

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

CỒ HUY HÙNG

**ĐÀN NGUYỆT TRONG MỘT SỐ PHONG CÁCH
NHẠC CỔ TRUYỀN NGƯỜI VIỆT**

TÓM TẮT LUẬN ÁN TIẾN SĨ

Chuyên ngành: Âm nhạc học

Mã số: 62 21 02 01

Hà Nội – 2016

**Công trình được hoàn thành tại:
Học viện âm nhạc Quốc gia Việt Nam**

Người hướng dẫn khoa học: **GS.TSKH Tô Ngọc Thanh**
PGS.TS Bùi Huyền Nga

Phản biện 1 :

.....

Phản biện 2 :

.....

Phản biện 3 :

.....

Luận án sẽ được bảo vệ trước hội đồng đánh giá luận án cấp Học viện tại: **HỌC VIỆN ÂM NHẠC QUỐC
GIA VIỆT NAM**

Số 77 Hào Nam, Ô Chợ Dừa, Đống Đa, Hà Nội

Vào hồigiờngày.....tháng.....năm.....

Có thể tìm hiểu luận án tại :

- *Thư viện Quốc gia*
- *Thư viện Học viện âm nhạc Quốc gia Việt Nam*

DANH MỤC CÔNG TRÌNH CỦA TÁC GIẢ

1. Làn điệu Hát Vần với đàn Nguyệt – Nghiên cứu Âm nhạc, Thông báo khoa học, tháng 1-4/2016, số 47.
2. Thử đi tìm nguồn gốc của cây đàn Nguyệt Việt Nam qua việc so sánh với cây đàn Nguyễn và đàn Nguyệt của Trung Quốc – Giáo dục âm nhạc, số 2 (102), tháng 6/2016, Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.

Mở đầu

1. Lý do chọn đề tài

Trong quá trình lịch sử, cây đàn Nguyệt đã từng bước tham gia vào đời sống âm nhạc của người dân Việt Nam, bắt đầu từ âm nhạc cung đình, sau có mặt trong loại hình nhạc thiêng (hát Châu văn), rồi mở rộng đến lĩnh vực nhạc sân khấu (sân khấu Chèo, sân khấu Tuồng, sân khấu Cải lương) và nhạc Tài tử.

Sang đến thế kỷ XX, do những biến động về chính trị, xã hội, đặc biệt là mối giao lưu văn hóa với phương Tây đã đem đến một luồng sinh khí mới trong đời sống tinh thần của người dân Việt Nam. Từ đây, bên cạnh dòng nhạc truyền thống vốn tồn tại lâu đời trong cuộc sống của người dân, nay đã có thêm dòng nhạc mới được sáng tác theo phương pháp Tây Âu. Cùng với sự ra đời của các tác phẩm viết cho các nhạc cụ phương Tây du nhập như: Piano, Violini, Viole, Oboi, Clarinetti... là sự ra đời của các sáng tác viết cho nhạc cụ dân tộc. Một trong số nhạc cụ dân tộc rất được các nhạc sĩ ưu ái dành nhiều sự quan tâm trong sáng tác, đó là cây đàn Nguyệt. Bắt đầu từ những năm 60 của thế kỷ XX, các tác phẩm viết cho đàn Nguyệt hòa tấu và độc tấu lần lượt ra đời với sự đóng góp công sức của các nhạc sĩ; các nghệ sĩ chơi đàn Nguyệt đã đáp ứng được nhu cầu thưởng thức âm nhạc của đông đảo khán thính giả trong cả nước và đưa cây đàn Nguyệt lên một vị thế mới. Để có được những thành công này, các nhạc sĩ đã luôn biết cách khai thác triệt để hơi thở của nguồn nhạc dân gian. Nhiều phong cách nhạc cổ cùng các ngón nhấn nhá của mỗi vùng miền đã thấm sâu vào các tác phẩm mới, khiến cho các sáng tác này phần nào đã làm được nhiệm vụ kết nối quá khứ với hiện tại và tương lai. Cũng vì thế mà một phần của âm nhạc truyền thống đã được bảo tồn và luôn vận hành cùng sự phát triển của đất nước. Điều đó cũng khẳng định vai trò, vị trí và giá trị của các thể loại âm nhạc cổ truyền trong quá trình phát triển của lịch sử quốc gia và dân tộc.

Bởi, cho dù cuộc sống của con người có phát triển đến đâu đi nữa thì vẫn cần đến một nền tảng vững chắc, nền tảng đó chính là văn hóa dân tộc mà âm nhạc là một thành phần. Nền tảng văn hóa dân tộc sẽ là bệ phóng cho những sáng tạo của mỗi con người và rộng hơn cả là cho một quốc gia. Song, nền tảng văn hóa dân tộc, hay bản sắc văn hóa dân tộc đang dần phai nhạt, mai một do sự chuyển giao thế hệ không có người tiếp nối. Các công trình nghiên cứu nói chung và âm nhạc nói riêng chưa đủ sức để níu kéo sự ở lại của các thể loại văn hóa dân gian, bởi sự quan tâm đầu tư chưa thật đích đáng trong lĩnh vực này của các nhà quản lý...và tất nhiên còn nhiều nguyên nhân khác nữa.

Thiết nghĩ, đàn Nguyệt đã từng chiếm một vị trí hết sức quan trọng trong đời sống âm nhạc của đất nước và hiện cũng đang phát huy được vai trò của mình trong đời sống của người Việt Nam đương đại, bên cạnh đó là việc tham gia bảo tồn các thể loại âm nhạc truyền thống qua các ngón đàn cụ thể, song những công trình nghiên cứu về đàn Nguyệt lại chưa có là bao, chưa tương xứng với những gì mà nó vốn có. Để có sự đánh giá đúng đắn về cây đàn Nguyệt trong nền âm nhạc Việt Nam cần phải có nhiều công trình mang tính chuyên sâu, nghiêm túc. Dưới góc độ giảng dạy đàn Nguyệt, tôi thấy cần thiết phải trang bị cho mình những hiểu biết sâu hơn về cây đàn Nguyệt cùng một số thể loại âm nhạc cổ truyền đặc thù gắn với cây đàn này. Vì thế, đề tài nghiên cứu của luận án Tiến sĩ mà tôi lựa chọn có tiêu đề: **“ĐÀN NGUYỆT TRONG MỘT SỐ PHONG CÁCH NHẠC CỔ TRUYỀN NGƯỜI VIỆT”**.

2. Phạm vi nghiên cứu và Đối tượng nghiên cứu.

-Phạm vi nghiên cứu của đề tài.

Đàn nguyệt tham gia vào việc diễn tấu nhiều phong cách nhạc cổ truyền như: Hát văn (Bắc bộ), Ca nhạc thính phòng Huế (Ca Huế), Ca nhạc Tài tử - Cải lương Nam bộ với mỗi phong cách đều có những ngón đàn riêng. Tuy nhiên, Ca Huế và nhạc Tài tử - Cải lương có mối liên hệ khá mật thiết với nhau

về nguồn gốc bài bản, về chữ đàn ... Vì thế, thấy được sự khác biệt của các ngón đàn trong các phong cách âm nhạc khác nhau, cũng như giới hạn của một luận án tiến sĩ, đề tài chỉ dừng lại ở việc tìm hiểu các ngón đàn Nguyệt trong hai phong cách nhạc cổ truyền tiêu biểu của người Việt đại diện cho hai vùng miền là: Hát văn (Bắc bộ) và nhạc Tài tử (Nam bộ). Đây là hai phong cách âm nhạc cổ truyền rất độc đáo gắn với cây đàn Nguyệt cùng kỹ thuật diễn tấu có những khác biệt cơ bản.

-Đối tượng nghiên cứu của đề tài.

Để đạt được mục đích nghiên cứu mà luận án đề ra, đối tượng nghiên cứu chính của luận án sẽ đi vào tìm hiểu các yếu tố cấu thành hệ thống làn điệu trong Hát Văn và nhạc Tài tử Nam bộ, cũng như các ngón đàn Nguyệt trong hai phong cách nhạc cổ này. Ngoài ra là việc ứng dụng kết quả nghiên cứu vào công tác đào tạo sao cho phù hợp với từng bậc học (trung cấp hay đại học) góp phần bảo tồn vốn cổ dân tộc, đặt cơ sở cho những sáng tác mới viết cho cây đàn Nguyệt.

3. Mục tiêu nghiên cứu

Mục tiêu mà đề tài hướng đến là xác định rõ vai trò, vị trí của cây đàn Nguyệt với hai phong cách nhạc cổ khá tiêu biểu của người Việt là: Hát văn và nhạc Tài tử Nam bộ, cũng như đưa ra được các ngón đàn đặc trưng của cây đàn Nguyệt tạo nên hai phong cách nhạc cổ này, để từ đó áp dụng tốt nhất vào việc giảng dạy đàn Nguyệt tại các cơ sở đào tạo chuyên nghiệp cũng như trình diễn âm nhạc, góp phần vào việc bảo tồn vốn âm nhạc cổ truyền của đất nước.

4. Phương pháp nghiên cứu:

Để hoàn thành luận văn, chúng tôi đã sử dụng một số phương pháp sau:

-Phương pháp nghiên cứu lý thuyết gồm: Phương pháp đọc, tham khảo tài liệu, phân tích các dữ kiện; Phương pháp so sánh, diễn giải, suy luận (thậm chí cả phán đoán).

-Phương pháp nghiên cứu thực tiễn gồm: Điền dã, sưu tầm tư liệu vang, ký âm và trao đổi với nghệ nhân, nghệ sĩ nhà nghề để có thêm sự hiểu biết về lĩnh vực nghiên cứu.

Ngoài ra, tiếp thu những thành quả nghiên cứu của những người đi trước là việc làm cần thiết để luận án được hoàn thiện.

5. *Đóng góp của đề tài:*

-Về mặt lý luận

Xác định nguồn gốc của cây đàn Nguyệt trong mối quan hệ với cây đàn Nguyễn và đàn Nguyệt của Trung Quốc.

Xác định được các ngón đàn Nguyệt cơ bản trong hai phong cách nhạc cổ là Hát văn và nhạc Tài tử cùng cách thức thực hiện

Việc hệ thống hóa các ngón đàn được dùng nhiều trong từng hệ thống làn điệu (Hát văn), từng loại bài bản gắn với Hơi, Điệu (nhạc Tài tử Nam bộ) thông qua các bảng biểu không chỉ làm sáng tỏ các ngón đàn Nguyệt ở hai phong cách nhạc cổ này mà còn giúp cho vấn đề nghiên cứu được rõ ràng, khoa học.

Kết quả nghiên cứu của đề tài sẽ góp phần bảo tồn các ngón đàn Nguyệt trong việc thể hiện hai phong cách nhạc cổ quan trọng là Hát văn và nhạc Tài tử Nam bộ.

-Về mặt thực tiễn

Góp phần nâng cao chất lượng giảng dạy các phong cách nhạc cổ tại các cơ sở đào tạo đàn Nguyệt chuyên nghiệp như Học viện ANQGVN, Học viện Âm Huế, Nhạc viện TPHCM và nhiều cơ sở đào tạo khác.

Giúp cho sinh viên sau khi tốt nghiệp có thể tham gia tốt vào việc trình diễn Hát văn, nhạc Tài tử Nam bộ, cũng như thực hiện tốt những tác phẩm mới viết cho đàn Nguyệt theo hai phong cách nhạc cổ trên.

Góp một phần vào công tác bảo tồn các thể loại âm nhạc cổ truyền độc đáo của dân tộc qua các ngón đàn Nguyệt.

6. *Bố cục luận án*

Ngoài phần mở đầu, kết luận, phụ lục và tài liệu tham khảo, nội dung của luận án được chia làm 4 chương.

Chương 1: Tổng quan về tình hình nghiên cứu và những vấn đề liên quan đến cây đàn Nguyệt.

Chương 2: Các ngón đàn Nguyệt trong phong cách hát Văn và phương pháp thực hiện.

Chương 3: Các ngón đàn Nguyệt trong phong cách nhạc Tài tử Nam bộ và phương pháp thực hiện.

Chương 4: Vận dụng kết quả nghiên cứu vào việc giảng dạy cho học sinh, sinh viên (HS-SV) đàn Nguyệt tại các cơ sở đào tạo chuyên nghiệp.

Chương 1

TỔNG QUAN VỀ TÌNH HÌNH NGHIÊN CỨU

VÀ NHỮNG VẤN ĐỀ LIÊN QUAN ĐẾN CÂY ĐÀN NGUYỆT

1.1. Tổng quan về tình hình nghiên cứu liên quan đến cây đàn Nguyệt với phong cách hát Văn và nhạc Tài tử Nam bộ.

Đàn nguyệt có mặt trong đời sống âm nhạc nước ta từ nhiều thế kỷ trước. Theo tác giả Thụy Loan thì: Đàn Nguyệt là một trong những nhạc cụ của Trung Hoa được du nhập vào Việt Nam từ thời nhà Lý và có mặt trong tổ chức dàn nhạc cung đình phục vụ cho tế lễ Phật giáo [19, tổng hợp từ trang 25-26]. Sau khi du nhập, đàn Nguyệt nhanh chóng được Việt hóa và trở thành nhạc cụ được yêu thích nhất trong họ dây gảy của người Việt.

Đàn Nguyệt với đặc điểm: cần đàn dài đã tạo hàng phím bấm có khả năng nhấn nhá chuyển hóa cao độ âm thanh hợp với tiếng lòng, cách mắc dây nylon kết hợp với kỹ thuật diễn tấu thông qua móng gảy vừa có khả năng tạo ra những âm thanh ấm áp, không căng cứng như âm thanh của dây kim loại nhưng cũng đầy khí khái, kiên định, không bi ai, sâu thẳm như một số nhạc cụ dân tộc khác. Vì thế, đàn Nguyệt không chỉ có mặt trong các tổ chức dàn nhạc Lễ cung đình của các triều đại phong kiến ở Việt Nam mà còn là thành phần không thể thiếu trong nhiều tổ chức dàn nhạc đệm cho Hát văn, trong hòa tấu Ca nhạc Thính phòng Huế (Ca Huế), Ca nhạc Tài tử Nam bộ v.v.v...

Ngày nay, trong bối cảnh hội nhập, nhiều thể loại âm nhạc cổ truyền đang có nguy cơ mai một. Cùng với việc nghiên cứu các thể loại âm nhạc cổ truyền đặc sắc của dân tộc để khẳng định những giá trị cũng như tìm biện pháp bảo tồn và phát huy thì việc nghiên cứu các ngón đàn của cha ông gắn với các thể loại này là vô cùng quan trọng. Vì, nó không chỉ có giá trị lưu giữ sự tồn tại của những cây đàn dân tộc mà qua đó nó còn góp phần vào việc bảo tồn các thể loại âm nhạc cổ truyền trong mối quan hệ với nhạc cụ (hòa tấu và đệm cho hát).

Để triển khai đề tài nghiên cứu một cách khoa học và có hiệu quả, việc tìm hiểu những tài liệu liên quan đến đề tài nghiên cứu thông qua việc đánh giá những đóng góp và những vấn đề còn bỏ ngỏ là hết sức cần thiết để tránh sự trùng lặp, cũng như xác định hướng nghiên cứu trọng tâm của luận án. Với mục đích như trên, để phục vụ cho đề tài của luận án “Các ngón đàn Nguyệt trong một số phong cách nhạc cổ truyền” mà cụ thể ở đây là hai phong cách nhạc cổ tiêu biểu gắn liền với cây đàn Nguyệt, đại diện cho hai miền là hát Văn (Bắc bộ) và nhạc Tài tử (Nam bộ), đề mục này sẽ đi vào giải quyết các nội dung sau:

- Hệ thống các tài liệu nghiên cứu và những vấn đề đã được đề cập.
- Đánh giá tình hình nghiên cứu và hướng nghiên cứu của luận án.

1.1.1.Hệ thống các tài liệu nghiên cứu và những vấn đề đã được đề cập.

Một số phong cách nhạc cổ truyền mà luận án đề cập liên quan đến các ngón đàn Nguyệt là: Hát văn và nhạc Tài Tử. Vì thế, trong mục này chúng tôi sẽ giới hạn việc hệ thống hóa các tài liệu nghiên cứu liên quan đến hai thể loại ca nhạc cổ truyền trên, cũng như những vấn đề liên quan đến cây đàn Nguyệt và các ngón đàn Nguyệt.

1.1.1.1.Về Hát văn.

Hát văn - loại nhạc thiêng gắn với tín ngưỡng Tam phủ mà sau này là tín ngưỡng Tứ phủ của người Việt - có hệ thống bài bản phong phú, hiện vẫn được nhiều người yêu thích. Người ta yêu thích nó bởi những âm điệu của Hát văn giàu cảm xúc, khi vui tươi, trang trọng; lúc mượt mà, êm dịu.

Thật vậy, đến với Hát văn, người dân không chỉ được giải tỏa về mặt tâm linh với hy vọng sẽ được các vị thánh thần che chở, bảo hộ mà hơn thế nữa họ còn được nghe, xem, thưởng thức những câu chuyện ly kỳ, hấp dẫn; được du ngoạn qua nhiều miền quê với những vẻ đẹp riêng của sông nước, mây trời qua giọng ca, tiếng đàn ngọt ngào giàu phong cách âm nhạc các vùng miền của các Cung văn và những điệu múa đầy phấn hứng của Thanh đồng. Có lẽ vì thế mà

trong khi một số thể loại ca nhạc cổ truyền khác đang có nguy cơ biến mất trong cuộc sống đương đại thì Hát văn lại tỏ ra vẫn có sức sống mạnh mẽ. Phải chăng, đây cũng là lý do khiến Hát văn thu hút được sự quan tâm của nhiều nhà nghiên cứu ở các góc độ khác nhau - Văn hóa học và Âm nhạc học.

**Văn hóa học:*

Tham khảo tiểu luận tổng quan của NSC Hồ Hồng Dung cho thấy, các cuốn sách đã được xuất bản về Hát văn dưới góc độ Văn hóa học khá nhiều với 12 đầu sách, đó là chưa kể đến các bài viết đăng trên các tạp chí chuyên ngành, trong các tập san Hội thảo khoa học về Hát văn ... [47, trang 3].

Các cuốn sách này đề cập đến nhiều khía cạnh khác nhau liên quan đến tín ngưỡng Tam phủ, Tứ phủ như:

-Những quan niệm về Tam phủ, Tứ phủ cùng hệ thống thần linh được phân chia theo thứ bậc và lai lịch của các vị Thánh. Tiêu biểu ở dạng này có: *Tam tòa Thánh mẫu* của Đặng Văn Lung (1992); *Hầu bóng lễ thức dân gian trong thờ Mẫu-Thần Tứ phủ ở miền Bắc* của nhóm tác giả Hồ Đức Thọ và Phạm Văn Giao (2010) v.v..

-Không gian thiêng của tín ngưỡng (đình, đền, điện, phủ) và nơi thờ cúng chính của các vị Thánh được đề cập ở nhiều cuốn sách như: *Tam tòa Thánh mẫu* của Đặng Văn Lung (1992); *Đạo mẫu Tam phủ, Tứ phủ* của Ngô Đức Thịnh (2014) v.v..

-Các truyền thuyết, huyền thoại, di tích, các nghi thức thờ cúng các vị Thánh, đặc biệt là gắn với Thánh mẫu Liễu Hạnh-vị Thánh được đồng nhất với Thánh mẫu Thượng thiên trong cuốn: *Vân Cát thần nữ* của Vũ Ngọc Khánh, Phạm Văn Ty (1990); *Bà Chúa Liễu* của Hoàng Tuấn Phở (1992); *Nghi lễ lên đồng-Lịch sử và giá trị* của Nguyễn Ngọc Mai (2013); *Hầu bóng lễ thức dân gian trong thờ Mẫu-Thần Tứ phủ ở miền Bắc* của nhóm tác giả Hồ Đức Thọ và Phạm Văn Giao (2010) v.v..

-Nghĩ lễ hầu bóng trong sự tích hợp văn hóa gồm: tranh, tượng thờ, đồ lễ; trang trí và những qui định về trang phục (thanh đồng, cung văn, con nhang đệ tử); âm nhạc, múa, văn thơ ...trong: *Hầu bóng lễ thức dân gian trong thờ Mẫu-Thần Tứ phủ ở miền Bắc* của nhóm tác giả Hồ Đức Thọ và Phạm Văn Giao (2010); Đặc biệt, cuốn *Lên đồng, hành trình của thần linh và thân phận* của Ngô Đức Thịnh (2007) đã có giành đến nửa trang giấy để đưa ra nhận xét về âm nhạc của Hát văn với ý nghĩa là một thể loại âm nhạc đã tích tụ trong mình nhiều làn điệu dân ca của các vùng miền, dân tộc khác [31, trang 224-225] v.v..

Có thể thấy, đây là những tài liệu vô cùng quý giá cho các nhà Âm nhạc học khi nghiên cứu về Hát văn.

**Âm nhạc học:*

Các nghiên cứu về âm nhạc Hát văn tồn tại dưới hai dạng: sách chuyên khảo và bài báo đăng trên các tạp chí. Tổng hợp các nghiên cứu này cho thấy, tuy các vấn đề đặt ra trong các công trình, bài viết được các nhà nghiên cứu khai thác với các mức độ nông sâu khác nhau, nhưng về cơ bản đều liên quan đến các vấn đề sau đây:

- Phân loại Hát văn
- Hệ thống làn điệu
- Cấu trúc của mỗi giá Hát văn
- Nội dung và đặc điểm lời ca
- Đặc điểm âm nhạc
- Dàn nhạc Hát văn.

Cùng với đó là một số làn điệu được các tác giả ký âm để chứng minh cho quá trình phân tích về âm nhạc học liên quan đến: hình thức, bố cục, thang âm, điệu thức, nét giai điệu đặc trưng v.v...

Diễn hình cho các công trình nghiên cứu dạng này là các cuốn: *Âm nhạc Hát văn* của tác giả Thanh Hà (nxb ÂNHN năm 1995); *Hát châu văn* của Bùi

Đình Thảo và Nguyễn Quang Hải (nxb ANHN năm 1996). Và, một số luận văn như: *Bộ gõ và nhịp phách đặc thù trong nghệ thuật Hát văn* của Hồng Thái (luận văn cao học 1999-Thư viện HVANQGVN); *Hát văn thờ* của Hồ Hồng Dung (luận văn cao học 2007-Thư viện HVANQGVN); *Đặc điểm âm nhạc trong một số giá văn ông Hoàng ở lễ hội Phủ Dầy* của Đoàn Thị Thanh Vân (luận văn cao học 2013-Thư viện HVANQGVN).

Có thể nói, tuy một số luận cứ, cách nhìn nhận về âm nhạc trong Hát văn ở các công trình này đôi khi còn chưa thống nhất, nhưng với tư cách là một nhạc công thì những kiến thức này là rất quan trọng, có thể giúp tôi tiếp cận với âm nhạc Hát văn một cách thuận lợi hơn.

1.1.1.2. Về nhạc Tài tử Nam bộ.

Nhạc Tài tử Nam bộ hay còn gọi là Đờn ca Tài tử Nam bộ, tuy sinh sau đẻ muộn với tuổi đời chỉ mới hơn một trăm năm nhưng sức phát triển của thể loại ca nhạc này thật vô cùng mạnh mẽ. Thừa hưởng những gì được cho là tinh túy nhất của các dòng nhạc truyền thống (nhạc lễ Nam bộ và nhạc thánh phòng Huế-Đờn ca Huế ...), nhạc Tài tử Nam bộ ngay sau khi định hình đã phát triển nhanh chóng và phổ biến rộng rãi trong đời sống thường ngày của người dân trên đất Nam bộ. Trải qua bao biến cố thăng trầm của lịch sử, Đờn ca Tài tử vẫn tồn tại và không ngừng được nâng cao, hoàn thiện ở cả lĩnh vực bài bản và nghệ thuật trình diễn. Ngày nay, trong khi khá nhiều thể loại cổ nhạc của dân tộc đang mất dần chỗ đứng trong đời sống sinh hoạt, văn hóa của đất nước thì Đờn ca Tài tử vẫn là thể loại không thể thiếu trong cuộc sống của người dân vùng miệt vườn và sông nước Nam bộ.

Giá trị cũng như vẻ đẹp của Đờn ca Tài tử Nam bộ không chỉ hấp dẫn người đàn, người ca, người thưởng thức mà còn thu hút đông đảo giới nghiên cứu tìm đến với thể loại ca nhạc này. Có thể nói, đã có rất nhiều bài viết được đăng tải trên các sách, báo đề cập đến các vấn đề khác nhau có liên quan đến

nhạc Tài tử Nam bộ như: *Lịch sử hình thành (nguồn gốc), quá trình phát triển của Đờn ca Tài tử Nam bộ; Hệ thống bài bản nhạc Tài tử Nam bộ; Những đặc trưng của nghệ thuật âm nhạc Tài tử Nam bộ (thang âm, điệu thức, hơi, cấu trúc, chữ nhạc ...); Phương thức hòa đàn và truyền dạy nhạc Tài tử Nam bộ; Đội ngũ nghệ nhân v.v...* Tuy nhiên, trong rất nhiều bài viết có đề cập đến nhạc Đờn ca Tài tử Nam bộ mà chúng tôi dẫn ra ở phần Tài liệu tham khảo thì chúng tôi đặc biệt quan tâm đến một số công trình sau:

a.Cuốn: ***Góp phần nghiên cứu Đờn ca Tài tử Nam bộ*** của tác giả Nguyễn Thị Mỹ Liêm, nxb Âm nhạc 2011. Trong công trình này, ngoài phần phụ lục gồm một số bức ảnh chụp các ban nhạc Đờn ca Tài tử và một số bản nhạc đã được ký âm theo ngón đàn tranh (giáo trình giảng dạy tại Nhạc viện thành phố Hồ Chí Minh -NVTPHCM), tác giả đã đề cập đến các vấn đề liên quan đến *nguồn gốc và quá trình phát triển của Đờn ca Tài tử; hệ thống bài bản nhạc Tài tử với các vấn đề hơi, điệu, cấu trúc và phương pháp sáng tạo; nhạc cụ trong dàn hòa đàn và diễn tấu nhạc Tài tử*. Ngoài ra, một số vấn đề mà nhiều nhà nghiên cứu quan tâm cũng được tác giả đề cập đến như: *Đờn ca Tài tử là gì? Là một trò chơi hay là nghệ thuật? một sinh hoạt bình thường hay là một bộ môn âm nhạc thính phòng mang tính bác học? hay, tại sao lại có tên “Đờn ca Tài tử”?*.

b.Luận án Tiến sĩ (TS) nghệ thuật âm nhạc: ***Cấu trúc và âm điệu trong các lòng bản nhạc Tài tử Nam bộ*** của tác giả Bùi Thiên Hoàng Quân, thư viện HVANQGVN 2011. Công trình tập trung vào phân tích 2 vấn đề lớn tạo nên hệ thống bài bản nhạc Tài tử Nam bộ là *Cấu trúc và Âm điệu*. Việc nghiên cứu mang tính chuyên sâu này đã góp phần vào việc xác định lòng bản 20 bản tổ của nhạc Tài tử Nam bộ.

c.Cuốn Kỷ yếu Hội thảo khoa học quốc tế ***Nghệ thuật Đờn ca Tài tử và những lối hòa đàn ngẫu hứng***, nhiều tác giả, Viện Âm nhạc 2011. Đây có thể

coi là công trình lớn, hệ thống tất cả các bài tham luận của các tác giả liên quan đến Nghệ thuật Đờn ca Tài tử ở nhiều góc tiếp cận khác nhau. Hội thảo diễn ra trong 3 ngày (từ ngày 9 đến 11 tháng 1 năm 2011) tại TP HCM *nhằm tập hợp thông tin đánh giá, luận bàn về các giá trị và những vấn đề liên quan đến loại hình nghệ thuật đặc sắc này (...) qua các góc nhìn đa chiều của các nhà quản lý văn hóa, các nhà khoa học Việt Nam và Quốc tế, các nghệ nhân, danh ca, danh cầm đại diện, tiêu biểu* [22, trg 5]. Nội dung Hội thảo được hệ thống lại và biên tập thành kỷ yếu gồm những nội dung chính như sau:

Lịch sử của nghệ thuật Đờn ca Tài tử tiêu biểu với các bài viết *Đờn ca Tài tử-phác họa mấy chặng đường* của Phó giáo sư. Tiến sĩ (PGS.TS) Nguyễn Thụy Loan; *Bạc Liêu góp phần hình thành và phát triển nghệ thuật Đờn ca Tài tử Nam bộ* của Nguyễn Chí Thiện; *Bình Phước-vùng lan tỏa của nghệ thuật Đờn ca Tài tử* của sở VH,TT&DL tỉnh Bình Phước.

Đờn ca Tài tử trong đời sống văn hóa của người dân Nam bộ với các bài *Nghệ thuật Đờn ca Tài tử trong không gian văn hóa Nam bộ* của GS.TS Trần Văn Khê; *Âm nhạc Tài tử Nam bộ-một lối tư duy của người phương nam* của GS.TS Gisa Jähnichen (Đức); *Nghệ thuật Đờn ca Tài tử trong đời sống tinh thần của người dân Bình Dương* của Nguyễn Văn Quốc; *Diễn trình nghệ thuật Đờn ca Tài tử tỉnh Tiền Giang* của Tiến sĩ (TS) Mai Mỹ Duyên; *Nghệ thuật Đờn ca Tài tử Nam bộ ở Long An* của Võ Trường Kỳ; *Đờn ca Tài tử Nam bộ ở Cà Mau* của Th.sĩ Huỳnh Khánh; *Đờn ca Tài tử ở Bến Tre* của Lư Hội. *Hậu Giang với nghệ thuật Đờn ca Tài tử Nam bộ* của Thành Tài.

Những đặc trưng của nghệ thuật Đờn ca Tài tử với các bài viết: *Thang âm nhạc Tài tử* của PGS.TS Vũ Nhật Thăng; *Về thuật ngữ điệu và hơi trong nhạc Tài tử và Cải lương Nam bộ* của Bùi Trọng Hiền; *Âm nhạc Đờn ca Tài tử-nhìn từ quan điểm âm thanh học* của PGS.TS Trần Quang Hải (Pháp);

Các lối chơi, hòa đàn, phương thức truyền dạy của nghệ thuật Đờn ca Tài tử xưa và nay tiêu biểu với các bài viết: *Tổ chức nghệ thuật Đờn ca Tài tử* của TS.Nguyễn Mỹ Liêm; *Từ lối chơi Đờn ca Tài tử đến cách dạy học Đờn ca Tài tử tại Nhạc viện TP HCM* của Thạc sĩ (Ths.) Huỳnh Văn Khải; *Âm nhạc Tài tử Cải lương trong đào tạo tại Học viện Âm QGVN* của Ths. Đoàn Quang Trung.

Các biện pháp bảo tồn, quảng bá nghệ thuật Đờn ca Tài tử với: *Bảo tồn và phát huy nghệ thuật Đờn ca Tài tử cần có những giải pháp hữu hiệu* của Nguyễn Tánh; *Bảo tồn và phát huy nghệ thuật Đờn ca Tài tử tỉnh Trà Vinh* của Nguyễn Trúc Phong; *Những giải pháp bảo tồn và phát huy loại hình nghệ thuật Đờn ca Tài tử Nam bộ ở Vĩnh Long* của Nguyễn Văn Khoai; *Đờn ca Tài tử - một loại hình nghệ thuật giàu bản sắc dân tộc cần được tôn vinh và bảo lưu* của Nguyễn Thanh Hải v.v....

Sắp xếp những bài tham luận theo 5 nội dung chính như trên để tiện theo dõi, song trên thực tế, có khá nhiều bài nội dung tham luận đề cập đến nhiều vấn đề khác nhau như bài viết *Tổ chức nghệ thuật Đờn ca Tài tử* của TS.Nguyễn Mỹ Liêm không chỉ đề cập đến lối hòa Đờn ca Tài tử hay hệ thống bài bản, mà còn đi vào giải quyết một số khái niệm liên quan đến nhạc Tài tử như: Đờn ca Tài tử-thú chơi tao nhã; Đờn ca Tài tử-ca nhạc thính phòng; Đờn ca Tài tử-nghệ thuật đờn ca dân gian; Đờn ca Tài tử-ca nhạc chuyên nghiệp. Cũng như vậy, nhóm bài tham luận tuy được xếp vào nhóm có nội dung *Đờn ca Tài tử trong đời sống văn hóa của người dân Nam bộ* nhưng trên thực tế nội dung của những bài viết này không chỉ dừng lại ở việc mô tả các cuộc sinh hoạt Đờn ca Tài tử xưa và nay có ý nghĩa như thế nào đối với người dân nói đây mà còn đề cập đến nhiều nội dung khác như: nguồn gốc của loại hình nghệ thuật này, tên gọi, những yếu tố cấu thành và cả những vấn đề về bảo tồn và phát huy. Tiêu biểu cho kiểu viết này là bài tham luận *Đờn ca Tài tử Nam bộ ở Cà Mau* của Th.sĩ Huỳnh Khánh [22, trang 259-276].

Có thể nói, những nghiên cứu trên đã góp phần không nhỏ vào việc hoàn thiện Hồ sơ quốc gia **Đờn ca Tài tử Nam bộ, Việt Nam** trình UNESCO đưa vào danh sách *Di sản văn hóa phi vật thể đại diện của nhân loại*.

1.1.1.3. Đàn Nguyệt và ngón đàn Nguyệt trong Hát văn và nhạc Tài tử NB.

a/ Đàn Nguyệt.

**Về nguồn gốc của cây đàn Nguyệt*

Lục tìm sách sử viết về nguồn gốc của cây đàn Nguyệt thật hiếm hoi. Hiện chúng tôi mới chỉ biết đến một vài tài liệu nói về nguồn gốc của cây đàn Nguyệt là:

Cuốn Vũ Trung tùy bút của Phạm Đình Hổ (1768-1893) có viết: “Đờn gần đây mới chuộng đàn Nguyệt, đó là một thứ Hồ cầm đờn cổ, còn gọi là đàn Nguyễn cầm (bởi ông Nguyễn Hàm đờn nhà Tấn đặt ra) gảy thành những tiếng: Xừ, xang, hồ, xế, cồng, lú, ú, xáng ...” [7, trang 80].

Cuốn Lược sử âm nhạc Việt Nam của Nguyễn Thụy Loan đã viết: “Những tư liệu còn lại thời Lý cho thấy những nhạc khí thời đó được tiếp thu từ hai nguồn chính sau đây, nhạc khí tiếp thu từ Trung Hoa: đàn Cầm (loại đàn Tranh), đàn Nguyệt, đàn Tỳ bà và cái phách bản...” [19, trg 25].

Theo ông Trần Văn Khê trong cuốn *Âm nhạc truyền thống Việt Nam* thì: đàn Kim (đàn Nguyệt) là biến âm của đàn Cầm theo cách nói bình dân. Đàn Nguyệt chỉ được biết đến ở Việt Nam vào thế kỷ XVIII và đàn Nguyệt cầm mà Phạm Đình Hổ ghi lại không phải là đàn Kim ngày nay. Chắc chắn đấy chính là cây đàn Cầm Trung Hoa. Theo ý chúng tôi, những nhạc công Việt trong nửa cuối thế kỷ XVIII đã phỏng theo đàn Nguyệt cầm mà làm ra đàn Kim Việt Nam và đã đặt cho nhạc cụ này cái tên là đàn Song vận. Đàn này đã được ghi chép và miêu tả lần đầu tiên trong Đại Thanh Hội điển [49, trang 175].

Ngoài các tư liệu này, chúng tôi còn được tiếp cận với một quan điểm khác trong cuốn tài liệu chép tay của cố Nhà giáo Nhân dân (NGND) Đặng

Xuân Khải ghi lại ý kiến của nghệ nhân-cổ NGND Vũ Tuấn Đức rằng: “Đàn Nguyệt là cây đàn của Việt Nam và có nhiều tên gọi khác nhau như Vọng nguyệt cầm, Quân tử cầm, đàn Kim ... Mỗi tên gọi đều gắn với một truyền thuyết hoặc có một ý nghĩa nhất định”, và đây cũng là quan điểm của cổ NGND Xuân Khải.

Như vậy, cho đến thời điểm này nguồn gốc của cây đàn Nguyệt vẫn chưa được xác định một cách rõ ràng. Hay, nói cách khác là chưa có sự thống nhất giữa các nhà nghiên cứu.

**Về cách cấu tạo, kỹ thuật diễn tấu.*

Viết sâu về cây đàn Nguyệt hiện cũng chưa có công trình nào đề cập đến, nếu có cũng chỉ là vài trang ngắn ngủi giới thiệu sơ lược về vai trò, hình dáng, kích thước, một số kỹ thuật cơ bản của cây đàn được trình bày trong một số cuốn sách như:

Sách học đàn Nguyệt của NGND Xuân Khải, nxb âm nhạc-Nhạc Viện Hà Nội (NVHN) 1994.

Cuốn sách gồm 2 phần chính: phần bài bản dạy cho trung cấp (TC) và phần bài bản dạy cho đại học (ĐH), trong đó có đủ các dạng bài như bài tập kỹ thuật, một số bài dân ca, nhạc cổ (Chèo, Ca Huế, Tài tử Cải lương) được chuyển soạn cho đàn Nguyệt và một số sáng tác mới cho đàn Nguyệt. Ngoài ra, là lời nói đầu của tác giả và mục đích yêu cầu của các bậc học trung cấp và đại học. Cụ thể là, ở phần lời nói đầu, tác giả đã dành gần 3 trang để giới thiệu về các khoảng âm trên đàn Nguyệt; kể tên các kỹ thuật được sử dụng trên đàn Nguyệt như: vê, rung, nhấn, phi, vuốt, luyến; đặc điểm của hơi đàn và điệu đàn.

Nhạc khí dân tộc Việt Nam của Lê Huy-Huy Trân.

Ngoài phần mở đầu, cuốn sách gồm bốn phần tương ứng với bốn loại nhạc cụ như sau:

-Phần thứ nhất: Nhạc khí dây kéo (cung vĩ)

-Phần thứ hai: Nhạc khí dây gảy

-Phần thứ ba: Nhạc khí thổi hơi

-Phần thứ tư: Nhạc khí gõ

Đàn Nguyệt nằm trong nhóm nhạc khí dây gảy và được mô tả một cách khái quát về hình thức cấu tạo (cần đàn, dây đàn và cách lên dây), màu âm, cung bậc, cũng như một số kỹ thuật diễn tấu cơ bản như: kỹ thuật tay phải (ngón phi, ngón vô) và kỹ thuật tay trái (ngón luyến, ngón rung, ngón lách, lách rền ..) [10, trg 37-> trg 56]. Một số kỹ thuật tay trái và tay phải được đề cập trong cuốn sách này chỉ là những kỹ thuật cơ bản của đàn nguyệt. Các ngón này khi được dùng vào việc thể hiện các phong cách nhạc cổ truyền sẽ rất khác nhau. Song điều đó chưa được làm rõ trong cuốn sách.

**Về cách ký hiệu các kỹ thuật diễn tấu.*

Tổng hợp ký hiệu các kỹ thuật diễn tấu trong hai cuốn sách (*Sách học đàn Nguyệt* của NGND Xuân Khải và *Nhạc khí dân tộc Việt Nam* của Lê Huy-Huy Trân) cho thấy một số kỹ thuật diễn tấu đã được các tác giả ký hiệu (mượn lối ký hiệu của âm nhạc phương Tây) lại giúp người chơi thực hiện bài bản một cách dễ dàng hơn.

Trong bảng ký hiệu này, hiện không có ký hiệu biểu thị ngón rung. Ngón nhấn lách có cách thể hiện chưa đúng bản chất vì giống ngón rung. Ngoài ra, theo tôi trong đàn Nguyệt không có ngón lách vỗ vì đây là ngón của đàn Tranh. Ngoài ra, một số ngón khác chưa có trong bảng ký hiệu này. Để ký hiệu các ngón đàn Nguyệt trong phong cách nhạc hát Văn và nhạc Tài tử, chúng tôi đã đưa ra bảng ký hiệu riêng. (Xem bảng ký hiệu kỹ thuật diễn tấu ở đầu luận án).

b/Ngón đàn Nguyệt trong Hát văn và nhạc Tài tử Nam bộ. Hệ bài bản đã được ký âm, soạn ngón.

**Ngón đàn Nguyệt trong hát Văn và nhạc Tài tử Nam bộ*

Hiện chúng tôi chưa sưu tầm được bất cứ tài liệu nào nghiên cứu về cách ghi các ngón đàn Nguyệt trong hai phong cách nhạc cổ này cũng như cách thực hiện chúng. Điều này sẽ là một khó khăn lớn với nghiên cứu của chúng tôi, bởi những nghiên cứu của chúng tôi đa phần được thực hiện qua việc tiếp cận với thể hệ nghệ nhân đương thời, còn các thế hệ lớp trước đã qua đời chúng tôi không có cơ hội để tiếp cận, lại không có những tư liệu nghiên cứu viết về ngón đàn của họ để so sánh, tham khảo.

**Hệ bài bản đã được ký âm, soạn ngón.*

Để đáp ứng cho nhu cầu giảng dạy nhạc cụ dân tộc ở các cơ sở đào tạo, một số giảng viên đầu ngành đã tham gia biên soạn giáo trình với việc soạn ngón hát Văn và nhạc Tài tử, Cải lương Nam bộ cho đàn Nguyệt. Hiện tại, giáo trình giảng dạy đàn Nguyệt tại HVANQGVN có các tập sau:

Về hát Văn: cuốn *Sách học đàn Nguyệt* của NGND Xuân Khải có 4 bài thuộc 4 làn điệu được biên soạn là: Điệu Dục, Điệu Phú, Điệu Xá, Điệu Còn.

Về nhạc Tài tử, Cải lương

Các bài bản đã được NGND Xuân Khải soạn gồm: Tây thi, Xàng xê, Trường tương tư, Nam xuân (lớp 1), Trống xuân (nối), Nam ai (lớp 1), Mái ai, Nam đảo, Văn thiên tường và Vọng cổ. Các bài này trước đây dành cho cả trung cấp và đại học nhưng do phần soạn ngón khá đơn giản nên hiện nay chỉ dùng để giảng dạy ở bậc trung cấp.

Để phục vụ cho việc giảng dạy ở bậc đại học, Ths.GV Cồ Huy Hùng đã soạn ngón cho các bài bản sau: Nam ai (lớp 1,2), Nam xuân (lớp 1,2), Nam đảo (lớp 1,2), Tứ đại oán, Văn thiên tường, Tây thi, Xuân tình, Vọng cổ (6 câu-dây sol đô-hò 4), Vọng cổ (2 câu dây fa đô-hò 1), Xàng xê.

Với NVTPHCM, Ths.GV Huỳnh Khải cho biết: hiện anh dạy học sinh sinh viên chơi đàn Nguyệt phong cách nhạc Tài tử - Cải lương theo chữ nhạc *hò, xự, xang* chứ không dạy theo lối ký âm *đồ rê mi* Tuy nhiên, để đáp ứng cho

công việc nghiên cứu của mình, anh đã ghi lại được lòng bản của 20 bản tổ nhạc Tài tử.

Như vậy, nhìn vào số lượng bài đã được soạn cho đàn Nguyệt về Hát văn và Tài tử dẫn trên cho thấy số lượng bài quá nghèo nàn so với những gì mà hai thể loại nhạc cổ trên vốn có. Cụ thể là, trong 4 nhóm bài bản (Bắc, Lễ, Nam và Oán) thuộc 20 bản tổ của nhạc Tài tử, có những nhóm chỉ có một bài duy nhất đại diện như: bảy bài Lễ chỉ có một đại diện là *Xàng xê*; hay, sáu bài Bắc có hai đại diện là *Xuân tình*, *Tây thi*. Cũng như vậy, với Hát văn tuy bốn làn điệu chính là: *Dọc*, *Phú*, *Còn* và *Xá* đã được ký âm và đưa vào chương trình giảng dạy nhưng chỉ là một dị bản duy nhất được soạn theo giai điệu hát. Điều này dẫn đến sự bất cập trong nội dung giảng dạy đàn Nguyệt tại các cơ sở đào tạo. Học sinh, sinh viên được tiếp xúc quá ít với bài bản nhạc cổ và không có cơ hội lựa chọn, thay đổi bài trong quá trình học.

1.1.2.Đánh giá tình hình nghiên cứu và hướng nghiên cứu của luận án

1.1.2.1.Đánh giá tình hình nghiên cứu.

Như đã trình bày ở trên, nghệ thuật Hát văn và nhạc Tài tử Nam bộ đã được nhiều nhà nghiên cứu đề cập đến ở các góc độ khác nhau: góc độ Văn hóa học, góc độ Âm nhạc học ... thông qua các nội dung như: *nguồn gốc và quá trình phát triển; vai trò và giá trị của các loại hình nghệ thuật này trong đời sống của người dân; những yếu tố cấu thành nghệ thuật Hát văn hay nhạc Tài tử; hệ thống bài bản, làn điệu; những vấn đề về thang âm điệu thức, cấu trúc, kết cấu giai điệu; tổ chức dàn nhạc; vấn đề bảo tồn và phát huy v.v...* Tuy có một số nội dung, ý kiến còn chưa thống nhất về cách nhìn nhận, đánh giá nhưng đây là những công trình nghiên cứu hết sức quan trọng trong việc xác định, nhận diện cũng như khẳng định được giá trị nghệ thuật, giá trị văn hóa của Hát văn cũng như của nhạc Tài tử Nam bộ. Điều này đã giúp cho nhạc Tài tử Nam bộ đã chính thức được UNESCO công nhận là *Di sản văn hóa phi vật*

thể của nhân loại vào năm 2013 và tiến tới hoàn tất Hồ sơ về Hát văn và Nghi lễ Hầu đồng trình UNESCO công nhận là Di sản văn hóa phi vật thể của nhân loại. Hiện tại, Nghi lễ Châu văn của người Việt ở Hà Nam, Nam Định đã được đưa vào danh sách 33 di sản văn hóa phi vật thể Việt Nam (đợt 1).

Với chúng tôi, đây cũng là những công trình nghiên cứu rất quan trọng giúp chúng tôi tiếp cận với Hát văn và Tài tử Nam bộ một cách thuận lợi hơn trong quá trình triển khai đề tài.

Song những vấn đề liên quan đến cây đàn Nguyệt cũng như các ngón đàn Nguyệt trong hai phong cách nhạc này lại hầu như chưa được đề cập đến, hoặc đề cập một cách sơ lược không cụ thể. Bài bản, làn điệu của Hát văn với phần soạn ngón trên đàn Nguyệt cũng chưa được ký âm cho dù chỉ là ở dạng dị bản. Nếu có thì cũng chỉ là phần soạn ngón của đàn Nguyệt dựa vào giai điệu hát của bốn làn điệu: *Phú*, *Dọc*, *Còn* và *Xá* để phục vụ cho việc giảng dạy tại Học viện ANQGVN như đã trình bày ở mục trên. Trong khi, *Phú*, *Dọc*, *Còn* và *Xá* chỉ là tên hệ thống làn điệu mà trong đó có nhiều loại khác nhau. Đặc biệt, trên thực tế khi đệm cho Hát văn, người chơi đàn Nguyệt không chơi như các bản đã được ký âm, vì đó là giai điệu của phần hát. Trong đệm Hát văn, ngoài một vài nét chạy tòng theo giai điệu, đàn Nguyệt còn có những ngón trở riêng.

Với nhạc Tài tử Nam bộ, do đặc điểm của thể loại này là không chỉ có hòa Đờn Ca mà còn có hòa Đờn không có Ca nên phần đàn không chỉ mang chức năng đệm cho ca mà còn tồn tại như một thể loại nhạc không lời với đường nét giai điệu độc lập, hoàn chỉnh. Vì thế, nhạc Tài tử Nam bộ đã được đưa vào chương trình giảng dạy trên khá nhiều nhạc cụ dân tộc trong đó có đàn Nguyệt tại các cơ sở đào tạo chuyên nghiệp của đất nước như: Học viện ANQGVN, Học viện AN Huế, Nhạc viện TPHCM và một số cơ sở đào tạo khác. Đây là lý do khiến cho khá nhiều bài bản nhạc Tài tử Nam bộ đã được một số giảng viên tại các cơ sở đào tạo ký âm và chuyển soạn cho các loại nhạc cụ dân tộc như:

Bầu, Sáo, Nhị, Thập lục, Tỳ bà, Nguyệt Với đàn Nguyệt như đã trình bày, nhạc Tài tử ở Nhạc viện TPHCM do gv Huỳnh Khải giảng dạy là tài liệu mà các nghệ nhân để lại dưới dạng chữ nhạc *hò xự xang*. Còn tại Học viện ANQGVN có hai giáo trình là của NGND Xuân Khải soạn cho hệ trung cấp với 10 bài (trong đó có 3 bản tổ) và của giảng viên Cồ Huy Hùng soạn cho bậc đại học cũng với 10 bài (trong đó có 7 bản tổ) với lối ký âm *đồ rê mi* ... nhưng số lượng bài còn hạn chế.

Các cơ sở đào tạo khác ở khu vực miền Bắc và miền Trung (trong đó có Học viện AN Huế) sử dụng giáo trình của Học viện ANQGVN.

1.1.2.2. Hướng nghiên cứu của luận án và nhiệm vụ nghiên cứu.

Trên cơ sở lựa chọn đề tài và mục tiêu nghiên cứu của luận án đề ra, cũng như một số vấn đề liên quan đến cây đàn Nguyệt, kỹ thuật đàn ... còn chưa được giải quyết một cách xác đáng, luận án sẽ đi vào nghiên cứu các vấn đề sau:

a/Nguồn gốc của cây đàn Nguyệt qua sự so sánh giữa cây đàn Nguyệt của Việt Nam với cây đàn Nguyệt và đàn Nguyệt của Trung Quốc. Để giải quyết vấn đề này, chúng tôi sẽ tiến hành khảo cứu về hình dáng, cấu tạo, kỹ thuật đàn, âm thanh và môi trường sử dụng của các cây đàn này trong đời sống xã hội xưa và nay; khảo sát tư liệu sử, sách để lại và thực tế cuộc sống mà chúng đang tồn tại ở hai nước.

b/Tìm hiểu nội hàm của thuật ngữ ngón đàn mà các nghệ nhân thường gọi để định vị đối tượng nghiên cứu của luận án. Đây là thuật ngữ mà nhiều người dùng nhưng hầu như chưa đưa ra được định nghĩa của thuật ngữ này là gì nên cách hiểu chưa đồng nhất giữa các nhà nghiên cứu.

c/Luận án sẽ đi vào giải quyết các vấn đề liên quan đến *ngón đàn Nguyệt* của hai thể loại, hai phong cách âm nhạc rất khác nhau trong âm nhạc cổ truyền của người Việt, đại diện cho hai miền: Bắc và Nam. Cụ thể là:

Dựa vào thực tế bài bản đã được học từ nghệ nhân, chúng tôi sẽ phải làm rõ qui định yếu tố *rung, nhấn, láy* ... của các bậc âm trong thang âm (yếu tố thuộc về lòng bản) cùng các nét thòng (Hát vắn); các câu *rao* phù hợp với từng loại bài bản, hay cách *quăng bắt, mắc mỏ, trả treo* (Đòn ca tài tử) là như thế nào?

Các yếu tố kể trên (còn gọi là chữ đàn) được thực hiện trên đàn Nguyệt ra sao? v.v...

Để làm được điều này, chúng tôi sẽ phải gập gờ nghệ nhân không chỉ là để trao đổi, phỏng vấn về loại nhạc mà luận án nghiên cứu, chúng tôi còn trực tiếp học đàn và ca các loại nhạc này. Có như vậy, chúng tôi mới có thể nắm bắt một cách sâu sắc ngón đàn của nghệ nhân, am hiểu loại nhạc mà mình nghiên cứu, từ đó mới có thể đưa ra được qui luật vận hành cũng như cách thực hiện các ngón đàn này sao cho chuẩn xác nhất mà vẫn có thể sáng tạo, bay bướm để phù hợp với cảm nhận của con người đương đại.

Ngoài ra, để phục vụ cho những nghiên cứu này, chúng tôi sẽ phải ký âm, soạn ngón các làn điệu của Hát vắn và bổ sung thêm những bài bản còn thiếu vắng của nhạc Tài tử Nam bộ cho đàn Nguyệt.

Tóm lại:

Để xác định hướng nghiên cứu cũng như những vấn đề cần đặt ra cho luận án thì việc sưu tầm các tư liệu nghiên cứu có liên quan đến đề tài để rồi phân tích, đánh giá, tổng kết những vấn đề đã, đang và chưa thực hiện là vô cùng quan trọng.

Thật vậy, sự thành công của một công trình nghiên cứu phụ thuộc khá nhiều vào đề mục này, bởi nó sẽ giúp cho luận án kế thừa được những thành quả nghiên cứu của các thế hệ đi trước cũng như tránh được sự nghiên cứu trùng lặp không cần thiết và tiếp nối những vấn đề còn dang dở v.v...

1.2.Nguồn gốc của cây đàn Nguyệt Việt Nam qua việc so sánh với cây đàn Nguyễn và đàn Nguyệt của Trung Quốc.

Như đã trình bày ở mục 1.1.1.3 (trang 15), hiện nguồn gốc của cây đàn Nguyệt còn có ý kiến chưa thống nhất. Các ý kiến này thuộc về 2 quan điểm khác nhau là: Thứ nhất, đàn Nguyệt được du nhập từ Trung Quốc sang (theo *Vũ Trung tùy bút* của Phạm Đình Hổ; *Lược sử âm nhạc Việt Nam* của Nguyễn Thụy Loan và *Âm nhạc truyền thống Việt Nam* của Trần Văn Khê. Thậm chí, các ý kiến trên còn cho rằng: cây đàn này có nguồn gốc từ cây đàn Nguyễn Trung Quốc.

Thứ hai, đàn Nguyệt là của Việt Nam không phải được du nhập từ Trung Quốc vào (theo cổ nghệ nhân, NGND Vũ Tuấn Đức và cổ NGND Xuân Khải).

Điềm qua một vài ý kiến của các nhà nghiên cứu và ý kiến của các nghệ nhân chơi đàn dân tộc hàng đầu của Việt Nam ở thế kỷ XX thì thấy có sự bất đồng quan điểm về nguồn gốc của cây đàn Nguyệt. Hơn nữa, tài liệu sử về cây đàn thực sự hiếm hoi khiến cho việc tìm hiểu nguồn gốc cây đàn Nguyệt của Việt Nam gặp không ít khó khăn. Tạm gác lại những vấn đề liên quan đến nhận định của các tác giả kể trên hay quan niệm của một số nghệ nhân về nguồn gốc của cây đàn Nguyệt, trong mục này, dựa vào Sử liệu cũng như Từ điển của Trung Quốc cùng với sự khảo cứu thực tế, chúng tôi sẽ giới thiệu một cách khái quát về hình dáng, cách cấu tạo, kỹ thuật đàn ... cũng như việc sử dụng của ba cây đàn: đàn Nguyệt Việt Nam và cây đàn Nguyễn, đàn Nguyệt Trung Quốc trong đời sống xã hội, để từ đó đưa ra ý kiến của mình về nguồn gốc cây đàn Nguyệt hiện nay của chúng ta - Một cây đàn được nhiều người Việt Nam yêu thích. Với những lý do trên, mục 1.2 sẽ gồm những nội dung sau: Cây đàn Nguyệt Việt Nam - những nét đặc trưng; Vài nét về cây đàn Nguyệt, đàn Nguyễn Trung Quốc; Mối tương quan giữa cây đàn Nguyễn, đàn Nguyệt Trung Quốc với đàn Nguyệt Việt Nam.

1.2.1. Cây đàn Nguyệt Việt Nam - những nét đặc trưng.

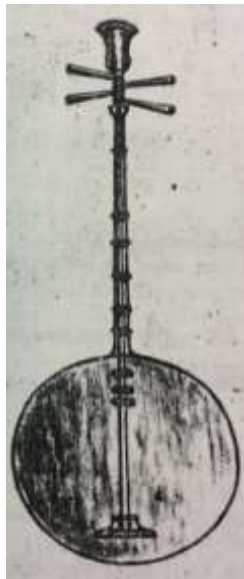
Đàn Nguyệt còn có tên gọi khác như Vọng Nguyệt cầm, Quân Tử Cầm, đàn Song vận, đàn Kim. Theo NGND Vũ Tuấn Đức thì mỗi tên gọi đều mang một ý nghĩa nhất định như: gọi là đàn Nguyệt hay Nguyệt cầm vì mặt đàn tròn với ý nghĩa biểu thị mặt Trăng; tên gọi đàn Song vận do lối mắc dây kép 4 dây tạo thành 2 âm (2 dây một cao độ); đàn Quân tử cầm được gọi với ý nghĩa là cây đàn của người Quân tử chơi v.v... Cùng quan điểm này là NGND Đặng Xuân Khải và đã được ông ghi chép lại ở phần giới thiệu cuốn Sách học đàn Nguyệt [11, trg 3]. Còn tên gọi đàn Kim như đã trình bày ở trên: đàn Kim là biến âm của đàn Cầm theo cách nói bình dân [49, trg 175] và là tên gọi phổ biến từ miền Trung trở vào.

1.2.1.1. Hình dáng, cấu tạo

**Hình dáng.*

Cây đàn Nguyệt có hình dạng thanh thoát. Mặt đàn hình tròn, cần đàn dài có gắn phím bấm và có mắc dây tơ. Trên cần đàn hoặc thành đàn có thể trang trí bằng cách trạm khảm trai. Đàn nguyệt gồm các bộ phận như: Đầu đàn; Trục đàn; Cần đàn; Dây đàn; Phím đàn; Mặt đàn; Thành đàn; Ngựa đàn; Cóc đàn và Nhạn đàn.

Hình 1,
đàn Nguyệt với 4 trục



(nguồn: Nhạc khí
dân tộc VN 10, trang 39)

Hình 2,
đàn Nguyệt với 2 trục



Hình ảnh cây đàn Nguyệt 4 trục về cơ bản không có sự khác nhau trong quá trình cải tiến. Sự khác nhau đó chỉ ở số lượng phím gắn trên cần đàn hoặc số lượng trục trên đầu cần đàn dùng để mắc dây (4 trục với 4 dây, 4 trục với 2 dây - 2 trục còn lại để trang trí, hoặc 2 trục để mắc 2 dây).

Để làm rõ vấn đề này, chúng tôi đã tiến hành khảo sát hai cây đàn Nguyệt-Bắc và Nam được cho là phù hợp với 2 phong cách âm nhạc: Hát văn (đàn Nguyệt Bắc bộ) và Tài tử Nam bộ (đàn Nguyệt Nam bộ).

**Cấu tạo.*

Thùng đàn: hình tròn dẹt, có đáy kín, mặt đàn không có lỗ thoát âm như đa số các loại đàn gảy khác, đường kính 36cm đến 66,7 cm (đàn Nguyệt Bắc) và 35cm (đàn Nguyệt Nam). *Đáy đàn* và *mặt đàn* được làm bằng gỗ ngô đồng nhẹ, xốp, để mộc, trên mặt đàn có một bộ phận để mắc dây đàn gọi là *ngựa đàn* hoặc *yếm đàn*. Bộ phận này được làm bằng gỗ trắc.

Thành đàn (hay còn gọi là *hông đàn*) được làm bằng gỗ trắc, có chiều cao khoảng 6,4 cm đến 7,7 cm (đàn Nguyệt Bắc) và 6,1 cm đến 6,3 cm (đàn Nguyệt Nam).

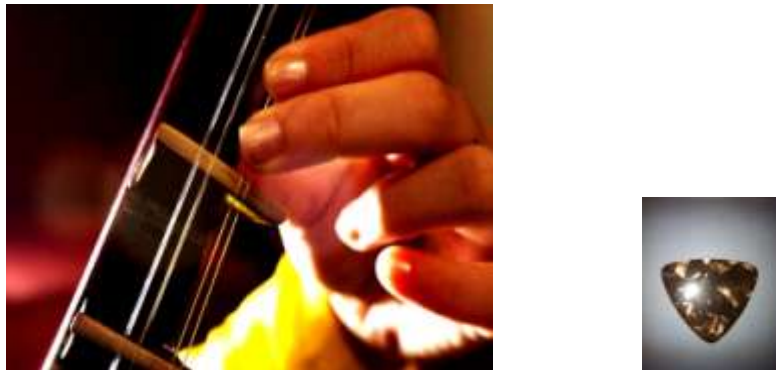
Chiều dài đàn (được tính từ đầu đàn đến cuối đàn): đàn Nguyệt Bắc có chiều dài khoảng 104 cm đến 106 cm; còn chiều dài của đàn Nguyệt Nam khoảng từ 101cm đến 103 cm.

Phím đàn: Lúc đầu đàn có 8 phím (6 phím gắn trên cần đàn, 2 phím trên mặt đàn). Sau có mở rộng thêm đến 12 phím với số phím gắn trên cần đàn giữ nguyên (6 phím), số phím còn lại tùy theo ít nhiều sẽ được gắn trên mặt đàn (Hai cây đàn dẫn trên thuộc loại 9 phím và 11 phím). Các phím cao làm bằng tre già, được gắn cách xa nhau với khoảng cách không đều nhau để phù hợp với hệ thống thang ngũ cung, đầu đàn ngả về phía sau.

Loại đàn Nguyệt mà chúng tôi khảo sát hiện dùng cho việc chơi nhạc truyền thống khá phổ biến ở Bắc bộ và Nam bộ với 10 phím bấm. Được sự hỗ

trợ của PGS.TS Vũ Nhật Thăng, chúng tôi đã tiến hành đo khoảng cách giữa các phím được gắn trên 2 cây đàn này (xin tham khảo bảng đo khoảng cách giữa các phím theo thứ tự từ trên xuống: từ 1 đến 10 ở phần phụ lục 1, trang 154->158). Đây chính là cơ sở để tạo nên các bậc trong hàng âm thanh của cây đàn Nguyệt (Điều này sẽ được chúng tôi trình bày rõ hơn ở các chương sau).

Trục đàn: Có 4 lỗ trên trục đàn nhưng ngày nay chỉ dùng 2 trục gỗ để xuyên ngang qua 2 bên thành đàn của đầu đàn để mắc 2 dây. Sự hiện diện của một số cây đàn có 4 trục chứng tỏ khởi thủy đàn Nguyệt có mắc 2 dây kép (đàn song vận), sau này do nhấn không thuận tiện nên người ta bỏ lối mắc dây kép thành dây đơn. Bộ phận lên dây được cải tiến để dây không bị trùng xuống.



Hình 3, đàn Nguyệt với lối mắc dây kép và móng gảy [61]

Dây đàn: Trước đây, dây đàn được làm bằng tơ se, một to, một nhỏ nay thay bằng nylon. Dây to (dây trầm còn gọi là dây trong hay dây tồn); Dây nhỏ (dây cao gọi là dây ngoài hay dây tang). Tuy nhiên, để phù hợp với từng loại phong cách âm nhạc, đàn Nguyệt sẽ có 3 loại dây thường dùng là: dây to, dây nhỏ và dây nhỏ. Cụ thể là: bộ dây to dùng cho Hát văn có 2 loại với chỉ số 10 zem và 0,8 zem; 0,9 zem và 0,7 zem. Bộ dây nhỏ thường dùng trong Chèo và Ca Huế có chỉ số 0,8 zem và 0,6 zem. Bộ dây nhỏ dùng trong nhạc Tài tử-Cải lương có chỉ số 0,7 zem và 0,5 zem. Chiều dài của dây đàn tính từ đầu đàn đến ngựa đàn là 74,8 cm với đàn Bắc và 73,2cm với đàn Nam. Lối mắc dây thường

cách nhau một quãng 5 đúng hoặc quãng 4 đúng tùy theo giọng của từng bài, từng thể loại cho phù hợp. Ngoài ra còn có lối mắc dây theo quãng 8 đúng hoặc quãng 7 thứ.

Que đàn (móng gảy): được làm bằng sừng hoặc đồi mồi hoặc bằng nhựa (xem móng gảy hình 3), ngày xưa các nghệ nhân gảy đàn bằng móng tay dài của mình.

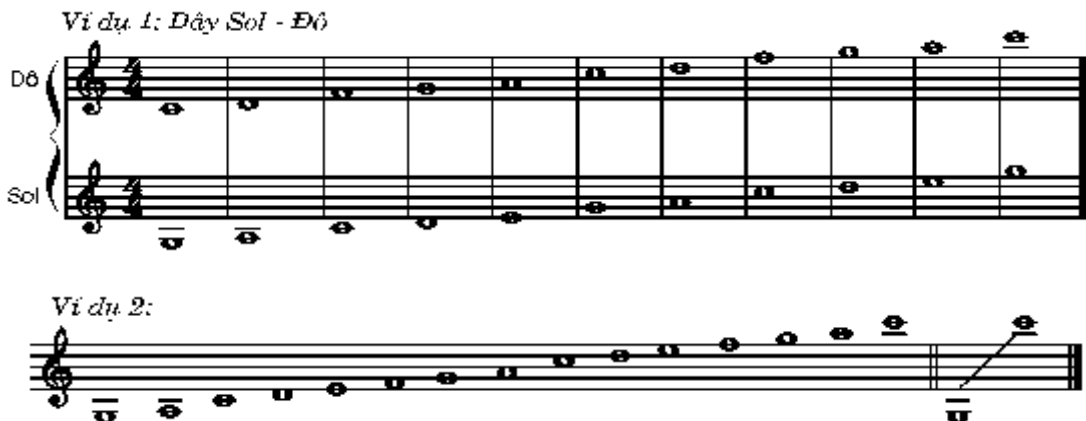
Ngoài ra là bộ phận được gọi là Cóc đàn (gắn ở đầu đàn) và Nhận đàn (gắn trên mặt đàn) dùng để mắc dây.

Như vậy, kích thước của cây đàn Nguyệt chỉ là tương đối, trong đó cây đàn Nguyệt Bắc bộ có hình dạng lớn hơn cây đàn Nguyệt Nam bộ (kể cả độ dài và độ dày của đàn). Điều này chắc chắn sẽ có ảnh hưởng nhất định đến âm sắc của mỗi cây đàn.

1.2.1.2. Thang âm và màu âm.

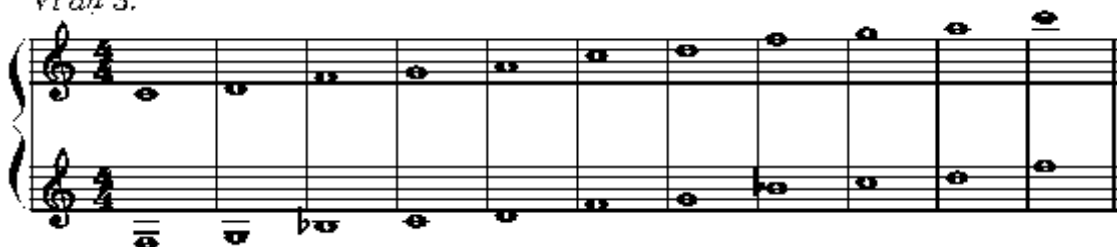
**Thang âm:* Như đã trình bày ở phần trên, đàn Nguyệt có 4 cách lên dây nên thang âm cụ thể ở mỗi loại có khác nhau. Tuy nhiên, âm vực của đàn Nguyệt vẫn chỉ giới hạn trong vòng hơn hai quãng 8. Các âm này được sắp xếp trên hai dây của đàn Nguyệt (10 phím bấm) theo hệ thống thang 5 âm như sau:

Lên dây theo quãng 4: sol – đô, ta sẽ được các âm cụ thể trên 2 dây (ví dụ 1) và hàng âm thanh chung của cây đàn cùng âm vực (ví dụ 2)



Lên dây theo quãng 5 : fa - đô ta sẽ được các âm cụ thể trên 2 dây (ví dụ 3) và hàng âm thanh chung của cây đàn cùng âm vực (ví dụ 4).

Ví dụ 3:

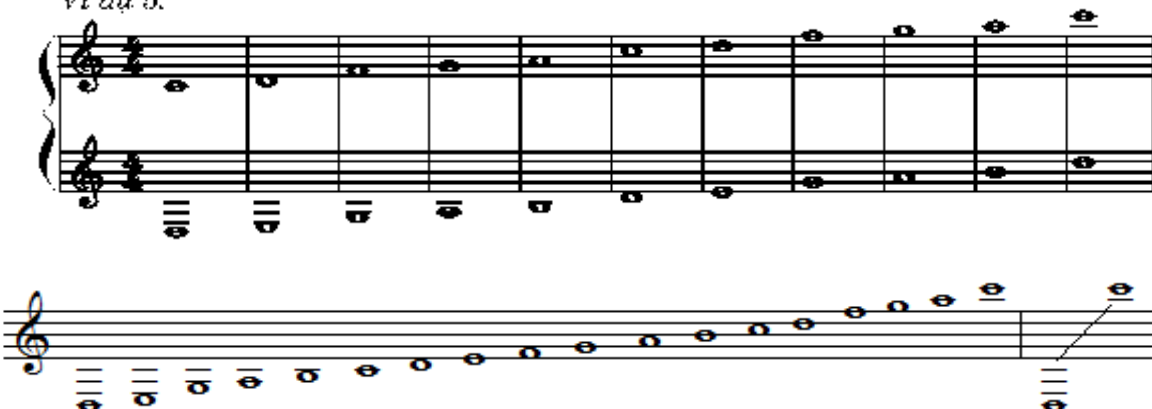


Ví dụ 4:



Lên dây theo quãng 7 : rê - đô ta sẽ được các âm cụ thể trên 2 dây (ví dụ 5) và hàng âm thanh chung của cây đàn cùng âm vực (ví dụ 6).

Ví dụ 5:



Lên dây theo quãng tám: đô - đô còn gọi là dây song thanh. Theo nguyên tắc như trên, 2 dây đàn sẽ cách nhau một quãng 8 đúng và âm vực sẽ được mở rộng thành 3 quãng 8 (ví dụ 7) và ta sẽ được thang 5 âm: đô-rê-fa-sol-la thay vì thang 6 âm như các loại dây trên.

Ví dụ 7:



**Màu âm:* Về cơ bản, âm thanh đàn Nguyệt thuộc tầng trung trong các loại nhạc cụ dân tộc; âm thanh không ngân dài; một cung có thể nhấn thành nhiều chữ (nốt) với kỹ thuật rung, nhấn, luyến, láy tạo nên âm điệu, màu sắc độc đáo cho cây đàn. Thể hiện sự đa dạng trong tâm tư tình cảm của con người với những cảm xúc lúc khoan lúc nhặt, lúc vui tươi thoáng đãng, lúc dồn dập sôi nổi ...

Âm thanh của đàn Nguyệt được chia thành 3 vùng âm khu:

Âm khu thấp: Nghe đục, âm áp và mềm mại biểu hiện tình cảm trầm lắng, sâu lắng.

Âm khu giữa: Là khoảng âm tốt nhất của cây đàn, tiếng đàn thánh thoát, vang đều diễn tả tình cảm vui tươi linh hoạt.

Âm khu cao: trong sáng nhưng ít vang nên đanh, nghe như tiếng tre đổ dồn.

1.2.1.3. Tư thế và kỹ thuật diễn tấu (ngón đàn)

**Tư thế diễn tấu của cây đàn Nguyệt*

Tư thế ngồi (ngồi xếp bằng trên mặt sàn và ngồi chơi đàn trên ghế):

Cả 2 tư thế ngồi trên đều phải tự nhiên, thoải mái, thành đàn phía dưới tì lên đùi phải. Lưng đàn áp sát vào cạnh sườn, nách tì nhẹ lên thành đàn trên. Tay trái đỡ cần đàn, đầu đàn chéch lên phía trên, cần đàn nghiêng khoảng 60 độ với thân người.



Hình 4: ảnh minh họa, nguồn: Báo Thừa Thiên Huế Online [62]

Tư thế đứng: Tư thế đứng dùng ít hơn tư thế ngồi. Tư thế đứng thường được dùng trong các đám rước, tế. Khi diễn tấu ở tư thế đứng, người ta đeo đàn vào vai bằng dây, cánh tay phải đè vào mặt đàn áp sát vào người, tay trái nâng cần đàn chếch lên phía trên.



Hình 5: ảnh nguồn <http://www.hue.vnn.vn/disandulich/2005/01/520>

Tuy nhiên với Hát văn và nhạc Tài tử, người chơi đàn Nguyệt chỉ sử dụng một tư thế là: tư thế ngồi (ngồi trên mặt sàn với cả Hát văn và nhạc Tài tử; ngồi trên ghế với nhạc Tài tử), không dùng với tư thế đứng.

**Kỹ thuật diễn tấu (ngón đàn)*

a/Kỹ thuật tay phải

Từ thời xưa, các nghệ sĩ thường nuôi móng tay dài để gảy đàn, ngày nay người ta dùng móng gảy bằng nhựa hoặc vảy đồi mồi cắt thành hình trái tim, khi đánh đàn, ngón tay cái và ngón tay trỏ của tay phải cầm móng gảy; các ngón tay khác khum lại theo sự sắp xếp tự nhiên, thoải mái nhất; cổ tay kết hợp với ngón tay điều khiển móng gảy đánh xuống và hất lên. Vị trí gảy trên dây đàn tùy thuộc vào tính chất của từng bài và tùy thuộc vào sự cảm nhận cũng như sử lý của từng người chơi đàn như: gảy cách ngựa đàn từ 3cm đến 4cm, âm thanh sẽ cho tiếng đàn, sắc ít vang; gảy cách ngựa đàn khoảng từ 7cm đến 8cm, tiếng đàn sẽ chắc, đầy đặn, vang; gảy cách ngựa đàn từ 15cm đến 16cm, âm thanh phát ra sẽ mềm mại, ấm áp nhưng hơi yếu và kém vang.

Tay phải gồm các ngón sau:

Ngón gảy: với ký hiệu gảy xuống, hất lên. ▢ ∇

Ngón vê: với ký hiệu 

Ngón phi: 

Ngón bịt: 

Ngón gõ: 

b/Kỹ thuật tay trái:

Trong đàn Nguyệt, khi diễn tấu các bài bản cổ thì kỹ thuật tay trái chiếm vai trò chủ đạo và để đạt được yêu cầu thể hiện của mỗi ngón đàn là vô cùng khó mất rất nhiều thời gian và công phu cho việc luyện tập.

Khi tay trái cầm vào cần đàn, đầu ngón cái dựa vào sống lưng cần đàn, các đầu ngón tay bấm xuống dây đàn ở tư thế khum và chụm ngón tay sao cho tư thế được thoải mái, tự nhiên để có thể di chuyển dễ dàng. Mỗi ngón tay bấm xuống dây đàn sẽ ứng với một số thứ tự để chỉ ký hiệu của các ngón tay.

- 0: Chỉ nốt *dây buông*
- 1: Ký hiệu chỉ *ngón trỏ* của tay trái
- 2: Ký hiệu *ngón giữa* của tay trái
- 3: Ký hiệu *ngón áp út* của tay trái
- 4: Ký hiệu *ngón út* của tay trái

Đàn nguyệt có 5 thế bấm, trong mỗi thế bấm có thể sử dụng 3 hoặc 4 ngón tay (1,2,3,4). Ví dụ 8:



Bên cạnh các ngón bấm cơ bản để tạo nốt, các ngón của tay trái còn tạo ra các âm mượn bằng cách nhấn dây lên-xuống, hoặc tạo màu cho âm thanh bằng các ngón rung, láy, nảy v.v... Thậm chí, các cách rung, láy, nảy ... khác nhau sẽ tạo ra phong cách cho mỗi thể loại âm nhạc cổ truyền ở mỗi vùng miền trên đất nước ta. Cụ thể là:

Ngón rung: Là ngón tạo độ ngân dài của tiếng đàn và làm cho tiếng đàn được mềm mại hơn, tình cảm, đỡ khô khan hơn. Có 2 cách rung được sử dụng trong đàn Nguyệt là rung dọc và rung ngang cùng tốc độ rung (nhANH, chậm)

Ngón nhấn: Chúng ta đều biết, bản thân một số nốt nhạc được định âm trên phím đàn là chưa đủ để chơi các bài bản có hàng âm thanh khác nhau nên khi người nghệ sĩ muốn chơi một bài trọn vẹn bắt buộc họ phải mượn nốt bằng cách nhấn lên. Ngón nhấn có thể kết hợp với luyến lên hoặc xuống để tạo âm thanh mềm mại, trữ tình hơn.

Ngón láy : với ký hiệu



Ngón vuốt: với ký hiệu vuốt lên, xuống



1.2.1.4. Cây đàn nguyệt trong cuộc sống người Việt xưa và nay.

Dựa theo sử sách để lại cho thấy, đàn Nguyệt trước đây có mặt khá thường xuyên trong các tổ chức dàn nhạc cung đình, sau đó còn tham gia vào các tổ chức dàn nhạc khác ngoài dân gian đệm cho ca kịch dân tộc.

Thụy Loan, trong cuốn “Lược sử âm nhạc Việt Nam” có viết: “*Dàn nhạc cung đình phục vụ tế lễ Phật giáo dưới thời Lý gồm: trống da hoặc mõ, phách bản, trống phong yêu, khèn bầu, sáo dọc, sáo ngang, đàn nhị hồ, đàn cầm, **đàn nguyệt**, đàn tỳ bà*” [19, trg 26]. Song, tác giả Thụy Loan không cho biết là dựa vào nguồn tư liệu nào để đưa ra nhận định trên.

Bỏ qua thời Lê, đàn Nguyệt không được nhắc tới trong các tổ chức đàn nhạc cung đình nhưng đến thời Nguyễn, đàn Nguyệt lại được sử dụng khá nhiều như có mặt trong tổ chức dàn Nhã nhạc và một số tổ chức đàn nhạc khác như:

Theo sự tổng hợp của Vĩnh Phúc trong cuốn “Nhã nhạc triều Nguyễn” thông qua tư liệu Hội điển sử lệ và các tư liệu khác của Trần Văn Khê, của Đỗ Bằng Đoàn, Thụy Loan ... thì biên chế dàn nhã nhạc trong các tài liệu này đã không có sự thống nhất. Nhìn vào bảng so sánh ở trang 199 của tài liệu cho thấy: có tổ chức đàn nhạc gồm 7 nhạc cụ, có tổ chức có 10 nhạc cụ, thậm chí lên tới con số 20 nhạc cụ, song, trong các tổ chức đàn nhạc đó luôn có mặt của cây **đàn nguyệt** [42, trang 199]. Cụ thể là:

Dàn nhạc phục vụ trong lễ Thánh thọ, lục tuần Hoàng Thái Hậu năm Minh Mạng (1827) gồm: *trống lớn nhỏ, sinh tiền, đàn nguyệt, đàn tỳ bà, đàn tam, đàn nhị, ống địch* [42, trang 213]

Dàn tiểu nhạc cung đình Nguyễn đầu thế kỷ 20 (1919) gồm: *một trống bộc, hai sáo, một sinh tiền, một tam âm la, một phách hoặc sanh, một nhị, một tam, một nguyệt, một tỳ bà* [42, trg 43] v.v...

Không chỉ có mặt trong các tổ chức đàn nhạc lễ cung đình, đàn Nguyệt còn có mặt trong các tổ chức đàn nhạc lễ ở ngoài dân gian như: tổ chức phường bát âm, tổ chức đàn nhạc Ca Huế, đàn nhạc Hát văn, đàn nhạc sân khấu Tuồng, Chèo, đàn nhạc Tài tử, Cải lương ...

Trong tài liệu của Trần Văn Khê và của Thụy Loan thì tổ chức phường bát âm thời Nguyễn ngoài dân gian cũng có sự góp mặt của cây đàn Nguyệt. Và, sau đây là một trong số các tổ chức phường bát âm đó: *một trống bộc, một thiếu canh, một ống địch, một nhị, một tam, một tỳ bà, một nguyệt, một thập lục* [19, trg 43]. Hay: “...trước khi bước lên sân khấu thành thị, đàn nhạc chèo cổ có trống, mõ, thanh la, hồ, nhị, sáo. Đến đầu thế kỷ 20, khi chuyển vào sân

*khẩu thành thị, dàn nhạc này lại thêm dần vào đàn tam, **đàn nguyệt** và cả đàn bầu.*” [19, trg 57].

Theo Nhị Tấn thì: “Ngày xưa, các nghệ sĩ tiền bối cho năm nhạc cụ Tranh, **kìm**, cò, tỳ bà, tam hợp thành bộ ngũ tuyệt nhạc khí hoặc lục Tài tử, thất Tài tử thêm tiêu, sáo, gáo, đoản ...” [25, trang 87] để nói về tổ chức dàn nhạc Tài tử Nam bộ

Tổng hợp tư liệu sử và ảnh, tác giả Vĩnh Phúc còn cho rằng các hình thức tổ chức dàn nhạc thính phòng Huế (Ca Huế) thường thấy là tam tấu, ngũ tuyệt, lục tuyệt ... (tam tấu: *tranh-nhị-nguyệt*; ngũ tuyệt: *tam-tỳ bà-nhị-nguyệt-tranh*; lục tuyệt: ***nguyệt**-sáo-nhị-tranh-tỳ bà-tam*) [42, trang 231-232]. Như vậy, trong các tổ chức dàn nhạc thính phòng Huế, đàn Nguyệt cũng là nhạc cụ không thể thiếu.

Để đáp ứng cho nhu cầu thưởng thức âm nhạc của công chúng đương đại, đàn Nguyệt đã có sự mở rộng âm vực với việc gắn thêm phím (12 phím), bổ sung thêm một số kỹ thuật diễn tấu để phù hợp với những bài bản mới sáng tác theo phương pháp Tây âu, cũng như mở rộng môi trường và hình thức diễn tấu. Vì thế, có thể thấy cây đàn Nguyệt không chỉ gắn bó với không gian xưa, gắn bó với tâm tư tình cảm của người xưa mà hiện còn phát huy được khả năng khắc họa và khơi dậy cảm xúc của người dân Việt Nam đương đại, khẳng định vị trí của nó trong lịch sử cũng như trong hiện tại của nền âm nhạc Việt Nam.

1.2.2. Vài nét về cây đàn Nguyên (阮琴) Trung Quốc

Theo cuốn Từ điển Âm nhạc của Trung Quốc thì: “Đàn Nguyên là một nhạc cụ gảy. Thời Đông Hán nhạc cụ này có tên gọi Tỳ bà Tắc (琵琶側) và được tham gia vào tổ chức dàn nhạc cùng với các nhạc cụ như: tranh, sáo và khèn bè. Lúc đầu cây đàn này có 12 phím với 4 dây đàn. Vào thời Ngụy Tấn có một vị nhạc gia tên là Nguyên Hàm (阮咸), hiệu là Trung Dung (仲容) quê ở

Hà Nam. Ông là một danh sĩ nổi tiếng là giỏi đàn Tỳ bà và am hiểu âm luật. Những năm (265-316) đời nhà Tấn, ông đã có công rất lớn trong việc cải tiến cây đàn Tỳ bà Tàn (秦琵琶) hoặc Tàn Hán Tự (秦汉字) khiến cho âm thanh của cây đàn có độ vang lớn hơn (do có thêm hộp cộng hưởng) và hình dáng của cây đàn thuận lợi hơn cho việc trình tấu. Đến đời Đường, người ta đã gọi cây đàn mà ông chế tác ra là đàn *Nguyễn Hàm*. Ngày nay, chỉ gọi là đàn Nguyễn” [53, trg 326] . Hình dáng của cây đàn Nguyễn Hàm như sau:

Hình 6.
Nguồn: Lịch sử âm nhạc
Trung Quốc
[57, trang 204]



Dưới hình ảnh cây đàn còn được ghi là: (琵琶秦)

Tạm dịch : đàn Nguyễn (tên gọi cổ là Tỳ bà Tàn)

Cuốn từ điển này còn cho biết: “cây đàn Nguyễn Hàm chế tác được khắc họa trên *Trúc Lâm Thất hiền* ở tại động đá Đôn Hoàng thuộc tỉnh Cam Túc ngày nay ” [53, trg 326]

Hình 7. Đàn Nguyễn thời Bắc Ngụy
(Bích họa Đôn Hoàng)
năm 386- 534 [57, trg 63]



Hình ảnh để lại của cây đàn Nguyễn Hàm cho thấy, cây đàn có hình dáng gần giống cây đàn Nguyệt của Việt Nam với các bộ phận cấu thành như: đầu đàn, cần đàn, mặt đàn, ngựa đàn, phím và dây đàn. Trong đó, mặt đàn tròn, có khoét 2 lỗ hình tròn để thoát âm khiến âm thanh vang to khỏe; cần đàn dài, thanh thoát, với 14 phím (9 phím trên cần đàn và 5 phím trên mặt đàn). Đầu đàn có khoét 4 lỗ là nơi 4 trục đàn xuyên qua để mắc dây; dây đàn làm bằng tơ se với 4 dây, mỗi dây một cao độ; mặt đàn và lưng đàn có thể trang trí hoa văn.

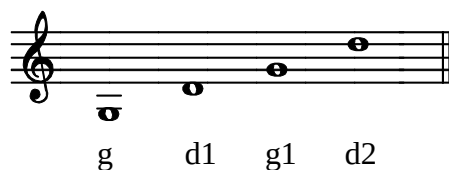
Trong quá trình phát triển của lịch sử Trung Quốc, cây đàn Nguyễn cũng đã được cải tiến rất nhiều theo khuynh hướng gắn thêm phím để mở rộng hàng âm và gắn phím theo hệ thống 12 bậc chia đều. Theo Giáo sư Từ Dương: “ ... do ảnh hưởng của lối kết cấu kiểu tổ bộ trong dàn nhạc giao hưởng phương Tây, đàn Nguyễn Hàm đã có sự cải tiến và thay đổi nhất định. Tuy trên mặt đàn vẫn khoét hai lỗ thoát hơi nhưng có cách điệu theo hình trăng khuyết hoặc hình cổ cò. Hiện nay, đàn Nguyễn có 5 loại là: Nguyễn trầm (低阮), Nguyễn đại ((大阮)) Nguyễn trung (中阮), Nguyễn cao (高阮) và Nguyễn tiểu (小阮). Dùng dây sắt thay cho dây tơ.”¹.

(Hình 8: ảnh của nhóm nhạc cụ này xin tham khảo ở phụ lục 2, trang 159)

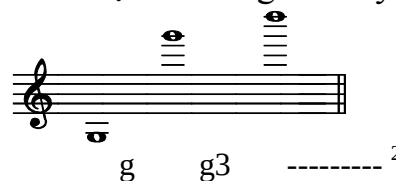
Về cơ bản, cách lên dây đàn và kỹ thuật của các cây đàn Nguyễn giống nhau, âm sắc hài hòa thống nhất, âm lượng to khỏe đầy sức cuốn hút. Sự khác nhau giữa các cây đàn Nguyễn chủ yếu là ở tầm âm cao thấp của chúng.

Cụ thể là:

- Nguyễn cao: a/ dây đàn



b/âm vực và vùng âm hay dùng



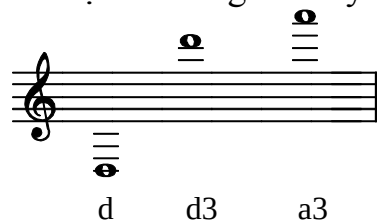
¹ Trao đổi với GS Từ Dương tại Học viện Âm nhạc Trung ương Bắc Kinh ngày 6 tháng 12 năm 2008.

² Vùng âm hay dùng.

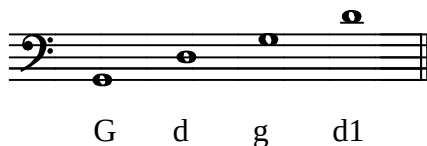
- Nguyễn tiểu: a/ dây đàn



b/âm vực và vùng âm hay dùng



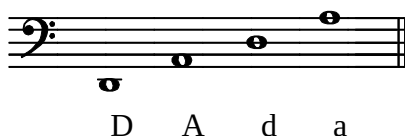
- Nguyễn trung: a/ dây đàn



b/âm vực và vùng âm hay dùng



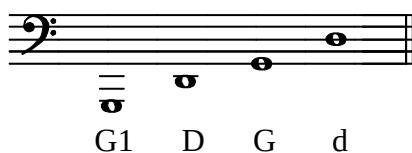
- Nguyễn đại : a/ dây đàn



b/âm vực và vùng âm hay dùng



- Nguyễn trầm: a/ dây đàn



b/âm vực và vùng âm hay dùng



Với 5 cây đàn này, âm vực của bộ đàn Nguyễn được mở ra khá rộng (hơn 5 quãng 8) nó có đủ khả năng để thể hiện những tác phẩm âm nhạc lớn độc lập không cần có sự hỗ trợ của các nhạc cụ khác. Hoặc, kết hợp với nhau để song tấu, tam tấu, tứ tấu. Ngoài ra, các nhạc cụ này có thể tham gia vào dàn nhạc dân tộc tổng hợp với tư cách là thành phần không thể thiếu. Tùy theo tầm âm của mỗi cây đàn mà nó sẽ được ghép vào với các nhạc cụ thuộc bộ gảy khác như: Nguyễn cao ghép với Liễu cầm (tỳ bà nhỏ), Nguyễn tiểu ghép với Tỳ bà ... Đây chính là do mà hiện nay ở Trung Quốc, đàn Nguyễn rất phát triển và được đưa vào chương trình giảng dạy chính thống của các Nhạc viện âm nhạc từ trung ương đến địa phương.

Tuy nhiên, thông dụng nhất là ba cây đàn: Nguyễn đại, Nguyễn trung và Nguyễn cao. Trong đó, cây đàn Nguyễn trung với âm sắc đẹp, hài hòa và có thể là cây đàn gần với cây đàn Nguyễn Hàm cổ nhất nên được sử dụng nhiều với tư cách độc tấu và hòa tấu dàn nhạc. Rồi từ đây cải tiến và mở rộng âm vực bằng cách tạo thêm những cây đàn Nguyễn khác có âm thanh cao hơn hoặc thấp hơn.

Ngày nay, ngoài những kỹ thuật như rung, nhấn thông thường, người ta đã bổ sung thêm nhiều kỹ thuật cho cây đàn như: vỗ, đập, búng, vuốt, kéo, bồi và sử dụng cả 2 thế tay mới và truyền thống để có thể diễn tấu những tác phẩm khó, phức tạp, tất cả nhằm nâng cao sức biểu cảm của cây đàn.

1.2.3. Đàn Nguyệt (月琴) Trung Quốc.

*Hình dáng của cây đàn:

Sử sách của Trung Quốc cho rằng: đàn Nguyệt được hình thành từ cây đàn Nguyễn. So với cây đàn Nguyễn, đàn Nguyệt có cần đàn ngắn hơn nên phím đàn chủ yếu được gắn trên mặt đàn chứ không phải là cần đàn.

Hình dáng cây đàn Nguyệt Trung quốc và móng gảy như sau:



Hình 10: Nguồn [57:trg 478]

*Cấu tạo: gồm 3 bộ phận cấu thành là đầu đàn, cần đàn và thân đàn.

-Đầu đàn: thường được trang sức bằng hình con rồng hoặc một số hình nghệ thuật truyền thống khác của Trung Quốc, mỗi cạnh của đầu đàn có 2 trục đàn để lên dây đàn.

-Cần đàn: ngắn, có 8 phím thấp gắn trên cần và mặt đàn (2 phím trên cần đàn và 6 phím trên mặt đàn). Sau có bổ sung thêm phím để mở rộng hàng âm

thanh. Hình ảnh trên cho thấy đàn Nguyệt có 10 phím (8 phím trên mặt đàn, 2 phím trên cần đàn). Ngày nay, đàn được cải tiến, số phím được gắn theo hệ thống thang 12 bậc chia đều nên có thể lên tới 24 phím. .

-Thân đàn: có hình tròn (hoặc hình lục giác, bát giác) vốn là một hộp cộng hưởng gồm mặt trước không khoét lỗ và mặt sau làm bằng gỗ ngô đồng được gắn kết với nhau qua thành đàn làm bằng gỗ trắc.

-Dây đàn: xưa kia dây đàn được làm bằng dây tơ, ngày nay thường sử dụng dây ni lông hoặc dây sắt bọc. Có 4 dây, được mắc theo kiểu dây kép (song vận) cách nhau quãng 5 đúng: rê rê - la la (d1 d1 – a1 a1). Ngày nay, cùng với việc mở rộng cần đàn và gắn phím nửa cung, dây đàn cũng có sự thay đổi theo với kiểu mắc 3 dây hoặc 4 dây có cao độ khác nhau, nhưng phổ biến là 4 dây với các âm sau: sol rê1, sol1 rê2 (g-d1-g1-d2).

Cụ thể là:

+ cách mắc dây cũ

Ví dụ 13



+ cách mắc dây đàn mới

Ví dụ 14



-Móng gảy: làm bằng vảy tê tê, nay làm bằng nhựa cứng. Độ dày của móng là từ 0,9 ml đến 1 ml. (ảnh móng gảy ở hình 10).

* Kỹ thuật diễn tấu của cây đàn Nguyệt Trung Quốc

-Tư thế ngồi: Ngồi trên ghế, khoảng 3/5 của ghế. Chân để cân bằng, chân trái trước, chân phải sau làm sao để ngồi ở tư thế thoải mái, tự nhiên.

Vị trí cây đàn được đặt trên đùi, hộp đàn tì vào đùi bên phải, đầu đàn hướng về phía trước ở bên trái.

-Kỹ thuật tay phải: Ngón trỏ để cong tự nhiên, để móng gậy trên ngón trỏ, dùng ngón cái tì chặt trên $\frac{1}{2}$ của móng. Khi cầm móng gậy, ngón trỏ và ngón cái phải thả lỏng, không lên gân để có thể diễn tấu một cách linh hoạt.

-Kỹ thuật tay trái: khi tay trái cầm vào cần đàn, đầu ngón cái dựa vào sống đàn, các đầu ngón tay bấm dây xuống phím đàn ở tư thế khum và chụm ngón tay sao cho tư thế được thoải mái, tự nhiên để có thể di chuyển dễ dàng.

Ngày nay, ngoài những kỹ thuật như rung, nhấn thông thường, người ta đã bổ sung thêm nhiều kỹ thuật cho cây đàn như: vỗ, đập, búng, vuốt, kéo, bôi và sử dụng cả 2 thế tay mới và truyền thống để có thể diễn tấu những tác phẩm khó, phức tạp, tất cả nhằm nâng cao sức biểu cảm của cây đàn.

*Âm vực và âm sắc của cây đàn Nguyệt

-Âm vực: theo từ điển âm nhạc Trung Quốc thì trước đây đàn Nguyệt có âm vực 2 quãng 8 (từ d^1 đến d^3), ngày nay đàn Nguyệt cải tiến có âm vực mở rộng hơn 3 quãng 8 (từ g đến c^4).

-Âm sắc: vốn được mắc bằng dây tơ, sau chuyển sang dây nilon hoặc dây sắc bọc, âm thanh đàn nguyệt vang trong trẻo, giòn giã, lạnh lạnh nhưng cũng có khoảng âm khá êm dịu. [53, trang 478]

*Môi trường sử dụng

Đàn Nguyệt trước đây thường được dùng trong Hí khúc, trong Kinh kịch, đệm cho một số loại hình nghệ thuật truyền thống khác như: dân ca, dân vũ, khúc nghệ. Riêng, đàn Nguyệt cải tiến được dùng để hòa tấu, độc tấu các tác phẩm âm nhạc đương đại.

Hiện nay, cây đàn này hầu như không được sử dụng. Các cơ sở đào tạo âm nhạc chuyên nghiệp không thấy đào tạo cây đàn này; tài liệu, sách vở hạn chế. Chương trình biểu diễn nghệ thuật ít thấy sự hiện diện của đàn Nguyệt. Đây cũng chính là lý do khiến cho chương trình học tập của tôi tại Trung quốc không thể thực hiện trên cây đàn Nguyệt mà phải chuyển sang học đàn Nguyễn

trung. Giáo sư Từ Dương, một trong những chuyên gia đầu ngành về đàn Nguyễn cho biết: “ ... hiện tại đàn Nguyệt không được giảng dạy tại các nhạc viện lớn ở Trung Quốc như Học viện Âm nhạc Thượng Hải; Học viện Âm nhạc TW Bắc Kinh; Học viện Âm nhạc Bắc Kinh ... nếu có chỉ tồn tại ở một số đoàn nghệ thuật truyền thống ở một số tỉnh do họ tự đào tạo. Với đàn Nguyệt cải tiến, họ thường là nghệ sĩ học đàn Nguyễn rồi chuyển sang chơi đàn Nguyệt. Bởi, cây đàn Nguyệt cải tiến rất gần với cây đàn Nguyễn về các mắc dây, kỹ thuật diễn tấu”³..

1.2.4. So sánh sự tương đồng và dị biệt giữa đàn Nguyệt Việt Nam với 2 cây đàn Nguyễn và Nguyệt của Trung Quốc.

Hình ảnh cây đàn Nguyệt Việt Nam và cây đàn Nguyễn, Nguyệt Trung Quốc



Hình 11: 1,2: đàn Nguyệt Việt Nam

3,4: đàn Nguyễn, Nguyệt Trung Quốc

Qua hình ảnh các nhạc cụ và phần giới thiệu khái quát về đặc điểm, cấu tạo cùng cách sử dụng của ba nhạc cụ trên có thể đưa ra một số nhận xét sau:

Thứ nhất. Về hình dáng và cách cấu tạo

-Ba nhạc cụ đều gồm 3 bộ phận cấu thành là đầu đàn, cần đàn và thân đàn (hộp cộng hưởng). Trong đó, thân đàn đều có mặt đàn hình tròn, trên mặt đàn

³ Phỏng vấn GS Từ Dương tại Học viện Âm nhạc Trung ương Bắc Kinh ngày 6 tháng 12 năm 2008.

Nguyệt (Việt Nam và Trung Quốc) đều không khoét lỗ, trong khi mặt đàn Nguyễn khoét 2 lỗ thoát hơi. Điều này cho thấy mặt đàn Nguyệt Việt Nam giống mặt đàn Nguyệt Trung Quốc.

-Cần đàn Nguyệt của Việt Nam và đàn Nguyễn Trung Quốc dài hơn đàn Nguyệt Trung Quốc, phím của đàn Nguyệt Việt Nam với đàn Nguyễn của Trung Quốc được gắn nhiều ở cần, ngược lại, do cần đàn ngắn hơn nên đàn Nguyệt Trung Quốc chủ yếu gắn phím trên mặt đàn. Điểm này cho thấy đàn Nguyệt Việt Nam giống mặt đàn Nguyễn Trung Quốc.

-Về dây đàn và cách mắc dây: cả ba cây đàn Việt Nam và Trung Quốc trước đây đều dùng dây tơ se và đều có 4 dây mắc trên 4 trục, tuy nhiên 4 dây của đàn Nguyễn tạo thành 4 âm, còn 4 dây của đàn nguyệt của Việt Nam và Trung Quốc lại tạo thành 2 âm với lối mắc đúp dây (còn gọi là song vận). Sau này, đàn Nguyệt Việt bỏ lối mắc dây song vận do khó phù hợp với kỹ thuật nhấn nhá mà chỉ còn 2 dây với 2 trục đàn. Ngày nay, thỉnh thoảng chúng ta vẫn có thể bắt gặp một vài cây đàn Nguyệt Việt Nam có 4 trục đàn nhưng chỉ có 2 trục được dùng để mắc dây, 2 trục còn lại chỉ mang tính chất trang trí hoặc để không. Đây chính là dấu vết của cây đàn cổ còn lưu lại. Cách mắc dây này cho thấy sự gần gũi của đàn đàn Nguyệt Việt Nam với đàn Nguyệt Trung Quốc.

-Từ cấu tạo cần đàn đến cách gắn phím đàn, mắc dây ở các cây đàn có sự khác biệt nên kỹ thuật diễn tấu của đàn đàn Nguyệt Việt Nam với đàn Nguyễn Trung Quốc thường linh hoạt và phù hợp với các kỹ thuật nhấn nhá. Trong khi đàn Nguyệt Trung Quốc kém linh hoạt hơn và không có khả năng nhấn nhá.

Thứ hai. Về môi trường sử dụng.

Do có ưu thế về tính năng mà cây đàn Nguyệt Việt Nam và cây đàn Nguyễn Trung Quốc hiện vẫn đang phát huy tốt vai trò của mình trong đời sống xã hội đương đại, trong khi cây đàn Nguyệt Trung Quốc lại ít được sử dụng, nếu có chỉ xuất hiện trong một số thể loại âm nhạc truyền thống. Vì thế,

hiện tại các Học viện âm nhạc lớn của Trung Quốc không đào tạo người chơi đàn Nguyệt.

Qua việc so sánh trên cho thấy, cây đàn Nguyệt Việt Nam vừa có yếu tố giống với đàn Nguyễn, vừa có yếu tố giống với đàn Nguyệt Trung Quốc. Do vậy, luận bàn về nguồn gốc của cây đàn Nguyệt Việt Nam, chúng tôi đồng ý với ý kiến của cụ Phạm Đình Hổ đã dẫn ở trên đại ý rằng: *đàn Nguyệt Việt Nam có nguồn gốc từ đàn Nguyễn của Trung Quốc* bởi, 2 cây đàn này có sự giống nhau về hình dáng như cần đàn dài, phím gắn chủ yếu trên cần đàn, dây tơ se và có khả năng nhấn nhá để tạo âm thanh.

Cùng với đó, đàn Nguyệt Việt Nam cũng có đôi nét tương đồng với đàn Nguyệt của Trung Quốc như: mặt đàn không khoét lỗ thoát âm và lúc ban đầu đàn Nguyệt Việt Nam cũng dùng 4 dây tơ mắc kép tạo thành 2 cao độ. Điều này chứng tỏ *cây đàn Nguyệt Việt Nam trong quá trình định hình đã có lúc ảnh hưởng cả cây đàn Nguyệt của Trung Quốc*. Trong bối cảnh xã hội chịu sự tác động của văn hóa và âm nhạc phương Tây, cây đàn Nguyệt Việt Nam cũng có sự cải tiến nhất định nhưng sự cải tiến đó chủ yếu là chỉ thay đổi cách gắn phím và mở rộng âm vực bằng cách thêm phím chứ không thay đổi hình dạng.

Còn hình dạng của cây đàn Nguyệt Trung Quốc với việc cải tiến cách mắc dây (bỏ lối mắc dây song vận) với 4 dây tương ứng với 4 cao độ có hình dáng, âm sắc, kỹ thuật đàn khá gần gũi với cây đàn Tứ của Việt Nam hiện nay.

Ý kiến cho rằng đàn Nguyệt là cây đàn thuần Việt, theo chúng tôi là không có cơ sở. Tuy nhiên, khi vào Việt Nam, cây đàn này đã được Việt hóa và phát huy rất tốt trong đời sống âm nhạc Việt Nam xưa và nay.

Để thay cho lời kết, sau đây là bảng so sánh về đặc điểm cấu tạo, kỹ thuật diễn tấu và môi trường sử dụng của cây đàn Nguyệt Việt Nam với cây đàn Nguyễn và đàn Nguyệt của Trung Quốc.

BẢNG BIỂU 1**SO SÁNH SỰ TƯƠNG ĐỒNG VÀ KHÁC BIỆT GIỮA CÂY ĐÀN NGUYỆT VIỆT****NAM VÀ CÂY ĐÀN NGUYỄN, ĐÀN NGUYỆT TRUNG QUỐC**

Tên đàn	Mặt đàn		Cần đàn		Cách gắn phím Chủ yếu		Số dây đàn và cách mắc dây		Kỹ thuật diễn tấu		Môi trường sử dụng hiện nay	
	Khoét lỗ thoát hơi	Không Khoét lỗ thoát hơi	Dài	Ngắn	Trên cần	Trên mặt đàn	4 dây với 4 cao độ	4 dây với 2 cao độ	Linh hoạt, nhấn nhá tốt	Kém linh hoạt, ít khả năng nhấn nhá	Dùng phổ biến	Ít dùng
Đàn nguyệt VN		+	+		+			+	+		+	
Đàn nguyệt TQ	+		+		+		+		+		+	
Đàn nguyệt TQ		+		+		+		+		+		+

***Tiểu kết chương 1:**

Từ việc khảo cứu nhiều nguồn tài liệu khác nhau có liên quan đến đề tài, ở chương 1 chúng tôi đã xác định rõ được nội dung nghiên cứu của đề tài nhằm giải quyết những vấn đề thiếu vắng chưa được đề cập trong các công trình nghiên cứu đi trước, hoặc những vấn đề đã được đặt ra nhưng chưa có sự thống nhất về quan điểm.

Một trong những nội dung nghiên cứu được đặt ra cho luận án là vấn đề nguồn gốc của cây đàn Nguyệt cũng đã được chúng tôi giải quyết ở chương này. Để giải quyết vấn đề trên, chúng tôi đã tiến hành khảo cứu về hình dáng, cấu tạo, kỹ thuật đàn, âm thanh và môi trường sử dụng của các cây đàn này trong đời sống xã hội xưa và nay; khảo sát tư liệu sử, sách để lại và thực tế cuộc sống mà chúng đang tồn tại ở hai nước rồi so sánh giữa chúng với nhau và đưa ra kết luận: đàn Nguyệt của Việt Nam có nguồn gốc từ cây đàn Nguyễn của Trung Quốc. Trong quá trình định hình, cây đàn Nguyệt đã tiếp thu một số yếu tố từ cây đàn Nguyệt Trung Quốc. Ý kiến cho rằng đàn Nguyệt là cây đàn thuần Việt là không có cơ sở, thiếu tính thuyết phục.

Các nội dung khác của luận án như: ngón đàn Nguyệt trong phong cách Hát văn và ngón đàn Nguyệt trong phong cách nhạc Tài tử Nam Bộ, cũng như áp dụng kết quả nghiên cứu vào thực hành biểu diễn và giảng dạy, sẽ được chúng tôi trình bày lần lượt trong các chương tiếp theo.

Chương 2

NGÓN ĐÀN NGUYỆT TRONG PHONG CÁCH HÁT VĂN

Hát văn - loại nhạc thiêng gắn với tín ngưỡng thờ Tam phủ, Tứ phủ của người Việt có hệ thống bài bản phong phú, nhiều màu sắc và hiện vẫn được nhiều người yêu thích. Người ta yêu thích Hát văn có lẽ không chỉ đơn thuần vì Hát văn song hành cùng nghi thức hầu đồng mà còn bởi những âm điệu của Hát văn đầy tính nhạc, giàu cảm xúc khi thì vui tươi, trang trọng, mượt mà êm dịu, khi đầy sự phấn hứng ... Cùng với âm nhạc, lời ca dẫn dắt người nghe đến với vẻ đẹp của quê hương đất nước, sông núi hữu tình cùng những địa danh cụ thể - nơi các vị thánh cư ngụ hoặc ngao du sơn thủy làm việc công. Và, bằng trí tưởng tượng tuyệt vời của mình, chủ nhân sáng tạo ra Hát văn còn thêm dệt nên những huyền thoại với những chiến tích vô cùng vẻ vang và cũng rất đời thường của mỗi vị thánh. Họ có thể là những anh hùng đánh đuổi giặc ngoại xâm, trị kẻ xấu bảo vệ đất nước, bảo vệ những con người vô tội yếu đuối trong xã hội. Cũng có vị thánh có tài chữa bệnh cứu người, hay dạy người dân biết làm ăn, buôn bán (trồng trọt, chăn tằm, dệt vải ...) đem đến cho người dân cuộc sống tốt đẹp hơn.

Đến với Hát văn, người dân không chỉ được giải tỏa về mặt tâm linh với hy vọng sẽ được các vị thánh thần che chở, bảo hộ mà hơn thế nữa họ còn được nghe, xem, thưởng thức những câu chuyện ly kỳ, hấp dẫn; được du ngoạn qua nhiều miền quê với những vẻ đẹp riêng của sông nước, mây trời qua giọng ca, tiếng đàn ngọt ngào giàu phong cách âm nhạc các vùng miền của các Cung văn và những điệu múa, điệu nhảy đầy phấn hứng của Thanh đồng.

Một trong những yếu tố tạo nên tính linh thiêng, hứng khởi, sôi động cho nghi thức Hầu đồng nói riêng và Hát văn thờ nói chung đó là sự có mặt của tổ chức dàn nhạc Hát văn gồm: Trống, Phách, Tiu, Cảnh, đàn Nguyệt ... và, trong

số các nhạc cụ trên đàn Nguyệt đóng vai trò quan trọng trong việc đệm cho hát và đảm nhiệm phần cao độ của dàn nhạc. Trong quá trình phát triển của nghệ thuật Hát văn, thành phần dàn nhạc có thể mở rộng bằng cách bổ sung thêm một vài nhạc cụ dây nhằm tăng cường thêm tính chất miền sông nước hay miền sơn cước ... nhưng không nhạc cụ nào có thể thay thế được cây đàn Nguyệt.

Với tính năng linh hoạt, âm sắc đa dạng, khi thì đục mềm sâu lắng, khi thì rảo hoạt trang trọng, ròn rã ... cây đàn Nguyệt đã tỏ ra rất phù hợp với loại nhạc thiêng này. Để đáp ứng những yêu cầu thể hiện các làn điệu Hát văn, các nghệ nhân chơi đàn Nguyệt đã sáng tạo ra những ngón đàn độc đáo, những kỹ năng trình diễn tinh tế. Vì thế, nói đến Hát văn người ta thường nghĩ ngay đến cây đàn Nguyệt.

Song, trên thực tế hiện vẫn chưa có nghiên cứu nào về âm nhạc Hát văn một cách hệ thống, cũng như các ngón đàn Nguyệt với phong cách Hát văn, do đó việc giảng dạy Hát văn trên cây đàn Nguyệt tại Học viện ANQGVN còn rất hạn chế với một hay hai bài thuộc làn điệu Cờn, Xá. Trong khi ngoài đời, rất nhiều sinh viên đàn Nguyệt lại chủ yếu kiếm sống bằng nghề đệm cho Hát văn. Ngoài ra, những nét giai điệu đầy sức hấp dẫn của Hát văn đã được các nhạc sĩ, nghệ sĩ khai thác đưa vào trong các sáng tác của mình. Do vậy, để thể hiện thành công loại hình nghệ thuật Hát văn hay các tác phẩm âm nhạc khai thác từ chất liệu Hát văn viết cho đàn Nguyệt thì việc nghiên cứu các ngón đàn Nguyệt trong phong cách âm nhạc này là rất cần thiết. Đây cũng là một trong những yếu tố giúp người chơi đàn phân biệt được các ngón đàn khác nhau trong các phong cách âm nhạc nói chung.

Để giải quyết các vấn đề nêu trên, nội dung chương 2 sẽ được triển khai qua hai vấn đề lớn là:

- Vài nét về hệ thống làn điệu Hát văn với đàn Nguyệt
- Ngón đàn tiêu biểu và phương pháp thực hiện.

2.1. Vài nét về hệ thống làn điệu Hát văn với đàn Nguyệt

Như đã trình bày, trong tổ chức dàn nhạc đệm cho Hát văn, đàn Nguyệt được coi là cây đàn đặc trưng giữ chức năng giai điệu, đệm tòng theo điệu hát. Vì thế, khi nghiên cứu *Ngón đàn Nguyệt trong diễn tấu Hát văn* chúng tôi không thể không đề cập đến hệ thống làn điệu Hát văn cũng như nghiên cứu đặc điểm của hệ thống làn điệu này. Đây chính là cơ sở giúp người chơi đàn có được những kiến thức cần thiết để ứng tấu, thể hiện sao cho khớp với làn điệu.

Thật vậy, làn điệu chính là linh hồn trong âm nhạc Hát văn hầu. Với tính chất khác nhau, làn điệu đã được các Cung văn vận dụng một cách khéo léo trong các giá văn để khắc họa thành công đặc điểm cũng như giới tính của các vị Thánh.

Hệ thống làn điệu trong Hát văn rất phong phú về số lượng. Xưa nay các nghệ nhân phân chia chúng thành 4 nhóm làn điệu chính: nhóm làn điệu Dọc, nhóm làn điệu Cờn, nhóm làn điệu Xá, nhóm làn điệu Phú. Ngoài ra, còn có sự góp mặt của nhiều điệu nhạc dân gian khác đã được Hát văn hóa như: *Bỏ bộ, Chèo đò, Kiều dương, Thiên thai, Đường trường chim thước...* Trong mục này, chúng tôi chỉ đi sâu vào giới thiệu 4 nhóm làn điệu chính đã nêu trên.

2.1.1. Nhóm làn điệu Dọc

Điệu Dọc được hát theo nhịp đôi. Lời ca theo thể thơ song thất-lục bát và được hát theo nguyên tắc vay - trả nên còn gọi là “Dọc gói hạc”. Nếu hát từng câu lục bát hoặc song thất thì gọi là nhất cú. Nếu hát liền hai câu song thất-lục bát thì gọi là nhị cú. Dọc gồm có 2 loại là Dọc Bắc và Dọc Nam.

-Dọc Bắc: tính chất khúc triết, đỉnh đặc thường được hát khi người hầu bóng thay trang phục ngay sau điệu *Nâng bóng* mở đầu và trong các giá hàng Quan, ông Hoàng, hàng Cậu và trong giá Châu, giá Cô miền xuôi.

Điệu Dọc Bắc được nghệ nhân thể hiện trên thang 5 âm, điệu Xuân (Sol Xuân) với sự nhấn mạnh của các âm tạo thành trục của điệu gồm: bậc 1 (âm

sol), bậc 4 (âm đô), bậc 5 (âm rê). Trong chuyển động giai điệu, nếu trở hát dừng ở thanh ngang, âm tương ứng sẽ là âm sol 1; còn nếu dừng ở thanh huyền, âm tương ứng sẽ là âm rê 1, trong trường hợp này đàn Nguyệt sẽ đi tiếp nét nhạc kết để đưa về âm sol (âm gốc của điệu).

Ví dụ 2.1: trích điệu Dục trong giá quan Độ Nhất

Người hát và đàn: Nghệ nhân Lê Bá Cao

Ký âm: Cồ Huy Hùng⁴



(Xin tham khảo thêm trở 2 ở phần phụ lục 8, trang 179, 180).

Tuy nhiên, trong khi chơi các câu dạo, người chơi đàn Nguyệt có thể tạo thêm âm mới (âm mi). Điều này đã khiến cho âm nhạc vang lên khá độc đáo, hấp dẫn do có sự hòa quyện giữa 2 điệu: Sol Xuân với Rê Xuân.

Ví dụ 2.2: trích ...câu dạo Dục Bắc trên đàn Nguyệt.

Người đàn: Nghệ nhân Lê Bá Cao



Khi đàn Nguyệt chơi làn điệu Dục Bắc đệm cho hát, người chơi phải lên dây đàn theo dây bằng (dây sol-đô, dây quãng 4).

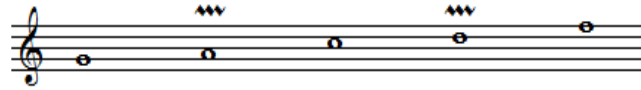
Bên cạnh một số kỹ thuật khá điển hình của đàn Nguyệt như: nhấn, lướt lảy, vê, vuốt, song thỉnh, nhồi chữ đàn, đảo phách ... ngẫu hứng trên nền nhịp phách trống để tạo tính chất lúc khoan thai, lúc rộn ràng, sôi nổi thì kỹ thuật

⁴Các ví dụ tiếp theo chúng tôi chỉ ghi tên người ký âm khi không phải do tác giả Cồ Huy Hùng thực hiện

rung nhanh - ngang đóng vai trò quan trọng trong việc khắc họa tính chất của làn điệu Dục Bắc.

Âm rung ở đây là: la-rê (âm bậc 2 và âm bậc 5 của điệu Sol Xuân)

Thang âm Dục Bắc với các âm rung như sau :



-Dục Nam: thường được chơi với tốc độ chậm rãi, thanh thản. Với tính chất buồn man mác, làn điệu Dục Nam thường xuất hiện trong các giá cô Bơ, cô Chín

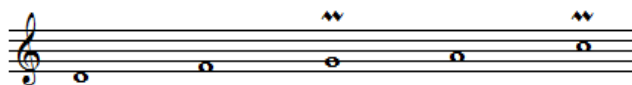
Tuy đàn Nguyệt vẫn lên theo dây bằng (sol-đô) nhưng giai điệu của Dục Nam đã chuyển sang thang âm điệu Nam (Rê Nam).

Ví dụ 2.3: trích ... giá văn cô Bơ.

Người hát và đàn: Nghệ sĩ Hoàng Tiến Hưng

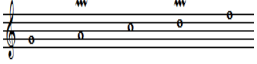


Ngoài sự khác biệt về thang âm và điệu, giữa *Dục Bắc* và *Dục Nam* còn khác nhau ở kỹ thuật *rung chậm - dọc* trên 2 âm: sol - đô (âm bậc 4 và bậc 7) thay vì *rung nhanh - ngang* với âm: rê - la (âm bậc 2 và bậc 5 ở *Dục Bắc*). Đặc biệt, nét giai điệu kết trở của đàn Nguyệt ở cả *Dục Bắc* và *Dục Nam* tuy đều dừng ở âm sol nhưng với *Dục Bắc* là dừng ở âm gốc (bậc 1) không rung tạo ra sự ổn định của điệu, còn ngược lại với *Dục Nam* lại không phải là âm gốc mà là âm bậc 4 kết hợp với *rung dọc, sâu* đã làm nên tính chất buồn, lơ lửng của làn điệu. Thang âm của Dục Nam với các âm rung như sau:



Sau đây là : **BẢNG BIỂU 1**

BẢNG TỔNG KẾT MỘT VÀI ĐẶC ĐIỂM CỦA NHÓM LÀN ĐIỆU DỌC

T	Tên làn điệu	Dây đàn và nhịp	Tính chất	Điệu thức, âm rung	Nét giai điệu đặc trưng ⁵
1	Dọc Bắc	Dây bằng Nhịp đôi	khúc triết, đỉnh đặc	Điệu Sol Xuân 	
2	Dọc Nam	Dây bằng Nhịp đôi	Buồn man mác	Điệu Rê Nam 	

2.1.2. Nhóm làn điệu Còn.

Đặc điểm chung của nhóm làn điệu Còn là tính chất duyên dáng, đượm vẻ buồn man mác, được dùng chủ yếu trong các giá Thánh nữ miền xuôi. Tuy nhiên, trong nhóm cũng có làn điệu mang dáng dấp vui tươi, khỏe khoắn như Còn xuân... Thể thơ được sử dụng ở đây là thơ lục bát hoặc song thất lục bát với lối phổ thơ vay trả. Còn cũng có nhiều loại là: Còn Bắc, Còn Nam, Còn Xuân, Còn Oán và Còn Huế.

-Còn Bắc: tính chất trữ tình, kể lể, tâm sự, giai điệu đẹp, uyển chuyển duyên dáng, thường được phổ thơ 6-8, thể hiện trên dây lịch-dây quãng 5 đúng (fa-đô), bộ gõ đánh theo nhịp chẵn (nhịp đôi).

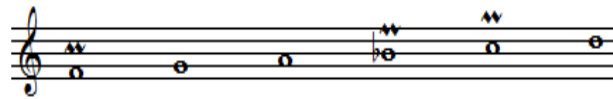
Làn điệu Còn Bắc là sự kết hợp của 2 điệu: Huỳnh và Xuân. Sự kết hợp này được thể hiện rõ ngay trong câu dạo của đàn Nguyệt.

Ví dụ 2.4: câu dạo giá văn Cô bơ. *Người hát và đàn: Văn Chung*



⁵ Nét giai điệu đặc trưng là nét giai điệu khi vang lên người nghe có thể nhận biết được đó là làn điệu nào. Trong các làn điệu Hát văn, nét giai điệu này tập trung ở bộ phận ngân đuôi (gắn với hư từ, cuối các trổ hát).

Nét giai điệu trên là sự kết hợp của điệu Fa Huỳnh với điệu Đô Xuân. Khi ở điệu Huỳnh âm rung sẽ là: fa-đô (bậc 1 và bậc 5); chuyển sang điệu Xuân âm rung sẽ âm sib (bậc 4). Thông thường, âm gốc (âm chủ) của điệu mang chức năng ổn định nên được hát thẳng (không rung, luyến) nhưng ở đây âm gốc lại được *rung dọc-nhanh* nhẹ đã phần nào làm thay đổi tính chất của điệu: từ tính chất vui khỏe của điệu Huỳnh đã trở nên thiết tha, mượt mà hơn. Thang âm của làn điệu này với các âm rung như sau:



Tuy nhiên, khi vào trở hát không nhất thiết trở hát nào cũng sử dụng điệu giống nhau mà tùy thuộc vào lời ca, vào sự lòng điệu của Cung văn. Chẳng hạn như phần trích dẫn dưới đây đã được Cung văn Văn Chung thể hiện trên điệu Fa Huỳnh (fa-sol-la-đô-rê). Giai điệu nhấn vào 2 âm chính tạo thành khung của điệu thức là âm: fa-đô (quãng 5), ngoài ra có sự hỗ trợ của âm màu sắc (âm la) đã làm nên màu sắc trong sáng của làn điệu.

Ví dụ 2.5: Trích ... giá cô bơ

Người hát và đàn: Văn Chung



Song, đến trở tiếp theo, âm sib đã xuất hiện ngay từ đầu trở đã tạo ra âm hưởng mới của điệu Đô Xuân (đô-rê-fa-sol-sib), sau đó mới quay về kết ở điệu Fa Huỳnh.

Ví dụ 2.6: Trích ... giá cô bơ (trở tiếp theo)



Tính chất duyên dáng, trữ tình; giai điệu mượt mà thiết tha của làn điệu Còn Bắc đã được các nhạc sĩ sử dụng trong các sáng tác mới. Tác phẩm “Quê ta” viết cho đàn Nguyệt của nhạc sĩ Xuân Khải là một trong những dẫn chứng khá điển hình cho việc khai thác này.

Có thể nói, làn điệu này khai thác triệt để tính năng và các kỹ thuật của đàn Nguyệt như: song thỉnh, chạy ngón với cả quãng liền bậc và quãng nhảy (kể cả quãng 7) cùng những câu lưu không, xuyên tâm rất hay làm lay động lòng người. (Điều này sẽ được chúng tôi đề cập kỹ hơn ở đề mục tiếp theo).

-Còn Xuân: cũng thuộc điệu Huỳnh có kết hợp với điệu thương, dây lệch (fa-đô), nhịp chẵn (nhịp đôi) và sử dụng kỹ thuật rung nhanh nên tính chất tươi sáng gần với Còn Bắc. Tuy nhiên, theo các nghệ nhân thì Còn Xuân thường chỉ dành riêng cho giá cô Chín (thánh nữ miền xuôi), nhưng theo nhà nghiên cứu Hồ Hồng Dung thì: “Còn Xuân còn được hát trong giá cô Bé (thánh nữ miền ngược)”⁶

Ví dụ 2.7: trích giá cô Chín

Người hát: Nghệ nhân Đặng Ngọc Minh Người đàn: Hoàng Tiến Hưng



⁶ Hồ Hồng Dung: *Bốn nhóm làn điệu chính trong hát Văn* (chuyên đề 2-LATS), trg 9.

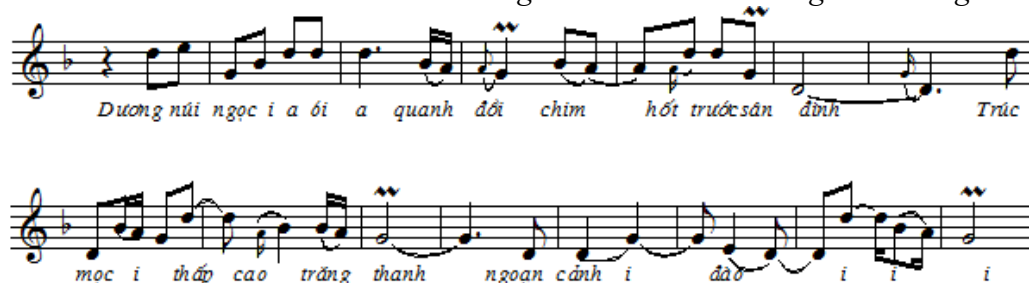
Tuy cùng thang âm điệu thức với Còn Bắc nhưng bậc rung ở Còn Bắc với Còn Xuân lại có sự khác nhau. Trong quá trình sưu tầm, chúng tôi đã ghi lại được các bậc rung ở Còn Xuân trên thang âm điệu Fa Huỳnh là âm la và rê (bậc 3 và bậc 6) với kỹ thuật rung *ngang - nhanh*. Như vậy, ngoài sự khác biệt về chuyển động của đường nét giai điệu mà một số công trình đề cập đến thì yếu tố *rung nhanh* hay *chậm*, *rung ngang* hay *rung dọc* và *rung trên bậc* nào quyết định đến tính chất của mỗi làn điệu.

-Còn Oán: khác với Còn Bắc và Còn Xuân, Còn Oán được chơi trên dây bằng (dây quãng 4), tốc độ chậm. Thang âm của Còn Oán khá phức tạp với sự kết hợp của các điệu như: điệu Nam (trong lưu không); điệu Nam của Huế (có cấu trúc quãng giống với điệu Bắc nhưng có âm bậc 4 già và âm bậc 6 non) trong trổ hát 1 và điệu Nam Huế kết hợp với điệu Oán ở trổ 2 đã đem đến cho Còn Oán tính chất buồn, sâu lắng khá phù hợp với tính cách dịu dàng, phảng phất buồn của các Thánh nữ miền xuôi.

Dựa vào bản ký âm mà chúng tôi ghi lại được do Cung văn Hoàng Tiến Hưng đàn thì Còn Oán sử dụng kỹ thuật *rung dọc - sâu* trên âm sol hoặc âm rê tùy theo điệu. Chẳng hạn, khi hát hoặc đàn câu lưu không, câu thông trên điệu Sol Nam sẽ rung âm rê (âm bậc 5); nhưng khi giai điệu chuyển sang điệu Rê Nam (Huế), hay Rê Oán, âm rung sẽ là âm bậc 4 (âm sol). Ngoài ngón rung, người chơi đàn Nguyệt còn sử dụng ngón lảy lên quãng 3 thứ (quãng đặc trưng của đàn đáy trong Ca trù).

Ví dụ 2.8: Trích giá ông Hoàng Bảy với giai điệu trên Rê Nam (Huế).

Người hát và đàn: Hoàng Tiến Hưng



-Còn Huế (Còn Nam): được hát chủ yếu trên thang 5 âm điệu Nam (Rê Nam: rê-fa-sol-la-đô) có pha trộn với điệu Nam của Huế (Rê Nam Huế : rê-mi-sol-la-si với âm si non), tốc độ chậm rãi, thanh thản, tính chất buồn man mác và là làn điệu được sử dụng duy nhất trong giá ông Hoàng Mười để khắc họa góc gác miền trung của ông. Đàn Nguyệt chơi trên dây bằng, nhịp đôi.

Sự kết hợp giữa điệu Nam và điệu Nam Huế đã khiến thang âm của bài phong phú gồm đủ 7 bậc: rê-mi-fa-sol-la-si-đô với kỹ thuật *rung dọc-chậm* trên âm sol và đô (âm bậc 4 và bậc 7), kỹ thuật nảy trên âm rê và la (bậc 1 và bậc 5).



Ví dụ 2.9: trích giá ông Hoàng Mười.

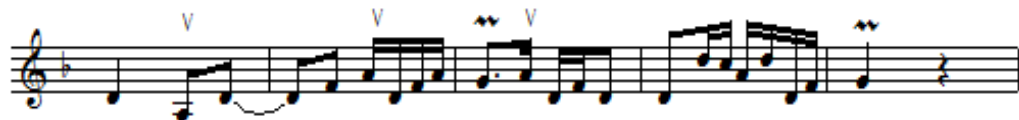
Người hát và đàn: Nghệ nhân Thanh Long



Nét nổi bật của giai điệu hát là cho dù trở hát kết thúc ở thanh ngang hay thanh huyền thì giai điệu cũng đưa đẩy về âm chủ của điệu để tạo cảm giác ổn định, song phần đàn lại lượn về âm bậc 4 với kỹ thuật *rung dọc* (sâu, chậm) tạo tính chất buồn, tha thiết cho Còn Nam Huế.

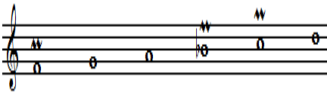
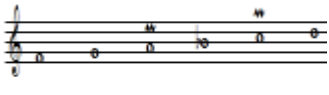
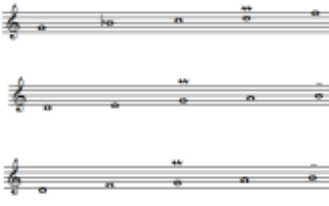
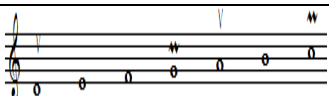
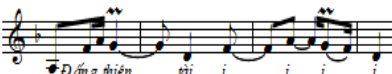
Ví dụ 2.10: với nét giai điệu kết thúc làn điệu Còn Huế trên đàn Nguyệt
trích giá ông Hoàng Mười.

Người đàn: nghệ nhân Thanh Long



Sau đây là : **BẢNG BIỂU 2**

BẢNG TỔNG KẾT MỘT VÀI ĐẶC ĐIỂM CỦA NHÓM LÀN ĐIỀU CÒN

T T	Tên làn điệu	Dây đàn và nhịp	Tính chất	Thang âm và âm rung	Nét giai điệu đặc trưng.
1.	Còn Bắc	Dây lệch Nhịp đôi	Trữ tình, kể lể, duyên dáng		
2.	Còn Xuân	Dây lệch Nhịp đôi	Tươi sáng thong dong		
3.	Còn Oán	Dây bằng Nhịp đôi	Buồn, sâu lắng		
4.	Còn Huế	Dây bằng Nhịp đôi	Buồn man mác		

cạnh những yếu tố chung, mỗi làn điệu Xá đều có sự khác biệt nhất định trong đường nét giai điệu, trong cách thể hiện tốc độ (nhanh-chậm), cách lên dây. Do vậy, khác với các hệ thống làn điệu khác, hệ thống làn điệu Xá có thể đảm nhiệm toàn bộ phần âm nhạc của một giá đồng.

-Xá Thượng: nét nổi bật trong điệu Xá Thượng là có thể bao quát phần âm nhạc trong toàn bộ giá đồng. Vì thế, để phù hợp với tính chất của các nghi thức trong mỗi giá đồng, điệu Xá này phải thay đổi cách lên dây, tốc độ... Cụ thể là:

**Xá Thượng dây bằng:* được dùng khi Thánh ngời thay trang phục nên tốc độ vừa phải, khoan thai. Xá Thượng dây bằng mang âm hưởng của điệu Nam: Rê Nam và Sol Nam. Phần nhạc dạo trên đàn Nguyệt thuộc điệu Sol Nam để bắt vào câu hát ở điệu Sol Nam nhưng kết các trổ hát bằng nét nhạc đưa hơi chuyển sang điệu Rê Nam rồi dừng lại ở âm màu sắc của điệu Sol Nam (âm sib) rất độc đáo tạo ra sự khác biệt cho điệu Xá Thượng.

Âm rung nhanh trên đàn Nguyệt : fa-đô (âm sib rung thêm ở câu dạo hoặc lưu không)

Ví dụ 2.11: trích giá châu Đệ nhị

Người hát và đàn: Ns Hoàng Tiến Hưng



**Xá Thượng dây lệch:* được dùng khá rộng rãi trong các nghi thức Dâng hương, Khai quang và Nhảy múa (múa môi - *Song đặng*). Để tạo sự phân hứng cho Thanh đồng và phù hợp với tính chất của lễ thức, làn điệu Xá này được thể hiện ở tốc độ nhanh; lời ca đồng dục với việc khai thác nhịp nội, ít dùng nhịp

ngoại (đảo phách); điệu Huỳnh khỏe khoắn với kỹ thuật *rung nhanh* trên bậc 1 và bậc 5 (fa-đô của điệu Fa Huỳnh) trên đàn Nguyệt.

(tham khảo phụ lục 8, trang 193->195)

Với đàn Nguyệt ngoài kỹ thuật *rung nhanh*, để tạo không khí vui tươi, khỏe khoắn, đàn Nguyệt còn sử dụng kỹ thuật *vê*, kỹ thuật đánh chồng quãng trên 2 dây, trong đó có một dây buông (dây fa).

Ví dụ 2.12: Trích phần dạo giá châu Đệ Nhị

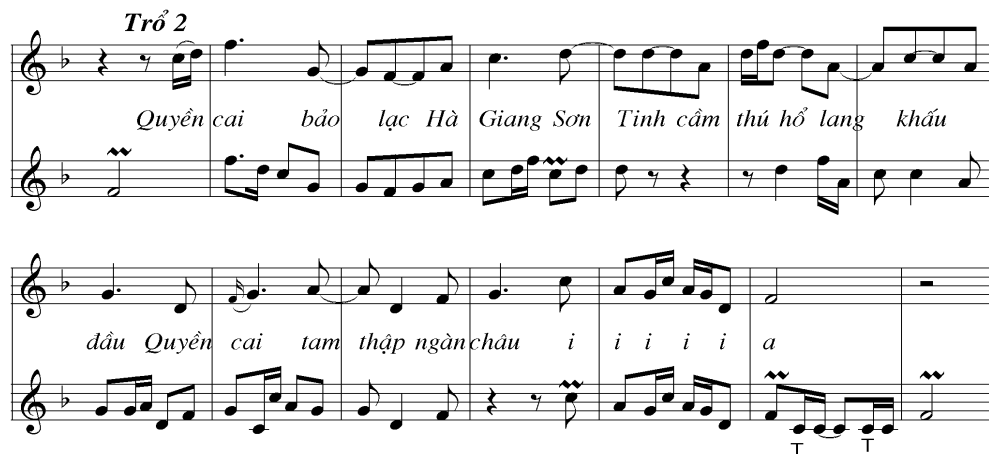
Người hát và đàn: Nghệ nhân Thanh Long



**Xá Ngự dây lệch*: Sau khi múa đồng, Thánh ngự đồng, phán truyền, phát lộc và thưởng thức Hát văn. Lúc này các Cung văn vẫn dùng làn điệu Xá dây lệch với điệu Huỳnh (Fa Huỳnh) *rung nhanh* âm fa và đô, nhưng có sự thay đổi tốc độ từ nhanh về vừa phải. Giai điệu khai thác trở lại loại nhịp ngoại và thay đổi nét giai điệu đưa hơi.

Ví dụ 2.13: Trích giá châu Đệ Nhị

Người hát và đàn: NS Hoàng Tiến Hưng



-**Xá Lũng** (còn gọi là Xá Phú). Đàn Nguyệt lên dây bằng.

Theo Cung văn Hoàng Tiến Hưng - người chơi đàn Nguyệt khá nổi tiếng trong giới Hát văn Hầu ở Hà Nội và theo nhạc sĩ Hồng Thái-người có nhiều đam mê trong lĩnh vực đàn hát và nghiên cứu Hát văn Hầu thì: “Xá Lũng là sự kết hợp giữa Xá với Phú”⁸. Như chúng ta đã biết, nhịp chủ đạo của Xá là nhịp một, trong khi nhịp chủ đạo của Phú là nhịp ba (trừ Phú Rầu, Phú Văn Đàn và Phú Dựng là nhịp đôi), thì điệu Xá Lũng mang những đặc điểm về đường nét giai điệu của Xá Thượng dây bằng (thang âm điệu thức Nam, các bậc rung, âm kết về bậc 3...) nhưng đã khai thác loại nhịp ba của Phú với tốc độ vừa phải, nhịp nhàng, êm đềm thay cho loại nhịp một.

Cung văn Hoàng Tiến Hưng còn cho biết thêm: “Xá Lũng ra đời là để đáp ứng cho việc sử dụng âm điệu Xá trong một số giá đồng hàng Thánh nam, tạo sự phong phú cho âm nhạc Hát văn Hầu”⁹.

Ví dụ 2.14: trích giá quan Đệ tam.



-**Xá Tổ Lan** (lên dây quãng 7 thứ: rê-đô1). Xá Tổ Lan chỉ được dùng trong giá Châu Mười, tốc độ vừa phải, giai điệu chuyển động trên thang âm điệu Nam (Rê Nam) với kỹ thuật *rung dọc-nhanh* trên âm fa và đô, tính chất vui vẻ. Ngoài kỹ thuật rung, Xá Tổ Lan cũng sử dụng kỹ thuật về kết hợp với kỹ thuật chạy ngón móc kép có sự hỗ trợ của dây buông (dây rê).

⁸ Phỏng vấn Cung văn Hoàng Tiến Hưng ngày 15/ 11/2014 tại Học viện Âm nhạc quốc gia VN và nhạc sĩ Hồng Thái ngày 21/11/2014 tại nhà riêng.

⁹ Phỏng vấn Cung văn Hoàng Tiến Hưng ngày 15/ 11/2014 tại Học viện Âm nhạc quốc gia VN.

Ví dụ 2.15: trích phần đàn trong giá Châu Mười

Người hát: NSƯT Khắc Tư ; Người đàn: Đặng Công Hưng



(Xin tham khảo thêm trổ hát cùng phần đệm đàn ở phụ lục 8, trang 203->204)

-**Xá Quảng:** được chơi trên dây lệch (dây quãng 5: fa-đô). Điều Xá Quảng có thể sử dụng thơ lục bát (6/8) hoặc lục bát song thất (6.8/7.7) với kết cấu nhất cú hoặc nhị cú phổ theo lối vay trả. Điều Xá Quảng mà chúng tôi sưu tầm được do Cung văn Hoàng Tiến Hưng hát và đàn trong giá văn Châu Đệ nhị có lời ca thuộc thể thơ lục bát với kết cấu nhất cú như sau: 6/8/6. Giai điệu của Xá Quảng chuyển động trên thang 6 âm (đồ-rê-mi-fa-sol-la) với màu sắc chính là điệu Fa Huỳnh (fa-sol-la-đô-rê), rung nhẹ vào 2 âm fa-đô (bậc 1 và bậc 5). Âm mi được dùng trong phần dạo đàn và có mặt trong nét nhạc ngân đuôi của các trổ hát đã góp phần làm nên nét đặc trưng của làn điệu này. Yếu tố Quảng còn khá nổi bật với lối tiến hành giai điệu liên bậc đi xuống với sự có mặt của âm mi, sau đó đi lên đổ về âm chủ (âm fa) với kỹ thuật *rung nhanh nhẹ*.

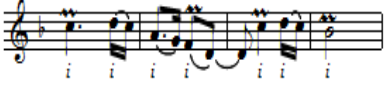
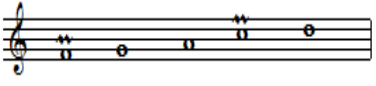
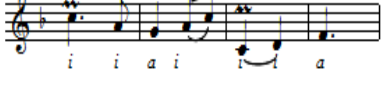
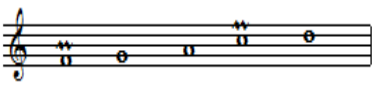
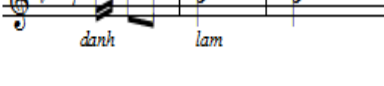
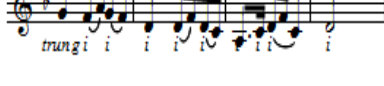
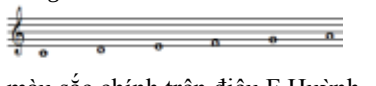
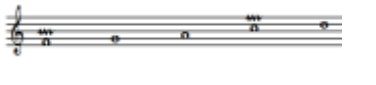
Ví dụ 2.16: Trích ... giá Châu Đệ nhị

Người hát và đàn: NS Hoàng Tiến Hưng



Sau đây là : **BẢNG BIỂU 3**

BẢNG TỔNG KẾT MỘT VÀI ĐẶC ĐIỂM CỦA NHÓM LÀN ĐIỀU XÁ

T	Tên	Dây đàn	Tính chất	Điều thức, âm rung	Nét giai điệu đặc trưng
1	Xá Thượng	Dây bằng Nhịp một	tươi vui, tốc độ hơi nhanh	Sol Nam và Rê Nam 	
2	Xá Thượng	Dây lệch Nhịp một	vui vẻ phấn khích tốc độ nhanh	Fa Huỳnh 	
3	Xá Ngự	dây lệch Nhịp một	khoan thai, tốc độ vừa phải	Fa Huỳnh 	
4	Xá Lũng	Dây bằng Nhịp 3	Trang trọng, tạo nhã, êm dềm	Sol Nam, giai điệu đàn có thêm âm la 	
5	Xá dây Tô lan	Dây q7 (d-c) Nhịp một	hùng tráng khôe khoắn	Rê Nam 	
6	Xá Quảng	Dây bằng Nhịp một	nhẹ nhàng tình tứ	Gđ của Xá Quảng chuyển động trên thang âm  màu sắc chính trên điệu F Huỳnh 	

2.1.4. Nhóm làn điệu Phú

Khác với Xá thường dùng trong các giá nữ thần (trừ Xá Lũng) thì Phú lại có mặt trong cả các giá nam thần và nữ thần. Phú cũng gồm nhiều loại khác nhau như: *Phú Nói, Phú Chênh, Phú Bình, Phú Còn, Phú Rầu, Phú Vãn Đàn*. Lời thơ chủ yếu là thơ song thất lục bát với cấu trúc nhị cú (7.7/6.8) hoặc nhị

cú bán (7.7/6.8/4). Tính chất của nhóm làn điệu Phú khá đa dạng phù hợp với tính cách của mỗi vị Thánh, có thể chững trạc, uy nghi; có thể đĩnh đạc, sâu lắng; có thể duyên dáng, nhẹ nhàng; hoặc buồn, ai oán ...

-Phú Nói: được dùng khá phổ biến trong các giá văn hầu hàng quan. Tính chất trang trọng, cao sang, khoan thai, đĩnh đạc phù hợp với các tính cách chững chạc, điềm đạm của các Thánh nam.

Phú Nói được thể hiện trên nhịp ba, đàn lên dây bằng, tốc độ chậm. Giai điệu ngâm nga trên thang âm: rê - fa - sol - la - sib - đô - rê - mi, với sự kết hợp của 2 điệu: điệu Sol Nam: sol - sib - đô - rê - fa và điệu Sol Bắc: sol - la - đô - rê - mi. Do tính chất ngâm nga, chậm rãi của Phú Nói nên hầu như các âm ngân dài luôn được *rung ngang-chậm*. cụ thể là âm rung gồm: sol-đô (điệu Sol Nam) và la-rê (điệu Sol Bắc).

Phú Nói chịu ảnh hưởng của nghệ thuật hát Ca trù ở cách rung hơi hạt, cách ngâm, nhả chữ; trong cách xếp ngón đàn Nguyệt theo quãng 5 (đô-sol, rê-la, sol-rê) giống cách xếp ở đàn đáy trong Ca Trù.

Ví dụ 2.17: Câu dạo.. Trích... giá Quan Đệ Tam

Người hát và đàn: Nghệ nhân Văn Chung



(Tham khảo Phú nói - Giá văn quan Đệ Tam, phụ lục số 8, trang 207->209)

-Phú Bình: Theo như giải thích của các Cung văn trong đó có Cung văn Xuân Đậu thì: “gọi là Phú Bình vì nét giai điệu của nó khá bình ổn, ít lên bổng xuống trầm một cách đột ngột”¹⁰.

¹⁰ Phỏng vấn cung văn Xuân Đậu ngày 10/10/2014 tại nhà riêng ở Thái Bình.

Phú Bình cũng được hát theo nhịp ba, tốc độ vừa phải, tính chất oai nghiêm dùng cho các giá hàng quan. Giai điệu chuyển động trên điệu Xuân (Sol Xuân) với việc ngân nga, phân ngắt thể thơ thành những nhóm 2 từ (thơ 6/8) và nhóm 3 từ với 2 từ (thơ 7.7). Đàn Nguyệt lên dây bằng với kỹ thuật *rung nhanh* trên âm: la-rê.

Ví dụ 2.18: trích Văn Công đồng.

Người hát: Nghệ nhân Đặng Ngọc Minh; Người đàn: Hoàng Tiến Hưng



-Phú Chênh: Âm điệu Phú Chênh rất gần với điệu hát Nói trong Ca trù với việc nhấn mạnh vào quãng 3 thứ đi xuống (mib-đô) khi đi với thanh sắc và quãng 4 đúng đi xuống (đô-sol) khi ứng với thanh huyền, hay bước nhảy quãng 6 thứ (sol- mib trước khi đổ về đô). Đặc biệt, sự chuyển động của giai điệu trên các thang 4 âm (đồ-mib-sol-la hoặc rê-sol-la-đô) khiến cho điệu không hiện ra một cách rõ ràng tạo cảm giác chênh vênh cho làn điệu Phú Chênh.

Phú Chênh được chơi trên dây bằng, nhịp ba, tốc độ chậm vừa, lời ca được nhấn vào từng từ một, ít dùng nhịp ngoại, tính chất man mác và được sử dụng trong các giá văn quan Độ Tam và giá ông Hoàng Bảy.

Ngón đàn Nguyệt với kỹ thuật *rung ngang chậm* (giống ngón đàn Đáy trong Ca trù) trên âm mib-la.

Ví dụ 2.19: Trích... Giá văn Hoàng Bảy.

Người hát và đàn: NSƯT Văn Ty



-Phú Cờn: Cũng giống với các làn điệu Phú trên, Phú Cờn cũng được dùng trong giá nam thần nhưng có dáng dấp thanh tao, mềm mại của vùng sông nước như giá quan Đệ Tam và ông Hoàng bơ.

Phú Cờn là sự kết hợp giữa tính chất sâu lắng của Phú với tính chất mượt mà của Cờn, được thể hiện trên nhịp ba, dây lệch (dây đặc trưng của Cờn), tốc độ vừa phải, điệu thức Huỳnh (Fa Huỳnh), *rung dọc nhanh* trên âm fa và đô. Trên cơ sở của thang âm điệu Huỳnh, phần đệm của đàn Nguyệt có thể bổ sung thêm các âm mới (âm mi và sib) tạo ra nét chuyển động giai điệu liên bậc.

Ví dụ 2.20: Trích.... Giá văn quan Đệ Tam.

Người hát: Nghệ nhân Đặng Ngọc Minh;

Người đàn: ns Hoàng Tiến Hưng



-Phú Rầu: Khác với Phú Nói, Phú Chên, Phú Bình hay Phú Cờn, Phú Rầu được dùng riêng cho các giá nữ thần với việc sử dụng nhịp đôi, tốc độ chậm, giai điệu sử dụng nhiều bước nhảy xa trên điệu Nam (Sol Nam) khiến Phú Rầu đượm tính chất buồn. Đàn Nguyệt chơi trên dây bằng (Sol - Đô), *rung dọc nhanh* vào các âm rê. Sử dụng ngón lảy lên quãng 3 thứ đặc trưng của đàn Đáy trong Ca trù. Ngoài các bước nhảy xa vào các âm sol-sib-rê-fa, nét giai điệu đặc trưng của Phú Rầu còn được thể hiện ở nét nhạc ngân đuôi cuối mỗi trở hát cho dù ca từ kết thúc của trở nằm ở thanh gì.

Ví dụ 2.21: nét giai điệu đặc trưng của Phú Rầu, trong giá văn Châu Đệ Tam.



(tham khảo thêm phụ lục 8, trang 217->218)

-Phú Văn Đàn: dùng cho cả Thánh nữ và Thánh nam, đàn Nguyệt đều chơi trên dây bằng. Tuy nhiên, có sự khác biệt trong khi dùng (giá nam thần và giá nữ thần) và tính chất cũng rất khác nhau (trịnh trọng, sâu lắng hay tính chất buồn, duyên dáng) v.v... Cụ thể là:

**Phú Văn Đàn trong giá nam thần*

Với tính chất trịnh trọng, sâu lắng, giai điệu của Phú Văn Đàn trong giá nam thần được vận động với tốc độ vừa phải, nhịp ba, nhấn vào từng ca từ một khá đĩnh đạc với việc khai thác chủ yếu là nhịp nội, bước đi giai điệu thiên về liên bậc trên sự kết hợp của 2 điệu: Đô Nam và Sol Xuân.

**Phú Văn Đàn trong giá nữ thần*

Tính chất buồn, tốc độ chậm rãi, kể lể, Phú Văn Đàn dùng trong giá nữ thần được chơi theo nhịp đôi, giai điệu chuyển động trên điệu Sol Nam với các bước đi cách bậc kết hợp với luyến âm, kết thúc luôn về âm chủ (bậc 1) của điệu thức. Đàn Nguyệt *rung dọc nhanh* trên âm rê (bậc 5).

Ví dụ 2.22: Trích... trong giá Cô Bơ.

Người hát và đàn: Nghệ nhân Văn Chung



Ví dụ trên cho thấy, ngoài ngón rung nhanh trên âm rê, người chơi đàn còn sử dụng thêm ngón song thành trên âm rê (nhịp 6) và trên âm sol (nhịp 8) để đỡ giọng cũng như lấp đầu cho câu hát.

Sau đây là : **BẢNG BIỂU 4**

BẢNG TỔNG KẾT MỘT VÀI ĐẶC ĐIỂM CỦA NHÓM LÀN ĐIỀU PHÚ

T	Tên Làn điệu	Dây đàn và nhịp	Tính chất	Điệu thức, âm rung	Nét giai điệu đặc trưng
1	Phú nói	Dây bằng Nhịp 3	tươi vui, tốc độ hơi nhanh	Sol vũ Sol chủ 	
2	Phú Bình	Dây bằng Nhịp 3	vui vẻ phấn khích tốc độ nhanh	Sol thương 	
3	Phú Chênh	Dây bằng Nhịp 3	khoan thai, tốc độ vừa phải	Thang 6 âm 	
4	Phú Cờn .	Dây lệch Nhịp 3	Mềm mại tao nhã		
5	Phú Dầu	Dây bằng Nhịp 2	Buồn, ai oán		
6	Phú Văn Đàn - giá nữ thần	Dây bằng Nhịp 2	Buồn , sâu lắng		

giai điệu đặc trưng này mà người nghe có thể phân biệt được điệu này với điệu kia. Tuy nhiên, sự nhận biết làn điệu đối với các con nhang, đệ tử còn được thể hiện qua lời ca, họ thuộc từng câu thơ trong mỗi giá văn gắn với các vị Thánh.

Bốn nhóm làn điệu trên, khi sử dụng đều tuân thủ theo qui định như: được dùng trong giá Thánh nam hay Thánh nữ; Thánh ngự trị vùng sông nước, miền rừng núi hay đồng bằng ...

- Đàn Nguyệt là cây đàn đệm gắn liền với nghệ thuật Hát văn, vì thế để phù hợp với qui luật gảy phím trên cần đàn và để thuận lợi cho các thế ngón bấm tay trái, bốn nhóm làn điệu trên đã được đàn Nguyệt thể hiện qua 2 cách lên dây chính là dây bằng (dây quãng 4 đúng) và dây lệch (dây quãng 5 đúng). Ngoài ra, còn có cách chơi trên dây Tổ Lan (dây quãng 7 thứ) nhưng không phổ biến (chỉ có một làn điệu duy nhất chơi trên dây này là Xá Tổ Lan). Việc lên dây trên đàn Nguyệt còn liên quan đến việc xác định âm gốc của điệu thức như: âm gốc của điệu thức luôn trùng với âm dây thấp của đàn Nguyệt. Ví dụ: dây bằng của đàn Nguyệt là sol-đô thì âm gốc (chủ âm) của điệu thức sẽ là âm **sol** (Sol Nam, Sol Xuân ... tùy thuộc vào thành phần âm cụ thể vận động trong đường nét giai điệu); dây lệch của đàn nguyệt là fa-đô thì âm chủ của điệu thức sẽ là **fa** (Fa Huỳnh, Fa Bắc, Fa Nam ...). Vì thế, việc Cung văn hát cao hay thấp không quan trọng, trong tư duy của người chơi đàn, tất cả đều qui về chủ âm **fa**, chủ âm **sol** hay chủ âm **rê** (trường hợp dây Tổ Lan: rê-đố), nếu chúng ta ký âm sang các chủ âm khác như: la, mi, hay si ... thì người chơi đàn Nguyệt chắc chắn sẽ rất khó có thể thực hiện được hoặc nói đúng hơn là không thể thực hiện được.

- Ngoài giai điệu hát, phần nhạc đệm gồm có các dạng câu nhạc như: câu nhạc dạo đầu, câu thông (câu xuyên tâm), câu nhạc lưu không. Mỗi dạng đều có đặc điểm và chức năng riêng. Ngoài ra, khi đệm cho hát, tùy theo tính chất

của từng làn điệu mà người chơi có thể họa cùng với giai điệu hát, bỏ nốt hay thêm nốt để nâng đỡ giọng hát (điều này sẽ được làm rõ ở mục tiếp theo).

2.2. Một số ngón đàn tiêu biểu trong Hát văn và cách thực hiện.

Kết thừa kết quả nghiên cứu ở mục 2.1 và những gì chúng tôi ghi âm được từ Cung văn, chúng tôi có thể hệ thống lại các ngón đàn tiêu biểu của Hát văn qua kỹ thuật tay phải và tay trái như sau:

2.2.1.Kỹ thuật tay phải

Ngón Gậy: Tay phải của người chơi đàn Nguyệt là nơi tạo ra âm thanh thông qua móng gậy vào dây đàn với 2 thao tác cơ bản là: ngón gậy xuống (ký hiệu ...) và ngón gậy lên (ký hiệu ..).

Cách chơi: dùng 2 ngón (ngón trỏ và ngón cái) của tay phải cầm chắc móng gảy rồi gảy xuống dây đàn và gảy ngược lên sao cho âm lượng đều và bằng nhau. Khi gảy cổ tay phải thả lỏng để thể hiện các ngón gảy được linh hoạt, đều đặn.

Thực ra, đây là kỹ thuật cơ bản cho bất cứ ai bắt đầu học chơi đàn Nguyệt. Kỹ thuật này được sử dụng trong tất cả các loại bài bản từ nhạc cổ (trong đó có Hát văn) đến nhạc mới.

Ngón Phi: là cách gảy rải bằng ba ngón còn lại của bàn tay phải. Trong quá trình gảy rải bằng ngón út, áp út và ngón giữa thì ngón trỏ và ngón cái vẫn cầm chắc móng gảy. Cách thực hiện kỹ thuật Phi bao giờ cũng bắt đầu từ ngón út – ngón áp út rồi đến ngón giữa gảy từ trên xuống dưới, ngón nọ nối tiếp ngón kia liền nhau, âm thanh vang lên phải gọn, vang đều đặn và có thể dùng kỹ thuật phi trên 2 dây.

Ngón Phi được sử dụng nhiều trong các điệu Phú, điệu Dục ít dùng hơn và thường dùng ở đầu câu hoặc cuối câu tạo thêm tính uy nghi, đỉnh đạc trong các giá hàng Quan.

Ví dụ 2.23: trích Dục Bắc



Ngón Vê: được sử dụng nhiều trong các tác phẩm âm nhạc mới mang tính chất vui vẻ, hào hứng diễn tả cuộc sống đầy sinh động của con người đương đại. Chúng không xuất hiện trong các phong cách nhạc truyền thống khác như: Huế, Cải lương. Song, tuy xuất hiện không nhiều nhưng ngón Vê lại phát huy tác dụng rất lớn trong một số làn điệu của Hát văn khi thỉnh các Thánh (Thánh Quan, Thánh Châu, Cô, Cậu ...) về ngự đồng. Tiếng vê ở đây tạo cảm giác thôi thúc, rộn rã, hồi hã để hồi thúc nhập đồng. Hay, trong Xá Nhảy, ngón Vê tạo cảm giác vui tươi, rộn ràng tạo sự phấn hứng cho các Thanh đồng trong các giá hàng Châu bà, hàng Cô; tăng sự phấn khích cho các con nhang, đệ tử trong buổi hầu.

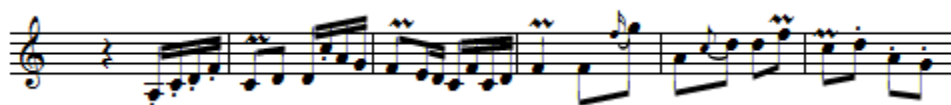
(Tham khảo Ví dụ 2.26, trang 72)

Để thực hiện kỹ thuật này, tay phải cầm móng gảy lên và xuống với tốc độ nhanh, đều đặn, móng gảy phải để vuông góc với mặt đàn sao cho tiết diện của móng tiếp xúc với dây đàn càng ít càng tốt, cổ tay thả lỏng sẽ tạo cho tiếng vê được gọn gàng, trong trẻo.

Trong Hát văn, các Cung văn thường vê to khỏe, mạnh trên một dây hoặc cả hai dây tạo không khí thúc giục, gây hưng phấn cho tất cả mọi người có mặt trong cuộc Hầu đồng.

Ngón bịt: Cách đánh sau khi dùng móng gảy bật vào dây đàn, lấy ngón tay áp út hoặc ngón giữa của tay phải chặn luôn vào dây làm âm thanh đang vang ngắt ngay. Hiệu quả của kỹ thuật này luôn tạo cảm giác nhí nhảnh, vui tươi ... nên được các Cung văn sử dụng trong các làn điệu Kiều Dương, Xá Quảng....

Ví dụ 2.24: Trích Xá Quảng



2.2.2. Kỹ thuật tay trái:

Nếu tay phải là nơi khởi nguồn của âm thanh thì tay trái lại là nơi tạo ra sự phong phú của âm thanh cũng như cái hồn của những âm thanh ấy với các kiểu dạng khác nhau. Nhờ vào sự linh hoạt, biến hóa khôn lường của kỹ thuật tay trái, âm thanh vang lên sẽ đem đến cho người nghe những cảm xúc cũng như những phong cách âm nhạc khác nhau. Vì thế, trong tiểu mục này, chúng tôi sẽ trình bày kỹ thuật tay trái được sử dụng trong Hát văn qua 2 nội dung là: kỹ thuật tạo các bậc âm và kỹ thuật tạo màu âm (rung, vỗ ...)

*Kỹ thuật tạo bậc âm.

Bên cạnh việc tạo âm rất phổ biến bằng việc bấm trực tiếp trên phím đàn, hoặc trực tiếp trên âm mượn tạo hiệu quả âm thanh rõ ràng, khỏe khoắn phù hợp với phong cách âm nhạc Hát văn, thì cách tạo âm bằng việc mượn âm với kỹ thuật nhấn luyến cũng được dùng để tạo tính chất trữ tình, buồn, sâu lắng ...trong một số làn điệu buồn. Tùy theo từng làn điệu cụ thể mà ở đó kỹ thuật nhấn luyến âm quãng 2 hay quãng 3 được sử dụng. Ngón nhấn luyến có thể thực hiện trên âm mượn hoặc âm thực (âm bấm trực tiếp trên phím đàn).

-Ngón nhấn luyến quãng 2 trường¹¹ có thể được thực hiện ở cả 2 kiểu: nhấn luyến lên và nhấn luyến xuống. Với nhấn lên thường được bắt đầu bằng việc tay trái bấm tạo âm, tay phải gảy trên dây có bậc tương ứng để tạo âm cơ bản, sau đó ngón bấm của tay trái nhấn dây lên quãng 2 đến cao độ cần có. Với kỹ thuật luyến xuống quãng 2, tay trái phải thực hiện kỹ thuật nhấn lên trước sau đó trả về âm cơ bản. Tốc độ của luyến âm nhanh hay chậm phụ thuộc vào giá trị trường độ mà âm đó chiếm lĩnh.

¹¹ Trong âm nhạc cổ truyền VN khoảng cách giữa một số bậc trong thang âm không hoàn toàn giống như thang bình quân. Tùy thuộc vào từng loại nhạc mà các bậc có mức độ non già khác nhau. Để dễ dàng hơn trong việc mô tả bước đi của giai điệu hay nét giai điệu đặc trưng, trong luận án này chúng tôi tạm dùng thuật ngữ *quãng trường*, *thứ* của phương Tây để chỉ độ cao tương đối của các âm thanh.

-Ngón nhấn luyện quãng 3: về cơ bản kỹ thuật thực hiện giống như nhấn luyện quãng 2. Sự khác biệt giữa hai ngón nhấn này chỉ là ở khoảng cách nhấn. Với nhấn luyện quãng 3 thì ngón nhấn luyện sâu hơn, âm thanh phát ra mềm mại, sâu lắng hơn nên thường được sử dụng trong các làn điệu Phú, Cờn

. Ví dụ 2.25: tríchCờn Huế



Nếu với các phong cách nhạc cổ khác như: Ca Huế, Tài tử, Cải lương ngoài các ngón nhấn luyện quãng 2, quãng 3, thì quãng 4 (đôi khi là quãng 5) được khai thác khá nhiều. Song trong Hát văn các ngón nhấn luyện quãng 4, quãng 5 không sử dụng. Sở dĩ có đặc điểm này, tôi cho rằng một phần do âm nhạc Hát văn thiên về tính chất vui vẻ, hội hè; phần khác do người hát là nam giới có giọng hát thấp nên cách lên dây đàn nguyệt ở Hát văn thường thấp hơn các lối hát khác như: Chèo, Huế, Cải lương quãng 7 thứ (dây đô trên đàn Nguyệt trong Hát văn thường chỉ lấy bằng âm la quãng 8 lớn; với Chèo, Huế, Cải lương, dây đô được lấy bằng âm sol quãng 8 nhỏ), do vậy dây đàn khá trùng, tiếng phát ra trầm đục nên các ngón nhấn hạn chế do âm thanh phần nào bị đoán tiếng, kém hiệu quả.

*Kỹ thuật tạo màu âm:

Trong các phong cách nhạc cổ, kỹ thuật tạo màu âm qua các ngón Rung, Vỗ, Láy ... vô cùng quan trọng, nhờ đó mà ta có thể cảm nhận được tính chất vui buồn ở các mức độ khác nhau, phong cách khác nhau. Tìm hiểu âm nhạc hát Văn được thể hiện qua ngón đàn của các nghệ nhân, tôi thấy kỹ thuật được dùng nhiều ở đây là: Rung, Nảy.

Ngón Rung: rung là kỹ thuật tạo âm thanh ngân dài, nhưng tùy vào sự tác động *nhANH chậm* của ngón bấm trong khi rung và phương pháp thực hiện

chúng mà rung trong Hát văn được chia thành 2 loại cơ bản là: *rung nhanh* và *rung chậm*.

Rung nhanh: để thực hiện kỹ thuật rung nhanh trong Hát văn trên đàn Nguyệt có 2 cách thực hiện cơ bản.

Thứ nhất, đầu ngón tay trái đặt trên âm cụ thể sau đó cổ tay lắc nhanh đều, nhẹ nhàng dọc theo chiều cần đàn, biên độ dao động của âm thanh nhỏ nên thường tạo ra những âm thanh vui vẻ, bình dị. Cách rung này còn gọi là *rung ngang-nhanh*, được dùng trong các làn điệu như: *Dọc Bắc*, *Còn Xuân*.

Thứ hai, đầu ngón tay trái đặt trên âm cụ thể sau đó nhấn sâu vào bên trong cần đàn rồi thả trả lại đều đặn (còn gọi là *rung dọc*) với tốc độ nhanh, biên độ dao động của âm thanh rộng nên màu sắc của những âm thanh đó phát ra khá độc đáo, ấn tượng, bởi nó là hệ quả của sự kết hợp giữa 2 âm khác nhau. Vì thế, kỹ thuật *rung dọc-nhanh* này có mặt trong cả làn điệu vui và buồn tùy thuộc vào tốc độ chung của toàn bài hay điệu thức của mỗi bài cụ thể. Chẳng hạn, trong các làn điệu Xá, kỹ thuật *rung dọc-nhanh* đã khắc họa rõ nét hơn tính chất vui vẻ, khỏe khoắn đầy phấn khích của các Thánh nữ thượng ngàn. Ngược lại, với điệu Còn Bắc, kỹ thuật *rung dọc-nhanh* được dùng đã làm tôn lên tính chất duyên dáng, dịu dàng của các Thánh nữ miền xuôi.

(Tham khảo ví dụ 2.2, trang 48 hoặc ví dụ 2.4, trang 50)

Rung chậm:

Cũng giống như rung nhanh, rung chậm cũng có 2 cách thực hiện là *rung ngang-chậm* và *rung dọc-chậm*. Do thao tác vận hành của kỹ thuật này chậm hơn rung nhanh nên nó thường tạo ra hiệu quả buồn, sâu lắng, ai oán ... Ngoài ra, kỹ thuật *rung ngang* hay *dọc* cũng có những ảnh hưởng nhất định đến tính chất của làn điệu như:

Rung ngang-chậm thường tạo tính chất buồn man mác, kể lể như Phú Rầu, Phú Bình, Phú Nói.

Rung dọc-chậm mang lại cảm xúc buồn sâu lắng, có khi day dứt như ở Dọc Nam, Cờn Huế, Cờn Oán ...

(Tham khảo ví dụ 2.16, trang 58 hoặc ví dụ 2.10, trang 53)

Ngón Vê-Vuốt : đây là kỹ thuật kết hợp 2 tay, trong khi tay phải vê để tạo âm thanh ròn rã, sôi nổi thì tay trái di chuyển trên dây đàn theo chiều từ trên xuống hoặc có thể từ dưới lên tới nốt qui định. Sự kết hợp này tạo hiệu quả âm thanh vang lên một cách liên tục với sự chuyển động qua nhiều cao độ khác nhau, tạo cao trào, diễn tả không khí thăng hoa vui vẻ. Kỹ thuật này được sử dụng nhiều trong các làn điệu Xá

Ví dụ 2.26: trích Xá Nhảy (song đăng)



Ngón Nảy: nảy có 2 loại là nảy hạt và nảy bông

-Nảy hạt (kí hiệu) : tay phải gảy và tay trái cùng kết hợp một lúc khi tay phải gảy, tay trái nhấn (bắt đầu từ âm cao hơn) rồi thả dây ngay tạo ra 2 âm thanh liền kề nhau với tốc độ nhanh, dứt khoát, cảm giác nhăm nhắng, vui vẻ ở loại bài vui như: Cờn Bắc ...; hoặc như tiếng nấc, nghẹn ngào với loại bài buồn như: Dọc nam, Cờn Huế... (Tham khảo ví dụ 2.10, trang 54)

-Nảy bông (kí hiệu) : là kỹ thuật nảy kết hợp với rung. Sau khi nảy vào nốt cao hơn rồi thả ra rung, tạo cảm giác khoan thai, bông bênh thư thái. Kỹ thuật này được dùng trong làn điệu Phú Văn Đàn, Phù Râu ...

(Tham khảo ví dụ 2.21, trang 63)

Để có thể tham gia vào ban nhạc hầu đồng, bên cạnh các ngón kỹ thuật kể trên, người chơi đàn Nguyệt còn phải nắm được rất chắc đặc điểm cũng như yêu cầu diễn tấu phần nhạc không lời (câu dạo, câu thông, câu lưu không) và phần đệm cho hát mà chúng tôi sẽ đề cập đến ở các tiểu mục tiếp theo.

2.2.3. Phần nhạc không lời.

Ngón đạo:

Ngón đạo của đàn Nguyệt trong Hát văn đóng vai trò vô cùng quan trọng, được dùng để ra phách, lấy nhịp cho trống, phách và lấy hơi nhạc cho Cung văn bắt vào câu hát. Chỉ cần nghe câu đạo, người hát (trong trường hợp người hát sử dụng nhạc cụ gõ) có thể biết ngay là sẽ phải hát làn điệu gì. Song, để tạo ra những câu đạo hay, độc lập trong mỗi lần chơi, người đàn phải nắm rất vững đặc điểm chung của làn điệu, yêu cầu của câu đạo đó là gợi cảm hứng, gây không khí, diễn tả điều gì Đặc điểm này, khiến câu đạo khá dài (ít nhất là 8 nhịp, nhiều lên tới trên 20 nhịp). Dựa trên các câu đạo do các Cung văn chơi mà chúng tôi ghi được cho thấy:

-Độ dài của câu đạo không có sự qui định mà tùy vào thực tế hầu đồng lúc đó mà có thể dài ngắn khác nhau. Mở đầu câu đạo là nét nhạc mang tính chất so dây, dọn giọng (khoảng 1 hoặc 2 nhịp) thường được chơi theo kiểu chông quăng hoặc rải quăng. Sau đó, là quá trình diễn biến của câu đạo với sự trở ngón kỹ thuật dựa trên những qui định của làn điệu. Kết thúc câu đạo luôn được Cung văn chơi chậm lại với nét nhạc đổ về chủ âm.

-Đạo được dựa trên các qui định về thang âm, điệu thức, về kỹ thuật rung, nhấn, luyến, láy ... của mỗi làn điệu. Người am hiểu và nắm vững các làn điệu trong Hát văn chỉ cần nghe qua câu đạo của đàn Nguyệt sẽ biết đó là làn điệu gì. Tuy nhiên, cũng có những làn điệu được hình thành trên thang 5 âm nhưng Cung văn vẫn có thể làm mới phần nhạc đạo bằng việc sử dụng thêm âm mới khiến thành phần âm có thể là 6 âm hoặc 7 âm nhưng không làm thay đổi tính chất của làn điệu. Đó là trường hợp của câu đạo Dọc Bắc mà chúng tôi đã đề cập đến ở mục 1.1. (ví dụ 2) hay trong câu đạo Cờn Bắc v.v..

-Tiết tấu của nét nhạc dạo gồm: nhịp nội hay nhịp ngoại; đen, trắng, móc kép (nhiều chữ đàn hay ít chữ đàn) phụ thuộc vào tính chất của làn điệu (vui, buồn, trang trọng) mà thành.

Chẳng hạn, với điệu Phú Nói do ảnh hưởng của Ca trù nên lời ca được thể hiện chủ yếu ở nhịp ngoại, ngâm nga đồng dọc từng từ, vì thế câu dạo trên đàn Nguyệt ở đây cũng vậy, sử dụng nhịp ngoại, ít nốt (chủ yếu tiết tấu móc đơn), thiên về rung nhấn tạo sự gần gũi với âm hưởng của cây đàn đáy.

(tham khảo phụ lục 8, trang 207 phần nhạc dạo đầu).

Trong khi đó, cũng là Phú nhưng Phú Văn Đàn (giá Cô bơ) với tính chất duyên dáng, nhẹ nhàng ít dùng nhịp ngoại, phần dạo của đàn Nguyệt đã được Cung văn khai thác chủ yếu nhịp nội, giai điệu linh hoạt hơn với sự xuất hiện của tiết tấu móc kép với các dạng (kép đều, kép trước, sau, móc dật) bên cạnh tiết tấu móc đơn, bước đi giai điệu khá bình ổn.

(tham khảo phụ lục 8, trang 219 phần nhạc dạo đầu).

Như vậy, người chơi đàn phải biết tùy thuộc vào tính chất của làn điệu mà sử lý các ngón đàn cho phù hợp (nhiều hay ít chữ đàn).

Ngón thông:

Thông là nét giai điệu do nhạc cụ thể hiện lấp vào chỗ trống của câu hát khi ca từ ngân nga hoặc nghỉ lấy hơi. Trong Chèo, Xẩm gọi đây là nét nhạc xuyên tâm. Nét nhạc này có đặc điểm lấy lại âm cuối mà ca từ chiếm lĩnh và thường có bố cục ngắn gọn trong 1 hoặc 2 nhịp.

Ví dụ dưới đây cho thấy khi từ “mời” dừng lại ở âm sol, câu thông của đàn Nguyệt tấu nét nhạc bao quanh nốt sol và cũng dừng lại ở nốt sol; tiếp theo ca từ dừng ở từ “Bơ” với nốt rê, nét nhạc phụ họa lại rồi trở về nốt rê. Các nốt thuộc ngón Thông về cơ bản là nằm trong thành phần âm của làn điệu và nằm trong thế bấm hiện tại của tay đàn (không chuyển thế tay).

Ví dụ 2.27: trích n21 -> n30 Phú Văn Đàn ... giá Cô Bơ



Ngón lưu không:

Lưu không mang chức năng nối kết các trổ hát với nhau nên bố cục của lưu không cũng khá dài, luôn tồn tại với ý nghĩa là một câu nhạc, đoạn nhạc hoàn chỉnh. Theo như những gì mà chúng tôi sưu tầm được thì nhạc lưu không nhiều khi được các Cung văn chơi gần giống với nhạc dạo đầu được rút ngắn một vài nhịp như trường hợp của những làn điệu Dọc. Nhưng cũng có khi là một câu nhạc mới không trùng với nhạc dạo đầu một số làn điệu Còn, trong đó có Còn xuân (phụ lục 4). Đặc điểm chung của nhạc lưu không là ở chỗ: các cung văn có thể thể hiện kỹ thuật đàn (trổ ngón kỹ thuật), tạo không khí cho buổi hầu đồng và luôn dừng lại ở âm chủ của điệu để trổ hát được tiếp tục.

2.2.4. Phần nhạc đệm cho hát.

Thông thường người chơi đàn Nguyệt cũng là người hát chính nên ít nhiều cũng bị giọng hát chi phối nên lúc này người chơi chỉ đánh điểm vào những âm chính, ít có sự phóng tác trong các ngón đàn. Hoặc, có thể tòng theo nét giai điệu của giọng hát. Chỉ khi nào đến âm ngân nga, hoặc kết thúc trổ hát, lúc đó người chơi mới trổ tài ngón đàn qua các câu thông hoặc lưu không như đã đề cập đến ở trên.

Trong trường hợp người chơi đàn không phải là Cung văn (Cung văn hát và gõ phách) mà là một nhạc công tham gia vào dàn nhạc thì phần đệm cho hát

khá phong phú, chữ đàn nhiều hơn, giai điệu mạch lạc hơn và thường đi cùng với giai điệu hát, lúc vào lúc ra một cách uyển chuyển; thậm chí, đôi khi còn tạo ra nét giai điệu mới đi song hành với giai điệu hát làm phong phú cho âm nhạc Hát văn.

Ví dụ 2.28: tríchCòn oán

Người hát: Đặng Ngọc Minh

Người đàn: Hoàng Tiến Hưng



Như vậy, có thể thấy ngón đàn Nguyệt trong Hát văn không quá phức tạp như các ngón đàn Nguyệt với các phong cách nhạc cổ truyền khác mà chúng tôi đã được tiếp cận. Cụ thể các ngón Hát văn ở đây là :

Tay phải với các ngón : ngón gảy lên, xuống cơ bản; ngón vê ; ngón phi ; ngón bịt.

Tay trái chủ yếu với các ngón : nhấn luyện, rung, nảy, vê-vuốt. Mỗi ngón đàn đều đem đến một tính chất, một sắc thái cảm xúc khác nhau. Nhưng trong các ngón đàn trên, *ngón rung* chiếm một vị trí đặc biệt, bởi nó xuất hiện trong tất cả các làn điệu với các hình thái khác nhau như: *rung nhanh*, *rung chậm* ; trong *rung nhanh* và *rung chậm* lại được chia ra thành *rung dọc* và *rung ngang*. Các ngón đàn này được quy định cụ thể trong mỗi làn điệu Hát văn.

Ngoài các kỹ thuật trên, với nghệ nhân Hát văn còn có các ngón đàn khác được gọi là ngón dạo, ngón thông và ngón lưu không, hay những ngón đàn khi đệm cho hát. Trong đó:

Ngón dạo mang chức năng mở đầu và có đặc điểm khá dài với sự hội tụ âm hưởng chung của làn điệu (thang âm, điệu thức; âm rung cùng kỹ thuật rung;

ngón đàn đặc trưng ...). Đôi khi, ngón dạo có thành phần âm phong phú hơn trở hát như trường hợp của các làn điệu Dọc Bắc, Phú, Còn ...

-Ngón thông là nét nhạc lấy lại âm thanh cuối cùng của nét giai điệu hát, nét nhạc đó phụ thuộc vào thể tay hiện tại.

-Ngón đàn lưu không mang chức năng kết nối các trở hát với nhau và thường có cùng chất liệu với ngón dạo nhưng có thể rút ngắn hơn.

Với người chơi đàn Nguyệt trong Hát văn nhất thiết phải hiểu và nắm vững qui luật của các lối chuyển động giai điệu này để áp dụng vào thực tiễn. Bởi, những điều này không chỉ giúp người chơi đàn Nguyệt có khả năng trở thành một trong những Cung văn của loại hình nghệ thuật này hay không mà còn thể hiện tài nghệ riêng, phong cách riêng của mỗi Cung văn.

Sau đây là:

BẢNG BIỂU V

BẢNG TỔNG KẾT CÁC NGÓN ĐÀN NGUYỆT TRONG HÁT VĂN

TT	NGÓN CƠ BẢN	NGÓN ĐẶC TRƯNG
1	Ngón gảy (lên, xuống)	Ngón phi
2	Ngón nhấn (lên, xuống)	Ngón vê
3	Ngón nhấn (lên, xuống)	Ngón vê – vuốt
4	Ngón rung (nhANH, chậm)	Ngón bịt
5	Ngón song thỉnh	Ngón nảy
6		Ngón dạo
7		Ngón thông
8		Ngón lưu không

***Tiểu kết chương 2:**

Hát văn - loại hình âm nhạc cổ truyền độc đáo gắn với đời sống tâm linh của người Việt hiện vẫn đang tồn tại có hệ thống bài bản rất phong phú. Sự phong phú của Hát văn được thể hiện ở chỗ, ngoài bốn hệ thống làn điệu được coi là chính tông gồm: Dọc, Cờn, Xá, Phú còn có sự du nhập của các làn điệu dân ca khác như: Bỏ bộ, Chèo đò, Thiên Thai ... gắn với Hát văn hầu, đó là chưa kể đến các làn điệu gắn với Hát văn thờ. Trong bốn hệ thống làn điệu chính kể trên, mỗi hệ thống lại bao gồm những làn điệu khác nhau về tính chất âm nhạc, về ngón đàn đã đáp ứng được nhu cầu khắc họa tính cách cao sang, đĩnh đạc hay điềm đạm ... của các Thánh nam; tính cách đầm thắm, dịu dàng hay hồn nhiên, nhí nhảnh ... của các Thánh nữ v.v...

Để làm điểm tựa cho nghiên cứu về ngón đàn Nguyệt trong phong cách này, mục 2.1 chúng tôi đã đi vào tìm hiểu những nét đặc trưng cấu thành các làn điệu thuộc bốn hệ thống trên cùng sự gắn kết với cây đàn Nguyệt. Cuối mỗi hệ thống làn điệu là một bảng biểu tổng kết lại các đặc trưng đó như: tính chất, cách lấy dây trên đàn Nguyệt, loại nhịp, thang âm điệu thức, các bậc rung và nét giai điệu đặc trưng.

Về ngón đàn Nguyệt, ngoài các ngón đàn cơ bản như: ngón gảy, ngón nhấn, ngón nhấn luyến, ngón rung; thì các ngón làm nổi bật lên phong cách Hát văn là: ngón phi, ngón vè, ngón vè-vuốt, ngón chạy, ngón dạo, ngón thông và ngón lưu không. Trong đó, mỗi ngón đều có một chức năng, hiệu quả thể hiện riêng cũng như phương pháp thực hiện khác nhau. Tất cả đã được chúng tôi thể hiện trong tiểu mục 2.2.

Hiện tại, bên cạnh những Cung văn nắm vững nghề, đàn hát đúng qui cách còn không ít những Cung văn trẻ mới bước vào nghề với số vốn liếng ít ỏi, thiếu hiểu biết về loại hình nghệ thuật mà mình tham gia. Nhưng do yêu cầu của xã hội, yêu cầu phục vụ đời sống tâm linh của người dân nhất là vào hai

dịp: đầu xuân và cuối năm; hay, do yếu tố kinh tế thị trường chi phối, nhu cầu kiếm tiền của một số người nên chất lượng âm nhạc nhiều buổi hầu đồng không đạt yêu cầu như: Các ngón đàn chưa đúng qui cách, nhất là các ngón dạo nhiều khi dùng chung cho các làn điệu ít có sự thay đổi để tạo sự mới mẻ, khác biệt cho mỗi làn điệu; đó là chưa kể đánh sai cả ngón đàn.

Nghiên cứu ngón đàn Hát văn để đàn sao cho đúng sẽ góp phần đáng kể trong việc giảng dạy phong cách âm nhạc Hát văn cho những ai có nhu cầu muốn tiếp xúc với loại hình âm nhạc này trên cây đàn Nguyệt, cũng như góp phần vào việc bảo tồn vốn âm nhạc quý giá mà cha ông đã để lại cho chúng ta.

Chương 3

NGÓN ĐÀN NGUYỆT TRONG PHONG CÁCH ÂM NHẠC TÀI TỬ VÀ PHƯƠNG PHÁP THỂ HIỆN

Tổng hợp tài liệu nghiên cứu cho thấy, cuối thế kỷ 19, do những biến động của lịch sử, triều đình nhà Nguyễn bắt đầu bước vào con đường suy thoái. Một bộ phận của âm nhạc cung đình đã thoát ra khỏi Thành quách Đại nội để đến với công chúng, lan tỏa ngoài dân gian, đó là Ca nhạc thính phòng Huế. Trên bước đường nam tiến, Ca nhạc thính phòng Huế đã trở thành nhân tố quan trọng tạo nên những thể loại âm nhạc cho những vùng đất mới như: vùng đất Nam trung bộ với Đờn Quảng và đất Nam bộ là Đờn ca Tài tử và âm nhạc cho sân khấu Cải lương (thường gọi là nhạc Tài tử-Cải lương Nam bộ).

Cũng giống như Ca nhạc thính phòng Huế, nhạc Tài tử Nam bộ không chỉ có Đờn mà còn có Ca. Đờn có thể tồn tại độc lập với tư cách hòa tấu các nhạc cụ hoặc có thể hòa cùng với Ca nên mới có tên gọi là Đờn ca Tài tử. Phần đờn ở đây là một ban nhạc gồm một số nhạc cụ được kết hợp lại trên cơ sở của các nhạc cụ thuộc họ dây. Nhạc Tài tử đã hoàn chỉnh với hai tổ chức dàn nhạc là: Tứ Tài tử và Lục Tài tử. Theo tác giả Tuấn Giang thì:

Dàn nhạc Tứ Tài tử gồm các nhạc khí như: đàn Kìm (Nguyệt), đàn Tranh, đàn Bầu, đàn Cò (Nhị).

Dàn nhạc Lục Tài tử gồm các nhạc khí như: đàn Kìm (Nguyệt), đàn Tranh, đàn Tỳ, đàn Bầu, đàn Cò (Nhị) và Tiêu [5: trg 22, 23].

Nguyên lý cấu thành hai dàn nhạc Tứ và Lục Tài tử là không có sự trùng lặp kiểu đồng chất, đồng âm về âm thanh và diễn tấu. Từ hai tổ chức dàn nhạc này đã hình thành nhiều ban nhạc với kết cấu khác nhau như: Nhị, Tam, Ngũ Tài tử. Trong số các nhạc cụ dây cấu thành dàn nhạc Tài tử thì đàn Nguyệt là loại đàn dùng dây tơ nhưng với phương pháp dùng móng gảy và rất linh hoạt

về kỹ thuật đã đem đến cho cây đàn này tính chất vui tươi, trong sáng nhưng cũng khá đỉnh đặc, thâm trầm giàu cảm xúc nên đã trở thành một trong những nhạc cụ quan trọng của dàn nhạc Tài tử.

Trình diễn nhạc Tài tử thực chất là những buổi hoà đàn, hoà ca của những nhóm nhỏ tri âm tri kỷ, họ cùng với nhau chơi nhạc và thưởng thức âm nhạc. Cũng giống như một số loại hình hoà tấu nhạc cổ khác, phương pháp diễn tấu đàn ca Tài tử cũng dựa trên nét giai điệu lòng bản có sẵn với sự quy định chỗ ngưng nghỉ ra - vào của các nhạc cụ trên cơ sở của khung nhịp điệu, của thang âm, của các âm chủ chốt, của nét nhạc đặc trưng.... Từ những quy định này, người chơi nhạc cụ phải có khả năng ngẫu hứng, sáng tạo, biến hoá, ứng diễn kịp thời sao cho phong phú về âm điệu, đa dạng trong kỹ thuật diễn tấu để phù hợp với tính năng của mỗi cây đàn (họ có thể thêm hay bớt nốt tùy ý) mà vẫn không ra ngoài lòng bản. Mỗi người có thể chơi theo cảm hứng riêng, tình cảm riêng để vẽ nên những nét giai điệu của riêng mình rồi cùng hướng tiếng đàn của mình hoà hợp với bạn diễn theo kiểu bè tòng.

Nét nổi bật của nghệ thuật ca nhạc Tài tử là lối chơi nghiêm khắc với sự quy định hết sức chặt chẽ về hệ thống bài bản, về kỹ thuật diễn tấu ở từng ngón đàn, ở lối hoà đàn (ra, vào) của các nhạc công trong ban nhạc, ở kỹ thuật ca v.v.. Điều đó đòi hỏi người chơi đàn phải vững nhịp, thông thạo thang âm, người ca phải đúng hơi và cũng phải tuân thủ những quy định giống như đàn để khi đàn ca với nhau “*hồn ai nấy giữ*” nhưng vẫn phải hoà hợp với bạn diễn, cùng nâng nhau lên để rồi cùng đổ về đúng khuôn nhịp.

Vì thế, để nghiên cứu về các ngón đàn Nguyệt với các phong cách âm nhạc truyền thống thì không thể bỏ qua các ngón đàn Nguyệt với phong cách âm nhạc Tài tử Nam bộ-một loại hình ca nhạc độc đáo mang phong vị phương nam. Đây chính là lý do mà nhạc Tài tử đã được chúng tôi chọn làm đối tượng nghiên cứu tiếp theo ở chương 3 với các nội dung sau:

- Khái quát về hệ thống bài bản nhạc Tài tử Nam bộ
- Vấn đề thang âm, điệu và hơi.
- Ngón đàn nguyệt trong phong cách nhạc Tài tử Nam bộ
- Cách thể hiện.

3.1. Khái quát về hệ thống bài bản nhạc Tài tử Nam bộ. Vấn đề thang âm, điệu, hơi và chữ đàn.

3.1.1. Khái quát về hệ thống bài bản nhạc Tài tử Nam bộ.

Đúc kết từ các công trình nghiên cứu của các tác giả đi trước về sự hình thành của nhạc Tài tử Nam bộ, có thể cho rằng: nền tảng âm nhạc của Tài tử Nam bộ được hình thành bởi ca nhạc Huế, nhạc Lễ cung đình và dân gian Trung bộ và Nam bộ, các làn điệu Lý, Hò địa phương Trung - Nam bộ và đặc biệt là sự đóng góp những sáng tạo của các nhóm nghệ sĩ Tài tử thuộc hai khu vực: miền Đông và miền Tây Nam bộ.

Với những công lao hết sức to lớn trong việc cải, soạn, biểu diễn và truyền bá của cả hai khối Tài tử miền Đông và Tài tử miền Tây, hệ thống bài bản đã được định hình. Trong đó có 20 bài bản tổ còn được gọi là “Nhị thập huyền tổ” là những bài bản lớn có giá trị nghệ thuật cao do nhạc sư Lê Tài Khi đúc kết gồm các bài bản sau: [3, trang 18]

STT	6 Bắc = bắc	7 bài (lễ , nhạc) = hạ	3 Nam = nam	4 Oán = oán
1	Lưu thủy trường	Ngũ đối	Nam xuân	Tứ đại oán
2	Phú lục chấn	thượng	Nam ai	Phụng hoàng
3	Bình bán chấn	Ngũ đối hạ	Nam đảo	Phụng cầu
4	Cổ bản dựng	Long đăng	(Đaongũ	Giang nam cửu
5	Xuân tình chấn	Long ngâm	cung)	Khúc
6	Tây thi trường	Vạn giá		
7		Tiểu khúc		
		Xàng xê		

Càng về sau, danh mục bài bản nhạc Tài tử càng được bổ sung, lên tới mấy chục bài bản lớn nhỏ mà cụ Huỳnh thúc Kháng lược thống kê và in trên báo (tiếng dân Huế - 1927) gọi là mười loại bài bản cổ nhạc Miền Nam và được sắp xếp theo thứ tự : *Nhất Lý, Nhì Ngâm, Tam Nam, Tứ Oán, Ngũ Điểm, Lục Xuất*¹², *Thất Chính, Bát Ngự, Cửu Nhĩ* và *Thập thủ liên hườn* với các bài cụ thể xin tham khảo ở phụ lục 3 trang 160

Như vậy, so với 20 bản tổ, trong quá trình phát triển, nhạc Tài tử đã du nhập thêm một số làn điệu dân ca địa phương (các điệu Lý, Ngâm) cũng như nhiều hệ thống bài bản khác như: *Ngũ Điểm, Bát Ngự, Cửu Nhĩ, Thập thủ Liên hườn*. Theo tác giả Thụy Loan thì: “những bài trên đều được sáng tác trước năm 1920 và được phổ biến trong giới nhạc Tài tử trước khi sân khấu Cải lương hình thành. Và, ngay từ năm 1910, ngoài Hò, Lý, Ngâm, bài bản Tài tử có đủ 3 Nam, 4 Oán, 7 Bắc, 8 Ngự, 10 bản Liên hoàn... Những bài này sau đều trở thành những bài bản cơ sở của nhạc Cải lương. Còn phong trào sáng tác mới theo hơi nhạc cổ truyền thì còn tiếp tục cho đến khi Cải lương ra đời và phát triển” [19: trang 62,63]

Từ hệ thống bài bản nhạc Tài tử trên, các nghệ nhân, nghệ sĩ đã sắp xếp chúng theo một hệ thống nhất định trên cơ sở Điệu và Hơi để dễ nắm bắt. Với quan niệm Hơi nằm trong Điệu, hệ bài bản trên sẽ được sắp xếp trước tiên theo Điệu là điệu Bắc và điệu Nam, tiếp theo trong từng Điệu sẽ là các bài bản cụ thể nằm trong Hơi.

3.1.2. Vấn đề thang âm, điệu, hơi và chữ đàn.

Trong nhạc Tài tử - Cải lương *Điệu* và *Hơi* được coi trọng nhất vì đàn có đúng Điệu và Hơi thì bài bản mới hiện ra. Tuy nhiên, cách hiểu về Hơi và Điệu

¹² Theo tài liệu của cụ Giáo Thịnh gọi *Ngũ Điểm* đúng hơn (có người gọi là *Ngũ Điểm*); và *Lục Xuất* gọi đầy đủ là *Lục Xuất Kỳ Sơn*.

giữa các nhà nghiên cứu còn chưa thống nhất. Có tác giả cho rằng: *nhạc Tài tử - Cải lương được hình thành trên thang âm 7 bậc vì thế Điệu của nó được cấu thành bởi 7 bậc âm* [29]. Song, lại có tác giả viết: *âm nhạc Tài tử - Cải lương có tên của 7 âm (...) nhưng người Việt không có thói quen dùng cả 7 âm để xây dựng điệu thức mà chỉ chọn 5 trong số 7 âm đó. Nếu trong bài có đủ 7 bậc thì ở đó có sự đan Điệu* [18]. Hay, Theo giáo sư Trần Văn Khê thì âm nhạc Tài tử có hai hệ thống điệu thức tương ứng với hai hệ thống bài bản là: *Hệ thống điệu thức Bắc và hệ thống điệu thức Nam*. Trong đó, thuật ngữ Hệ thống điệu thức (systeme model) mà ông dùng không mang đầy đủ những quy định của điệu thức (mode) trong âm nhạc phương Tây nhưng lại hơn là một hệ thống (systeme) và để xác định Điệu trong âm nhạc Việt Nam cần dựa vào 7 yếu tố như: *thang âm, âm mở đầu và âm kết thúc, nhịp và tốc độ, cách trang điểm được dùng, dáng dấp vui hay buồn, cách lên dây đàn tranh, kìm, cò ...*[49: phần 3 chương III]. Còn theo PGS Vũ Nhật Thăng thì: *Hơi là sự biểu hiện rõ hơn một tính chất nào đó của Điệu. Ví dụ: trong điệu Bắc lại có hơi Bắc, hơi Nhạc; còn trong điệu Nam cũng có các hơi khác nhau như hơi Ai, hơi Oán..... Để thể hiện hơi, trong mỗi bản luôn cần đến phương pháp trang điểm (cách rung, nhấn, vuốt, vỗ...) mang tính quy luật của các bậc trong thang âm* [29] ...

Khảo sát thực tế các bản nhạc Tài tử - Cải lương qua việc học trực tiếp từ các nghệ nhân như: NSƯT Kim Sinh, NS Xuân Thành (miền Bắc) và học gián tiếp qua băng đĩa của các nghệ nhân Năm Cơ, Ba Tu, Bảy Bá (miền Nam), chúng tôi thấy, bài bản nhạc Tài tử có thể có mặt đủ 7 âm hoặc 6 âm nhưng tùy theo từng bài, từng hơi và ở đó các âm được nhấn mạnh hay rung - nhấn - vỗ hoặc có độ cao khác nhau. Với góc độ của người biểu diễn, chúng tôi không có tham vọng luận bàn sâu về vấn đề này mà chỉ dừng lại ở chỗ đưa ra hàng âm của bài và mô tả âm vang của một số âm quan trọng mà theo tôi chúng phản ánh sự khác biệt của Hơi trong mỗi bài bản cụ thể.

Để tìm hiểu đặc điểm các ngón đàn và cách thể hiện nhạc Tài tử trên đàn Nguyệt, hệ thống bài bản sẽ được chúng tôi trình bày theo cách phân loại từ bao quát cho đến cụ thể: Điệu -> Hơi -> Bài.

3.1.2.1. Điệu Bắc:

Điệu Bắc gồm các Hơi như: Hơi Bắc, Hơi Nhạc (Lễ), Hơi Đảo. Thực tế cho thấy, các bài bản thuộc điệu Bắc được tiếp diễn trên thang 7 âm với khoảng cách giữa các bậc ở các Hơi khá giống nhau. Tuy nhiên tùy theo từng Hơi, từng bài cụ thể mà ở đó giai điệu được chuyển động chủ yếu trên 5 âm hoặc 6 âm. Thang âm điệu Bắc với 7 bậc như sau:

Hò - Xự - Xứ - Xang - Xê - Cống - Phan

Khoảng cách giữa các bậc trong thang âm khá gần gũi với thang bình quân nhưng theo xu hướng cao hơn một chút. Theo như tính toán, đo đạc của PGS.TS Vũ Nhật Thăng trong bài viết *Thang âm nhạc Tài tử* đăng trong Kỷ yếu Hội thảo khoa học quốc tế *Nghệ thuật Đờn ca Tài tử và những lối hoà đàn ngẫu hứng* (Viện Âm nhạc-2011) thì: trừ Hò là bậc khởi đầu, các bậc còn lại đều cao hơn thang âm bình quân từ 2 cents (bậc Xê cao hơn 1,955 cents) đến 12 cents (bậc Phan cao hơn 12,331 cents). [22, trang 84].

Thang âm của Điệu Bắc với các bậc non già như sau: ¹³

¹³Do âm nhạc Tài tử nói riêng và âm nhạc cổ truyền người Việt Nam bộ nói chung, hệ thống cao độ chữ nhạc không hoàn toàn giống như thang âm bình quân (có thể cao hơn hoặc thấp hơn) nên hệ thống nốt nhạc ký âm trên 5 dòng kẻ mà chúng tôi sử dụng trong luận án chỉ mang tính tương đối, đó là chưa kể các bậc đó khi thể hiện luôn đi kèm với các kỹ thuật rung, nảy, lảy ... khiến âm thanh luôn di động. Dấu + để chỉ âm thanh cao (già) ; dấu – để chỉ âm thanh thấp (non) hơn so với thang bình quân. Đối chiếu với bảng đo thang âm Bắc của Vũ Nhật Thăng: âm Xứ cao hơn 7,820 cents; âm Cống cao hơn 5,865 cents và âm Phan cao hơn 12,331 cents. Hai bậc còn lại là Xự (cao hơn 3,910 cents) và Xê (cao hơn 1,955 cents) chỉ cao hơn bình quân chưa đến 4 cents nên trong thang âm chúng tôi không dùng ký hiệu non, già cho các bậc này. (Xin tham khảo phần đo đạc của PGS.TS Vũ Nhật Thăng ở phụ lục 5, trang 162)



Hò Xự Xừ Xang Xê Cống Phan Lú

Đàn Nguyệt khi chơi các bài bản nhạc Tài tử đều lên dây theo quãng 4 (dây sol-đô) và được gọi là dây Nam. Vì thế, bậc Hò ở đây luôn được bắt đầu bằng âm sol.

Nét nổi bật của hệ thống bài bản thuộc điệu Bắc là vui tươi, lạc quan, trong sáng, linh hoạt, phấn khởi, vì thế âm Xự và âm Cống luôn được *rung nhanh - nhẹ*, các âm khác dùng nhấn, láy ... phụ thuộc vào từng hơi. *Nhịp độ từ vừa phải đến nhanh*.

***Hơi Bắc:**

Hơi Bắc gồm 6 bài là: *Lưu thủy trường, Phú lục, Xuân tình, Bình bán chẵn, Tây thi, Cổ bản*.

Với đặc điểm đỉnh đặc, vui tươi, lạc quan, chữ đàn được thể hiện qua thang âm của hơi Bắc với những âm rung, nhấn, vỗ được quy định như sau:

Rung nhanh: Xự - Cống; Láy - nảy: Xang - Xê - Lú.

Sau đây là thành phần âm trong hệ thống thang âm hơi Bắc được chơi trên dây Nam - dây quãng 4 (sol-đô) với âm Xừ, Cống, Phan có cao độ cao hơn thang bình quân khá rõ.



Hò Xự Xừ Xang Xê Cống Phan Lú

Tuy là 7 âm nhưng giai điệu chuyển động chủ yếu trên thang 6 âm (âm Xừ ít xuất hiện) với việc tựa trên các âm Hò (sol) - Xang (đô).

Ví dụ 3.1: trích ... Câu 6 bài Lưu thủy trường

Đàn Nguyệt: NSUT Ba Tu.



***Hơi Nhạc:**

Hơi Nhạc gồm: *Xàng xê, Ngũ đối thượng, Ngũ đối hạ, Long đẵng, Long ngâm, Vạn giá, Tiểu khúc*. Đây là 7 bản nhạc lớn có tính chất trang nghiêm. Trước đây, chúng được dùng trong các dịp cúng tế, lễ bái nên còn được gọi là 7 bản nhạc Lễ. Trong số 7 bản Nhạc (Lễ) thì *Xàng xê* và *Ngũ đối hạ* là 2 bản được ưa thích và hay dùng nhất.

Hơi Nhạc (Lễ) với những âm rung, láy, vỗ được quy định như sau:
Rung: Xự - Cống với tốc độ rung chậm hơn hơi Bắc, biên độ rung sâu rộng;
Láy - nảy: Xê - Lú. Các âm xang (đô), Lú (sol) được mượn nốt, nhấn mềm từ quãng 2 xuống, khác với các âm Xang và Lú là âm nảy của hơi xuân.

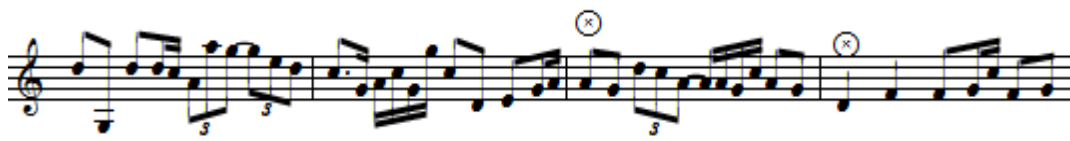


Hò Xự Xừ Xang Xê Cống Phan Lú

So với các bài bản thuộc hơi Bắc, âm Xừ và âm Phan xuất hiện thường xuyên hơn và giai điệu chủ yếu tựa trên âm Xự (la) và Xê (rê) thay vì âm Hò và Xang (sol-đô) trong hơi Bắc. Hai âm này (Xự và Xê) còn giữ vị trí kết câu, kết lớp, kết bản nhạc. Nhịp độ vừa phải. Tính chất uy nghi, trang trọng.

Ví dụ 3.2: trích câu 6 bài Xàng xê

Đàn Nguyệt: NSUT Ba Tu.



***Đảo Ngũ cung:**

Đảo ngũ cung (còn gọi là *Nam đảo*) - một trong ba bản của liên khúc: *Nam Xuân, Nam Ai, Nam Đảo* (thường gọi chung là ba bản Nam). Sở dĩ có tên gọi là *Đảo ngũ cung* vì bản nhạc này có nhiều chỗ chuyển cung rất linh hoạt,

nghe rộn ràng, vui vẻ. Bài này được chúng tôi xếp vào Điệu Bắc, vì thang âm và cách thể hiện của nó giống với các bài thuộc Điệu Bắc.

Tác giả Bùi Thiên Hoàng Quân trong luận án tiến sĩ của mình cũng cho biết: “...*Đảo ngũ cung* được hình thành trên thang âm Điệu Bắc, không phải là sự hình thành từ sự kết hợp giữa Hơi Bắc, Hơi Xuân và Hơi Dừng như một số nhà nghiên cứu thường viết. Trong nhạc Tài tử chỉ có Hơi Bắc và Hơi Nam (Ai, Xuân, Oán) mà không có Hơi Đảo hoặc Hơi Dừng” [50, trg 92]. Tôi đồng ý với quan điểm “*Đảo ngũ cung* được hình thành trên thang âm Điệu Bắc”, còn có Hơi Đảo hay không thì cần phải kiểm chứng lại. Đây là lý do khiến chúng tôi xếp bài *Đảo ngũ cung* vào mục Điệu Bắc để xem xét về thang âm và chữ đàn.

Đảo ngũ cung với những âm rung, nhấn, nảy, láy được quy định như sau:

Rung nhanh: Xự - Cống - Xê ; Láy - nảy: Xang ; Xê - Lúu.



Hò Xự Xừ Xang Xê Cống Phan Lúu

Giai điệu dựa trên các âm tựa Xự (la) Xê (rê), âm Cống (mi) mờ nhạt.

Nhịp độ hơi nhanh. Sắc thái đường bệ, oai phong, khí khái.

Ví dụ 3.3: trích ... câu 2 bài Nam Đảo

Đàn Nguyệt NSUT Ba Tu



3.1.2.2. Điệu Nam.

Điệu Nam gồm 3 Hơi là: Hơi Xuân, Hơi Ai và Hơi Oán.

Thang âm Điệu Nam cũng gồm đủ 7 bậc với sự khai thác khá triệt để của cả 7 bậc cũng với tên gọi: Hò - Xự - Xừ - Xang - Xê - Cống - Phan. Tuy nhiên,

khoảng cách giữa các bậc ở trên thang âm Điều Nam có độ chênh *non*, *già* khá lớn so với thang bình quân. Vì thế, không có thang âm chung cho Điều Nam.

Nét nổi bật của hệ thống bài bản thuộc Điều Nam là buồn bã, bi thương, vì thế *âm Xang* và *âm Oan* luôn được *rung chậm - sâu* thay cho *âm Xự* và *âm Cống* là những *âm rung nhanh - nhẹ* ở hệ thống bài bản thuộc Điều Bắc. Các âm láy hay nẩy phụ thuộc vào từng hơi. Nhịp độ chung: chậm hoặc rất chậm.

Ngoài ra, nếu các bài thuộc hệ thống Điều Bắc khá đồng nhất về các bậc rung, láy hoặc nẩy, thì các bài bản thuộc Điều Nam các bậc rung, nhấn, nẩy lại có phần khác nhau. Cụ thể là:

***Hơi Xuân**

Hơi Xuân chỉ có duy nhất một bản được gọi là *Nam Xuân*, nằm trong liên khúc: *Nam Xuân*, *Nam Ai*, *Nam Đảo* (thường gọi chung là 3 bản Nam).

Tuy được xếp vào Điều Nam nhưng Hơi Xuân có đôi chút khác biệt với Hơi Ai và Hơi Oán bởi tính chất lưỡng tính của nó (không vui như Bắc nhưng cũng không buồn như Nam). Đó là tính chất nhân nhả, ung dung, thanh thoát với những *âm rung nhanh* trên các bậc giống như với Điều Bắc: Xự - Cống, ngoài ra bổ sung thêm âm Xừ (si) rung.

Ở Nam Xuân sẽ không gặp kiểu rung chậm - sâu trên âm Xang và Oan của các bản Ai, Oán của Điều Nam. Ngoài ra, khác với thang âm Điều Bắc, thang âm Hơi Xuân thuộc Điều Nam, trừ hai bậc có âm thanh cao hơn thang bình quân là bậc Xang và Phan, các bậc còn lại (Xự, Xừ, Cống) đều có cao độ non hơn bình quân một chút ¹⁴.

Thang âm Hơi Xuân với các bậc *non*, *già* và rung , láy như sau:

¹⁴ Theo Vũ Nhật Thăng: bậc Xang cao hơn bình quân 14,285 cents; bậc Phan cao hơn bình quân 33,985 cents; Xự thấp hơn bình quân 10,301 cents; Xừ thấp hơn bình quân 13,686 cents; Cống thấp hơn bình quân 13,082 cents [21, trang 86]. Dựa vào mức độ non già nhiều hay ít so với thang bình quân mà chúng tôi được truyền lại kết hợp với bảng tính toán của PGS.TS Vũ Nhật Thăng, chúng tôi sẽ đưa ra ký hiệu 1 hay 2 dấu + hoặc - trên mỗi bậc để dễ so sánh. (Xin tham khảo bảng đo cao độ thang âm Hơi Xuân của PGS.TS Vũ nhật Thăng ở phụ lục 5, trang 162)



Giai điệu tựa trên trục âm Xang - Xê - Lú, âm Xừ (si) và âm Xự (la) luôn hoán đổi vị trí cho nhau, sử dụng nhiều các âm luyện lên quãng 4 đúng, rồi nhân xuống quãng 3, quãng 2; Nhịp độ vừa phải.

Ví dụ 3.4: trích câu 5 Bài Nam Xuân

Đàn Nguyệt NSUT Ba Tu



***Hơi Ai**

Hơi Ai gồm *Nam ai*, lớp “*Song cước*” trong *Đảo ngũ cung*, mấy câu “*Xê*” trong *Xàng xê*, *Lý con sáo*, *Lý ngựa ô Nam*.....

Khi chơi các bài bản thuộc Hơi Ai, ngoài các bậc non già gần giống như Hơi Xuân, thì bậc Xự lại có cao độ cao hơn bình quân một chút (giống *Điệu Bắc*)¹⁵. Thang âm của Nam Ai như sau:



Hơi Ai với những âm rung, láy, nẩy được quy định:

Rung chậm-sâu: Xang (đồ)-Oan (fa). Láy: Xự (la), Lú (sol); Nẩy: Xê (rê).

Giai điệu tựa trên trục âm Xang - Xê và Lú, trong đó, âm Cống khá non, âm Xang khá già. Sử dụng âm Cống nhiều hơn âm Oan. Nhịp độ chậm. Tính chất buồn bã, bi ai.

¹⁵ Theo Vũ Nhật Thăng: bậc Xang ở Hơi Ai cao hơn bình quân 26,466 cents; bậc Phan cao hơn bình quân 28,571 cents; Xừ thấp hơn bình quân 30,075 cents; Cống thấp hơn bình quân 42,857 cents. [21, trang 87] (Xin tham khảo bảng đo cao độ thang âm Hơi Ai của PGS.TS Vũ nhật Thăng ở phụ lục 5, trang 162)

Ví dụ 3.5: trích ... câu 5 bài Nam Ai

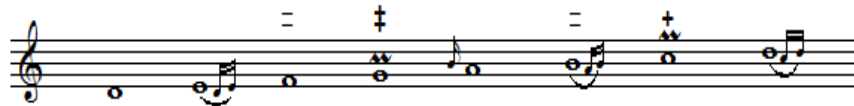
Đàn Nguyệt: NSUT Ba Tu.



***Hơi Oán:**

Hơi Oán có số lượng bài khá lớn như: *Tứ đại Oán, Phụng hoàng, Giang nam, Phụng cầu, Văn thiên tường, Bình sa lạc nhận, Thanh dạ đề quyền, Trường tương tư*. Trong đó bản *Trường tương tư, Phụng cầu, Văn thiên tường* là các bản đang được giảng dạy tại Học viện ANQGVN. Bài bản Oán được chơi trên dây Tổ Lan (rê-đô) nên bậc Hò ở đây tương ứng với âm rê, vì thế thang âm của hơi Oán được bắt đầu từ âm rê. Khi học chơi các bản bản Oán, cũng như bài bản Xuân và Ai, tôi thường được nghệ nhân và thầy giáo của mình (NGND Xuân Khải) nhắc nhở cần quan tâm đến cao độ của các bậc như sau: bậc Xang và Oán phải già; bậc Xừ và Cống phải non; còn Hò, Xự, Xê có cao độ bình thường. Tuy nhiên, non già bao nhiêu thì thầy hoặc nghệ nhân nghe rồi điều chỉnh cho tôi.

Thang âm Hơi Oán với những bậc non già và kỹ thuật rung nhấn ... sau:¹⁶



Hò Xự Xừ Xang Xê Cống Phan (oán) Lú

Hơi Oán với những âm rung, nhấn, láy nẩy được quy định như sau:

Rung chậm-sâu: Xang (sol)-Oan (đô); Láy: Xự (mi); nẩy: Xê (la)-lú (rê)

¹⁶ Trong bài viết của PGS.TS Vũ Nhật Thăng, các bậc trong bài bản Oán được thể hiện qua hai dạng thang âm (Thang âm Oán dạng I và Thang âm Oán dạng II). Về cơ bản các bậc non già ở hai dạng thang âm Oán là giống nhau, sự khác biệt được thể hiện ở mức độ non già nhiều ít mà thôi. Cụ thể là: bậc Xang ở Hơi Oán cao hơn bình quân 35,940 cents (dạng I) và 51,318 cents (dạng II); bậc Oán (Phan) cao hơn bình quân 20,264 cents (dạng I) và 33,985 cents (dạng II); Xừ thấp hơn bình quân 57,143 cents (dạng I) và 13,686 cents (dạng II); Cống thấp hơn bình quân 59,472 cents (dạng I) và 32,03 cents (dạng II). [21, trang 88,89] (Xin tham khảo bảng đo cao độ thang âm Hơi Oán của PGS.TS Vũ nhật Thăng ở phụ lục 5, trang 163)

Giai điệu tựa trên trục âm Xê - Lú, trong đó, âm Cống non, âm Xang già, âm Xừ già và sử dụng âm Oan nhiều hơn âm Cống.

Tính chất buồn bã, oán hờn song không cùng cực, bi lụy như hơi Ai.

Ví dụ 3.6: trích câu 3 bài Tứ Đại Oán .

Đàn Nguyệt: NSUT Ba Tu.



Điểm qua một vài nét về thang âm với các âm rung, láy, nảy của hệ thống bài bản nhạc Tài tử mà chúng tôi học được trực tiếp hoặc gián tiếp qua các nghệ nhân để làm cơ sở cho phần nghiên cứu tiếp theo về các ngón đàn Nguyệt trong việc xử lý các âm rung, nhấn, láy... này như thế nào?

Sau đây là bảng hệ thống Thang âm và Điệu nhạc Tài tử với các bậc non, già và các âm rung, nhấn, láy ... (BẢNG BIỂU 6)

Điệu	Hơi	Thang âm	Ghi chú
Bắc	Hơi bắc	 Hò Xự Xừ Xang Xê Cống Phan Lú	-khoảng cách non già giữa các bậc thuộc điệu bắc không đổi. -rung nhanh trên bậc II và VI. Ngoài ra tùy theo hơi nhạc hay hơi đảo sẽ có thêm âm rung ở bậc III hoặc V -âm nảy (trước hoặc sau trên bậc IV, V và bậc VIII).
	Hơi nhạc	 Hò Xự Xừ Xang Xê Cống Phan Lú	
	Hơi đảo	 Hò Xự Xừ Xang Xê Cống Phan Lú	
Nam	Hơi xuân	 Hò Xự Xừ Xang Xê Cống Phan Lú	-khoảng cách non già giữa các bậc thuộc điệu nam không giống nhau, trong đó bậc IV và VII khá già (cao); bậc III và V khá non. -các bậc rung, nảy ở hơi ai và oán có phần tương đồng. -các bậc rung cùng kỹ thuật rung, nảy .. ở hơi xuân giống hơi nhạc.
	Hơi ai	 Hò Xự Xừ Xang Xê Cống Phan Lú	
	Hơi oán	 Hò Xự Xừ Xang Xê Cống Phan Lú	

3.2. Ngón đàn Nguyệt trong phong cách nhạc Tài tử và cách thể hiện.

Đàn Nguyệt khi chơi nhạc Tài tử thường sử dụng 2 cách lên dây chính là dây quãng 5 đúng (dây Bắc) và dây quãng 4 đúng (dây Nam), ngoài ra còn có một số cách lên dây khác như dây quãng 8 (Song thỉnh hay còn gọi là Uyên Ương), dây quãng 7 thứ (dây Tố Lan hạ), dây quãng 2 trưởng (dây Ly Tao) và dây quãng 3 thứ (Tố Lan thượng) [48, trang 23, 24]. Trong đó, cách lên dây Bắc thường dùng để chơi các bài bản vui, còn cách lên dây Nam phù hợp với các tính chất vui buồn khác nhau nên chơi đủ các bản: vui, buồn, Nam, Oán. Vì thế, ngày nay đa phần các nghệ sĩ đàn Nguyệt sử dụng dây Nam để chơi nhạc Tài tử.

3.2.1. Ngón rung:

Ngón rung là sự lay động của âm thanh làm âm thanh được mềm mại êm ái, có sức truyền cảm hơn nhằm diễn đạt sâu những thang bậc cảm xúc khác nhau của bản nhạc. Ngón rung trên đàn nguyệt có 2 cách thể hiện là: rung dọc và rung ngang. *Trong phong cách nhạc Tài tử chỉ sử dụng kỹ thuật rung dọc với các tốc độ nhanh hay chậm¹⁷, kết hợp với biên độ dao động rộng hay hẹp khác nhau để thể hiện Hơi và Điệu.*

Rung nhanh: Để thực hiện kỹ thuật này phải sử dụng đầu ngón tay trái đặt trên âm cụ thể sau đó nhấn vào bên trong phím đàn rồi thả trả lại đều đặn (còn gọi là rung dọc) với tốc độ nhanh, biên độ dao động của âm thanh hẹp. Kỹ thuật rung này được diễn tấu ở các Hơi Bắc, Hơi Nhạc, Nam Đảo trên bậc II

¹⁷ Rung trong nhạc Tài tử-Cải lương khá phức tạp với những tần suất nhanh chậm khác nhau tùy vào từng Hơi. Chúng tôi cũng rất mong muốn đo tần số dao động của các ngón Rung trong nhạc Tài tử với hy vọng định vị chúng. Song, điều này không thể thực hiện, phần do khả năng và thời gian có hạn, phần do cuối cùng vẫn phải mô tả chúng bằng lời đành xin khất hội đồng ở một công trình nghiên cứu khác. Trong luận án này, chúng tôi sẽ đưa ra bảng đo tần số rung của hai bài bản Hơi Bắc và Hơi Lễ thuộc Điệu Bắc do tác giả Bùi Thiên Hoàng Quân thực hiện trong luận án Tiến sĩ Nghệ thuật Âm nhạc (năm 2011-TV HVANQGVN). Phụ lục 4, trang 161

(Xự -> la) và bậc VI (Cổng -> mi). Với Hơi Nhạc ngoài 2 bậc trên, có thể rung thêm bậc III (Xừ -> si) và Nam Đảo đôi khi rung thêm trên bậc V (Xê -> rê).

Ví dụ 3.7: Trích câu 1 bài Xuân tình (Hơi Bắc).

Đàn Nguyệt: NSUT Ba Tu.



Có cùng tốc độ rung và biên độ rung với Hơi Bắc là bài Nam Đảo (Đảo ngũ cung).

Ví dụ 3.8: Trích câu 1 Đảo ngũ cung

Đàn Nguyệt: NSUT Ba Tu.



Cũng là rung nhanh nhưng rung trong Hơi Nhạc (với các âm mi -VI , si - III và thỉnh thoảng rung trên âm la - II) có tốc độ rung chậm hơn . Vì thế, hiệu quả mà âm rung mang lại cho Hơi Nhạc là tính chất trang trọng, đỉnh đặc chứ không vui hoạt như Hơi Bắc.

Ví dụ 3.9 : Tríchcâu 1 bài Ngũ Đối Hạ hơi Nhạc

Đàn Nguyệt: NSUT Ba Tu.



Rung chậm:

Kỹ thuật rung chậm được thực hiện giống như rung nhanh nhưng các âm rung thuộc Điều Nam luôn có biên độ rung rộng, vì thế để đạt được hiệu quả âm thanh mong muốn, ngón bấm luôn tỳ sát vào phím đàn nhấn sâu vào bên trong phím đàn rồi thả trả lại đều đặn với tốc độ chậm rãi. Đây là một kỹ thuật khó vì nếu không thể hiện đúng tốc độ và biên độ rung thì tính chất buồn bã, ai

oán khó có thể hiện ra. Tuy nhiên, tốc độ rung ở các Hơi Xuân và Hơi Ai, Oán cũng không hoàn toàn giống nhau. Cụ thể là:

Bài Nam Xuân (Hơi Xuân) có các bậc rung giống như Hơi Nhạc (rung với các bậc VI , III và thỉnh thoảng rung trên bậc II) nhưng tốc độ rung chậm vừa với biên độ rung sâu, rộng vì thế hiệu quả âm thanh đem lại có vẻ lưỡng tính “không vui như Bắc mà cũng không buồn như Nam” với tính chất thanh tịnh, trầm lắng nhưng cũng khá thanh thoi, thanh thoát.

Ví dụ 3.10 : Tríchcâu 1 bài Nam Xuân

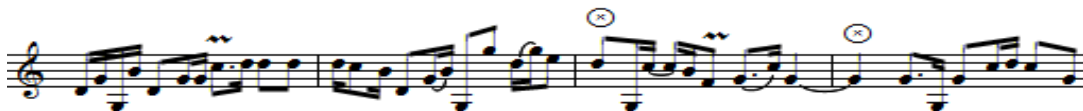
Đàn Nguyệt: NSUT Ba Tu.



Khác với Hơi Xuân, các bài thuộc Hơi Ai và Hơi Oán luôn được rung với tốc độ chậm, biên độ dao động rộng trên các bậc IV và bậc VII. Đặc biệt khác với các bài bản thuộc Điều Bắc, các bài bản thuộc Điều Nam (nhất là Ai và Oán) các âm rung này luôn được thực hiện trên âm mượn nên ngón nhấn phải chuẩn để được cao độ cần thiết, sau đó mới thực hiện kỹ thuật rung chậm với tay trái phải thả lỏng cổ tay để có được độ chuyển động đều đặn của âm rung nhưng ngón bấm lại phải chắc để tạo ra âm thanh chuẩn xác trong khi dao động chịu tác động của cổ tay. Đây cũng là một kỹ thuật khó, cần được luyện tập rất công phu. Thực tế cho thấy, một số người khi chơi bài bản Ai và Oán do thực hiện kỹ thuật rung chậm chưa đúng nên đánh không ra chất.

Ví dụ 3.11: Trích ... câu 2 bài Nam Ai

Đàn Nguyệt: NSUT Ba Tu.



Sau đây là:

BẢNG BIỂU 7

HỆ THỐNG NGÓN RUNG TRONG NHẠC TÀI TỬ

T T	Hơi - Bài	Rung nhanh		Rung chậm		Chú thích và ký hiệu
		Rung nhanh	Rung nhanh vừa	Rung chậm	Rung chậm vừa	
1.	Hơi Bắc	Xự, Cống				Biên độ hẹp
2.	Hơi Nhạc		Xự, Xừ, Cống			Biên độ hẹp
3	Đảo ngũ cung	Xự, Xê, Cống				Biên độ hẹp
4	Hơi Xuân				Xự, Xừ, Cống	Biên độ rộng
5	Hơi Ai			Xang, Phan		Biên độ rộng
6	Hơi Oán			Xang, Phan		Biên độ rộng

3.2.2. Ngón nhấn luyến:

Ngón nhấn được thực hiện với 2 kiểu: nhấn luyến lên và nhấn luyến xuống. Chúng thường được sử dụng trước hoặc sau xen kẽ giữa các nét chạy để tạo ra sự tương phản lúc mềm mại, lúc hối hả.

Ngón nhấn luyến khiến âm thanh trở nên mềm mại, uyển chuyển, duyên dáng hoặc đỉnh đặc hơn trong các bài thuộc Điệu Bắc và u buồn, day dứt hơn ở các Hơi Ai, Oán (Điệu Nam). Vì vậy, Tùy theo từng Hơi mà có cách thể hiện ngón nhấn luyến khác nhau.

Với các bài thuộc Điệu Bắc, các ngón nhấn được thể hiện khá giống nhau, đó là thường xuyên được nhấn luyến lên từ một bậc cơ bản, hoặc luyến xuống trả về bậc cơ bản khá dứt khoát, rõ ràng để tạo sự khoan thai, uyển chuyển. Quãng nhấn luyến có thể là quãng 2, quãng 3 hoặc quãng 4 tùy theo sự chuyển động của đường nét giai điệu.

Ví dụ 3.12: Trích... câu 2 bài Lưu thủy trường (hơi Bắc) với các ngón nhấn luyện lên quãng 3, quãng 4.

Đàn Nguyệt: NSUT Ba Tu.



Ví dụ 3.13: Trích câu 1 Bài Xàng xê (hơi Nhac) với nhấn luyện lên quãng 4 và nhấn luyện xuống quãng 2, quãng 3.

Đàn Nguyệt: NSUT Ba Tu.



Hai ví dụ trên cho thấy, ngón nhấn được thực hiện ở đây giống nhau, sự khác biệt chỉ là ở tốc độ luyện âm. Để thể hiện sự trang nghiêm của các bài bản Lễ (Nhac), ngón nhấn luyện được thực hiện đỉnh đặc, cẩn trọng phù hợp với tốc độ chậm hơn của bài bản nhạc Lễ so với bài bản Bắc.

Khác với các bài thuộc Điệu Bắc, các bài thuộc Điệu Nam thường mang tính chất buồn nên tốc độ diễn tấu chậm, điều này ảnh hưởng rất nhiều đến các ngón nhấn luyện như: nhấn luyện có thể được thực hiện với 2 nốt, 3 nốt hoặc 4 nốt kết hợp với việc thực hiện trên âm mượn (âm bắt đầu và âm kết thúc đều có thể là âm mượn chứ không phải là âm cơ bản). Để thể hiện ngón nhấn luyện ở các bài bản thuộc Điệu Nam chắc chắn sẽ khó hơn rất nhiều so với các bài bản thuộc Điệu Bắc. Đây cũng chính là lý do khiến người học chơi nhạc Tài tử thường bắt đầu từ các bài bản thuộc Điệu Bắc, sau đó mới học đến các bài thuộc Điệu Nam.

Ngoài ra, do có sắc thái khá khác nhau giữa các Hơi thuộc điệu Nam nên mức độ cũng như cách thể hiện ngón nhấn luyện ở mỗi Hơi cũng có sự khác biệt đáng kể. Cụ thể là:

-Ngón nhấn ở Hơi Xuân thường sử dụng nhiều nốt nhấn cùng nhau, có thể là 2 nốt, 3 nốt hoặc 4 nốt. Để thể hiện ngón nhấn luyện này, có thể được bắt đầu từ âm tự nhiên nhấn vút lên quãng 3 hoặc quãng 4 rồi nhả về quãng 3, quãng 2 hay nhả về âm tự nhiên (âm cơ bản).

Ví dụ 3.14: Trích câu 1 bài Nam Xuân (Hơi Xuân)

Đàn Nguyệt: NSUT Ba Tu



Ví dụ trên cho thấy, từ nốt sol (g1) - âm cơ bản (nhịp thứ 2) được nhấn vút lên quãng 4 (nốt c2) sau đó thả xuống quãng 3 (nốt a1) rồi mới về âm cơ bản (g1). Tuy nhiên để tạo sự khác biệt với các Hơi khác thuộc Điệu Nam, ngón luyện ở đây còn được kết hợp với rung nhanh khi luyện lướt qua âm la.

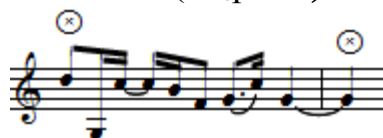
Cách thể hiện ngón nhấn luyện trên cần phải đảm bảo sự chính xác về cao độ, nhuần nhuyễn giữa các âm nối với nhau để tạo nên những âm thanh mềm mại, thanh thản, lâng lâng.

-Ngón nhấn ở Hơi Ai nghe day dứt não nề. Về cơ bản không có sự khác biệt về bước nhấn so với Hơi Xuân nhưng kỹ thuật thể hiện có sự khác nhau khi các âm luyện ở đây được *nằm trong nhóm tiết tấu chấm đôi* khiến cho âm thanh phát ra nức nở, day dứt, mất đi sự mềm mại vốn có của bước nhấn luyện với tiết tấu đều đặn, hoặc *nhấn luyện trên âm mượn*.

Ví dụ 3.15: Trích ... câu 2 (nhịp 3-4) và câu 7 (nhịp 2-3) bài Nam ai .

Đàn Nguyệt: NSUT BaTu

15a. câu 2 (nhịp 3-4)



15b. câu 7 (nhịp 2-3)



Ở ví dụ 15a, bước luyện sol1- đô2 với tiết tấu đơn chấm đôi khiến ngón nhấn này tạo hiệu quả nức nở, than vãn. Trong khi đó, ở ví dụ 15b âm nhấn

luyện lại được thực hiện từ âm mượn, để thể hiện các âm thanh này, người chơi phải bắt đầu từ phím đô (âm đô) nhấn lên 1 quãng 3 để được âm mi, rồi từ âm mi thả luyện xuống âm rê; cũng như vậy, âm si tiếp theo được mượn từ âm la (phím la) nhấn lên quãng 4 để được âm mi (si1 luyện lên mi2). Có thể nói, đây là ngón đàn khó của đàn Nguyệt để tạo ra những âm thanh vừa mềm mại, vừa bi ai của Hơi Nam. Đó là chưa kể đến sự kết hợp của ngón nhấn luyện với các ngón rung hoặc lảy.

-Ngón nhấn ở Hơi Oán cách thể hiện giống với Hơi Ai, nghe oán trách, dỗi hờn với việc khai thác chủ yếu các bước luyện trên âm mượn. Đặc biệt tính chất buồn thương còn được tăng cường khi các bài bản Oán được chơi trên dây Tổ lan (quãng 7 thứ).

Ví dụ 3.16: Trích... nhịp 7 câu 1, bài Tứ đại oán (Hơi Oán)

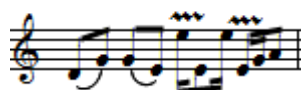
Đàn Nguyệt: NSUT Ba Tu



Ví dụ trên cho thấy, bình thường âm la được bấm ở thế tay 2, tuy nhiên để tạo tính chất ai oán, bi thương 3 nốt la và nốt fa ở phách thứ 3-4 của nhịp nghệ nhân thường thực hiện bằng cách mượn từ âm mi của thế tay 1.

Để tạo sự khác biệt giữa các Hơi, các ngón nhấn luyện trên luôn được kết hợp với rung (*rung nhanh hay rung chậm, rung nông hay rung sâu*) theo các cách khác nhau như: *nhấn luyện kết hợp với rung sau* hoặc, *rung trước luyện sau*. Ví dụ 3.17 (a, b):

17a ... câu 5 (nhịp 2) Xàng Xê
kỹ thuật luyện xuống rồi mới rung



17b... câu 2 (nhịp 3) Nam Đảo với
với kỹ thuật rung rồi mới nhấn luyện lên



Sau đây là:

BẢNG BIỂU 8

HỆ THỐNG NGÓN NHẤN LUYỆN TRONG NHẠC TÀI TỬ

T T	Hoi - Bài	Nhấn luyện		Nhấn luyện kết hợp rung	Chú thích
		Nhấn luyện lên	Nhấn luyện xuống		
1.	Hoi Bắc	-nhấn lên q:2,q:3 là chính	Ít dùng	Nhấn kết hợp rung nhanh	Nhấn luyện trên âm tự nhiên
2.	Hoi Nhạc	-nhấn lên q:2,q:3 là chính	Ít dùng	Nhấn kết hợp rung nhanh vừa	Nhấn luyện trên âm tự nhiên
3	Đảo ngũ cung	-nhấn lên q:2,q:3 là chính	Ít dùng	Nhấn kết hợp rung nhanh	Nhấn luyện trên âm tự nhiên
4	Hoi Xuân	-nhấn lên q:2, q:3 và q :4	Dùng phổ biến hơn so với các bài bản điệu Bắc	Nhấn kết hợp rung chậm vừa	Nhấn luyện trên âm mượn
5	Hoi Ai	-nhấn lên q:2,q:3 và q :4	Dùng phổ biến hơn so với các bài bản điệu Bắc	Nhấn kết hợp rung sâu chậm	Nhấn luyện trên âm mượn
6	Hoi Oán	-nhấn lên q:2,q:3 và q :4	Dùng phổ biến hơn so với các bài bản điệu Bắc	Nhấn kết hợp rung sâu chậm	Nhấn luyện trên âm mượn

3.2.3.Ngón nảy:

Ngón nảy được mượn từ các nốt có cao độ cao hơn nửa về âm chính với tốc độ rất nhanh. Cách thể hiện ngón nảy phải rất linh hoạt, âm thanh phát ra nghe đanh, gọn, rõ ràng. Ngón nảy của Hoi Bắc, Đảo, Xuân thường là âm Xang. Tuy nhiên, không phải âm Xang nào cũng được nảy do phụ thuộc vào tuyến giai điệu, hoặc các âm đổ về, âm chạy... Hoi Nhạc rất ít sử dụng ngón nảy do tính chất trang nghiêm của các bài bản nhạc Lễ. Ngón nảy (xang) được sử dụng nhiều hơn ở Hoi Bắc.

Ví dụ 3.18: Trích... câu 1 lớp 1 Tây thi . Sách học đàn Nguyệt –Xuân Khải.



Ví dụ trên cho thấy, âm xang (âm đô) không phải lúc nào cũng áp dụng ngón này. Ngón này thường được dùng ở đầu các ý nhạc để tạo sự đỉnh đặc, trang trọng của các bài bản thuộc Điệu Bắc, trong đó có Hơi Bắc.

Với Hơi Đảo, ngón này cũng được sử dụng giống như các Hơi khác thuộc Điệu Bắc nhưng ngoài âm xang, này còn có thể được thực hiện trên âm xê

Ví dụ 3.19: Trích ..câu 4 lớp 1 bài Nam đảo

Đàn Nguyệt: NSUT Ba Tu



Với các bài bản thuộc Điệu Nam (Xuân, Ai, Oán), tần suất sử dụng ngón này không nhiều như Hơi Bắc. Cách thực hiện ngón này là giống nhau và được vang lên trên âm xang hoặc xê. Cụ thể là: Hơi Xuân, ngón này được thực hiện trên âm xang (âm đô), Hơi Ai này trên âm xê (âm rê), Hơi Oán trên âm xê (âm la-vì bài bản oán sử dụng dây Tổ lan với Hò nhì, các bài bản thuộc Hơi khác sử dụng hò tư như đã trình bày ở trên). Tuy nhiên, cũng giống với các Hơi thuộc Điệu Bắc, không phải âm Xang hay âm Xê nào cũng này, bởi nó còn phụ thuộc vào giá trị trường độ mà âm đó chiếm lĩnh (nốt đen, đơn chấm đôi), cũng như vị trí xuất hiện (đầu ý nhạc, câu nhạc).

Ví dụ 3.20:

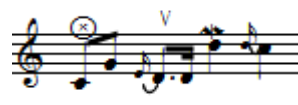
Đàn Nguyệt: NSUT Ba Tu

20a: Nam Xuân, nhịp 1-2 câu 3

20b: Nam ai, nhịp 3 câu 5

với âm này ở vị trí cuối ý nhạc.

với âm này ở đầu ý nhạc.



20c: Tứ đại oán, nhịp 7-8 câu 1 (này vào vị trí cuối câu)



3.2.4. Ngón bịt.

Là ngón được tạo nên ở các âm khu cao bằng sự kết hợp giữa 2 tay phải gảy và tay trái bịt chặn làm cho âm thanh nghe đanh, gọn cho người nghe có cảm giác như tiếng nắc nhen ngào hay tạo sự bay bướm, sự biến đổi đột ngột về sắc thái âm thanh ... tùy thuộc vào từng hoàn cảnh cụ thể. Ngón bịt được sử dụng ở các bài bản Xuân, Ai, Oán.

Ví dụ 3.26: trích ...câu 5 bài Nam Xuân.

Đàn Nguyệt: NSUT Ba Tu



Âm đồ (c3) trong ví dụ trên được áp dụng ngón bịt kết hợp với bước nhảy của giai điệu đã đem lại hiệu quả hào sảng, thoáng đạt cho bài Nam Xuân. Khác với Hơi Xuân, ngón bịt trong các bài bản Hơi Ai hoặc Oán lại đem đến cho người nghe một cảm nhận khác, đó là tính bi thương, nức nở được đẩy lên đến đỉnh điểm.

Ví dụ 3.27: trích câu 1 Bài Nam ai. *Đàn Nguyệt: NSUT Ba Tu*



3.2.5. Ngón lảy:

Ngón lảy được sử dụng trong tất cả các bài bản ở các hơi, điệu khác nhau của nhạc Tài tử với sự phong phú về cách thể hiện như: lảy trước, lảy sau; lảy quãng 2, quãng 3 hoặc quãng 4; lảy từ âm cơ bản, hoặc lảy lên từ âm mựn; lảy kết hợp với rung v..v... Vì thế, cách thể hiện các ngón lảy này cũng có sự khác nhau nhưng về cơ bản, âm lảy luôn được thực hiện với tốc độ nhanh, gọn.

Trước hết quãng lảy có thể là quãng 2, quãng 3 hoặc quãng 4 là tùy thuộc vào đường nét giai điệu của tất cả các Hơi, đặc biệt là nó liên quan đến khoảng cách gảy phím giữa các bậc rộng hay hẹp. Nếu các âm rơi vào khoảng gảy

phím hẹp sẽ rất khó để thực hiện những ngón nhấn, luyện, lấy ở khoảng cách rộng như quãng 4. Ngược lại, nếu các âm rơi vào khu vực có khoảng cách gần phím đàn rộng, sẽ rất thuận lợi cho việc nhấn nhá, luyện lấy các quãng rộng, thậm chí luyện, lấy trên âm mượn. Song, việc lấy trước hay lấy sau thì đa phần phụ thuộc vào âm rung của từng Hơi.

Chẳng hạn, với bài Tây Thi (Hơi Bắc), âm rung luôn gắn với bậc II và bậc VI của thang âm mà ở đây là âm la (xự) và âm mi (xê). Khi thực hiện ngón láy trực tiếp trên 2 âm này (la và mi) thường là láy trước sau đó thả về rung. Trong khi đó, nếu ngón láy được thực hiện trên âm đứng trước các bậc rung, cụ thể ở đây là âm hò (sol) và xê (rê) thì người chơi luôn áp dụng ngón láy sau. Có nghĩa là dùng âm láy kết hợp với rung vào những âm mà thang âm qui định.

Ví dụ 3.21: Trích ...câu 1, lớp 2 bài Tây Thi (hơi Bắc)

(sách học đàn Nguyệt – Xuân Khải)



Âm la (nhịp thứ 1) vốn là âm rung nên ở đây người chơi sử dụng ngón láy trước (láy quãng 3), sau đó mới trở lại âm cơ bản (âm la) và thực hiện kỹ thuật rung. Trong khi đó, âm rê (nhịp thứ 2) lại sử dụng kỹ thuật láy sau, sau khi gảy âm rê người chơi sẽ láy lên âm mi và rung nhanh rồi mới quay trở về rê.

Cũng như vậy ta có thể thấy ngón láy trước trong ví dụ bài Nam Đảo dưới đây khi được thực hiện trên âm la vốn là âm rung của thang âm nên sẽ sử dụng kỹ thuật láy trước (từ âm la láy lên âm đô) rồi nhả về âm la rung.

Ví dụ 3.22: Trích .. nhịp thứ 4 câu 4 bài Đảo Ngũ cung.

Đàn Nguyệt: NSUT Ba Tu



Hay, ngón lẩy sau trong đoạn trích bài Nam Xuân dưới đây với âm đô vốn không phải là âm rung của thang âm nên sau khi thực hiện âm chính (âm đô) sẽ lẩy lên âm rê rung rồi trả nhanh về đô.

Ví dụ 2.23: Trích .. câu 2 nhịp thứ 2 - 3 bài Nam xuân

Đàn Nguyệt: NSUT Ba Tu



Giống như các nốt nảy, các nốt lẩy cũng không cố định bắt buộc mà phụ thuộc vào hướng chuyển động của giai điệu, cũng như thời gian nghỉ dài ngắn của âm được lẩy...

Ví dụ 3.24 : Trích ... câu 4 lớp 1 bài Nam Ai

Đàn Nguyệt: NSUT Ba Tu



Ví dụ trên cho thấy âm rê đứng ở các vị trí khác nhau sẽ có những yêu cầu về thể hiện kỹ thuật khác nhau như: lẩy (nhịp 1, 2, 3), nảy (nhịp 2, 3).

Hoặc, ở ví dụ dưới đây tuy âm rê xuất hiện 4 lần trong toàn bộ nhịp 2 nhưng chỉ có âm rê thứ 2 mới được lẩy. Để có thể biết được khi nào âm đó được lẩy hay không được lẩy đều dựa vào sự cảm nhận của đường nét giai điệu. Tuy nhiên, theo kinh nghiệm của cá nhân, tôi thấy âm lẩy thường không được thực hiện ở các vị trí đầu nhịp hoặc điểm kết thúc của câu.

Ví dụ 3.25: Tríchcâu 1 lớp 1 bài Tứ đại oán



Sau đây là: BẢNG BIỂU 9

HỆ THỐNG NGÓN LẨY TRONG NHẠC TÀI TỬ

T T	Hoi - Bài	Láy		Láy kết hợp với rung (từ âm cơ bản hoặc từ âm mượn)	Chú thích và ký hiệu
		Láy từ âm cơ bản	Láy từ âm mượn		
1.	Hoi Bắc	Xang, phan, xê, lúu		-láy trước đối với âm rung (Xự và Cống) -láy sau với các âm không thuộc âm rung	Láy kết hợp với rung nhanh
2.	Hoi Nhạc	Ít dùng		Ít dùng	Láy kết hợp với rung nhanh vừa
3	Đảo ngũ cung	Xang, Xê, Lúu		-láy trước đối với âm rung (Xự và Cống) -láy sau với các âm không thuộc âm rung	Láy kết hợp với rung nhanh
4	Hoi Xuân	Xang, Xê, Lúu	Xang, Xê, Lúu	-láy trước đối với âm rung (Xự, xừ và Cống) -láy sau với các âm không thuộc âm rung	Láy kết hợp với rung chậm vừa
5	Hoi Ai	Xự, Lúu	Xự, Lúu	-láy trước đối với âm rung Xang, Phan -láy sau với các âm không thuộc âm rung	Láy kết hợp với rung chậm
6	Hoi Oán	Xự, Cống	Xự, Cống	-láy trước đối với âm rung Xang, Phan -láy sau với các âm không thuộc âm rung	Láy kết hợp với rung chậm

3.2.6. Ngón song thỉnh:

Là ngón đàn gồm 2, 3 nốt trở lên có cùng một cao độ, hoặc cách nhau một quãng 8. Các nghệ nhân sử dụng ngón song thỉnh nhằm tạo ra màu sắc tươi mới cho các bản nhạc thuộc Hoi Bắc, Nhạc và Nam Đảo.

Cách ký hiệu ngón song thỉnh được thể hiện thông qua việc đánh dấu bên trên nốt nhạc dây trong (T) hay dây ngoài (N). Cũng có khi ký hiệu bằng cách đánh số của ngón bấm.

Ví dụ 3.28: Tríchcâu 1 Bài Lưu thủy trường

Đàn Nguyệt: NSUT Ba Tu

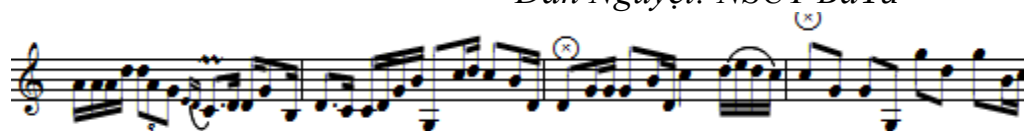


Thông thường giai điệu của bản nhạc có những lúc được vang lên theo kiểu điệp âm để tạo hiệu quả nhàm chán, để khắc phục đặc điểm này, các nghệ nhân luôn quan tâm đến việc sử dụng ngón song thỉnh để tạo hiệu quả mới mẻ cho âm thanh. Ví dụ, các âm sol1 ở nhịp 1 được thể hiện luân phiên trên cả 2 dây với cách ký hiệu : dây trong (T) và dây ngoài (N). Hoặc, âm đô1 cũng được vận dụng ngón song thỉnh với cách ký hiệu đánh số ngón tay với 0=dây buông và 1=ngón 1 của thế tay II.

Trong các bản Ai, Oán ngón song thỉnh ít sử dụng hơn và thường được thể hiện qua kỹ thuật mượn từ âm liền kề phía trước nên thường được ký hiệu bằng số la mã để chỉ thế bấm. Ngoài ra, các nốt mượn trong ngón song thỉnh có thể kết hợp với ngón rung nên nó không chỉ tạo màu sắc mới cho âm lặp lại mà còn đem đến cảm giác buồn, chông chênh cho các Hơi nhạc thuộc Điệu Nam.

Ví dụ 3.29: tríchcâu 6 bài Nam Ai.

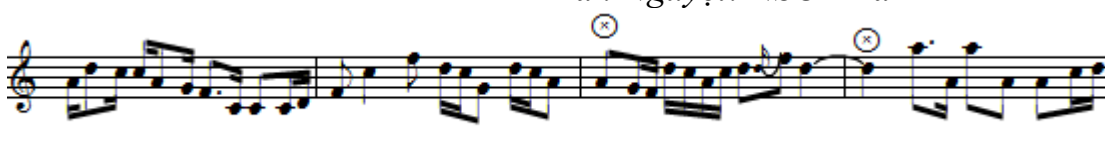
Đàn Nguyệt: NSUT BaTu



Đối với kỹ thuật song thỉnh quãng 8 thì không cần có ký hiệu

Ví dụ 3.30: trích câu 6 bài Nam Đảo

Đàn Nguyệt: NSUT Ba



3.2.7. Ngón chạy

Ngón chạy là ngón được tạo nên bởi nhiều chữ đàn¹⁸ và thường được sử dụng sau những đoạn nhấn nhá, rung với ít chữ đàn nhằm tạo sự tương phản giữa các đoạn có đặc tính âm nhạc khác nhau như: giữa ung dung tự tại với sự

¹⁸ Theo dân gian: chữ đàn được hiểu chữ nhạc (nốt nhạc). Nhiều chữ đàn nghĩa là cũng là một vài nhịp đó nhưng người chơi có thể đàn nhiều nốt hoặc ít nốt tùy theo cảm xúc cũng như tính chất của bài bản.

phần chấn hào hứng; giữa ni non đau khổ với những cảm xúc kịch tính dâng trào v.v.v...

Ví dụ 3.31: Trích ... câu 7, câu 8 bài Nam Đảo



Ví dụ trên cho thấy, ở câu 7 sau khi thực hiện ngón song thỉnh đối với các nốt điệp âm ở nhịp 2, đến nhịp thứ 3 là sự thừa thớt của chữ đàn với việc sử dụng các ngón rung, nhấn, nảy và nhịp thứ 4 là giai đoạn chạy ngón để dẫn dắt vào câu 8. Ở câu 8 các ngón chạy và ngón nhấn nhá luôn được đan xen với nhau đã tạo sự tương phản, hấp dẫn cho bản đàn Nam Đảo.

Do đặc điểm của ngón chạy thường mang lại hiệu quả vui vẻ, linh hoạt là chính nên ngón chạy được khai thác chủ yếu ở các bài thuộc Điệu Bắc. Các bài bản thuộc Điệu Nam ít sử dụng hơn. Tuy nhiên, đây cũng chỉ là nhận định gắn với hòa Đàn. Còn đối với hòa Đàn-Ca thì cho dù là loại bài bản nào người chơi đàn cũng phải lưu tâm hơn đến ngón chạy vì các ngón luyến, láy, rung, nảy ở đây đôi khi không phù hợp do bị phần Ca lấn át, che khuất.

3.2.8. Ngón rao (Dạo)

Trong hoà tấu nhạc Tài tử, trước khi vào một bản đàn, các nhạc công đều diễn tấu một khúc nhạc mang tính ngẫu hứng tự do mà nội dung của nó có sự gần gũi với bản đàn sắp diễn tấu để gợi cảm hứng cho bạn diễn, tạo “không khí” hay có “đôi lời giới thiệu” về nhạc điệu, về bài bản mà họ sắp trình bày và đôi khi còn mang cả chức năng chỉnh lại dây đàn cho đúng với bản nhạc sắp hoà tấu. Những câu nhạc ngẫu hứng đó được gọi là Rao (ở miền Nam) và Dạo

(ở miền Bắc). Đặc biệt khi hoà với Ca, Rao còn đóng vai trò quan trọng trong việc mở hơi cho Ca, so giọng cho chuẩn với đàn. Thậm chí, các nghệ nhân còn cho rằng nếu không có Rao thì không có Ca, vì không thể Ca được.

Nói về Rao, giáo sư Trần Văn Khê cho biết “trước khi trình tấu một tác phẩm, các nghệ sĩ thường có thói quen chơi vài câu nhạc mà họ muốn, với nhịp điệu tự do, đường nét giai điệu không định sẵn. Họ chơi cái gì họ thích miễn là không ra khỏi Điệu và Hơi vốn là khung sườn của sự ứng tấu, ứng tác”¹⁹. Còn theo NSUT Kim Sinh thì: “Rao còn có mục đích nữa là để chỉnh dây đàn sao cho hoà hợp với nhau”²⁰.

Mỗi lần Rao là một lần người nghệ sĩ thể hiện sự sáng tạo của mình, họ cố gắng đưa ra những ngón đàn hay nhất, vì thế, khi một câu Rao vang lên, người ta có thể dễ dàng nhận biết được phong cách âm nhạc của bản đàn tiếp theo cũng như phong cách chơi đàn riêng của từng nghệ sĩ.

Đối với các bài bản thuộc điệu Bắc như 6 bản Bắc, 7 bản Lễ, đàn Nguyệt đều dùng một cách lấy dây sol – đô trên thang âm điệu Bắc và có những nốt rung, nhấn, láy gần như giống nhau (rung nhanh trên 2 âm Xù và Cống. Tuy nhiên, mỗi hơi lại có những đường nét giai điệu với cách chạy ngón khác nhau, âm tựa khác nhau (hơi Bắc với âm tựa Hò-Xang; hơi Lễ với âm tựa Xự-Xê) tốc độ nhanh chậm có khác nhau ... tạo ra tính chất riêng của từng Hơi. Cụ thể là:

Hơi Bắc, các nghệ sĩ sẽ ngẫu hứng trên thang âm điệu Bắc với những nốt rung nhấn đặc biệt của Hơi, những âm nẩy, láy, âm tựa của giai điệu tạo nên đường nét liên bậc đi xuống hoặc lên phù hợp với hình tượng âm nhạc của bài mang tính chất vui vẻ, trong sáng, khỏe khoắn.

Ví dụ 3.32: Rao Bắc vào Lưu thủy trường do NSUT Ba Tu đàn Nguyệt

¹⁹ Le Viet Nam, Buchel et Chastel, Berlin (dẫn theo Mỹ Liêm, Góp phần nghiên cứu Đờn ca Tài tử Nam Bộ - sdd, trang 262)

²⁰ Ghi chép từ buổi làm việc tại nhà nghệ sĩ Kim Sinh ngày 12/9/2007



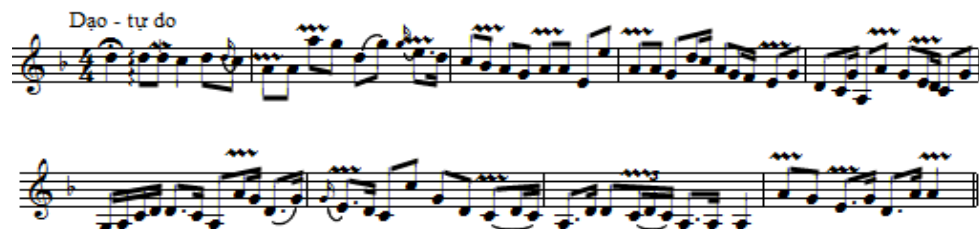
Hay, Rao Bắc vào Tây Thi do NSUT Ba Tu đàn Nguyệt



Hai ví dụ trên cho thấy, cùng là Rao Bắc và cùng do một nghệ sĩ tấu trên cùng một Hơi nhưng 2 lần Rao đều tạo ra những nét giai điệu khác nhau tùy theo với cảm xúc của người chơi. Sự bảo lưu truyền thống ở đây chính là thang âm (Sol-la-đô-rê-mi), bậc rung nhanh (la-mi), láy (rê) và đều về kết ở bậc I (sol-lúu)

Hơi Nhạc thuộc Điệu Bắc nhưng giai điệu của Hơi Nhạc có sự xuất hiện thường xuyên hơn với 2 bậc là Xừ và Phan cùng sự thay đổi âm tựa (Xự và Xê thay cho Hò và Xang ở Hơi Bắc) nên bên cạnh những nốt rung, nhấn, láy, nảy giống với Hơi Bắc, ở Hơi Nhạc sẽ rung thêm âm si (xừ), nhịp độ tự do và tốc độ chậm hơn các bài bản thuộc hơi Bắc tạo tính chất đàng hoàng, trang trọng và tôn nghiêm. Vì vậy, khi Rao để vào các bài bản thuộc Hơi Nhạc, người Rao nhất thiết phải đảm bảo được các qui định cứng trên.

Ví dụ 3.33: Rao hơi Nhạc vào Xàng xê do NSUT Ba Tu đàn Nguyệt



Ví dụ trên cho thấy, ngoài các bậc rung cố định của Điệu Bắc (la-mi), ở đây còn xuất hiện thêm âm si được rung. Kết câu Rao ở âm Xự (la) là âm tựa của Hơi Nhạc.

Khác với bài bản thuộc Điệu Bắc, như đã trình bày ở mục 3.1.2.2, Điệu Nam có sự khác biệt khá lớn giữa các Hơi (Xuân, Ai, Oán), vì thế không có thang âm chung cũng như những qui định về các bậc rung, láy, nảy ...cho Điệu Nam. Do vậy, các câu Rao ở các Hơi Xuân, Ai, Oán cũng rất khác nhau, chúng phụ thuộc vào những qui định của từng Hơi.

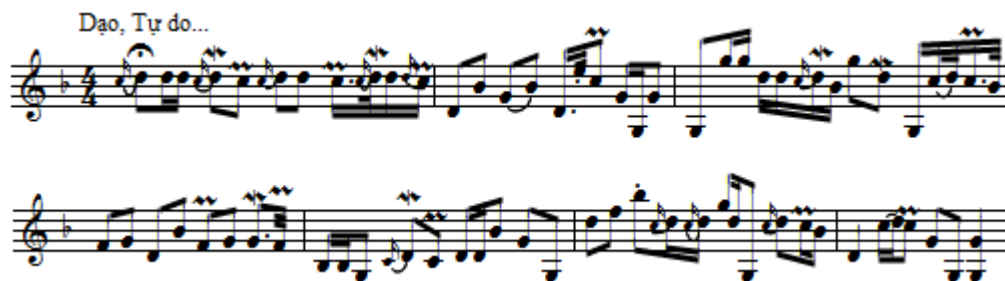
Chẳng hạn, khi Rao Xuân, nên sử dụng nhiều các ngón nhấn lên quãng 4 láy rồi thả về rung ở bậc 2, khai thác âm láy trên âm Xê (rê) và lúu (sol) kết hợp với rung nhanh vừa trên các bậc Xự, Xừ, Cống tạo không khí ung dung, tự tại, nhàn nhã.

Ví dụ 3.34: Rao hơi Xuân vào Nam xuân do NSUT Ba Tu đàn Nguyệt



Rao hơi Ai vẫn trên cơ sở của thang âm 7 bậc, nhưng các âm rung nhấn thay đổi, sử dụng nhiều âm bặt kết hợp với rung chậm, nhấn, luyến láy sẽ tạo ra những tiếng nấc, nghẹn ngào, buồn bã để gợi âm hưởng của bản Nam Ai.

Ví dụ 3.35: Rao Hơi Ai vào Nam Ai do NSUT Ba Tu đàn Nguyệt



Vẫn trên những nguyên tắc trên, chúng ta có thể Rao để bắt vào Nam Đảo hoặc các bài bản thuộc Hơi Oán.

Độ dài của câu Rao đôi khi tùy thuộc vào việc dàn hòa tấu có bao nhiêu nhạc cụ mà có thể dài ngắn khác nhau do câu rao được chuyển qua các nhạc cụ khác nhau. Rao trong hòa tấu cũng có nhiều cách, có thể sau ngón á hay nét dạo ngắn của đàn Tranh là nhạc cụ khác có thể bắt vào ngay như trường hợp hòa tấu 2 nhạc cụ trong ví dụ dưới đây.

Ví dụ 3.36: với phần Rao bài Nam Xuân, hòa tấu đàn Tranh (Nguyễn Thanh Thủy) và đàn Nguyệt (Cồ Huy Hùng), trích đĩa CD Nguyệt Cầm, Thăng Long Audio 2001.



Nhưng cũng có thể là một câu Rao khá dài được thực hiện trên đàn tranh, sau đó đàn Nguyệt mới bắt vào tạo ra một kiểu đối thoại giữa hai cây đàn với những nét giai điệu riêng mà lại rất ăn nhập với nhau.

Ví dụ 3.37: Rao bài Lưu Thủy qua hòa tấu đàn Tranh - Nguyễn Vĩnh Bảo và đàn Nguyệt - Trần Văn Khê, trích đĩa CD “La musique Amateur” Ocora sản xuất năm 1972, tái bản 1999 do Nguyễn Thị Mỹ Liêm ký âm.

Sau đây là: BẢNG BIỂU 10
THỐNG KÊ VỀ CÁC NGÓN ĐÀN THƯỜNG DÙNG
TRONG HƠI VÀ BÀI NHẠC TÀI TỬ

T T	Hơi - Bài	Luyện	Rung	Nảy	Láy	Bịt	Song thanh	Chạy
1.	Hơi Bắc	Ít dùng	Dùng thường xuyên	Dùng thường xuyên	Dùng thường xuyên	Ít dùng	Dùng thường xuyên	Dùng thường xuyên
2.	Hơi Nhạc	Ít dùng	Dùng thường xuyên	Không dùng	Không dùng	Không dùng	Dùng thường xuyên	Dùng thường xuyên
3	Đảo ngũ cung	Ít dùng	Dùng thường xuyên	Ít dùng	Ít dùng	Không dùng	Dùng thường xuyên	Dùng nhiều
4	Hơi Xuân	Dùng thường xuyên	Dùng thường xuyên	Dùng thường xuyên	Dùng thường xuyên	Dùng thường xuyên	Dùng thường xuyên	Ít dùng
5	Hơi Ai	Dùng thường xuyên	Dùng thường xuyên	Rất ít	Dùng thường xuyên	Dùng thường xuyên	Dùng thường xuyên	Ít dùng
6	Hơi Oán	Dùng thường xuyên	Dùng thường xuyên	Rất ít	Dùng thường xuyên	Dùng thường xuyên	Dùng thường xuyên	Ít dùng

***Tiểu kết chương 3:**

Việc nghiên cứu và hệ thống lại các kỹ thuật diễn tấu cơ bản của đàn Nguyệt trong phong cách nhạc Tài tử là việc làm rất cần thiết. Trong nhạc Tài tử, các ngón đàn được trình bày ở trên đều góp phần vào việc khắc họa tính chất âm nhạc cũng như phong cách riêng biệt của nhạc Tài tử. Tuy nhiên, điển hình nhất là các ngón rung với các tốc độ nhanh, chậm khác nhau và tốc độ của ngón rung lại luôn ảnh hưởng bởi tốc độ của bài; ngoài ra là ngón bịt. Các ngón khác như: láy, nảy trong nhạc Tài tử cũng rất đặc thù nhưng khi hòa cùng ca, các ngón này có thể được thay thế bằng ngón chạy nhưng các ngón rung không vì thế mà mất đi.

Nghiên cứu ngón đàn Nguyệt trong phong cách âm nhạc Tài tử cho thấy, cũng là ngón rung, ngón nhấn, ngón lẩy hay ngón nảy ... nhưng ở mỗi loại bài bản, Hoi, Điệu lại có sự khác nhau, dẫn đến cách thực hiện các ngón đàn đó cũng rất khác nhau. Đó là chưa kể mỗi loại bài bản, Hoi, Điệu lại có những ngón đàn tiêu biểu phản ánh rõ tính chất âm nhạc: vui, buồn, trang trọng ... mà nó chiếm lĩnh. Cùng với những ngón đàn trên, để đạt được tiếng đàn hay ngón tay của người chơi phải đủ gân lực cùng với sự sáng tạo của họ được tích lũy trong quá trình làm nghề. Chẳng hạn như các ngón chạy thường được phát huy ở các bài bản thuộc Điệu Bắc mà đặc biệt là được dùng nhiều trong Đảo ngũ cung, trong khi đó các bài bản thuộc Điệu Nam lại ít sử dụng ngón này. Ngược lại, ngay trong nhóm bài bản thuộc Điệu Bắc, các bài thuộc Hoi Bắc lại rất hay dùng các ngón nảy, lẩy nhưng các bài thuộc Hoi Nhạc lại không sử dụng v.v...

Thật vậy, trong số các loại nhạc cổ truyền của người Việt, âm nhạc Tài tử được coi là một trong số ít thể loại đạt đến đỉnh cao về cả chất lượng và số lượng bài bản cùng phong cách Đờn Ca với nghệ thuật biến hóa khôn lường. Vì thế, để có thể nắm vững được vốn tài sản mà ông cha để lại và để có thể tiếp bước ông cha giữ gìn, phát triển và lưu truyền cho thế hệ sau di sản của tổ tiên thì bên cạnh việc học hỏi một cách thụ động các ngón đàn từ nghệ nhân, còn đòi hỏi phải có sự nghiên cứu một cách nghiêm túc để tìm ra qui luật vận động của loại hình âm nhạc này cùng những ngón đàn độc đáo của nó. Bởi, công việc nghiên cứu này sẽ giúp cho việc tiếp thu vốn bài bản cũng như ngón đàn của nghệ nhân được chính xác hơn. Đây sẽ là tiền đề cho những sáng tạo, cho sự phát triển của âm nhạc Tài tử Nam bộ trong tương lai không bị chệch ra khỏi truyền thống. Nghiên cứu ngón đàn Nguyệt trong phong cách âm nhạc Tài tử để đàn sao cho đúng sẽ góp phần đáng kể vào việc giảng dạy phong cách âm nhạc này cho sinh viên cũng như tham gia vào quá trình bảo tồn, lưu giữ vốn âm nhạc quý giá mà cha ông đã để lại cho chúng ta.

Chương 4: ÁP DỤNG CÁC KẾT QUẢ NGHIÊN CỨU VÀO GIẢNG DẠY CHO HS-SV ĐÀN NGUYỆT TẠI CÁC CƠ SỞ ĐÀO TẠO ÂM NHẠC CHUYÊN NGHIỆP

4.1 Những yêu cầu đặt ra đối với GV và HS-SV khi dạy và học phong cách âm nhạc Hát văn và nhạc Tài tử Nam bộ.

4.1.1. Với giảng viên (GV)

**Nắm vững hai phong cách nhạc cổ trên.*

Để chất lượng giờ dạy được đảm bảo, người Thầy phải có được những hiểu biết cần thiết về các thể loại âm nhạc mà mình sẽ truyền đạt tới HS-SV. Với âm nhạc Hát văn và đờn ca Tài tử Nam bộ cũng không phải là ngoại lệ. Sở dĩ tôi đặt lại vấn đề này vì, khác với các tác phẩm mới, các thể loại âm nhạc cổ truyền như Hát văn, Ca Huế, nhạc Tài tử Nam bộ, Chèo, Xẩm v.v.. đa phần được học theo kiểu truyền ngón truyền nghề, học bài nào biết bài đó, người dạy ít quan tâm đến việc trang bị cho người học những hiểu biết xung quanh thể loại hay bài bản. Do đó, khi trở thành giảng viên, với vốn bài bản có được chúng tôi tiếp tục truyền lại cho thế hệ sau theo cách nghề nhân hay những người Thầy đã dạy cho mình. Trong quá trình tham gia học tập và nghiên cứu ở bậc học Tiến sĩ, tôi mới nhận ra rằng còn quá nhiều kiến thức liên quan đến công việc giảng dạy hàng ngày mà mình không biết hoặc nhận thức còn rất mơ hồ. Ví dụ như: ranh giới giữa nhạc Tài tử và Cải lương, chúng khác nhau ở điểm nào? Sự khác biệt giữa các bậc non già trong các Hơi và Điệu của nhạc Tài tử Nam bộ, Cấu trúc của các bài bản nhạc Tài tử? các thuật ngữ được dùng trong nhạc Tài tử như: lớp, câu, lá, mô, châu, rao v.v...? hay, Cờn, Xá, Phú, Dục trong Hát văn mỗi loại có bao nhiêu làn điệu? hệ thống bài bản Hát văn có sự gắn kết thế nào với các giá đồng, với tên tuổi các Thánh nam, Thánh nữ? cách đệm cho Hát văn có giống như bài đã được soạn và đưa vào giáo trình dạy học không? v.v...

Thật vậy, làm Thầy phải hiểu 10 để có thể dạy 1 hoặc 2 chứ không thể hiểu từng nào dạy từng đó được. Có như vậy, người Thầy mới chủ động về kiến thức cũng như phương pháp để truyền đạt cho HS-SV, hướng HS-SV đến với những tri thức tưởng như bên ngoài của bài học nhưng lại có tác dụng vô cùng lớn lao đến sự nhận thức của HS-SV trong quá trình tiếp thu cũng như thể hiện các dạng bài bản nhạc cổ.

Vậy ở đây khi dạy HS-SV đàn về Hát văn và Nhạc Tài Tử, người Thầy cần có những kiến thức gì? Theo chúng tôi:

Thứ nhất, GV phải am hiểu hay có những kiến thức tối thiểu về hai thể loại trên như: cùng là các thể loại gắn với hát nhưng với Hát văn, đàn Nguyệt tham gia với tư cách đệm; còn với nhạc Tài tử, đàn Nguyệt cũng như các nhạc cụ khác trong dàn nhạc có vị trí cân bằng (bình đẳng) với ca (hoà đồn ca). Như vậy, khi dạy đến hai thể loại này, GV sẽ biết hướng trọng tâm vào những vấn đề khác nhau như: với Hát văn, ngoài việc cho HS-SV học bài soạn theo giai điệu của phần hát để HS-SV nắm vững một số làn điệu, thì GV cần đặc biệt quan tâm dạy bổ sung cho các em cách thức đệm cho Hát văn qua các ngón: Dạo, Thông, Lưu không và chơi Tòng theo giai điệu hát bên cạnh một số kỹ thuật đàn của phong cách này. Khác với Hát văn, do nhạc Tài tử Nam bộ có những đặc điểm khác biệt nên khi dạy đến phong cách này, GV lại phải hướng đến việc giúp các em thể hiện cho ra các Hơi nhạc qua các ngón Rung, Láy, Nảy, Chạy ... trong quá trình học tập chứ không phải là đánh đúng nốt, thuộc nhiều bài bản. Hướng SV đến với cách sáng tạo các câu Rao (Dạo), hay học cách lắng nghe bạn đàn, ca để vào *ra-quăng bắt* cho hợp lý v.v...

Thứ hai: GV phải biết hát một số làn điệu, bài bản tiêu biểu để trong quá trình giảng dạy, GV có thể hát cho HS-SV đàn với tư cách đệm (Hát văn) hoặc cùng hoà đồn ca (Tài tử) những bài đang được học.

*Hiểu và nắm vững tính năng cũng như cách gắn phím trên cây đàn Nguyệt.

Điều này tưởng như đơn giản nhưng thực ra không phải vậy. Với hơn 20 năm tham gia giảng dạy, tôi cứ ngỡ mình đã nắm khá vững và làm chủ được cây đàn Nguyệt, nhưng hoá ra đó chỉ là những kinh nghiệm được tích lũy trong quá trình làm việc, còn ngọn nguồn của nó ra sao thì chưa hề nghĩ tới. Điều này đã ảnh hưởng không nhỏ đến phương pháp giảng dạy cũng như đôi khi đưa Thầy vào thế bí trước một số câu hỏi của HS-SV như: tại sao cùng là rung sâu chậm nhưng tần suất rung ở các bài lại không giống nhau? Cùng là rung nhanh nhưng rung nhanh ở Hơi Nhạc lại chậm hơn rung nhanh ở Hơi Bắc? Hay, tại sao đều là bậc có âm thanh non nhưng non ở các bài lại không giống nhau? v.v... những câu hỏi đó thường được trả lời rằng: đó là những qui định bắt buộc mà chúng ta phải tuân theo thì mới chơi ra Hơi ra Điều của bài được, các em cứ làm đúng theo sự hướng dẫn của Thầy là đạt yêu cầu. Trả lời học trò là như vậy nhưng từ trong sâu thẳm có lúc tôi thực sự hoang mang, không biết điều mình nói với trò về những vấn đề thuộc *yêu cầu bắt buộc đó* (yếu tố lòng bản) có thực sự là đúng? liệu trong quá trình học tập từ các thầy đi trước và các nghệ nhân mình đã nắm bắt đúng tinh thần? Và, còn nhiều câu hỏi được đặt ra trong quá trình dạy học rất cần được giải đáp như: Vị trí đặt tay bấm gần hay xa phím đàn ảnh hưởng thế nào đến âm thanh phát ra? Tại sao HS-SV diễn tấu bài bản trên đàn Nguyệt không tránh khỏi sự chênh phô? Tại sao khi chơi các thể loại âm nhạc khác nhau trên đàn Nguyệt, một số phong cách cho hiệu quả âm thanh không thật như ý v.v...

Khi nghiên cứu về cách gắn phím và đo khoảng cách các phím trên các loại đàn khác nhau để tính cao độ các bậc trong thang âm, cũng như tìm hiểu về dây đàn Nguyệt, chúng tôi thấy, trước đây, cùng là cây đàn Nguyệt nhưng khi

sử dụng vào mỗi loại nhạc cổ, ông cha ta đã có những cách chế tác đàn Nguyệt kết hợp với việc gắn phím và sử dụng dây đàn có khác nhau. Cụ thể là:

Về hình thức cấu tạo: như đã trình bày ở trang 25 và 26 của luận án, đàn Nguyệt dùng trong Hát văn có cấu tạo to hơn đàn Nguyệt dùng trong nhạc Tài tử Nam bộ (*Thành đàn* hay còn gọi là *hông đàn* đàn Nguyệt Bắc có chiều cao khoảng 6,4 cm đến 7,7 cm, trong khi đàn Nguyệt Nam là từ 6,1 cm đến 6,3 cm; đàn Nguyệt Bắc có chiều dài khoảng 104 cm đến 106 cm với dài của dây đàn tính từ đầu đàn đến ngựa đàn là 74,8cm, trong khi đàn Nguyệt Nam dài là 101cm đến 103 cm với chiều dài của dây đàn tính từ đầu đàn đến ngựa đàn là 73,2cm).

Dây đàn: Như đã trình bày, đàn Nguyệt dùng ba loại dây (to, nhỏ, nhỏ) cho các loại nhạc phong cách khác nhau (Hát văn, Chèo, Ca Huế, Tài tử-Cải lương). Trong đó, Hát văn dùng loại dây to (có 2 loại với chỉ số 10 zem và 0,8 zem; 0,9 zem và 0,7 zem), còn dây nhỏ dùng trong nhạc Tài tử-Cải lương (có chỉ số 0,7 zem và 0,5 zem). Điều này ảnh hưởng rất lớn đến hiệu quả âm thanh của mỗi loại nhạc phong cách như tính chất trầm ấm của Hát văn và lạnh lốt của nhạc Tài tử.

Cách gắn phím đàn: Khảo sát đàn Nguyệt bắc và Nam đều cho ra kết quả là phím đàn được gắn theo thang 5 âm điệu Bắc (Chủy) nhưng khoảng cách giữa các bậc của hai cây đàn này có khác nhau đã tạo ra những âm thanh có độ cao thấp khác nhau. Tham khảo bảng đo và tính âm thanh các bậc so với thang bình quân ở phụ lục 1 (từ trg 152->156) cho thấy, với đàn Nguyệt Bắc, trừ bậc Hồ – Lú có cao độ chuẩn (0 cent ->1200 cents ->2400 cents), các bậc còn lại đều non hơn thang bình quân, thậm chí có bậc còn non đến 15,039 cents (bậc Xang). Trong khi, đàn Nguyệt Nam ngoài một số bậc non còn có một số bậc được gắn già hơn so với bình quân. Như vậy, tùy theo mỗi phong cách âm nhạc mà có cách gắn phím tương ứng nhưng đều có chung một nguyên lý là các âm

vang thật trên phím đàn Nguyệt thường có cao độ thấp hơn âm thanh của bài bản. Tại sao có hiện tượng như vậy? Câu trả lời sẽ là, đàn Nguyệt là loại dây bấm nhấn để tạo âm thanh, ngoài ra còn luôn đi với các ngón rung, láy, nảy ... nên luôn tạo ra những âm thanh cao hơn, do vậy để tạo được âm thanh chuẩn theo ý muốn thì dây đàn buộc phải gắn phím sao để tạo âm thanh non hơn so với bình thường. Từ âm non nấn thành âm chuẩn có thể thực hiện được nhưng từ âm đúng khi kết hợp với rung, nhấn, láy ... để giữ được âm thanh chuẩn trên đàn Nguyệt thật không dễ. Còn nếu là âm già thì không có cách để chỉnh về âm chuẩn được. Việc đàn Nguyệt Nam có gắn phím già hơn bình quân cũng không có gì đặc biệt vì vốn thang âm trong nhạc Tài tử có khá nhiều bậc có cao độ chênh hơn bình quân rất lớn (ví dụ : bậc Xang trong Hơi Xuân do tác giả Vũ Nhật Thăng đo đạc cho thấy cao hơn bình quân 33,985 cents).

Kết quả nghiên cứu trên đã giải quyết một số thắc mắc của tôi trong quá trình dạy học, đó là :

Việc ngón tay bấm sát phím đàn hay xa phím đàn về cơ bản không ảnh hưởng đến cao độ của âm thanh nhưng lại ảnh hưởng đến màu sắc của âm thanh như bấm sát phím đàn thường cho âm thanh đánh, chắc khoẻ và khó thực hiện được các ngón nhấn luyến, láy, rung sâu chậm ... ; ngược lại, ngón tay bấm xa phím đàn sẽ cho âm thanh mềm mại, ảm áp và thuận lợi cho việc nhấn nhá hay sử lý các ngón đàn khó. Vì vậy, tùy theo yêu cầu, tính chất của từng loại bài bản mà GV sẽ hướng dẫn HS-SV sử lý vị trí ngón bấm một cách chủ động phù hợp với bài bản.

Việc HS-SV thể hiện không thật tốt các loại bài bản trên cây đàn Nguyệt cũng không có gì phải ngạc nhiên, vì trên thực tế, mỗi loại nhạc phong cách, ông cha ta đều dùng một cây đàn riêng tương thích với loại nhạc đó. Trong khi suốt quá trình học tập, HS-SV chỉ sử dụng một cây đàn Nguyệt duy nhất để học tất cả các thể loại : từ tác phẩm mới cho đến nhạc cổ nên chất lượng âm thanh

không đồng đều khi diễn tấu các loại nhạc là tất nhiên. Hiểu được điều này, GV sẽ không quá áp lực khi chất lượng một số loại bài bản các em chơi không được như ý muốn và GV có thể giới thiệu cho các em biết được công dụng của mỗi loại đàn Nguyệt để SV nếu có điều kiện sẽ lựa chọn đặt được các cây đàn Nguyệt khác nhau phù hợp với từng loại phong cách âm nhạc. Có như vậy, chất lượng âm thanh sẽ tốt hơn, chất lượng nghệ thuật của mỗi loại nhạc sẽ được nâng cao.

Việc sử dụng chung một cây đàn Nguyệt cho nhiều phong cách âm nhạc cũng là nguyên nhân dẫn đến hiện tượng âm thanh chênh phô khi HS-SV diễn tấu cũng như làm giảm hiệu quả mà mỗi thể loại âm nhạc mang lại. Hiểu được nguyên lý gắn phím trên mỗi loại đàn Nguyệt, GV sẽ chủ động hơn trong việc giúp HS-SV thể hiện đúng cao độ của bản nhạc với việc nhấn, luyến, lảy, rung sâu hay nông ở mức độ nào. Điều này cũng cho thấy, một trong những yếu tố tạo nên sự thành công của mỗi phong cách, đó là phong cách âm nhạc nào thì sẽ có cây đàn Nguyệt ấy.

*Những vấn đề cần trao đổi, cần nhấn mạnh với HS-SV trước khi tiếp cận với việc học bài bản.

Khi HS-SV (nhất là SV) bắt đầu học đến hai phong cách nhạc cổ này, GV nên giới thiệu cho các em một số sách, tài liệu có liên quan để các em được tìm hiểu trước, cũng như giới thiệu cho HS-SV một số băng đĩa có chất lượng để các em được nghe, xem trước loại nhạc mà họ sẽ được học.

Khi giới thiệu sách, băng đĩa nhạc GV nên nhấn mạnh những điểm cần lưu ý và đặt ra một số câu hỏi cụ thể để HS-SV có định hướng trong khi đọc sách và nghe nhạc.

Chẳng hạn, với Hát văn, GV nên đặt ra một số câu hỏi để SV đọc và tìm câu trả lời như: Trước đây Hát văn được chia làm mấy loại? hình thức Hát văn nào hiện không tồn tại? Hát văn liên quan đến tín ngưỡng thờ ai? Hệ thống làn

điệu chính là gì? Đàn Nguyệt có vai trò gì trong tổ chức dàn nhạc Hát văn? v.v... Còn với nhạc Tài tử-Cải lương, GV cần chỉ cho SV đọc những nội dung liên quan đến vấn đề Hoi và Điệu? những yếu tố tạo nên Hoi và Điệu? những khái niệm về câu, nhịp? sự khác nhau giữa nhạc Tài tử và Cải lương? v.v...

Để có thể trao đổi với SV các vấn đề trên, GV phải là người am hiểu tường tận về các thể loại âm nhạc này.

4.1.2. Với học sinh, sinh viên (HS-SV)

*Làm theo chỉ dẫn của giáo viên

Để học tốt HS-SV phải thực hiện đúng phương pháp theo hướng dẫn của GV, từ việc đọc sách, nghe nhạc đến luyện tập bài ở nhà. Sở dĩ nhấn mạnh cụm từ *đúng phương pháp* vì nếu không có phương pháp đúng thì việc làm trên của SV sẽ khó mang lại kết quả. Cụ thể là:

Thứ nhất, vấn đề đọc sách, đọc tài liệu SV phải biết cách ghi chép tóm tắt một số nội dung quan trọng để ghi nhớ. Những gì không hiểu có thể đánh dấu lại để trao đổi với GV trong giờ học.

Thứ hai, hiện nay mạng internet rất phát triển, hầu hết các làn điệu, bài bản của Hát văn cũng như nhạc Tài tử đều được các nghệ sĩ, nghệ nhân hoặc các tổ chức đưa lên mạng, vì thế, các em chỉ có mỗi nhiệm vụ là tải xuống (download) để nghe. Việc nghe nhạc có thể diễn ra mọi nơi, mọi lúc mỗi khi có thời gian. Các em nghe để cảm nhận, để ngấm phong cách âm nhạc mà mình sẽ học. Điều này rất tốt vì với việc học các phong cách nhạc cổ chỉ có thể thể hiện đúng các ngón đàn và cao độ của bài khi HS-SV ngấm được phong cách âm nhạc đó.

Thứ ba, việc luyện tập bài bản ở nhà cũng cần tuân thủ theo sự hướng dẫn của GV, nhất là đối với HS trung cấp (TC) khi mới bước vào làm quen với lĩnh vực nhạc cổ. Khi luyện tập bài ở nhà, ngoài yêu cầu thuộc bài, HS-SV cần chú ý thực hiện đúng các ngón đàn; phải biết tập đi tập lại theo từng trổ (với

Hát văn), từng câu (với nhạc Tài tử), tìm ra những nét tương đồng và dị biệt giữa các câu, các trổ để việc tập luyện ở nhà có hiệu quả. Với nhạc cổ, các trổ nhạc hoặc câu nhạc thường khá giống nhau, vì thế nếu học không có suy nghĩ chỉ dựa vào bản năng, các em rất khó thuộc bài, thường đánh quay đi quay lại không dùng được bài hoặc nhầm lẫn trổ này với trổ kia, câu này với câu nọ.

*Chủ động tìm tòi, sáng tạo qua việc học tập từ băng đĩa, từ thực tế biểu diễn.

Không chỉ dừng ở việc làm theo những gì GV yêu cầu, ở trình độ đại học (ĐH), SV còn phải biết chủ động tìm tòi, sáng tạo việc học của mình qua băng đĩa, qua thực tế biểu diễn v.v... Học tập qua băng đĩa giúp SV học được các cách thể hiện khác nhau thông qua việc biến hoá các ngón đàn, học được cách biến tấu lòng bản v.v...điều này nếu chỉ dựa vào sự chỉ bảo của Thầy Cô ở trên lớp thì chưa đủ.

Trong quá trình học tập SV có thể tham dự các buổi Hào đồng để trải nghiệm thực tế, để sống trong không gian âm nhạc thật của Hát văn, biết được sự vào ra của âm nhạc khi gắn với các lễ thức của Hát văn hầu, học tập thêm các ngón đàn Nguyệt khi đệm cho Hát văn ... rồi có thể tham gia dần vào hoạt động thực hành nghề nghiệp. Cũng như vậy đối với nhạc Tài tử, SV có thể đến các câu lạc bộ Tài tử, các nhà hát sân khấu Cải lương tiếp cận với các nghệ nhân trước hết là để được sống trong môi trường rất phóng khoáng, thân thiện của Đờn ca Tài tử; sau đó là để học hỏi thêm ngón đàn, học cách hoà đàn với ca của các nghệ nhân, nghệ sĩ chuyên nghiệp trong lĩnh vực sân khấu; học cách chấp điệu, chuyển hơi từ nhạc Tài tử qua sân khấu Cải lương v.v... Đây chính là những nội dung ít được thực hành tại các cơ sở đào tạo như các Học viện và Nhạc viện. Để đạt kết quả cao trong quá trình học tập, SV nhất thiết phải chủ động, sáng tạo trong việc tiếp nhận tri thức từ nhiều phía, trong đó có phía tiếp cận đời sống xã hội. Có như vậy việc *học* mới thực sự đi đôi với *hành* và khi ra trường các em sẽ có nhiều cơ hội lựa chọn việc làm hơn.

Như vậy, với HS-SV khi học bất cứ một thể loại âm nhạc nào cũng cần có sự hiểu biết về các thể loại đó. Âm nhạc cổ truyền nói chung có cơ chế vận động riêng là luôn gắn liền với cuộc sống của người dân, vì thế dễ hiểu, dễ cảm nhận và thể hiện đúng với bản chất của nó buộc người đàn và người hát phải có những kiến thức về đời sống xã hội liên quan đến mỗi thể loại âm nhạc. Những kiến thức đó dưới sự hướng dẫn của GV chuyên ngành và sự chủ động tìm hiểu của HS-SV sẽ là hành trang quý giá cho các em tiếp cận với âm nhạc cổ truyền nói chung và với Hát văn, nhạc Tài tử Nam bộ nói riêng.

4.2. Một số vấn đề liên quan đến giảng dạy các ngón đàn Hát văn và Tài tử Nam bộ cho HS-SV đàn Nguyệt.

4.2.1. Về phương pháp giảng dạy

Theo giáo trình *Lý luận dạy học đại học* (dùng cho sinh viên, học viên cao học và cán bộ quản lý giáo dục) do GS. Đặng Vũ Hoạt và PTS. Hà Thị Đức biên soạn thì: “Thuật ngữ *phương pháp* bắt nguồn từ tiếng Hy Lạp là “*Méthodos*” có nghĩa là *con đường, cách thức để đạt tới mục đích nhất định*.” [8, trang 93]. Còn phương pháp dạy học ở đại học là: “*tổng hợp các cách thức hoạt động của giáo viên và sinh viên nhằm thực hiện tốt các nhiệm vụ dạy học ở đại học ...*” [8, trang 95].

Như vậy có thể hiểu, phương pháp dạy học là cách thức hành động có trình tự, phối hợp tương tác với nhau của giáo viên và của học sinh nhằm đạt được mục đích dạy học. Nói cách khác phương pháp dạy học là hệ thống những hành động có chủ đích theo một trình tự nhất định của giáo viên nhằm tổ chức hoạt động nhận thức và hoạt động thực hành của HS-SV nhằm đảm bảo cho họ lĩnh hội nội dung dạy học và chính như vậy mà đạt được mục đích dạy học.

Hệ thống các phương pháp dạy học gồm ba nhóm chính:

- Nhóm dùng lời: thuyết trình, vấn đáp, đàm thoại...
- Nhóm trực quan: trình diễn, tranh ảnh, băng đĩa ghi âm, ghi hình, làm mẫu

-Nhóm hoạt động thực tiễn: quan sát, thực hành luyện tập, làm thí nghiệm ... [8, trang 100]

Trong giai đoạn hiện nay, người ta bàn nhiều đến vấn đề đổi mới phương pháp giáo dục theo hướng tích cực lấy người học (trò) làm trung tâm thay vì phương pháp truyền thống lấy người dạy (thầy) làm trung tâm. Đây là bước tiến trong hệ thống giáo dục đào tạo nói chung trên thế giới, vì thế trong dạy học âm nhạc nói chung và dạy đàn Nguyệt nói riêng cũng cần phải có những bước thay đổi về phương pháp. Thực ra, không có phương pháp vạn năng phù hợp với mọi đối tượng dạy học cũng như đối tượng học. Vì thế, tùy thuộc vào hoàn cảnh cụ thể, vào đối tượng dạy học và đối tượng học mà GV có thể đưa ra những phương pháp phù hợp. Tuy nhiên, vẫn có một số phương pháp chung cho nhóm đối tượng, do vậy các mục ở trong chương này chúng tôi sẽ trình bày một số phương pháp có thể áp dụng vào giảng dạy hai phong cách nhạc cổ trên cho HS-SV đàn Nguyệt.

4.2.1.1. Áp dụng hợp lý các phương pháp giảng dạy truyền thống.

**Cơ sở lý luận và thực tiễn của các phương pháp dạy học được lựa chọn:*

Trước hết đối tượng dạy học (ngành học) ở đây là học chơi đàn, thể loại được thể hiện trên cây đàn là nhạc cổ truyền. Vì thế, xét về ngành học thuộc loại học nghề chứ không phải ngành học nghiên cứu lý thuyết. Thể loại học là nhạc cổ vốn được truyền lại theo phương pháp truyền khẩu, truyền ngón truyền nghề. Do vậy, trong ba nhóm phương pháp dạy học nói trên, việc dạy đàn Nguyệt với hai phong cách nhạc cổ trên thì hai nhóm phương pháp: *Trực quan* và *Hoạt động thực tiễn* đóng vai trò quan trọng.

Tuy nhiên đối tượng học ở đây lại gồm có 2 cấp học là TC và ĐH nên trong quá trình dạy học về phương pháp cũng có sự thay đổi nhất định như: với học sinh TC khi sử dụng nhóm phương pháp thuyết trình, GV có thể dùng phương pháp *diễn giải, giảng giải* để cho HS hiểu nội dung học tập, nhưng với sinh

viên ĐH, GV nên sử dụng phương pháp *đàm thoại, phỏng vấn, trao đổi* để SV được chủ động, độc lập trong nhận thức đối tượng học.

Ngoài ra, trong giảng dạy nhạc cụ dân tộc nói chung và đàn Nguyệt nói riêng hiện vẫn song hành hai hình thức dạy học liên quan đến phương pháp là: hình thức dạy qua bản phổ và hình thức dạy truyền khẩu. Vậy, lựa chọn hình thức nào là phù hợp? theo kinh nghiệm của bản thân lựa chọn sự kết hợp của cả hai hình thức dạy học trên trong quá trình dạy học là phù hợp nhất. Tuy nhiên tùy theo từng đối tượng tiếp nhận mà thiên về hình thức bản phổ hay truyền khẩu. Điều này sẽ được chúng tôi trình bày sâu hơn ở mục tiếp theo của luận án.

**Phương pháp trực quan và phương pháp thực hành luyện tập.*

Dạy học trực quan (hay còn gọi là trình bày trực quan) là phương pháp dạy học (PPDH) sử dụng những phương tiện trực quan, phương tiện kỹ thuật dạy học trước, trong và sau khi nắm tài liệu mới, khi ôn tập, khi củng cố, hệ thống hóa và kiểm tra tri thức, kỹ năng, kỹ xảo [59].

Với việc giảng dạy các phong cách âm nhạc nói chung, nhạc cổ nói riêng, PPDH trực quan được thể hiện dưới hình thức là minh họa và trình bày mẫu hoặc qua những thiết bị kỹ thuật như nghe nhìn. Đây chính là cơ sở, là điểm xuất phát cho quá trình nhận thức - học tập của HS-SV, là cầu nối giữa lý thuyết và thực tiễn. Thông qua sự trình bày của giáo viên mà học sinh không chỉ lĩnh hội dễ dàng tri thức mà còn giúp họ học tập được những thao tác mẫu của GV từ đó hình thành kỹ năng, kỹ xảo,... Chẳng hạn:

Khi dạy Hát văn và nhạc Tài tử Nam bộ, sau phần diễn giải, mô tả bằng lời về một ngón đàn nào đó GV có thể thị phạm mẫu theo trình tự 3 giai đoạn gồm:

- (1) Giai đoạn thực hiện theo tốc độ bình thường.
- (2) Giai đoạn thực hiện chậm các chi tiết và có giải thích cụ thể, .

(3) Giai đoạn diễn trình theo tốc độ bình thường.

Trong khi thực hiện GV nên kết hợp giảng giải cùng lúc với biểu diễn, hoặc đặt các câu hỏi để thúc đẩy người học suy nghĩ, thu hút sự chú ý của họ vào những điểm trọng tâm như: có phải lúc nào âm Xang trong bài cũng rung không? Tại sao chỗ này âm Xang không rung mà chỗ kia lại rung? Kỹ thuật rung ngang với rung dọc khác nhau ở chỗ nào? v..v...

GV có thể đàn lặp đi lặp lại vài lần để HS-SV đủ thời gian để cảm nhận âm thanh, nắm vững hơn phần diễn giải để tự hình thành kỹ xảo khi thực hành, luyện tập. Trong khi GV đàn mẫu, GV có thể yêu cầu HS-SV lắng nghe âm thanh phát ra và nhìn tập trung vào tay trái để thấy được bước chuyển động lên xuống của ngón nhấn luyến, ngón rung hay ngón lảy ... Phương pháp này có thể sử dụng kết hợp với các phương pháp khác trong suốt quá trình lên lớp. Với bậc học TC, HS mới bắt đầu tiếp cận với âm nhạc cổ truyền nên những ngón nhấn nhá, rung nhấn cho đúng phong cách thật sự rất khó khăn nên phương pháp trực quan với việc GV trình bày mẫu bài học và thực hiện mẫu từng ngón đàn là vô cùng quan trọng. Nếu chỉ dừng lại ở phương pháp diễn giải thì không thực sự hiệu quả.

Thực hành luyện tập là phương pháp giảng dạy trên cơ sở sự quan sát GV làm mẫu và thực hiện tự lực của người học dưới sự hướng dẫn của GV nhằm hoàn thành các bài tập, các công việc thuộc chuyên ngành, từ đó hình thành các kỹ năng, kỹ xảo mà người học sẽ phải thực hiện trong hoạt động nghề nghiệp sau này. Thêm vào đó, phương pháp dạy học thực hành còn giúp người học củng cố tri thức chuyên ngành và phát triển năng lực tư duy để có đủ khả năng xử lý các tình huống nghề nghiệp trong thực tế cuộc sống.

Thông thường một quá trình dạy học thực hành trải qua 3 giai đoạn: giai đoạn chuẩn bị, giai đoạn thực hiện và giai đoạn kết thúc. Chính trong giai đoạn thực hiện, các PPDH thực hành cụ thể mới được bộc lộ rõ nét. Các PPDH thực

hành chủ yếu được xây dựng dựa theo quan điểm của thuyết hành vi, lấy việc lặp đi lặp lại nhiều lần các động tác kết hợp quá trình tư duy để hoàn thiện dần các động tác, từ đó hình thành kỹ năng kỹ xảo nghề nghiệp [59].

Trong quá trình dạy thực hành, GV không chỉ vận dụng khéo léo các PPDH thực hành mà còn phải có khả năng sáng tạo và linh động ngay trong từng bước của mỗi PPDH thực hành đã chọn, cũng như tận dụng triệt để các phương pháp, các thủ thuật dạy học để nâng cao hiệu quả dạy học thực hành. Cụ thể là, sau khi đàn mẫu xong, GV có thể đề nghị HS-SV thực hiện lại theo yêu cầu. Mục đích của bước này là tạo cơ hội cho người học triển khai sự tiếp thu thành hoạt động chân tay ở giai đoạn đầu tiên có sự giúp đỡ, kiểm tra của GV. Nội dung của bước này là:

- + HS-SV nêu lại và giải thích được các bước thực hiện của tư thế ngón rung hoặc ngón nhấn luyện (ví dụ, HS mô tả thao tác thực hiện ngón nhấn luyện kết hợp với rung như sau: từ phím sol tạo âm mượn la rồi nhấn luyện lên quãng 3t để được âm đô rồi thả về âm la rung sâu chậm).

- + HS-SV thực hành lặp lại các bước động tác.

- + GV kiểm tra, điều chỉnh lại các thao tác cho HS-SV. Việc thực hiện này được lặp đi lặp lại đến khi nào GV cảm thấy HS-SV đã nắm bắt được yêu cầu của GV, sau đó HS-SV có thể về thực hành, luyện tập tại nhà. Để việc thực hành luyện tập thật sự hiệu quả, GV cần nhắc nhở HS-SV dừng lại luyện tập tốt từng ngón đàn rồi mới ghép vào câu, vào bài. Đoạn nào, phần nào chưa tốt cần tập trung sửa, luyện chỗ đó, chỉ ghép toàn bài khi các đoạn đã ổn, hoặc thể hiện cả bài khi kết thúc buổi luyện tập.

Tiếp theo HS-SV bước vào giai đoạn luyện tập độc lập. Mục đích của bước này là luyện tập kỹ năng, GV tiếp tục theo dõi để kiểm tra, đôn đốc và hướng dẫn điều chỉnh sửa chữa kịp thời, cũng như giải đáp những thắc mắc mà HS-SV đưa ra trong quá trình thực hành.

**Phương pháp dùng lời*

Trong các phương pháp giảng dạy nói chung, lời nói có vai trò hướng dẫn, điều khiển hoạt động trí óc của HS-SV có liên quan đến quá trình tiếp nhận kiến thức. Trong giảng dạy các ngón đàn Hát văn và nhạc Tài tử, có nhiều lúc lời của GV có thể là nguồn duy nhất cung cấp kiến thức mới nên ta không được đánh giá thấp vai trò của lời nói trong giảng dạy chuyên ngành đàn Nguyệt. Bởi, vốn hai loại hình nghệ thuật này xuất thân từ lối học truyền khẩu kết hợp với truyền ngón. Để học được các làn điệu, bài bản của hai loại hình nghệ thuật kể trên người học luôn phải lắng nghe lời Thầy (nghệ nhân) giảng giải về cách thực hiện ngón đàn, nghe Thầy hát những chữ nhạc biến báo để nhớ kết hợp với việc Thầy đánh mẫu (truyền ngón) mà thực hiện lại cho đúng. Những điều này người học khó mà tìm thấy từ sách vở mà chỉ có thể nghe từ Thầy.

Hệ thống các phương pháp dạy học dùng lời nói gồm: Thuyết trình (còn gọi là Diễn giảng và Trần thuật), Đàm thoại, Vấn đáp v.v... [60]. Trong giảng dạy đàn Nguyệt phương pháp thuyết trình và đàm thoại là phù hợp.

Phương pháp thuyết trình là PPDH bằng lời nói sinh động của GV để trình bày một nội dung mới hoặc tổng kết những tri thức mà HS-SV đã thu lượm được trong quá trình học một cách có hệ thống [59].

Phương pháp thuyết trình được thể hiện dưới hình thức diễn giải và trần thuật. Với đối tượng là HS, GV nên dùng hình thức trần thuật sẽ phù hợp hơn. Có nghĩa là, GV dùng lời giới thiệu khái quát về nghệ thuật Hát văn hay mô tả, trần thuật sơ lược một buổi hầu đồng (có thể cho HS xem băng hình-sử dụng phương pháp trực quan để hỗ trợ) cho HS nghe và tiếp nhận kiến thức một chiều không cần hiểu tại sao nó như vậy. Nhưng với đối tượng là SV, GV nên dùng hình thức diễn giải thông qua những luận cứ, số liệu để chứng minh một hiện tượng, một nguyên tắc nào đó trong phần học như: đưa ra bố cục của các giá văn để SV tự tìm ra một nguyên tắc chung là trong mỗi giá văn những làn

điều nào là cố định, những lần điều nào có thể thay đổi tùy theo tính cách của các vị Thánh hoặc giới tính của các vị Thánh (Thánh nam hay thánh nữ) khi ngự đồng. Việc tìm phương pháp phù hợp với đối tượng học thực sự quan trọng vì nó đảm bảo tính vừa sức cũng như kích thích các yếu tố phán đoán, suy lý và phát triển tư duy logic của HS-SV.

Ưu điểm của phương pháp thuyết trình là cho phép GV truyền đạt những nội dung lý thuyết tương đối khó, phức tạp, chứa đựng nhiều thông tin mà HS-SV tự mình không dễ dàng tìm hiểu được một cách sâu sắc với giọng nói, cử chỉ, điệu bộ thích hợp và diễn cảm dễ tác động đến tư tưởng, tình cảm của người học, khiến họ hiểu được lời giảng của giáo viên và ghi nhớ được bài học.

Tuy nhiên, phương pháp thuyết trình còn có những hạn chế, nếu sử dụng không đúng có thể khiến HS-SV thụ động, ỷ lại vào sự trao truyền kiến thức từ GV, thiếu tính tích cực trong việc tìm tòi kiến thức từ các nguồn khác [60].

Phương pháp đàm thoại là phương pháp thầy đặt ra một hệ thống câu hỏi để trò lần lượt trả lời, đồng thời có thể trao đổi qua lại (tranh luận với nhau và cả với thầy) dưới sự chỉ đạo của thầy qua hệ thống hỏi – đáp, trò lĩnh hội được bài học [60]. Vì thế, phương pháp này GV chỉ nên áp dụng với đối tượng học là SV bậc ĐH.

Đặt điểm của phương pháp đàm thoại là GV đóng vai trò định hướng thông qua hệ thống các câu hỏi giúp SV giải quyết vấn đề, tổng hợp lại vấn đề. Có nhiều cách thức đàm thoại như: *Đàm thoại tái hiện* (GV đặt ra những câu hỏi chỉ yêu cầu SV nhớ lại kiến thức đã biết và trả lời dựa vào trí nhớ, không cần suy luận); *Đàm thoại giải thích - minh họa* (GV đưa ra hệ thống câu hỏi nhằm để giải thích một hiện tượng, một khái niệm); *Đàm thoại gợi mở nêu vấn đề* (GV đưa ra câu hỏi nêu vấn đề chứa đựng điều đã biết và cái chưa biết, SV phải tư duy và phải có sự gợi ý dẫn dắt của GV khi cần thiết thì mới tìm được kết quả) [60].

Ví dụ, khi dạy SV về chơi câu rao cho bài Xàng xê, GV có thể sử dụng PP đàm thoại với SV thông qua một số câu hỏi như: Xàng xê thuộc Hơi gì? Yêu cầu của Hơi đó như thế nào? (rung vào bậc nào? Rung nhanh hay rung chậm? các âm láy, nảy? tốc độ của câu rao? chữ đàn nhiều hay ít? v.v..., qua đó GV có thể sung phần kiến thức còn thiếu hoặc chưa chính xác cho SV, trước khi bước vào phần thực hành.

Ưu điểm của phương pháp này là làm cho không khí giờ học sinh động, phát huy tính tích cực, độc lập nhận thức của SV, bồi dưỡng cho SV năng lực diễn đạt bằng lời những vấn đề khoa học một cách chính xác, đầy đủ, gọn gàng. Đối với GV, phương pháp giúp họ thu tín hiệu ngược từ SV một cách nhanh chóng để kịp thời điều chỉnh hoạt động giảng dạy và học tập phù hợp với mục đích, yêu cầu của quá trình dạy học.

Nhược điểm của phương nếu sử dụng không khéo léo, sẽ dễ làm mất thì giờ, ảnh hưởng đến quá trình dạy học.

Như vậy, nếu sắp xếp các PPDH truyền thống thành 3 nhóm (nhóm các phương pháp dùng lời, nhóm các phương pháp trực quan, nhóm các phương pháp thực hành) thì về mặt hoạt động nhận thức, các phương pháp thực hành "tích cực" hơn các phương pháp trực quan, các phương pháp trực quan là "tích cực" hơn các phương pháp dùng lời. Thứ tự sắp xếp theo tiêu chí tính "tích cực" của các phương pháp trên hoàn toàn phù hợp với việc giảng dạy đàn Nguyệt trên các phong cách âm nhạc khác nhau, trong đó có Hát văn và nhạc Tài tử Nam bộ.

4.2.1.2. Kết hợp phương pháp bản phổ với phương pháp truyền khẩu, truyền ngón trong giảng dạy nhạc cổ trên đàn Nguyệt.

Ngoài các phương pháp trên, giảng dạy các phong cách âm nhạc cổ truyền trên nhạc cụ dân tộc nói chung và đàn Nguyệt nói riêng còn có phương pháp giảng dạy chuyên biệt, đó là dạy theo bản phổ và dạy theo phương pháp

truyền khẩu, truyền ngón.

**Phương pháp dạy theo bản phổ*

Một số thể loại bài bản nhạc cổ hiện đã được ký âm thành văn bản theo lối ký âm trên 5 dòng kẻ của phương Tây và trước đây là lối ký âm theo hệ thống chữ nhạc Hò, Xự, Xang ..., trên cơ sở của các văn bản này, người dạy và học phải tuân thủ theo những qui định của văn bản. Với đặc điểm của âm nhạc cổ truyền Việt Nam (VN), việc ký âm thành văn bản chỉ là tương đối, lối ký âm phương Tây tuy tỏ ra ưu việt hơn lối ký âm cổ truyền nhưng cũng không thể thể hiện hết được bản chất của bài bản làn điệu (đây là sự khác biệt lớn với các tác phẩm âm nhạc mới), vì thế bản phổ cũng chỉ là điểm tựa chính trong quá trình dạy và học. Để có được những tác phẩm hoàn chỉnh, trong quá trình giảng dạy, thông qua phương pháp trình bày mẫu, thị phạm GV sẽ giúp cho HS-SV bổ sung thêm những phần còn khuyết thiếu mà lối ký âm mang lại. Hiện tại các cơ sở đào tạo âm nhạc chuyên nghiệp ở nước ta đều giảng dạy nhạc cổ dựa trên bản phổ được ký âm trên 5 dòng kẻ. Lối ký âm này có những ưu việt nhất định nhưng lại biểu lộ cả những nhược điểm, đó là đã vô tình cố định hoá những giai điệu âm nhạc vốn luôn biến đổi bởi sự sáng tạo của con người qua mỗi lần trình diễn chúng và đóng cửa tính sáng tạo của người chơi.

**Phương pháp truyền khẩu, truyền ngón.*

Truyền khẩu, truyền ngón là cách dạy học không qua văn bản bởi hệ thống bài bản âm nhạc truyền thống luôn được lưu giữ trong trí nhớ của các nghệ nhân, khi dạy học là lúc nghệ nhân nhớ lại và truyền dạy từng câu một cho người học. Cách dạy học này có ưu điểm người học nắm chắc được các ngón đàn, biết cách biến hoá qua mỗi lần chơi đàn, nhưng nhược điểm của nó là để học được một bài mất khá nhiều thời gian. Đây chính là cách dạy truyền thống mà ngày nay chỉ còn tồn tại ở ngoài dân chúng.

Như đã phân tích ở trên, mỗi phương pháp đều có những ưu điểm và

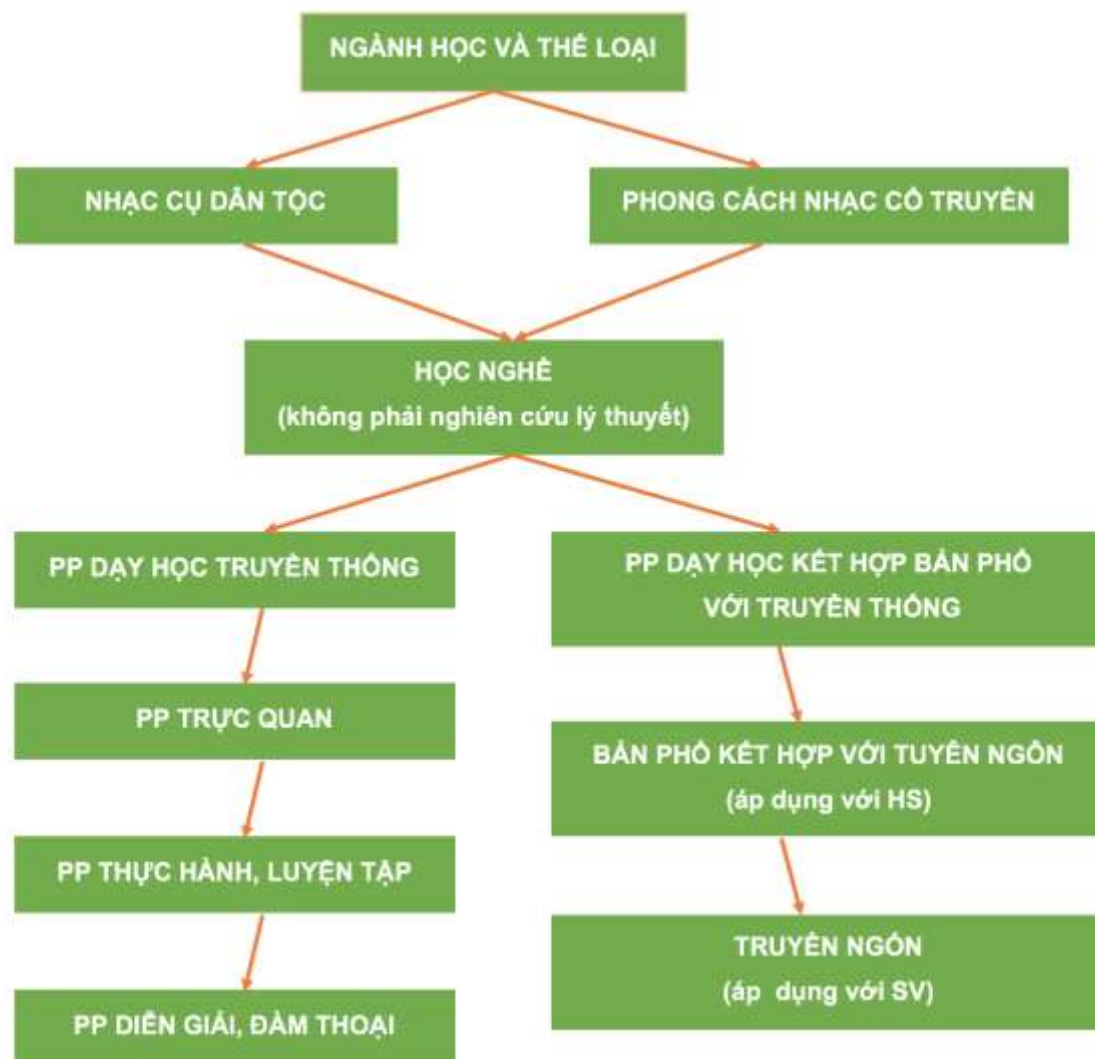
nhược điểm riêng. Vì vậy, cần khai thác những điểm mạnh của hai phương pháp này và hạn chế nhược điểm của hai phương pháp đó. Để thực hiện được mong muốn đó, theo tôi phải kết hợp hai phương pháp dạy học trên một cách hợp lý, phù hợp với đối tượng học. Cụ thể là:

Với *bậc học TC*, do HS mới bắt đầu được tiếp xúc với các thể loại âm nhạc truyền thống, sự hiểu biết về các loại nhạc này chưa nhiều nên GV nên lựa chọn phương pháp truyền dạy theo bản phổ là thích hợp nhất. Với việc được trang bị hệ thống lý thuyết âm nhạc phương Tây khá hệ thống, cách học này giúp HS dễ tiếp cận, dễ nắm bắt, dễ thuộc các bài bản thuộc các phong cách âm nhạc khác nhau. Tuy nhiên, do bản phổ không thể hiện hết được tinh thần của âm nhạc truyền thống, hơn nữa các ngón đàn như: rung, luyến, nhấn nhá các em mới được làm quen nên cũng rất cần kết hợp với phương pháp truyền ngón (thị phạm) ở mức độ phù hợp với trình độ của HS.

Với *bậc học ĐH*, SV đã trải qua một quá trình học tập ở bậc TC nên kỹ xảo chơi đàn đã hình thành, những hiểu biết về các thể loại âm nhạc truyền thống cũng không ít. Lên ĐH, SV có cơ hội được học nâng cao các thể loại này với những bài bản lớn hơn, ngón đàn phức tạp hơn và với những yêu cầu thể hiện cao hơn. Để đạt được mục tiêu đó, GV nên sử dụng kết hợp giữa phương pháp bản phổ với phương pháp truyền khẩu. Phương pháp bản phổ giúp SV thuộc bài nhanh hơn và trên cơ sở bản phổ GV hướng dẫn SV một số ngón đàn phức tạp cũng dễ dàng hơn. Nhưng qua giai đoạn thuộc bài đến giai đoạn nâng cao hoàn thiện, GV nên khai thác sâu hơn phương pháp truyền khẩu để SV thoát ra khỏi những ảnh hưởng của những nét giai điệu cố định, làm quen với lối chơi sáng tạo theo lối biến tấu lòng bản. Dĩ nhiên để sử dụng được phương pháp dạy học này, bản thân GV cũng phải nắm vững hệ bài bản đó, biết chơi một cách sáng tạo, ngẫu hứng trong khuôn khổ cho phép thì mới có thể gợi ý, góp ý cho SV được.

Để có cái nhìn tổng quan về phương pháp dạy học, chúng tôi đã sơ đồ hóa qua biểu đồ sau:

BIỂU ĐỒ 11 PHƯƠNG PHÁP GIẢNG DẠY PHONG CÁCH NHẠC CỔ TRÊN NHẠC CỤ DÂN TỘC NÓI CHUNG, ĐÀN NGUYỆT NÓI RIÊNG.



4.2.2. Vấn đề bài bản trong chương trình đào tạo và kỹ năng xử lý một số ngón đàn Nguyệt trong Hát văn và nhạc Tài tử.

4.2.2.1. Vấn đề bài bản trong chương trình đào tạo.

Sau khi nghiên cứu các ngón đàn trong Hát văn và nhạc Tài tử Nam bộ trên đàn Nguyệt cho thấy, để đạt được hiệu quả giáo dục, việc lựa chọn bài bản

đưa vào chương trình đào tạo ở các bậc học cần phải quan tâm đến tính vừa sức. Chẳng hạn:

Đối với bậc học TC:

-Với Hát văn, hiện nay, trong chương trình đào tạo đàn Nguyệt bậc TC, các em mới được học hai làn điệu chính là Cờn và Xá xếp chung vào chương trình học phong cách âm nhạc Chèo năm thứ 2 (Xin tham khảo chương trình đào tạo học sinh đàn Nguyệt hệ trung cấp ở phụ lục 6, trang 164 và hệ đại học ở phụ lục 7, trang 167). Đây là hai làn điệu đã được NGND Xuân Khải soạn cho đàn Nguyệt. Việc học các làn điệu này mới chỉ dừng ở việc nắm bắt âm hưởng của Hát văn với một số ngón đàn như: Rung, nhấn luyến đơn giản mà chưa đòi hỏi các em phải sáng tạo, hay phải đệm được cho hát. Điệu Dọc với tính chất đỉnh đặc, nét giai điệu gắn với lời ca cũng khá phong phú nhưng hiện chưa được biên soạn ở dạng độc lập như Cờn, Xá. Và, làn điệu Phú với phong cách hát ngâm nên việc chuyển soạn giai điệu hát cho đàn Nguyệt diễn tấu tỏ ra không phù hợp bởi thiếu độ linh hoạt. Có lẽ vì thế, NGND Đặng Xuân Khải đã lắp ghép 4 làn điệu chính trên thành một tác phẩm mới được sắp xếp theo thứ tự: Dọc, Phú, Cờn, Xá với sự hỗ trợ của câu dạo mở đầu (một dạng vìa) có nhịp độ tự do để bước vào phần chính với nhịp phách rõ ràng. Sự sắp xếp này còn theo nguyên tắc tạo tính tương phản giữa các phần, các chất liệu của âm nhạc Hát văn: Đỉnh đặc với tốc độ vừa phải của điệu Dọc- nhịp đôi; Ngâm nga, thông thả của điệu Phú-nhịp ba; Tình tứ, trữ tình của điệu Cờn-nhịp đôi và kết thúc bằng điệu Xá với tính chất sôi nổi, vui vẻ, rộn rã với nhịp một để kết thúc tác phẩm Hát văn. Tác phẩm này hiện được đưa vào chương trình của ĐH năm thứ nhất. Theo tôi, tác phẩm Hát văn này có thể chuyển xuống cho bậc học TC và chọn là một trong số các bài bản nằm trong chương trình tốt nghiệp bậc TC.

-Với nhạc Tài tử Nam bộ, như đã đề cập ở mục 3.1.1 thì ngoài 20 bản tở, trong quá trình phát triển, nhạc Tài tử còn thu nhận thêm khá nhiều các bài dân

ca Nam bộ như: Lý (Lý con sáo, Lý ngựa ô nam, Lý ngựa ô bắc ...), các loại ngâm thơ, 10 bài liên hoàn v.v... nhưng được đàn ca theo phong cách âm nhạc Tài tử (Điệu, Hơi và Ngón đàn) cùng nhiều sáng tác mới theo hơi nhạc Tài tử. Hiện trong chương trình ở bậc học TC, ngoài một số bài Lý như: *Lý con sáo, Lý ngựa ô nam, Lý ngựa ô bắc* và một vài bài nhỏ đại diện cho các Hơi của nhạc Tài tử như: *Sương chiều – Tú Anh, Khóc hoàng thiên, Liễu thuận nương, Dạ cổ hoài lang*, các em còn được làm quen với một vài lớp trong 20 bản tổ như: *Nam xuân* (lớp 1), *Nam ai* (lớp 1), *Trường tương tư*. (Xin tham khảo chương trình đào tạo bậc trung cấp năm thứ 4, phụ lục 6, trang 164). Với cách sắp xếp này, về cơ bản theo tôi là phù hợp với trình độ học sinh TC. Tuy nhiên, khi học *Nam xuân* (lớp 1), *Nam ai* (lớp 1) và *Trường tương tư*, giảng viên nên soạn lại ngón đàn theo xu hướng đơn giản hoá, để các em nắm bắt được các ngón đàn cơ bản làm cơ sở cho bậc học cao hơn với những ngón đàn phức tạp, chứ không nên cho các em học 1 lớp của bản soạn cho ĐH.

Đối với bậc học ĐH:

Đây là bậc học mà SV đã được trang bị những kiến thức nền tảng ở bậc học TC, vì thế việc tiếp cận với các tác phẩm lớn cùng những kỹ thuật đàn khó là yêu cầu bắt buộc để hoàn chỉnh các kỹ năng chơi đàn. Với Hát văn và nhạc Tài tử Nam bộ cũng vậy.

-Với Hát văn, để các em ra trường có thể tham gia vào các hoạt động nghề nghiệp một cách thuận lợi (trong đó có hành nghề Hát văn hầu), trong chương trình đào tạo cần hướng tới mục tiêu: học đi đôi với hành. Có nghĩa là, chương trình đào tạo phần Hát văn ở bậc ĐH là dạy đệm cho Hát văn. Tài liệu giảng dạy trước mắt là các bản ký âm mà chúng tôi đã ghi lại để thực hiện công trình nghiên cứu này. Tài liệu này sẽ giúp cho SV được tiếp cận với các ngón dạo, ngón thông, ngón lưu không và cả những ngón đàn khi đi cùng giai điệu hát của 4 hệ thống làn điệu chính. Từ đó các SV sẽ hình dung ra được khi đệm cho

hát, họ cần phải làm gì và sau khi đã nắm vững được cách đệm, họ có thể biến hoá sáng tạo ra sao khi tham gia vào buổi lễ Hầu đồng (chấp điệu, nổi bài v.v..). Đây là nội dung hiện đang thiếu vắng trong chương trình đào tạo ĐH ở các trường nói chung, Học viện ANQGVN nói riêng.

-Với nhạc Tài tử, hiện chương trình gồm 15 bài, trong đó có: Xuân tình, Tây thi, Bình bán chầu, Lưu thủy trường (hoi Bắc), Xàng xê, Ngũ đối hạ, Ngũ đối thượng (hoi Nhạc), Nam xuân (2 lớp), Nam ai (2 lớp), Nam đảo (hoi Xuân, Ai, Đảo), Trường tương tư, Văn thiên tường, Tứ đại oán, Giang nam, Phụng hoàng, Vọng cổ (hoi Oán). Theo tôi là đủ đại diện cho các Hoi với một số bài bản quan trọng trong đó có những ngón đàn đặc trưng. Tuy nhiên, ở phần ĐH không nên giới hạn học mấy lớp, điều quan trọng là SV phải biết được bài đó có bao nhiêu lớp, sự tương đồng và dị biệt giữa các lớp đó. Có như vậy, các em mới chủ động trong khi nắm bắt và thể hiện bài bản. Ngoài ra, nên bổ sung vào chương trình học về Rao các loại.

Thật không hy vọng, sau khi tốt nghiệp SV phải chơi được tất cả các bài tiêu biểu trong 20 bản tổ cũng như phải nắm vững được các ngón đàn, đặc biệt là ngón Rao, nhưng đây là điều mà các em bắt buộc phải biết trong quá trình học tập. Còn việc thực hành nhuần nhuyễn các ngón đàn, cũng như hệ bài bản thì còn phải được tích lũy dần trong quá trình làm nghề.

4.2.2.2. Một số vấn đề cần lưu ý khi xử lý một số ngón đàn Nguyệt trong Hát văn và nhạc Tài tử.

** Một số vấn đề cần lưu ý khi xử lý một số ngón đàn Nguyệt trong Hát văn.*

Như đã trình bày ở mục 2.2. chúng tôi đã đưa ra *Một số ngón đàn tiêu biểu trong Hát văn và cách thực hiện* chúng. Trong các ngón đàn trên, tay phải cần chú ý nhiều đến ngón vô và ngón phi, bởi đây là hai ngón đàn tham gia tích cực vào việc khắc hoạ tính chất vui vẻ, rộn rã, sự phấn khích của nghệ thuật Hát văn. Với tay trái, ngón rung và ngón nảy được chú trọng bởi sự khác biệt giữa

các ngón này đã làm nên sắc thái của hệ thống làn điệu Hát văn. Ngoài ra là một số ngón đàn liên quan đến đệm cho Hát văn như: ngón dạo, ngón thông, ngón lưu không và đệm tòng theo giai điệu hát. Đây là những ngón đàn chính nên trong quá trình dạy học, GV cần lưu ý nhiều hơn đến các ngón đàn này. Về cách thức thực hiện các ngón đàn trên cũng đã được chúng tôi mô tả phần nào ở mục 2.2. vì thế, ở mục này chúng tôi chỉ nhấn mạnh một số vấn đề GV cần lưu ý khi dạy học như sau:

Về ngón vê và ngón phi:

Đây là 2 ngón đàn không chỉ có mặt trong phong cách âm nhạc Hát văn mà còn được khai thác sử dụng trong một số phong cách âm nhạc khác như: Chèo, tác phẩm mới. Học ngón phi và ngón vê một cách nghiêm túc ngay từ đầu sẽ phát huy tác dụng trong quá trình học tập. Để đảm bảo phần kỹ thuật khi thể hiện các ngón đàn này trong Hát văn, GV nên bổ sung song song một số bài luyện tập về kỹ thuật vê kết hợp với kỹ thuật phi ngón. Việc học các kỹ thuật này ở phần bài tập khiến HS không bị lệ thuộc vào giai điệu của làn điệu Hát văn để tập trung vào việc xử lý kỹ thuật. Để thực hiện kỹ thuật vê nhất thiết phải thả lỏng cổ tay để động tác đưa lên, xuống được đều với tốc độ nhanh, âm thanh vang lên ròn rã. Với kỹ thuật phi, đòi hỏi các ngón tay rải đều trên dây đàn, để thực hiện động tác này GV yêu cầu HS thực hiện với tốc độ chậm, sau đó mới tăng dần cho đúng với nhịp của bài.

Về ngón rung và nảy:

Rung và nảy cũng là những ngón đàn quen thuộc trên cây đàn Nguyệt do tay trái thực hiện. Khác với các ngón đàn do tay phải thực hiện như: ngón gảy, vê, phi ...thường có cách thể hiện và hiệu quả đem lại thường là giống nhau (không thay đổi) ở tất cả các phong cách, song các ngón đàn do tay trái thực hiện như: rung, nhấn, nảy, láy ... lại rất khác nhau qua mỗi phong cách âm nhạc, thậm chí là khác nhau trong từng làn điệu, bài bản của mỗi phong cách.

Vì thế, khi dạy học GV cần giới thiệu kết hợp với mô tả và thị phạm những ngón đàn này cho HS-SV có thể phân biệt được trước khi thực hiện lại.

Cụ thể là:

Với ngón rung trong Hát văn luôn tồn tại 2 loại rung: rung nhanh và rung chậm, trong rung nhanh và rung chậm đều tồn tại 2 dạng kỹ thuật thể hiện là rung ngang và rung dọc. Vậy khi dạy học, GV phải chỉ cho HS-SV biết làn điệu được học đó sử dụng ngón rung nào (rung nhanh hay rung chậm)? Cách thức thực hiện kỹ thuật đó ra sao (rung ngang hay rung dọc)? Hiệu quả mà âm rung đó mang lại (vui, buồn, trang trọng ...)? Ngón rung đó có mặt trong các làn điệu nào? v.v.. Có như vậy, HS-SV mới có cái nhìn tổng thể về ngón rung trong Hát văn.

Ngón nảy trong Hát văn có 2 loại là nảy bông và nảy hạt. Cũng như ngón rung, GV không chỉ dạy cho các em cách thức thực hiện ngón đàn này mà còn phải chỉ ra cho các em thấy sự khác biệt giữa nảy bông và nảy hạt trong việc tạo tính chất âm nhạc cũng như khắc họa phần nào tính cách làn điệu như: nảy hạt đem lại cảm giác nhám nhẳng, vui vẻ ở loại bài vui (Cờn Bắc), hoặc như tiếng nấc, nghẹn ngào với loại bài buồn (Dọc nam, Cờn Huế...). Trong khi đó, nảy bông lại tạo cảm giác khoan thai, bông bênh thư thái nên được ưa dùng trong làn điệu Phú Văn Đàn, Phù Rầu ...

Các ngón đàn liên quan đến đệm cho Hát văn.

Kết quả nghiên cứu từ trang 73 cho đến trang 76 cho thấy, mỗi ngón đàn (ngón dạo, thông, lưu không, tòng theo giai điệu hát) đều có đặc trưng riêng nhưng khi vận hành đều theo một qui luật nhất định. Có thể trong chương trình học do bị hạn chế bởi số tiết, SV không thể học hết tất cả các bài đệm cho các làn điệu Hát văn Hào, nhưng dựa vào các bản đã được ký âm, GV có thể cho SV phân tích các ngón dạo, ngón lưu không, ngón thông ... ở tất cả các làn điệu để rút ra qui luật. Chẳng hạn, ngón thông ở tất cả các làn điệu đều giống nhau ở

chỗ, đàn Nguyệt chơi lấy lại nét giai điệu bao quanh âm cuối cùng của phần hát (giống như nét nhạc Xuyên tâm trong Chèo). Như vậy, ca từ dừng ở âm nào đàn Nguyệt sẽ lấy lại nét giai điệu và dừng ở âm đó. Nét giai điệu này phải có mối quan hệ chặt chẽ với thang âm của bài, với thể tay hiện đang chơi. (Xem ví dụ 2.27, trang 74). Cũng như thế, ta áp dụng cách dạy và học đối với ngón dạo, ngón lưu không Cách dạy và học như trên chắc chắn sẽ có hiệu quả, SV học một nhưng có thể biết hai, ba.

Đặc biệt với phương pháp giáo dục tích cực, vai trò của GV chỉ là gợi mở, hướng dẫn SV học tập. Và, SV phải là người làm việc tích cực, học tập có sáng tạo chứ không chỉ tiếp nhận theo kiểu GV bảo học bài nào biết bài đó.

**Một số vấn đề cần lưu ý khi sử lý một số ngón đàn Nguyệt trong Nhạc Tài tử Nam bộ.*

Trong các phong cách âm nhạc cổ truyền thì nhạc Tài tử là một trong số ít các phong cách âm nhạc có kỹ thuật diễn tấu với các ngón đàn khó. Để đạt được hiệu quả trong quá trình đào tạo, GV cũng cần quan tâm đến phương pháp dạy học và cách lựa chọn bài theo tiêu chí cụ thể dựa trên cơ sở tính vừa sức đối với đối tượng học (TC hay ĐH). Trong 20 bản tổ thì các ngón đàn liên quan đến bài bản thuộc Điệu Bắc thường dễ thực hiện hơn các ngón đàn thuộc Điệu Nam. Vì thế, vẫn trên nguyên tắc đi từ dễ đến khó, GV nên cho SV học các bài bản thuộc Điệu Bắc trước, sau đó mới học đến các bài bản thuộc Điệu Nam và không sắp xếp bài bản học theo kiểu so le (Bắc-Nam-Bắc-Nam) sẽ rất khó nắm bắt ngón đàn (nhất là bậc học TC). Ngoài ra, trong các ngón đàn Tài tử kể trên, mỗi ngón đàn đều có những đặc thù riêng nhưng mức độ thực hiện khó dễ khác nhau. Nếu ngón rung cho ra chất của từng Hơi; hay nhấn cho sắc nét, chuẩn cao độ; lấy, nảy với những quãng xa ...khó về kỹ thuật thực hiện, nhất là khi chúng được kết hợp với nhau; thì ngón chạy tuy không khó về kỹ thuật thực hiện nhưng để vận dụng được ngón này đòi hỏi người chơi phải biết sáng tạo, biết

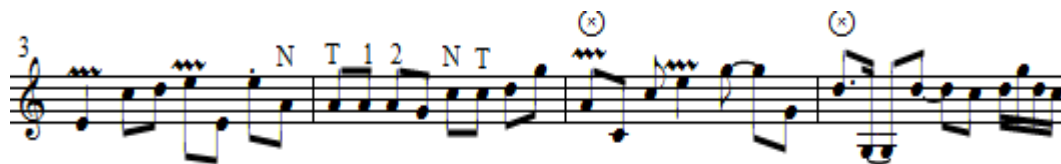
vận dụng phù hợp với từng loại bài bản, từng khung cảnh.

Như vậy, khi dạy HS-SV các ngón đàn nhạc Tài tử Nam bộ, ngoài việc hướng dẫn các em thực hiện các thao tác kỹ thuật, GV còn cần phải lưu ý một số vấn đề khác xung quanh các ngón đàn này. Cụ thể là:

Với ngón rung: trong nhạc Tài tử cho dù là rung nhanh hay chậm đều kết hợp với kỹ thuật rung dọc (không dùng kỹ thuật rung ngang như Hát vắn). Khi học sẽ bắt đầu với kỹ thuật rung nhanh trước thông qua bài bản thuộc Hơi Bắc (Điệu Bắc). Ngón đàn này, HS-SV rất dễ thực hiện vì đây là kỹ thuật mà các em đã được trải nghiệm qua các phong cách âm nhạc ở những năm học trước. Nhạc Tài tử là phong cách âm nhạc khó thể hiện nên luôn được xếp vào năm học gần cuối cấp (TCIII và ĐHIII). Hơn nữa kỹ thuật rung nhanh ở các phong cách âm nhạc khá giống nhau nên việc thực hiện ngón rung trong nhạc Tài tử GV chỉ cần giúp HS-SV hiểu và phân biệt được tuy cùng là rung nhanh nhưng tốc độ rung giữa các bài ở Hơi Bắc với Hơi Nhạc (Hơi Lễ) không giống nhau, điều này phụ thuộc vào yếu tố nào?

Với kỹ thuật rung chậm, HS-SV cũng được tiếp cận qua một số bài bản Ca Huế ở năm trước (năm thứ II TC và ĐH) nhưng rung chậm ở Ca Huế rất khác so với ở nhạc Tài tử, vì thế kỹ thuật rung chậm trong nhạc Tài tử với các em là khá mới mẻ. Để thực hiện ngón đàn này rất cần đến những bài tập hỗ trợ, ở đó GV có thể chỉ cho các em các thao tác của tay trái. Rung chậm xuất hiện trong các bài bản thuộc Điệu Nam (Hơi ai và Hơi Oán) với đặc điểm buồn bã, bi thương, vì thế ngón rung chậm ít khi đứng riêng lẻ mà thường được kết hợp với các ngón khác như nhấn, lấy ...nên không dễ thực hiện. Do vậy, với bậc ĐH, SV phải thực hiện đúng yêu cầu bắt buộc của ngón đàn, nhưng với bậc học TC nếu cho các em tiếp cận dạng bài bản này, để đảm bảo đúng kỹ thuật của ngón rung là chất lượng âm thanh chuẩn, GV có thể soạn lại theo cách bớt ngón đàn mà thêm chữ đàn.

Ví dụ 4.1: a/ bài cho ĐH (trích câu 3 bài Tây Thi với ngón rung, ngón song thỉnh (dây Ngoài, dây Trong) mượn ngón (1.2), ngón nảy



và b/ bài soạn lại ngón cho TC (vẫn câu 3 bài Tây Thi nhưng với ngón chạy liền bậc, thuận ngón, kết hợp với kỹ thuật rung).



Với ngón nhấn: trong nhạc Tài tử, ngón nhấn được dùng nhiều, thậm chí không phải là nhấn đơn (2 nốt) mà là nhấn kép (3, 4 âm) để tạo tính chất trữ tình, mềm mại hoặc day dứt, buồn thương. Tùy theo mức độ buồn vui của từng hệ bài bản mà ở đó ngón nhấn được khai thác nhiều hay ít, nhấn đơn hay nhấn kép, nhấn trên âm thực hay âm mượn v.v... Đặc biệt, nét độc đáo trong nhạc Tài tử chính là khoảng cách giữa các bậc thuộc các Hơi và Điều không giống nhau. Để thực hiện các ngón nhấn vừa đảm bảo chuẩn cao độ phù hợp với từng Hơi, vừa đảm bảo sự vang lên rõ nét của các âm nhấn là điều không dễ. Vì thế, ngoài việc GV chỉ dạy cho HS-SV thao tác từng ngón nhấn (xem mục ngón nhấn luyện và cách thực hiện, trang 94), GV còn phải giới thiệu cho SV biết nếu hoà tấu với ca thì ngón nhấn trong đàn Nguyệt có thể thay thế bằng ngón chạy để tạo không khí cho Ca và nhường lại phần luyện lảy, ngâm nga cho ca.

Ví dụ 4.2:

a/nét giai điệu khi độc tấu, hòa tấu với các ngón nhấn nhá qua phân tích dẫn câu 4 bài Nam Xuân



b/ngón đàn Nguyệt cũng trên bài Nam Xuân nhưng khi đi với ca.



Ngón lảy: lảy là một trong những ngón đàn khó của nhạc Tài tử, bởi ngón lảy khá đa dạng về quãng và thường kết hợp với ngón rung. Thậm chí, ở những bài bản thuộc Hơi Ai, Oán ngón lảy còn được thực hiện nhiều trên âm mưỡn. Vì thế, với ngón đàn này, đôi khi GV phải bóc tách các ngón lảy với ngón rung để HS-SV thực hiện từng thao tác cho thuần thục rồi mới kết hợp với nhau. Ngoài ra, GV nên giới thiệu cho SV biết nguyên tắc của các ngón lảy khi kết hợp với rung (nhANH, chậm) như: khi nào rung trước lảy sau, khi nào lảy trước rung sau

Ngón rao (dạo): là ngón đàn khó nhất của nghệ thuật Đàn ca Tài tử, bởi nó là sự tổng hoà của tất cả các ngón đàn kết hợp với khả năng ngẫu hứng (sáng tạo) của người chơi đàn. Vì thế, ngón rao thường chỉ được giới thiệu ở bậc ĐH với một vài kiểu rao đơn giản theo phương thức GV rao, SV bắt chước lại theo khuôn mẫu khi tham gia các buổi hoà tấu. Để thực hiện ngón đàn này, sau khi học các bài thuộc Hơi nào, GV nên giới thiệu cho SV cách rao của Hơi đó để bắt vào bài, qua đó SV thấy được mối liên qua của các câu rao với Điệu, Hơi và nét giai điệu đặc trưng ... của mỗi bài. Chỉ cho SV thấy được đâu là những yếu tố bắt buộc phải tuân thủ (thang âm, chữ đàn, âm tựa, các bậc rung, lảy, nảy ...) và đâu là chỗ để dành cho sự sáng tạo của người chơi đàn.

*Tiểu kết chương 4:

Nghiên cứu ngón đàn Nguyệt trong một số phong cách nhạc cổ truyền mà ở đây là hát Văn và nhạc Tài tử Nam Bộ không ngoài mục đích bảo tồn, phát huy chúng trong cuộc sống đương đại. Vì thế, để kết quả nghiên cứu được ứng

dụng vào thực tiễn thì giải pháp tốt nhất là phát huy chúng trong môi trường đào tạo. Đây chính là lý do đề chương 4 của luận án được tiếp tục.

Trong chương 4, chúng tôi đã đề cập đến một số nội dung tạm gọi là giải pháp giúp cho việc dạy và học hai phong cách âm nhạc này một cách hiệu quả nhất ở cả hai cấp học: Trung cấp và Đại học, cũng như những yêu cầu cần thiết đối với GV và HS-SV.

Về yêu cầu đối với GV: trước hết để công việc giảng dạy đạt kết quả tốt, người thầy không chỉ biết chơi tốt các bài bản đó mà còn phải có những hiểu biết sâu về thể loại âm nhạc mà mình sẽ truyền đạt cho HS-SV mà ở đây là hát Văn và nhạc Tài tử Nam Bộ; hiểu rõ đặc điểm, tính năng của cây đàn Nguyệt để có những xử lý thời về cao độ âm thanh cũng như ngón đàn cho mỗi HS-SV cụ thể. Ngoài ra GV cũng phải có phương pháp sư phạm để có thể truyền tải tốt những yêu cầu của bài học đến với HS-SV.

Đối với HS-SV tùy theo từng bậc học mà chủ động tìm tòi, sáng tạo trên cơ sở chỉ dẫn của GV. Luyện tập chăm chỉ, có phương pháp và học theo nhiều hình thức: học thầy, học bạn, học qua băng đĩa, học qua tiếp xúc thực tế với công việc v.v...

Về việc giảng dạy các ngón đàn Hát văn và Tài tử Nam bộ cho HS-SV đàn Nguyệt, chúng tôi đã đề cập đến 2 vấn đề trọng tâm, đó là: PP dạy học và Vấn đề bài bản trong chương trình đào tạo cùng kỹ năng xử lý một số ngón đàn Nguyệt trong Hát văn và nhạc Tài tử.

Về phương pháp giảng dạy, chúng tôi nhấn mạnh đến việc phải *Áp dụng hợp lý các phương pháp giảng dạy truyền thống*, trong đó do đặc thù của chuyên ngành đào tạo, cần đề cao *PP thực hành, luyện tập*. Ngoài ra, cần *Kết hợp phương pháp bản phổ với phương pháp truyền khẩu, truyền ngón trong giảng dạy nhạc cổ* một cách hợp lý để tiến tới hoàn thiện bài bản ở cấp độ cao. Tuy nhiên các PP dạy học trên đều phải áp dụng phù hợp với từng đối tượng

học, bậc học cụ thể.

Về chương trình đào tạo, dựa theo mục tiêu đào tạo và tính vừa sức của HS-SV đáp ứng được yêu cầu của xã hội, chúng tôi đã đề xuất điều chỉnh và bổ sung một số nội dung vào chương trình đào tạo như: với Hát văn, phần học 4 làn điệu chính đưa xuống TC và học đệm cho Hát văn bổ sung vào ĐH. Với nhạc Tài tử bổ sung vào chương trình đào tạo ngón rao.

Ngoài ra là những lưu ý khi GV giảng dạy các ngón đàn Hát văn và nhạc Tài tử cho HS-SV.

KẾT LUẬN

Mỗi loại nhạc đều có những đặc trưng riêng về phong cách và mỗi loại nhạc cụ lại có những ngón đàn và cách thực hiện các ngón đàn đó khác nhau, nhưng tất cả đều hướng tới mục đích là thể hiện tốt được phong cách âm nhạc mà nó tham gia trình diễn.

Đàn Nguyệt - một nhạc cụ tuy có nguồn gốc từ cây đàn Nguyễn Hàm của Trung Quốc nhưng trong quá trình du nhập đã được ông cha ta Việt hoá để gần gũi với thẩm mỹ cũng như thể hiện đúng tâm tư, tình cảm của người Việt. Với cách cấu tạo gắn phím chủ yếu trên cần đàn dài, cùng kết cấu dây tơ cho phép khả năng diễn tấu của cây đàn rất phong phú. Từ những ngón đàn linh hoạt (ngón chạy) đến các ngón nhấn nhá thâm trầm ... đều đem lại hiệu quả tốt, vì thế không chỉ với phong cách Hát văn (Bắc bộ), phong cách Ca Huế (Trung bộ) mà cả với phong cách nhạc Tài tử - Cải lương (Nam bộ), đàn Nguyệt luôn hiện diện với vai trò chủ chốt trong dàn nhạc.

Nghiên cứu *Đàn Nguyệt trong một số phong cách nhạc cổ truyền người Việt*, mà ở đây Hát văn và nhạc Tài tử Nam bộ, chúng tôi muốn hướng đến các ngón đàn Nguyệt của 2 phong cách nhạc cổ hết sức đặc sắc này, đại diện cho 2 miền của đất nước : Bắc và Nam. Đây là 2 phong cách âm nhạc rất khác nhau về môi trường diễn xướng, mục đích và đối tượng sử dụng, tính chất âm nhạc ... cũng như ngón đàn nhưng đều giống nhau ở chỗ hiện vẫn đang được phổ biến rộng rãi trong đời sống âm nhạc của đất nước và đều là di sản quý của dân tộc rất cần được bảo tồn và phát huy. Vì thế, đề tài của luận án hướng đến cũng không ngoài mục đích là bảo tồn và phát huy, mà cụ thể hơn là bảo tồn các ngón đàn Nguyệt của 2 phong cách âm nhạc này thông qua việc định vị chúng để áp dụng vào giảng dạy tại các cơ sở đào tạo âm nhạc chuyên nghiệp một cách hữu hiệu nhất.

Với Hát văn, ngoài các ngón rung, ngón nhấn, ngón chạy, ngón phi ... thì các ngón dạo, ngón thông, ngón lưu không, ngón tòng theo giai điệu hát là vô cùng quan trọng. Các ngón này đều có nguyên tắc của nó, vì thế khi đã nắm được nguyên tắc của các ngón đàn trên thì việc thực hiện chúng sẽ dễ dàng và đúng cách hơn, giúp người chơi đàn Nguyệt có thể tham gia vào các tổ chức dàn nhạc đệm cho Hát văn một cách thuận lợi, thay vì học xong nhưng không thể nhập cuộc chơi.

Với nhạc tài tử Nam bộ, các ngón đàn vô cùng phức tạp. Phức tạp không chỉ bởi kỹ thuật thực hiện ở mỗi ngón luôn khác nhau trong mỗi phong cách (VD : rung nhanh, rung chậm ở các tốc độ), ở chỗ các ngón đàn luôn được kết hợp cùng lúc với nhau (rung nhanh-chậm kết hợp với nhấn, láy v.v..) mà còn phức tạp ở chỗ nó phụ thuộc vào sự sáng tạo thông minh của người chơi khi đàn các ngón rao, hay biết khi nào thì vận dụng ngón chạy với việc nhồi thêm chữ đàn, khi nào dùng các ngón nhấn nhá v.v... Vì thế, để thực hiện các ngón đàn của phong cách âm nhạc này, đòi hỏi người chơi phải đạt được những kỹ thuật tối thiểu của cây đàn. Đây cũng là lý do khiến trong chương trình đào tạo nhạc cụ dân tộc nói chung và đàn Nguyệt nói riêng luôn được xếp vào năm học cuối cấp (năm thứ 6 với hệ TC 6 năm) hoặc gần cuối các cấp (năm thứ III-ĐH).

Kế thừa kết quả nghiên cứu của luận án, chúng tôi đã đưa ra một số giải pháp nhằm nâng cao chất lượng giảng dạy cho 2 phong cách âm nhạc này tại các cơ sở đào tạo âm nhạc chuyên nghiệp, đặc biệt là Học viện ANQGVN. Trong đó bao gồm một số nội dung sau :

Những hiểu biết cần thiết (đối với cả GV và HS-SV) khi dạy và học đàn phong cách âm nhạc Hát văn và nhạc Tài tử Nam bộ.

Một số vấn đề liên quan đến việc giảng dạy các ngón đàn Hát văn và nhạc Tài tử Nam bộ cho HS-SV đàn Nguyệt gồm : Phương pháp giảng dạy và Vấn

đề bài bản trong chương trình đào tạo cùng kỹ năng xử lý ngón đàn Nguyệt trong 2 phong cách âm nhạc trên.

Nói đến ngón đàn là nói đến những yếu tố đã được xác định, làm nên phong cách của mỗi thể loại âm nhạc (Hát văn khác với Chèo, với Ca nhạc Huế, khác với nhạc Tài tử Nam bộ ...), khiến chẳng thể loại nào giống thể loại nào. Những yếu tố được xác định đó luôn đi kèm theo các nhân tố cố định buộc người chơi đàn phải tuân thủ. Song, những âm thanh phát ra của các ngón đàn lại luôn phụ thuộc vào từng người chơi cụ thể, cũng như tâm trạng của người chơi trong mỗi thời điểm nên ngón đàn của mỗi người cũng có sự khác biệt. Vì thế, kết quả nghiên cứu của luận án khi đưa ra các ngón đàn với cách thực hiện chỉ được coi là lòng bản (phần cứng), và khi ta nghe một nghệ nhân nào đó đàn, ta hiểu đó là dị bản làm nên phong cách riêng của người nghệ nhân hay nghệ sĩ đó. Điều đó cũng nói nên rằng, muốn sáng tạo ra cái riêng trước hết người chơi phải nắm vững, đàn thuần thục cái chung để sự sáng tạo của mình không bị lạc lối, phá phong cách.

KHUYẾN NGHỊ

Để kết quả nghiên cứu được ứng dụng vào thực tiễn cuộc sống mà cụ thể ở đây là công tác đào tạo, chúng tôi có một vài khuyến nghị sau:

1. Về phía cấp lãnh đạo các cơ sở đào tạo âm nhạc chuyên nghiệp trong nước nên:

-Quan tâm tạo điều kiện về kinh phí và thời gian cho các giảng viên được tham gia hoạt động nghiên cứu khoa học và trau dồi nghề nghiệp như: tham gia hội thảo các hội thảo chuyên đề về Hát văn, nhạc Tài tử; gặp gỡ nghệ nhân học hỏi và trao đổi về các ngón đàn ở các phong cách khác nhau.

-Quan tâm và ủng hộ các bộ môn chuyên ngành thường xuyên cải tiến nội dung chương trình đào tạo nói chung, phần Hát văn và nhạc Tài tử NB nói

riêng trong giới hạn cho phép để phù hợp với yêu cầu của từng loại nhạc cụ, từng cấp học.

-Hỗ trợ kinh phí in ấn hoàn chỉnh giáo trình phần Hát văn và nhạc Tài tử cho đàn Nguyệt để phục vụ công tác giảng dạy.

-Hỗ trợ kinh phí để khoa và tổ bộ môn tổ chức các buổi sinh hoạt chuyên môn, tọa đàm về ngón đàn Nguyệt với hai phong cách nhạc cổ này để các GV có cơ hội được tiếp cận sâu với các ngón đàn này, cũng như giao lưu với những nghệ nhân, nghệ sĩ nhà nghề, qua đó phát triển khả năng chuyên môn của mỗi người v.v...

Tuy đã rất cố gắng và làm việc một cách nghiêm túc, không chỉ dựa vào vốn có sẵn trong quá trình giảng dạy hơn 20 năm tại trường, mà để thực hiện đề tài nghiên cứu tôi cũng đã phải gặp gỡ nghệ nhân, anh chị em nghệ sĩ để trao đổi, để học hỏi thêm cả phần đàn lẫn phần hát. Song kiến thức thì vô hạn mà khả năng lại hữu hạn nên luận án không tránh khỏi thiếu sót. Kính mong nhận được sự góp ý của Hội đồng Giáo sư, của các Thầy Cô giáo, bạn bè đồng nghiệp để nội dung luận án được hoàn thiện. Tôi xin trân trọng cảm ơn !

DANH MỤC CÔNG TRÌNH CỦA TÁC GIẢ

3. Làn điệu Hát Vần với đàn Nguyệt – Nghiên cứu Âm nhạc, Thông báo khoa học, tháng 1-4/2016, số 47.
4. Thử đi tìm nguồn gốc của cây đàn Nguyệt Việt Nam qua việc so sánh với cây đàn Nguyễn và đàn Nguyệt của Trung Quốc – Giáo dục âm nhạc, số 2 (102), tháng 6/2016, Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

A.Sách, báo.

- 1.Toan Ánh (tái bản 1997) *Tìm hiểu phong tục Việt Nam qua lễ tết, hội hè*, nxb Tổng hợp Đồng Tháp.
- 2.Phạm Duy (1972), *Đặc khảo về dân nhạc Việt Nam*, nxb Hiện đại-Sài Gòn.
- 3.Đỗ Dũng (2003), *Sân khấu cải lương Nam bộ*, nxb trẻ.
- 4.Hoàng Đạm (2003), *Hoà tấu biến hoá lòng bản Âm nhạc cổ truyền người Việt*, Viện âm nhạc.
- 5.Tuấn Giang (1997), *Ca nhạc và sân khấu Cải lương*, nxb VHDT HN
- 6.Thanh Hà (1995), *Âm nhạc Hát văn*, nxb ÂN HN
- 7.Phạm Đình Hổ (1972), *Vũ Trung tùy bút*, nxb Văn học-Hà Nội.
- 8.GS.Đặng Vũ Hoạt-PTS Hà Thị Đức (1995), *Lý luận dạy học đại học* (giáo trình dùng cho sinh viên, học viên cao học và cán bộ quản lý giáo dục), nxb Giáo dục
- 9.Bùi Trọng Hiền (số 3/1995), *Về một vài thuật ngữ trong nhạc Tài tử-Cải lương*, Tạp chí Văn hoá Nghệ thuật.
- 10.Lê Huy-Huy Trân (1984), *Nhạc khí dân tộc Việt Nam*, nxb Văn hóa HN
- 11.Đặng Xuân Khải (1994), *Sách học đàn Nguyệt*, nxb âm nhạc
- 12.Ngô Hồng Khanh (2000), *Ca ra bộ trong đờn ca Tài tử Nam Bộ*, tạp chí sân khấu số 1, tháng 2.
13. Vũ Ngọc Khánh, Phạm Văn Ty (1990), *Vân Cát thần nữ*,
14. Hoàng Kiều (1983), *Định luật nhạc cổ truyền người việt vùng châu thổ sông Hồng*, tạp chí Văn hoá Nghệ thuật, số 2.
15. Võ Trường Kỳ (2013), *Đờn ca Tài tử Nam bộ*, Hội Văn nghệ dân gian VN, nxb Văn hóa Thông tin.
16. Nguyễn Ngọc Mai (2013), *Nghi lễ lên đồng-Lịch sử và giá trị*

17. Nguyễn Thị Mỹ Liêm (2011), *Góp phần nghiên cứu Đờn ca Tài tử Nam bộ*, nxb âm nhạc.
18. Nguyễn Thụy Loan (1978, 1979), *Thử dẫn giải lại về một lý thuyết điệu thức người Việt qua bài bản Tài tử và Cải lương*, TC NCNT (nhiều số)
19. Nguyễn Thụy Loan (1993), *Lược sử âm nhạc Việt Nam*, nxb â/n
20. Nguyễn Thụy Loan (1994), *Giá trị lối ký âm cổ truyền trong Văn hoá Việt Nam một chặng đường*, nxb Văn hoá thông tin và tạp chí Văn hoá nghệ thuật.
21. Đặng Văn Lung (1992), *Tam toà Thánh mẫu*,
22. Nhóm tác giả (2011), *Kỷ yếu hội thảo khoa học quốc tế: Nghệ thuật Đờn ca Tài tử và những lối hòa đàn ngẫu hứng*. Bộ VH,TT &DL, Học viện ANQGVN, Viện AN.
23. Bùi huyền Nga (2012), *Cấu trúc dân ca người Việt*, nxb Lao động.
24. Đắc Nhẫn (1991), *Nguồn gốc các loại hơi trong âm nhạc truyền thống Việt Nam*, viện nghiên cứu cải lương.
25. Nhị Tấn, (t5-t8/2012), *Hòa tấu khí nhạc tài tử*, Thông báo khoa học-Viện âm nhạc số 36
26. Tô Ngọc Thanh, (1992), *Lời trăng trời của quá khứ thăm sâu*, tạp chí Âm nhạc, số 2.
27. Tô Ngọc Thanh-Hồng Thao, (1985), *Tìm hiểu âm nhạc dân tộc cổ truyền*, tập I, nxb Văn hoá, Hà nội.
28. Bùi Đình Thảo và Nguyễn Quang Hải (1996), *Hát châu văn* nxb ÂNHN
29. Vũ Nhật Thăng (3/1993), *Một cách hiểu về Điệu và Hơi trong nhạc Tài tử-Cải lương*, tạp chí âm nhạc
30. Ngô Đức Thịnh chủ biên (1996), *Đạo Mẫu ở Việt Nam*, nxb
31. Ngô Đức Thịnh (2007), *Lên đồng, hành trình của thần linh và thân phận*, nxb
32. Ngô Đức Thịnh (2014), *Đạo mẫu Tam phủ, Tứ phủ*, nxb

33. Nguyễn Hữu Thông (2001), *Tín ngưỡng thờ Mẫu ở miền Trung Việt Nam*, nxb
34. Hồ Đức Thọ và Phạm Văn Giao (2010), *Hầu bóng lễ thức dân gian trong thờ Mẫu-Thần Tứ phủ ở miền Bắc*,
35. Trương Bình Tòng (1991), *Tìm hiểu thang âm điệu thức nhạc Tài tử và Cải lương*, viện nghiên cứu Cải lương
36. Trương Bình Tòng (1992), *Từ điệu đến hơi và quá trình hình thành bản Vọng cổ*, viện nghiên cứu Cải lương
37. Trương Bình Tòng (1992), *Tìm hiểu đặc trưng nhạc Tài tử và Cải lương*, viện nghiên cứu Cải lương
38. Trần Quốc Vượng (2001), *Cơ sở văn hoá Việt Nam*, nxb giáo dục.
39. Viện Văn hoá Nghệ thuật, TP Hồ Chí Minh (1993), *Vấn đề thang âm điệu thức trong dân ca người Việt ở Nam Bộ*.
40. Tô Vũ (1995), *Sức sống của nền âm nhạc truyền thống Việt Nam*, nxb Âm nhạc, Hà Nội.
41. Hoàng Tuấn Phở (1992), *Bà chúa Liễu*,
42. Vĩnh Phúc (2010), *Nhã nhạc triều Nguyễn*, nxb Thuận Hóa

B. Luận văn, luận án.

43. Trần Thế Bảo (1996), *Lòng bản*, luận án Phó tiến sĩ, TPHCM
44. Bùi Lệ Chi (2009), *Giảng dạy phong cách âm nhạc Tài tử - Cải lương cho đàn bầu tại Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam*, luận văn Thạc sĩ Nghệ thuật âm nhạc, thư viện HVANQGVN.
45. Mai Mỹ Duyên (2007), *Đờn ca Tài tử trong đời sống văn hoá cư dân Tây Nam bộ*, Luận án Tiến sĩ Văn hoá học.
46. Hồ Hồng Dung (2007), *Hát văn thờ*, luận văn cao học-Thư viện HVANQGVN

47. Hồ Hồng Dung (2014), *Tiểu luận tổng quan về tình hình nghiên cứu Hát văn*, Phòng quản lý sau đại học-HVANQGVN
48. Huỳnh Khải (2003), *Phương pháp sư phạm đàn Kìm trong nhạc Tài tử, sân khấu Cải lương và nhạc mới*, Luận văn Thạc sĩ, Nhạc viện TPHCM.
49. Trần Văn Khê (1962), *Âm nhạc truyền thống Việt Nam*, luận án TS bản dịch tiếng Việt, thư viện Nhạc viện Hà Nội.
50. Hồng Thái (1999), *Bộ gõ và nhịp phách đặc thù trong nghệ thuật Hát văn*, luận văn cao học-Thư viện HVANQGVN
51. Đoàn Thị Thanh Vân (2013), *Đặc điểm âm nhạc trong một số giá văn ông Hoàng ở lễ hội Phủ Dầy*, luận văn cao học-Thư viện HVANQGVN.
52. Bùi Thiên Hoàng Quân (2011), *Cấu trúc và âm điệu trong các làn điệu nhạc Tài tử Nam bộ*, luận án TS, thư viện Học viện ANQGVN.

C.Tư liệu nước ngoài và các Website

53. Lý Toàn Dân, Hoang Phi Bằng, Hà Phương, Kiều Đông Quân, Lý Đông Thăng, Hứa Khang (1984, 2007), *Từ điển âm nhạc Trung Quốc*, nxb âm nhạc nhân dân
54. Từ Dương (2003), *Học đàn Nguyễn với thầy nổi tiếng*, nxb Quốc tế Văn hóa
55. Từ Dương (2007), *Học đàn Nguyễn, giáo trình bắt buộc*, nxb văn nghệ Bách Hoa
56. Dư Nhân Hảo, Chu Thanh Thanh, (6/2006), *Vấn đáp tri thức cơ bản âm nhạc học*, nxb Học viện âm nhạc Trung ương
57. Vương Quan Kỳ, (1/2006), *Lịch sử âm nhạc Trung Quốc*, nxb Đoàn kết
58. Chu Thanh Thanh, (2002), *Khái luận về âm nhạc dân gian Trung Quốc*, nxb âm nhạc nhân dân
59. Tusach.thuvienkhoahoc.com

60. <http://123doc.org/document/783056-6-2-3-cac-phuong-phap-dung-loi-so-do-graph.htm>
61. <http://dotchuoinon.com/2015/06/03/Nhac-cu-co-truyen-VN-dan-Nguyet>
62. <http://www.hue.vnn.vn/disandulich/2005/01/520>

PHẦN PHỤ LỤC

	trang
1. Bảng đo khoảng cách các phím đàn và cách tính bậc âm	154
2. Hình ảnh nhóm nhạc cụ đàn Nguyễn cải tiến	159
3. Bảng thống kê các bài bản nhạc Tài tử	160
4. Bảng đo tần số rung trên bậc II và bậc VI Hơi Bắc và Hơi Lễ của Điệu Bắc do Bùi Thiên Hoàng Quân thực hiện (trích luận án TS-NTAN năm 2011-TVHVNQGVN).	161
5. Phần đo đặc cao độ các bậc trong các Hơi nhạc Tài tử của PGS.TS Vũ Nhật Thăng.	162
6. Chương trình đào tạo học sinh đàn Nguyệt hệ Trung cấp 6 năm, Học viện ANQGVN	164
7. Chương trình đào tạo học sinh đàn Nguyệt hệ đại học, Học viện ANQGVN	167
8. Phụ lục các bản ký âm Hát văn	177
9. Phụ lục các bản ký âm nhạc Tài tử	

PHỤ LỤC 1

BẢNG ĐO KHOẢNG CÁCH DÂY ĐÀN TỪ CỐC ĐẾN CÁC PHÍM, TỪ PHÍM ĐẾN NHẠN ĐÀN VÀ CÁCH TÍNH BẬC ÂM (từ phím 1 đến phím 10)

A. Đàn Nguyệt Bắc:

- Chiều dài của đàn: từ 104 cm đến 106 cm
- Mặt đàn: từ 36 cm đến 36,7 cm
- Thành đàn của hộp cộng hưởng: từ 6,6 cm đến 7,7 cm
- Chiều dài của dây tính từ đầu đàn đến ngựa đàn là: 74,8 cm
- Có 10 phím

Sau đây là:

A1. Bảng đo chiều dài dây đàn từ con cóc đến phím, từ phím đến con nhạn đàn với đơn vị đo tính bằng cm

Cóc đàn	0,0 cm	74,8 cm
Phím 1:	8,1 cm	66,7 cm
Phím 2:	18,6 cm	56,2 cm
Phím 3:	24,8 cm	50 cm
Phím 4:	30,3 cm	44,5 cm
Phím 5 :	37,4 cm	37,4 cm
Phím 6:	41,45 cm	33,35 cm
Phím 7:	46,7 cm	28,1 cm
Phím 8:	49,8 cm	25 cm
Phím 9:	52,5 cm	22,3 cm
Phím 10:	56,1 cm	18,7 cm

A2. Bảng cao độ âm thanh phát ra khi bấm các phím đàn

qua đơn vị đo âm thanh tính bằng cent.

Công thức tính: $\log (L / l) \div \log (2^{1/1200}) = \text{cents}$

(L : chiều dài dây đàn từ nhận đàn đến còc đàn ;

l : chiều dài dây đàn từ nhận đàn đến phím đàn).

So với bình quân

Dây buông C (74,8 cm)

Phím 1. d	(66,7 cm)	= 198.422 cents	→ non: 1,578 cents
Phím 2. f	(56,2 cm)	= 484.962 cents	→ non: 15,038 cents
Phím 3. g	(50 cm)	= 697.332 cents	→ non: 2,668 cents
Phím 4. a	(44,5 cm)	= 899.080 cents	→ non: 0,920 cents
Phím 5. C	(37,4 cm)	= 1200. cents	→ đúng
Phím 6. d	(33,35 cm)	= 1398.422 cents	→ non: 1,578 cents
Phím 7. f	(28,1 cm)	= 1694.962 cents	→ non: 5,038 cents
Phím 8. g	(25 cm)	= 1897.332 cents	→ non: 2,668 cents
Phím 9. a	(22,3 cm)	= 2095.193cents	→ non: 4,807 cents
Phím 10. C	(18,7 cm)	= 2400. cents	→ đúng

Nhận xét:

Cách gán phím của đàn Nguyệt Bắc theo hệ thống thang 5 âm. Nếu dây buông (dây đại) được xác định là âm fa và (dây tiểu) là âm đô thì các âm tiếp theo trên hàng phím bấm sẽ là:

Dây đại - Dây tiểu

Dây buông :	fa	-	đô	= 0. cent	
Phím 1	: sol	-	rê	= 198.422 cents	=> non so với bình quân
Phím 2	: sib	-	fa	= 484.962 cents	=> non
Phím 3	: đô	-	sol	= 697.332 cents	=> non
Phím 4	: rê	-	la	= 899.080 cents	=> non
Phím 5	: fa	-	đô	= 1200. cents	=> đúng
Phím 6	: sol	-	rê	= 1398.422 cents	=> non
Phím 7	: sib	-	fa	= 1694.962 cents	=> non
Phím 8	: đô	-	sol	= 1897.332 cents	=> non
Phím 9	: rê	-	la	= 2095.193cents	=> non
Phím 10	: fa	-	đố	= 2400. cents	=> đúng

Trừ bậc Hồ – Lú có cao độ chuẩn theo bình quân (0 cent -> 1200 cents - > 2400 cents), các bậc còn lại đều non hơn bình quân . Thậm chí có bậc còn non hơn đến 15,038 cents (bậc Xang).

B. Đàn Nguyệt Nam:

-Chiều dài của đàn: 103 cm -> 101 cm

-Mặt đàn: 35cm

-Thành đàn của hộp cộng hưởng: 6,3 cm -> 6,1 cm

-Chiều dài của dây đàn tính từ đầu đàn đến ngựa đàn là: 73,2cm

-10 phím với khoảng cách đo từ:

Con cóc đến phím và từ phím đến con ngựa đàn

Sau đây là:

B1. Bảng đo chiều dài dây đàn từ con cóc đến phím, từ phím đến con ngựa đàn với đơn vị đo tính bằng cm

Cóc đàn	0,0 cm	73,2 cm
Phím 1:	7,9 cm	65,3 cm
Phím 2:	18,4 cm	54,8 cm
Phím 3:	24,35 cm	48,85 cm
Phím 4:	29,8 cm	43,4 cm
Phím 5:	36,7 cm	36,5 cm
Phím 6:	40,65 cm	32,55 cm
Phím 7:	45,75 cm	27,45 cm
Phím 8:	48,7 cm	24,5 cm
Phím 9:	51,55 cm	21,65 cm
Phím 10:	54,75 cm	18,45 cm

***B2. Bảng cao độ âm thanh phát ra khi bấm các phím đàn
qua đơn vị đo âm thanh tính bằng cent.***

Công thức tính: $\log (L / l) \div \log (2^{1/1200}) = \text{cents}$

(L : chiều dài dây đàn từ nhận đàn đến còc đàn ;

l : chiều dài dây đàn từ nhận đàn đến phím đàn).

So với bình quân

Dây buông **C** (73,2 cm)

Phím 1. d	(65,3 cm)	= 197,713 cents	→ non: 2,287 cents
Phím 2. f	(54,8 cm)	= 501,221 cents	→ già: 1,221 cents
Phím 3. g	(48,85 cm)	= 700,182 cents	→ già: 0,182 cents
Phím 4. a	(43,4 cm)	= 904,978 cents	→ già: 4,978 cents
Phím 5. C	(36,5 cm)	= 1204,737 cents	→ già: 4,737 cents
Phím 6. d	(32,55 cm)	= 1403,023 cents	→ già: 3,023 cents
Phím 7. f	(27,45 cm)	= 1698. 045 cents	→ non: 1,955 cents
Phím 8. g	(24,5 cm)	= 1894,874 cents	→ non: 5,126 cents
Phím 9. a	(21,65 cm)	= 2108,972 cents	→ già : 8,972 cents
Phím 10. C	(18,45 cm)	= 2385,867 cents	→ non : 14,133 cents

*

*

*

Nhận xét:

Cách gán phím của đàn Nguyệt Nam theo hệ thống thang 5 âm. Nếu dây buông (dây đại) được xác định là âm sol và (dây tiểu) là âm đô thì các âm tiếp theo trên hàng phím bấm sẽ là:

Dây đại - Dây tiểu

Dây buông : sol - đô = 0. cent

Phím 1. la - rê = 197,713 cents → non: 2,287 cents

Phím 2. đô - fa = 501,221 cents → già: 1,221 cents

Phím 3. rê - sol = 700,182 cents → già: 0,182 cents

Phím 4. mi - la = 904,978 cents → già: 4,978 cents

Phím 5. sol - đô = 1204,737 cents → già: 4,737 cents

Phím 6. la - rê = 1403,023 cents → già: 3,023 cents

Phím 7. đô - fa = 1698. 045 cents → non: 1,955 cents

Phím 8. rê - sol = 1894,874 cents → non: 5,126 cents

Phím 9. fa - la = 2108,972 cents → già : 8,972 cents

Phím 10. sol - đô = 2385,867 cents → non : 14,133 cents

Khác với đàn Nguyệt Bắc, cách gán phím của đàn Nguyệt Nam khá đặc biệt. Chúng tôi đã tiến hành đo đạc 3 cây đàn Nguyệt Nam và đều cho ra các chỉ số khác nhau. Bảng đo và tính trên chỉ là một trong số ba bản ghi của các cây đàn đó. Tuy có sự xê dịch giữa các chỉ số đo ở ba cây đàn nhưng về cơ bản cách gán phím cũng có điểm khá giống nhau, đó là :

+ Cách gán phím tạo thành các quãng 8 khác nhau (non hoặc già), không tạo thành các quãng 8 đúng.

+ Ngoài cách gán phím tạo các bậc non còn có các bậc cho âm thanh già (cao hơn so với hệ thống thang âm bình quân).

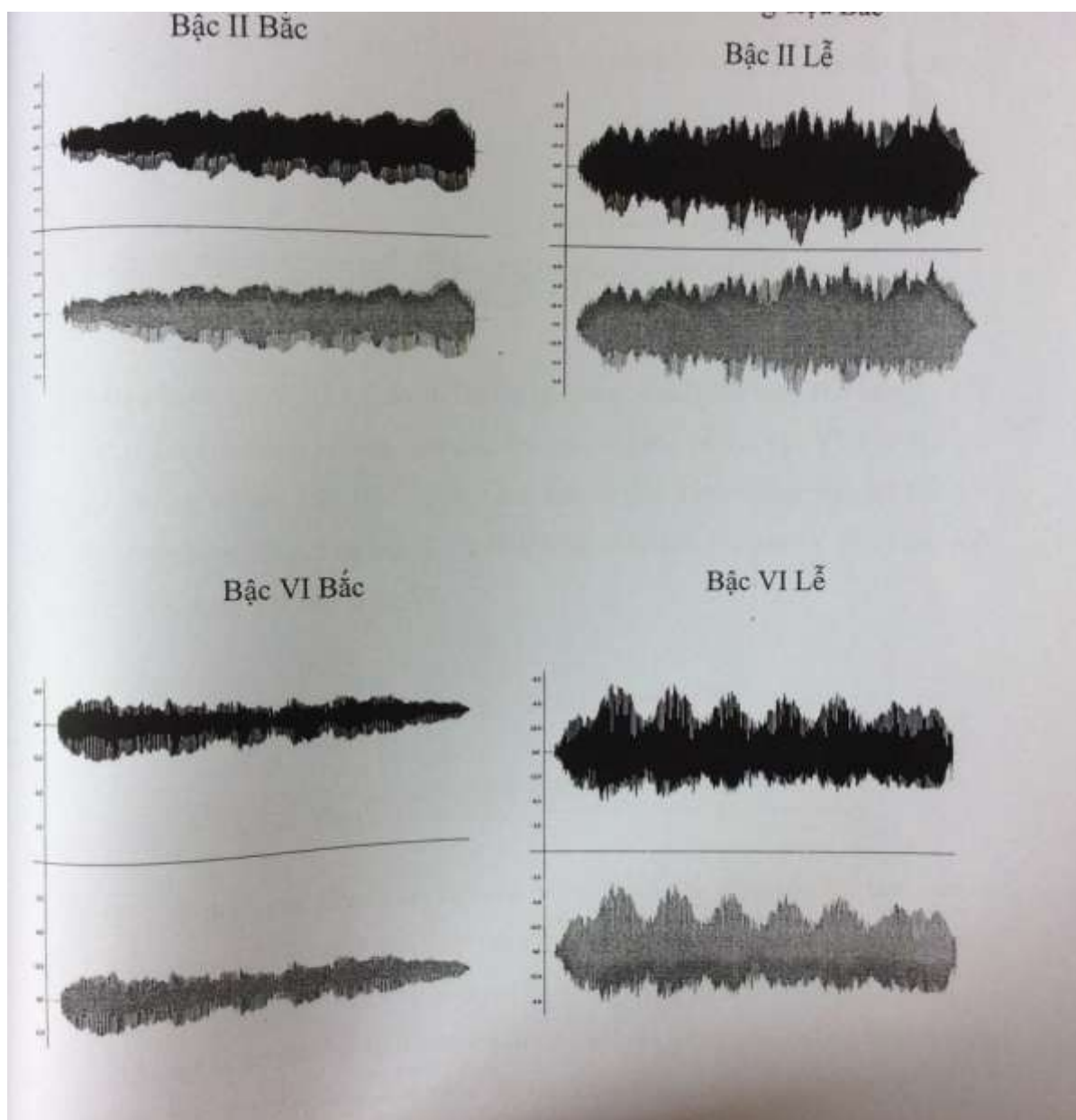
PHỤ LỤC 2**HÌNH ẢNH CỦA NHÓM NHẠC CỤ ĐÀN NGUYỄN CẢI TIẾN
VÀ TƯ THẾ DIỄN TẤU**

Nguồn: Sách học đàn Nguyễn của Từ Dương.

[illegible]

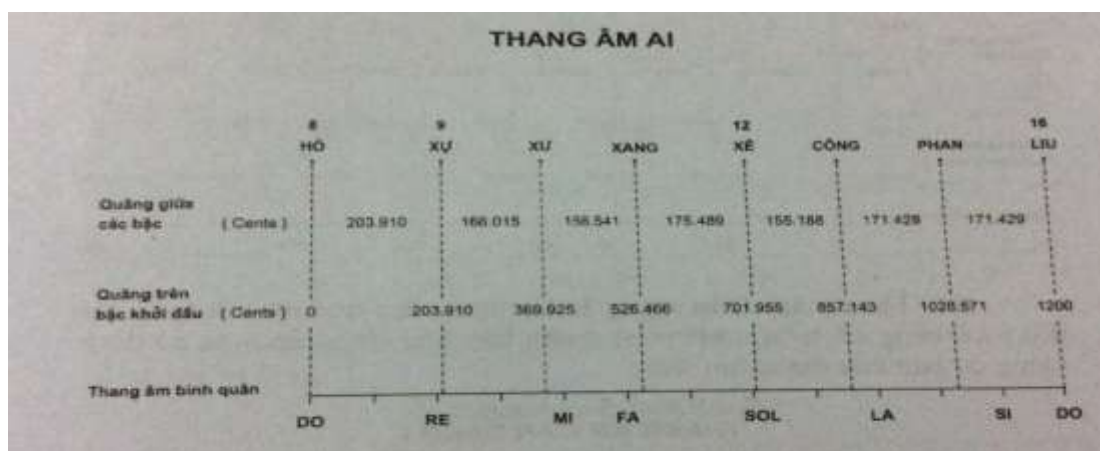
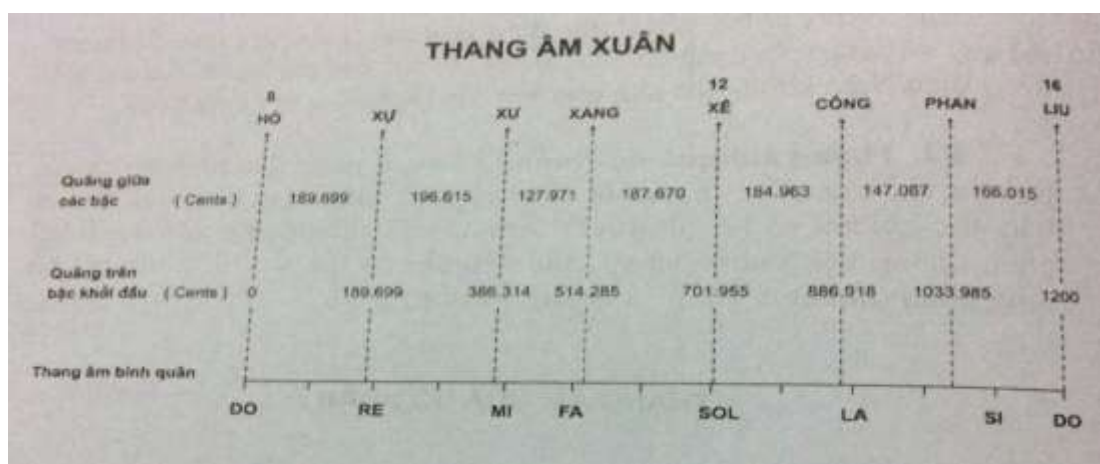
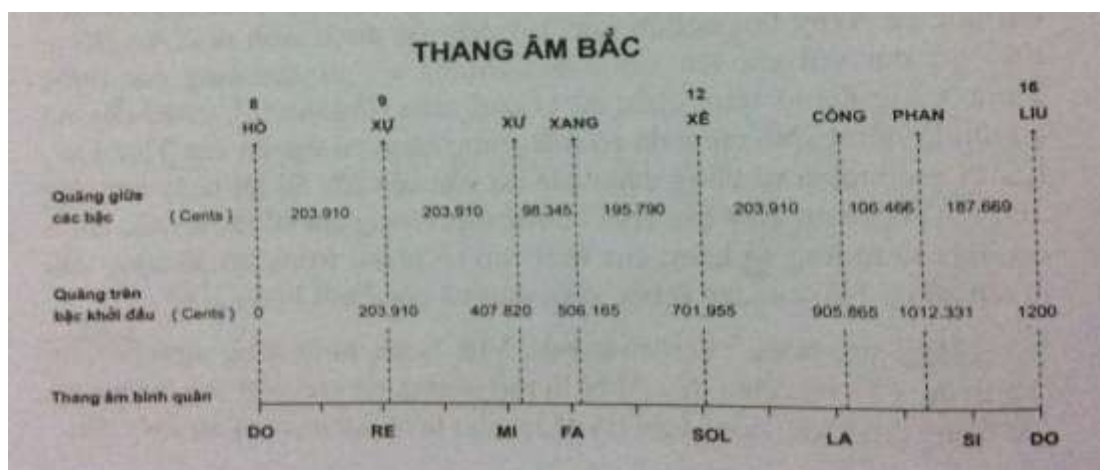
PHỤ LỤC 4

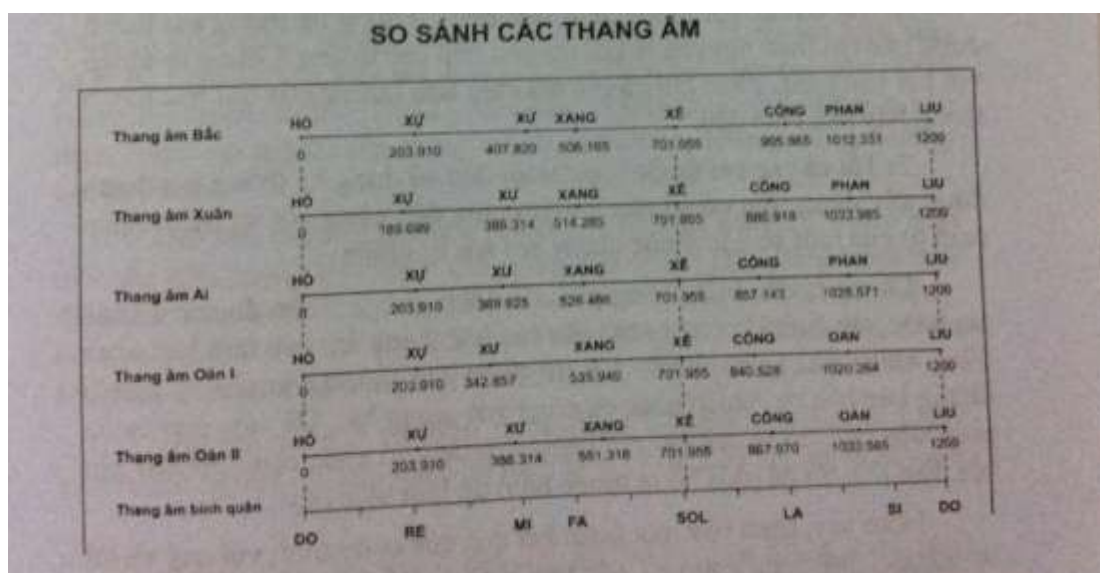
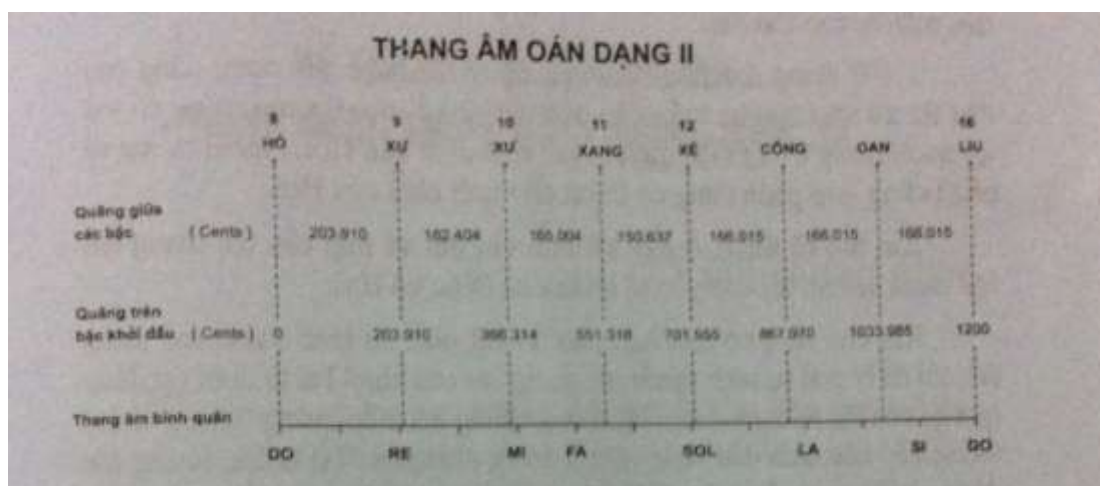
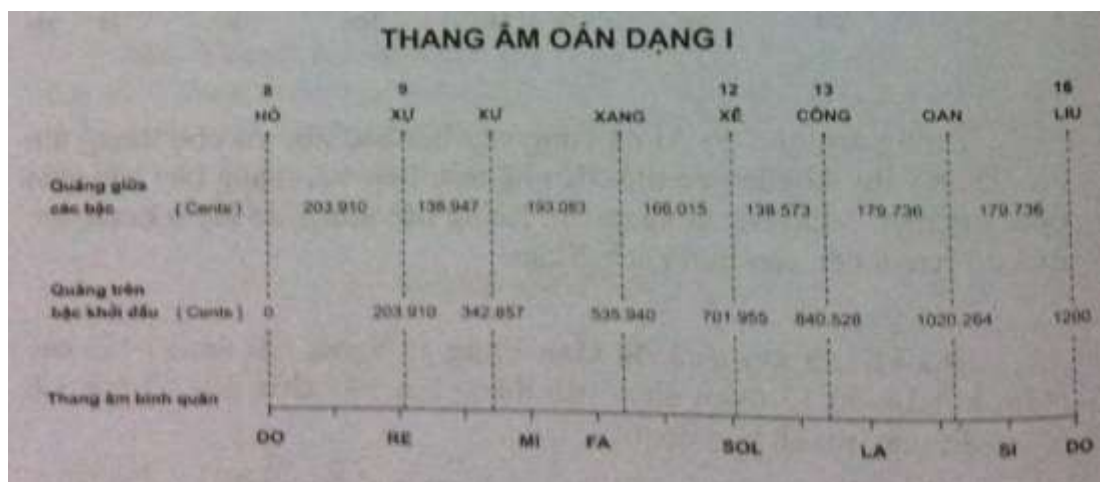
Bảng đo tần số rung trên bậc II và bậc VI Hơi Bắc và Hơi Nhắc (Lễ) của
Điệu Bắc do Bùi Thiên Hoàng Quân thực hiện
(trích luận án TS-NTAN năm 2011-TVHVNQGVN)



PHỤ LỤC 5

Bảng đo cao độ âm thanh các thang âm nhạc Tài tử Nam bộ của PGS.TS Vũ Nhật Thăng





PHỤ LỤC 6

CHƯƠNG TRÌNH ĐÀO TẠO BẬC TRUNG CẤP 4 NĂM CHUYÊN NGÀNH ĐÀN NGUYỆT

BỘ VĂN HÓA – THÔNG TIN
THỂ THAO VÀ DU LỊCH

CỘNG HÒA XÃ HỘI CHỦ NGHĨA VIỆT NAM
Độc lập – Tự do – Hạnh phúc

.....
NHẠC VIỆN HÀ NỘI

CHƯƠNG TRÌNH TRUNG CẤP NGẮN HẠN BỐN NĂM CHUYÊN NGÀNH ĐÀN NGUYỆT

NĂM THỨ NHẤT

1. Những yêu cầu giảng dạy trong năm

Giới thiệu cây đàn; Cách mắc dây đàn và lên dây; Tư thế ngồi cầm đàn;
Tính chất và tác dụng của đàn; Âm hình và tiết tấu: tròn, trắng đen, móc
đơn, chấm đôi, móc kép, liên đôi xuôi, và ngược.

2. Chương trình cụ thể

- + Phần cơ bản giải quyết kỹ thuật
 - Cách cầm que gảy và phương pháp gảy đàn
 - Tay bấm và các ký hiệu
 - Giải quyết năm thế tay
 - Vị trí gảy dây trên đàn
- + Các bài kỹ thuật
 - Một bài tập dây buông
 - Bốn bài tập thế tay I
 - Bốn bài tập thế tay II
 - Hai bài tập kết hợp hai thế tay I và II
 - Hai bài tập ở thế tay III
 - Hai bài tập ở thế tay IV
 - Hai bài tập ở thế tay V
 - Ba bài tập phối hợp các thế tay từ I đến V

* Những bài ứng dụng

- + Dân ca và phong cách cổ truyền
 - Quan họ Bắc Ninh: Trèo lên quán dốc, Lúng liếng, Trống cơm,

Trèo lên trái núi thiên thai, Qua cầu gió bay,
Lý cửu chúc.

- Phong cách Chèo: Cách cú, Hát sáo, Sắp cỗ phong, Ngũ điểm, Bắc sơn trà, Bài tạ, Ú lú ú sáng, Tam pháp nhập môn

- Tác phẩm mới:

Hoàng Hiệp Câu hò bên bến Hiền Lương

Phan Huỳnh Điểu Tình trong lá thiếp

Vân Cạn Giữ trọn tình quê

Hoàng Vân Quảng Bình quê ta ơi

3. Thi

* *Thi giữa kỳ*

- Một bài tác phẩm mới
- Một bài phong cách cổ truyền

* *Thi cuối kỳ*

- Hai bài phong cách cổ truyền ở hai thể loại khác nhau
- Một bài tác phẩm mới

NĂM THỨ HAI

1. Những yêu cầu giảng dạy trong năm

Tiếp tục củng cố các ngón kỹ thuật cơ bản, nốt tô điểm, mượn nốt, kỹ thuật rung (rung dọc, và rung ngang), kỹ thuật nhấn. Năm một số làn điệu Chèo tiêu biểu.

2. Chương trình năm học

* *Phần kỹ thuật*

- Hai bài tập chạy ngón ở các thể tay

- Hai bài tập nhần, mượn nốt
- Một bài kỹ thuật nốt tô điểm
- Một bài tập về
- Hai bài khúc luyện tập chất liệu Chèo (thể loại vui)
- Hai khúc luyện tập chất liệu Chèo

* *Phân ứng dụng*

+ Phong cách Chèo Sắp qua cầu, Hát cách, Nhịp đuổi, Sa lệch chênh,
Đào liễu một cảnh, Đường trường duyên phận,
Sử bằng, Bình thảo, Hát văn

+ Tác phẩm mới

Xuân Khải	Xuân nào vui hơn
Văn Thịnh	Cô gái vườn ươm
Văn Đễ	Niềm vui quê em
An Chung	Trăng sáng đôi miền

3. Thi

+ Thi giữa kỳ

- Một bài tác phẩm
- Một bài phong cách cổ truyền

+ Thi cuối kỳ

- Hai bài phong cách cổ truyền ở hai thể loại khác nhau
- Một bài tác phẩm mới

NĂM THỨ BA

1. Những yêu cầu giảng dạy trong năm

Tiếp tục củng cố các ngón kỹ thuật, phương pháp diễn tấu, Các cú pháp kỹ thuật diễn tấu: rung, nhần, luyến, các âm hình tiết tấu phức tạp Chương trình học

2. Chương trình học

* *Phân học kỹ thuật*

- Hai bài tập kỹ thuật rung kết hợp với nhấn
- Một bài tập kỹ thuật nhấn xuống
- Một bài kỹ thuật nhấn nhiều cao độ ở cùng một cung
- Một bài tập về
- Hai bài khúc luyện tập chất liệu Huế (Cung Bắc)
- Hai bài khúc luyện tập chất liệu Huế (Cung Nam) Cung nao
Cung Huỳnh

* *Phân ứng dụng:*

Phong cách Huế Lưu thủy, Kim tiền, Xuân phong, Long hồ,
Lý hành vân, Lý tình tang, Lý giao duyên,
Tứ đại cảnh, Nam ai, Phú lục nhanh chậm

Tác phẩm mới:

Hoàng Vân	Hà nội Huế Sài gòn
Văn Sâm	Quê Mẹ
Trần Quý	Mùa sen nhớ Bác
Phong kỳ	Gửi Huế mến yêu
Đặng Đình Lâm	Đậm hương và rộn tiếng ca
Tạ Phước	Việt Nam thống nhất

3. Thi

+ Thi giữa kỳ

- Một bài tác phẩm mới
- Một bài phong cách cổ truyền

+ Thi cuối học kỳ

- Hai bài phong cách cổ truyền ở hai thể loại khác nhau
- Một bài tác phẩm mới

NĂM THỨ TƯ

1. Yêu cầu giảng dạy trong năm

Củng cố các kỹ thuật và phương pháp diễn tấu; Tập sử dụng dây bốn (Sol – đồ); Tập sử dụng dây quãng bảy (rê – đô); Năm tương đối một số làn điệu Cải lương tiêu biểu

2. Chương trình học

* *Phân kỹ thuật*

- Hai khúc luyện tập chất liệu Cải lương (Cung Bắc)
- Hai khúc luyện tập chất liệu Cải Lương (Cung Nam)
- Hai khúc luyện tập chất liệu Cải Lương (Cung Xuân)
- Năm tương đối một số làn điệu Cải lương tiêu biểu
- Âm hình tiết tấu phức tạp

* *Các bài sử dụng*

Phong cách Cải lương	Bình bán, Kim tiền bán, Xuân tình, Tây Thi. Nam ai, Nam xuân, Nam đảo, Trường tương tư, Xàng xê
----------------------	---

Tác phẩm mới

Xuân Ba	Tình quân dân
La Thăng/ Bá Phở	Lúa vàng
Xuân Khái	Chung một niềm tin

3. Thi

* *Thi tốt nghiệp trung cấp*

- Một bài phong cách Chèo
- Một bài phong cách Huế
- Một bài phong cách Cải lương
- Hai bài tác phẩm mới

PHỤ LỤC 7

CHƯƠNG TRÌNH ĐÀO TẠO BẬC ĐẠI HỌC 4 NĂM CHUYÊN NGÀNH ĐÀN NGUYỆT

(Năm thứ nhất)

1. **Tên học phần:** Nguyệt I
 2. **Số đơn vị học trình:** 6đvht
 3. **Trình độ:** Cho sinh viên năm thứ nhất
 4. **Phân bố thời gian:**
 - Lên lớp, thực hành 6đvht
 - Thực hành
 5. **Điều kiện tiên quyết:** Không
 6. **Mô tả vắn tắt nội dung học phần:** Những kiến thức và kỹ năng biểu diễn phong cách Chèo; Kỹ thuật và cách ứng tác, xử lý tác phẩm
 7. **Nhiệm vụ của sinh viên:**
 - Dự lớp: Nghe giảng trực tiếp 6đvht
 - Bài tập: Thực hành, nghe băng đĩa.
 - Dụng cụ học tập: Giays nhạc, bút, sách giáo khoa, tài liệu tham khảo, các thiết bị hỗ trợ học tập
 - Thi giữa kì
 - Thi cuối kì
 8. **Tài liệu học tập**
 - Những bài tập kỹ thuật cho đàn Nguyệt tập I, tập II
 - Tuyển tập dân ca
 - Tuyển tập Chèo cho đàn Nguyệt (NVHN 2005)
 - Sách học đàn Nguyệt
 9. **Tiêu chuẩn đánh giá sinh viên:**
 - Dự lớp
 - Thi giữa kì
 - Thi cuối kì
 10. **Thang điểm**
 - Điểm học phần được đánh giá theo thang điểm 10
 - Điểm trực tiếp do các bộ giảng dạy cho được làm tròn đến một số thập phân
 - Điểm trung bình của hội đồng chấm thi được tính đến hai chu3x số thập phân
 11. **Mục tiêu của học phần**
- * Ôn lại và nắm vững một số kỹ thuật ở Trung cấp gồm:

- Rung, láy, luyện nảy, bỏ, vuốt (Phần kỹ thuật bổ trợ cho phong cách Chèo)

- Các kỹ thuật về vuốt chạy kép của tay phải kết hợp với kỹ thuật nhún, nhấn, chuyển thế tay ở tay trái (phần kỹ thuật bổ trợ cho tác phẩm)

* Đi sâu vào phong cách Chèo

- Khái quát về Chèo
- Học các làn điệu Chèo
- Tập hòa đàn với các nhạc cụ khác
- Tập đệm cho Chèo

* Học các tác phẩm mới (các sáng tác dựa trên phong cách Chèo)

12. Nội dung chi tiết học phần:

* Bài ứng dụng:

- *Phần kỹ thuật:*

- 3 bài tập chạy ngón số 25,26,28 (trg 42 -47 sách bài tập kỹ thuật cho đàn Nguyệt)
- 3 bài tập nhấn, luyện lên xuống 54,57,58 (trg 76-80)
- 3 bài tập rung số: 67,68,69 (trg 88-90)

- *Phong cách Chèo gồm các bài:*

- | | |
|--------------------------|---------------------------|
| • Quân tử vu dịch | * Dương xuân |
| • Du xuân | * Đường trường duyên phận |
| • Đường trường tiếng đàn | * Chúc cảm hồi văn |
| • Sa lệch bằng | * Sa lệch chênh |
| • Hát xuôi hát ngược | * Trần tình |
| • Dậm Chân | * Cầm giá |
| • Chinh phụ | * Tô vò |
| • Làn thảm | * Đào liễu một cảnh |
| • Qúa giang | * Đò đưa |

- *Hát văn:* điệu Đọc, điệu Còn, điệu Phú, điệu Xá

- *Tác phẩm mới:*

- | | |
|----------------------|---------------------|
| • Khúc tùy hứng | Sáng tác: Xuân Khải |
| • Ngồi tựa hiên loan | Sáng tác: Hồng Thái |
| • Nhớ về miền quê | Sáng tác: Đỗ Văn Đễ |
| • Tình Quân Dân | Sáng tác: Xuân Ba |

* Thi giữa kì:

- 1 khúc luyện tập hoặc 1 tác phẩm mới
- 1 bài phong cách nhạc cổ truyền

* Thi cuối kì:

- 2 bài phong cách nhạc cổ truyền
- 1 tác phẩm mới

(Năm thứ hai)

- 1. Tên học phần:** Nguyệt II
- 2. Số đơn vị học trình:** 6đvht
- 3. Trình độ:** Cho sinh viên năm thứ 2
- 4. Phân bố thời gian:**
 - Lên lớp, thực hành 6đvht
 - Thực hành
- 5. Điều kiện tiên quyết:** Nguyệt I
- 6. Mô tả vắn tắt nội dung học phần:** Những kiến thức và kỹ năng biểu diễn phong cách Huế; Kỹ thuật và cách ứng tác, xử lý tác phẩm
- 7. Nhiệm vụ của sinh viên:**
 - Dự lớp: Nghe giảng trực tiếp 4đvht
 - Bài tập: Thực hành, nghe băng đĩa.
 - Dụng cụ học tập: Giay nhạc, bút, sách giáo khoa, tài liệu tham khảo, các thiết bị hỗ trợ học tập
 - Thi giữa kì
 - Thi cuối kì
- 8. Tài liệu học tập**
 - Những bài tập kỹ thuật cho đàn Nguyệt tập I, tập II
 - Tuyển tập dân ca
 - Tuyển tập Huế cho đàn Nguyệt (NVHN 2005)
 - Sách học đàn Nguyệt
- 9. Tiêu chuẩn đánh giá sinh viên:**
 - Dự lớp
 - Thi giữa kì
 - Thi cuối kì
- 10. Thang điểm**
 - Điểm học phần được đánh giá theo thang điểm 10
 - Điểm trực tiếp do các bộ giảng dạy cho được làm tròn đến một số thập phân
 - Điểm trung bình của hội đồng chấm thi được tính đến hai chu số thập phân
- 11. Mục tiêu của học phần**
 - * Củng cố và nâng cao kỹ thuật diễn tấu
 - Rung, láy, luyến nẩy, bỏ, vuốt (Phần kỹ thuật hỗ trợ cho phong cách Huế)
 - * Đi sâu vào phong cách Huế
 - Khái quát về phong cách Huế
 - Học các bài bản âm nhạc Huế

- Tập hòa đàn với các nhạc cụ khác để nâng cao kỹ thuật hòa tấu (đệm) nhạc cổ truyền)

- Nhận thức và phân biệt sự khác nhau giữa 2 phong cách Chèo và Huế thông qua các kỹ thuật rung, nhấn, luyến, láy...

- Các kỹ thuật vẽ vuốt chạy kép của tay phải kết hợp với kỹ thuật nhấn, nhún, chuyển thể tay ở tay trái (phần kỹ thuật bổ trợ cho tác phẩm)

* Học các tác phẩm mới

12. Nội dung chi tiết học phân:

* Bài ứng dụng:

- *Phân kỹ thuật:*

- 4 bài tập rung số 47tr69, bài 71, 72 tr93, 94, bài số 79 tr107

- 3 bài tập láy giạt số 62, 63, 64 tr84, 85

- Bài tập nẩy kết hợp kỹ thuật rung ssos 65 tr86

a. *Phong cách Huế gồm các bài:*

- Đạo Nam

- Đạo Bắc

- Long âm

- Thập thủ liên hoàn

- Ngũ đối thượng

- Ngũ đối hạ

- Tương tư khúc

- Cổ bản dụng

- Nam ai

- Nam bình (Nam bằng)

- Phú lục nhanh

- Phú lục chậm

- Tứ đại cảnh

- Quả phụ

b. *Tác phẩm mới:*

- Tình Quê hương

Sáng tác: Xuân Khải

- Cảm xúc Quê Hương

Sáng tác: Xuân Khải

- Chung một niềm tin

Sáng tác Xuân Khải

- Gửi Huế mến yêu

Sáng tác : Phong Kỳ

* Thi giữa kì:

- 1 khúc luyện tập hoặc 1 tác phẩm mới

- 1 bài phong cách nhạc cổ truyền

* Thi cuối kì:

- 2 bài phong cách nhạc cổ truyền

- 1 tác phẩm mới

(Năm thứ ba)

- 1. Tên học phần:** Nguyệt III
- 2. Số đơn vị học trình:** 6đvht
- 3. Trình độ:** Cho sinh viên năm thứ 3
- 4. Phân bổ thời gian:**
 - Lên lớp, thực hành 6đvht
 - Thực hành
- 5. Điều kiện tiên quyết:** Nguyệt II
- 6. Mô tả vắn tắt nội dung học phần:** Những kiến thức và kỹ năng biểu diễn phong cách Tài tử Cải lương; Kỹ thuật và cách ứng tác, xử lý tác phẩm
- 7. Nhiệm vụ của sinh viên:**
 - Dự lớp: Nghe giảng trực tiếp 6đvht
 - Bài tập: Thực hành, nghe băng đĩa.
 - Dụng cụ học tập: Giays nhạc, bút, sách giáo khoa, tài liệu tham khảo, các thiết bị hỗ trợ học tập
 - Thi giữa kì
 - Thi cuối kì
- 8. Tài liệu học tập**
 - Những bài tập kỹ thuật cho đàn Nguyệt tập I, tập II
 - Tuyển tập dân ca
 - Các bài bản Tài tử Cải lương
 - Sách học đàn Nguyệt
- 9. Tiêu chuẩn đánh giá sinh viên:**
 - Dự lớp
 - Thi giữa kì
 - Thi cuối kì
- 10. Thang điểm**
 - Điểm học phần được đánh giá theo thang điểm 10
 - Điểm trực tiếp do các bộ giảng dạy cho được làm tròn đến một số thập phân
 - Điểm trung bình của hội đồng chấm thi được tính đến hai chữ số thập phân
- 11. Mục tiêu của học phần**
 - * Nâng cao kỹ thuật diễn tấu
 - Rung, láy, luyện nẩy, bỏ, vuốt (Phần kỹ thuật hỗ trợ cho phong cách Tài tử Cải lương)
 - * Đi sâu vào phong cách Tài tử Cải lương
 - Khái quát về nhạc Tài tử Cải lương

- Học các bài bản Tài tử Cải lương với các hơi: Quảng, Nhạc, Xuân Ai, Bắc, Oán
 - Tập hòa đàn với các nhạc cụ khác để nâng cao kỹ thuật hòa tấu (đệm) nhạc cổ truyền)
 - Nhận thức và phân biệt sự khác nhau giữa 3 phong cách Chèo, Huế và Tài tử Cải lương thông qua các kỹ thuật rung, nhấn, luyến, láy...
 - Các kỹ thuật về vuốt chạy kép của tay phải kết hợp với kỹ thuật nhấn, nhún, chuyển thế tay ở tay trái (phần kỹ thuật bổ trợ cho tác phẩm)
- * Học các tác phẩm mới

12. Nội dung chi tiết học phần:

* Bài ứng dụng:

- *Phần kỹ thuật:*

- 3 bài tập láy rung số 67, 66, 68 trg 87, 89

- 3 bài tổng hợp rung, nhấn, luyến, láy số 73, 78, 82

a. *Phong cách Tài tử Cải lương gồm các bài:*

- Tây Thi
- Xuân tình
- Bình bán trần
- Lưu thủy trường
- Xàng xê
- Ngũ đối hạ
- Ngũ đối thượng
- Nam xuân 2 lớp
- Nam ai 2 lớp
- Nam đảo
- Trường tương tư
- Văn thiên tường
- Vọng cổ 2 câu

b. *phẩm mới:*

- | | |
|---------------------------|----------------------|
| - Nước non ngàn dặm | Sáng tác: Xuân Khải |
| - Quê ta | Sáng tác: Xuân Khải |
| - Trăng rằm | Sáng tác: Anh Tấn |
| - Concerto cho đàn Nguyệt | Sáng tác : Quang Hải |

* Thi giữa kì:

- 1 khúc luyện tập hoặc 1 tác phẩm mới
- 1 bài phong cách nhạc cổ truyền

* Thi cuối kì:

- 2 bài phong cách nhạc cổ truyền
- 1 tác phẩm mới

(Năm thứ tư)

- 1. Tên học phần:** Nguyệt IV
- 2. Số đơn vị học trình:** 6đvht
- 3. Trình độ:** Cho sinh viên năm thứ 4
- 4. Phân bổ thời gian:**
 - Lên lớp, thực hành 6đvht
 - Thực hành
- 5. Điều kiện tiên quyết:** Nguyệt 3
- 6. Mô tả vắn tắt nội dung học phần:** Những kiến thức và kỹ năng biểu diễn phong cách Chèo, Huế; Tài tử Cải lương. Kỹ thuật và cách ứng tác, xử lý tác phẩm
- 7. Nhiệm vụ của sinh viên:**
 - Dự lớp: Nghe giảng trực tiếp 4đvht
 - Bài tập: Thực hành, nghe băng đĩa.
 - Dụng cụ học tập: Giays nhạc, bút, sách giáo khoa, tài liệu tham khảo, các thiết bị hỗ trợ học tập
 - Thi giữa kì
 - Thi cuối kì
- 8. Tài liệu học tập**
 - Những bài tập kỹ thuật cho đàn Nguyệt tập I, tập II
 - Tuyển tập dân ca
 - Tuyển tập Chèo, Huế cho đàn Nguyệt (NVHN 2005)
 - Sách học đàn Nguyệt
- 9. Tiêu chuẩn đánh giá sinh viên:**
 - Dự lớp
 - Thi giữa kì
 - Thi cuối kì
- 10. Thang điểm**
 - Điểm học phần được đánh giá theo thang điểm 10
 - Điểm trực tiếp do các bộ giảng dạy cho được làm tròn đến một số thập phân
 - Điểm trung bình của hội đồng chấm thi được tính đến hai chữ số thập phân
- 11. Mục tiêu của học phần**
 - Là năm tốt nghiệp Đại học, sinh viên phải ôn luyện, tổng hợp các kỹ thuật đã được học, xử lý các phong cách của 3 miền rõ ràng.
 - Nắm vững thang âm dân tộc và vận dụng vào các bản nhạc của phong cách Chèo, Huế, Cải lương
 - Hòa tấu nhạc phong cách 3 miền với các nhạc cụ khác
 - Đi thực tập tại các đoàn nghệ thuật truyền thống

- Học tác phẩm mới
- Dàn dựng bài thi

12. Nội dung chi tiết học phần:

* Bài ứng dụng: đi sâu vào 3 phong cách nhạc cổ truyền

a. Phong cách Chèo:

- Đào liễu một cảnh
- Chinh phụ
- Dậm Chân
- Tò vò
- Tình thư hạ vị
- Văn ba quan

b. Phong cách Huế gồm các bài:

- Cổ bản dựng
- Nam ai
- Nam bình (Nam bằng)
- Phú lục nhanh
- Phú lục chậm
- Tứ đại cảnh
- Quả phụ

c. Phong cách Tài tử Cải lương gồm các bài:

- Tây thi
- Xàng xê
- Nam xuân
- Nam ai
- Nam đảo
- Văn thiên tường
- Tứ đại oán
- Vọng cổ 2 câu hoặc 3 câu

d. Tác phẩm mới:

- | | |
|----------------------|---------------------|
| - Cảm xúc Quê Hương | Sáng tác: Xuân Khải |
| - Chung một niềm tin | Sáng tác Xuân Khải |
| - Quê ta | Sáng tác Xuân Khải |
| - Trăng rằm | sáng tác : Anh Tấn |
| - Tình Mẹ | Sáng tác: Trần Luận |

* Thi giữa kì:

- 1 khúc luyện tập hoặc 1 tác phẩm mới
- 1 bài phong cách nhạc cổ truyền

* Thi tốt nghiệp đại học:

- 1 bài Chèo , 1 bản nhạc Huế, 1 bản nhạc Tài tử Cải lương
- 3 tác phẩm mới

PHỤ LỤC 8
CÁC BẢN KÝ ÂM HÁT VĂN
 (Sưu tầm và ký âm: Cồ Huy Hùng)

	trang
1. Dọc Bắc	178
2. Dọc Nam	181
3. Cờn Bắc	183
4. Cờn Xuân	185
5. Cờn Oán	187
6. Cờn Huế	189
7. Xá Thượng	190
8. Xá Thượng (Xá Nhảy)	193
9. Song Đăng	196
10.Xá Ngự	198
11.Xá Lừng	200
12.Xá dây Tổ Lan	203
13.Xá Quảng	205
14.Phú Nói	207
15.Phú bình	210
16.Phú Chênh	212
17.Phú Cờn	214
18.Phú Rầu	217
19.Phú Văn Đàn	219