được về mặt kiến thức. Cần tổ chức các buổi biểu diễn của bộ môn nhằm giúp cho học sinh thực hành được những kiến thức, kỹ thuật mới học và tích lũy kinh nghiệm biểu diễn cho các em. Trên cơ sở hiệu quả cụ thể trong thành tích đã được cải thiện về kỹ thuật diễn tấu cần có những lời khen đối với sự vượt khó của các em nhằm tăng thêm sự tự tin trong sự tiếp cận với nghề nghiệp. Nhà trường cần có những trang bị phương tiện giảng dạy và học tập có chất lượng cao: nhạc cụ, bài bản, các phương tiện thông tin truyền thông...

Tài liệu tham khảo

A.Sách

1. Dương Viết Á (1994) – “ Âm nhạc - Lý luận và cây đàn” – NXB Âm nhạc
2. Dương Viết Á (1996) “Theo dòng âm nhạc cái đẹp rải cánh” – Hà Nội
3. Vũ Mai Phương “Tuyển tập những bài tập kỹ thuật cho đàn Tỳ bà”(tập 1, tập 2)
4. Hợp tuyển tài liệu nghiên cứu lý luận phê bình âm nhạc Việt Nam (2001) – tập I- Nhạc viện Hà Nội.
5. Hợp tuyển tài liệu nghiên cứu lý luận phê bình âm nhạc Việt Nam (2003) – tập IV- Nhạc viện Hà Nội
6. Tô Ngọc Thanh (1996), Tìm hiểu âm nhạc dân tộc cổ truyền – tập 1- NXB Văn hóa
7. Tô Vũ – Sức sống của nền âm nhạc truyền thống Việt Nam
8. Tô Vũ – Âm nhạc truyền thống và hiện đại – NXB Văn hóa dân tộc – Viện Âm nhạc.

B. Tạp chí - Thông báo khoa học

- 9 GS-TS Trần Quang Hải 7/9/2004 với bài viết Âm nhạc dân tộc Việt trên trang Vietsciences
10. Trần Văn Khê (2012), Tâm sự cây đàn Tỳ bà Việt Nam bài báo đăng trên chuyên nhạc của Hội nhạc sĩ . <http://vnmusic.com.vn/p1380-tam-su-cay-dan-ty-ba-viet-nam.html>

C. Luận văn thạc sĩ:

11. Vũ Kim Hạnh (2007): *Giảng dạy đàn Tỳ bà bậc trung học tại Nhạc viện Hà Nội*, Luận văn thạc sĩ, HVANQGVN.

12. Phạm Thị Huệ (2007): *Vị trí cây đàn Tỳ bà trong bối cảnh xã hội hiện nay*, Luận văn thạc sĩ, HVANQGVN.
13. Vũ Thị Hương (2013): *Giảng dạy âm nhạc Chèo truyền thống cho đàn Tỳ bà tại Trường Đại học Văn hóa nghệ thuật Quân đội*. Luận văn thạc sĩ, HVANQGVN.
14. Phạm Trà My (2005): *Một số vấn đề trong việc biên soạn giáo trình và giảng dạy đàn Tranh bậc Trung học dài hạn tại Nhạc Viện Hà Nội*, Luận văn thạc sĩ, HVAQGVN.
15. Lê Phở (2000): *Vấn đề nâng cao chất lượng giảng dạy Sáo trúc tại Nhạc viện Hà Nội*, Luận văn thạc sĩ HVAQGVN.
16. Nguyễn Thị Phúc (2000): *Một số vấn đề giảng dạy đàn 36 giây tại Nhạc viện Hà Nội*, Luận văn thạc sĩ HVAQGVN.
17. Vũ Mai Phương (1998): *Cây đàn Tỳ bà trong âm nhạc truyền thống Việt nam*, Luận văn thạc sĩ HVAQGVN.
18. Nguyễn Thanh Tâm (2000): *Một số vấn đề giảng dạy đàn Bầu tại Nhạc Viện Hà Nội*, Luận văn thạc sĩ HVAQGVN.
19. Vũ Diệu Thảo (2011): *Giảng dạy âm nhạc truyền thống Huế cho đàn Tỳ bà tại Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam*, Luận văn thạc sĩ, HVANQGVN.

**BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO BỘ VĂN HOÁ, THỂ THAO VÀ DU LỊCH
HỌC VIỆN ÂM NHẠC QUỐC GIA VIỆT NAM**

NGUYỄN THU THỦY

**GIẢNG DẠY CÁC BÀI TẬP KỸ THUẬT
CHO ĐÀN TÂY BÀ HỆ TRUNG CẤP
TẠI HỌC VIỆN ÂM NHẠC QUỐC GIA VIỆT NAM**

PHỤ LỤC LUẬN VĂN THẠC SĨ NGHỆ THUẬT ÂM NHẠC

Hà Nội - 2016



NNDG Châu Đình Khóa, Đệm đàn Tỳ bà cho ngâm thơ



NNDG Châu Đình Khóa độc tấu đàn Tỳ bà trong Lễ Mừng Thọ cụ 100 tuổi



NSND Vũ Mai Phương độc tấu đàn Tỳ bà