

CĐVHNT

780.8

L 557 S

THUY LOAN

Quốc sử  
Âm nhạc  
Việt Nam

NHẠC VIỆN HÀ NỘI  
NHÀ XUẤT BẢN ÂM NHẠC

THỤY LOAN

# LƯỢC SỬ ÂM NHẠC VIỆT NAM

GIÁO TRÌNH CHO BẠC ĐẠI HỌC

Tài liệu giảng dạy thể nghiệm  
của Nhạc viện Hà Nội

**NHẠC VIỆN HÀ NỘI**  
**NHÀ XUẤT BẢN ÂM NHẠC**  
HÀ NỘI - 1993

## LỜI GIỚI THIỆU

Sau ngót hai mươi năm sưu tầm tư liệu, khảo cứu biên soạn công phu, nữ nhạc sĩ Thụy Loan đã hoàn thành cuốn "Lược sử âm nhạc Việt Nam", một cuốn giáo trình cho bậc đại học âm nhạc.

Bằng cách nhìn đúng đắn, lập luận giàu sức thuyết phục, và cách viết súc tích, tác giả đã trình bày trước chúng ta một bức tranh toàn cảnh về nền âm nhạc Việt Nam, sự hình thành và phát triển của nó từ buổi đầu dựng nước tới ngày nay.

Âm nhạc là tiếng nói tình cảm, là bộ phận không thể thiếu được của đời sống tinh thần, và là công cụ đấu tranh để tồn tại và phát triển của dân tộc ta. Do các nhu cầu đó, trong suốt bốn ngàn năm lịch sử của mình, nhân dân ta đã sáng tạo nên hàng ngàn bài bản ca nhạc, hàng trăm loại nhạc cụ, nhiều hình thức thể loại tác phẩm, nhiều kiểu dàn nhạc cùng những thang âm điệu thức vừa mang những đặc điểm chung của khu vực Đông Nam Á, vừa đậm bản sắc Việt Nam.

Cách tác giả chia lịch sử âm nhạc nước ta thành ba thời kỳ chủ yếu với những mốc quan trọng đánh dấu các giai đoạn phát triển chính, theo chúng tôi, là thích hợp. Với cách phân chia như vậy, tác giả đã nêu rõ tác động của các biến đổi về chính trị, kinh tế, văn hóa, xã hội đối với sự phát triển của âm nhạc; mặt khác, chị cũng đã làm sáng tỏ những quy luật phát triển tự thân của âm nhạc nước ta.

Nhân dân ta đã nghiêm túc kế thừa và gìn giữ những tinh hoa văn hóa nghệ thuật truyền thống, tích cực đấu tranh chống lại các thủ đoạn nhằm đồng hóa của các thế lực xâm lược từ bên ngoài; đồng thời, nhân dân ta luôn cởi mở đón nhận, tiếp thu và dân tộc hóa những nhân tố, những hình thức, thủ pháp, phương tiện âm nhạc cần cho ta và thích hợp với ta, nhằm bổ sung, làm giàu thêm, không ngừng đổi mới và phát triển nghệ thuật âm nhạc dân tộc.

Tác giả đã phân tích sâu mối quan hệ giữa các dòng âm nhạc dân gian và âm nhạc cung đình trong xã hội phong kiến, cũng như mối quan hệ giữa âm nhạc cổ truyền với âm nhạc "cải cách" và âm nhạc chuyên nghiệp bậc học kiểu mới, xuất hiện ở nước ta hơn nửa thế kỷ vừa qua. Giáo trình cũng giới thiệu những nét khái quát về nền âm nhạc XHCN của ta, được xây dựng và phát triển mạnh mẽ từ cách mạng tháng 8-1945 đến nay dưới ánh sáng của các quan điểm và đường lối văn hóa văn nghệ rất đúng đắn của Đảng Cộng sản Việt Nam, và tác dụng to lớn của nền âm nhạc này trong sự nghiệp giải phóng dân tộc, thống nhất tổ quốc và xây dựng chế độ XHCN trên đất nước ta.

Trong khuôn khổ của một giáo trình tóm tắt, nữ nhạc sĩ Thụy Loan đã đưa tới cho người đọc nói chung và cho anh chị em sinh viên âm nhạc nói riêng những hiểu biết rất cơ bản, rất cần thiết và bổ ích về lịch sử âm nhạc Việt Nam trải qua bốn ngàn năm phát triển từ thuở dựng nước xa xưa tới ngày hôm nay.

Đúng vào lúc nhân dân ta đang triển khai mạnh mẽ những hoạt động hưởng ứng "Thập kỷ Quốc tế phát triển văn hóa" do Liên Hợp Quốc và UNESCO phát động, việc cuốn sách này được xuất bản thật là có ý nghĩa.

Chắc chắn rằng cuốn sách này sẽ được nồng nhiệt đón nhận, không chỉ trong các trường nghệ thuật mà còn trong toàn giới âm nhạc nước ta và tất cả những ai yêu mến âm nhạc Việt Nam nữa.

Xin chân thành cảm ơn tác giả, Nhạc viện Hà Nội, và xin trân trọng giới thiệu cuốn "Lược sử âm nhạc Việt Nam" này với bạn đọc khắp nơi.

NHÀ XUẤT BẢN ÂM NHẠC.

# PHẦN MỞ ĐẦU

## KHÁI QUÁT VỀ ÂM NHẠC VIỆT NAM VÀ LỊCH SỬ ÂM NHẠC VIỆT NAM

### I. ÂM NHẠC VIỆT NAM - SẢN PHẨM CỦA NỀN VĂN HÓA VẬT CHẤT VÀ TÂM LINH CỦA CÁC CƯ DÂN TRÊN ĐẤT NƯỚC TA.

1. ÂM NHẠC VIỆT NAM RA ĐỜI VÀ PHÁT TRIỂN TRÊN CƠ SỞ CUỘC SỐNG LAO ĐỘNG CỦA CÁC CƯ DÂN Ở VIỆT NAM VÀ NHỮNG ĐẶC ĐIỂM CỦA MÔI TRƯỜNG ĐỊA LÝ VÀ TÀI NGUYÊN THIÊN NHIÊN CỦA ĐẤT NƯỚC.

*a/ Âm nhạc Việt Nam - một nền âm nhạc ra đời sớm.*

Ở vào một vị trí có tính chất tiếp xúc giữa nhiều hệ thống địa lý và có lịch sử phát triển địa chất lâu dài, phức tạp, Việt Nam có những điều kiện thiên nhiên phong phú, thuận lợi cho sự phát sinh và phát triển của loài người. Nhiều phát hiện khảo cổ học ở nước ta cho phép dự đoán: Việt Nam có thể là một trong những cái nôi của loài người. Với những dấu vết khảo cổ học tìm được ở Bình Gia (Cao Lạng), đặc biệt là Núi Dọ (Thanh Hóa) và Xuân Lộc (Đồng Nai), chúng ta biết chắc rằng cách đây khoảng 25 - 30 vạn năm, ở vào sơ kỳ thời đại đồ đá cũ, trên đất nước chúng ta đã có những bầy người nguyên thủy sinh sống. Trải qua một quá trình phát triển lâu dài, con người nguyên thủy trên đất nước ta đã tiến triển qua các thời đại: đá giữa (với các di tích thuộc văn hóa Hòa Bình), đá mới (văn hóa Bắc Sơn, Quỳnh Văn) và các di tích thuộc hậu kỳ đá mới như văn hóa Hạ Long, văn hóa Bàu Tró (Đồng Hới, Quảng Bình). Ở vùng núi Việt Bắc, Tây Bắc, vùng núi đá vôi dọc Trường Sơn, vùng núi miền Tây Bình Trị Thiên, một số vùng ở Tây Nguyên cũng như hạ lưu sông Đồng Nai... nơi nào cũng có dấu vết con người thuộc hậu kỳ đá mới. Như vậy, ở vào thuở xa xưa trên khắp đất nước ta từ Bắc vào Nam, từ miền núi, trung du, vùng châu thổ cho tới miền ven biển và hải đảo đã có nhiều nhóm bộ lạc với những nền văn hóa nguyên thủy khác nhau sinh sống. Cùng với nền kinh tế săn bắt, hái lượm và đánh cá, nhiều bộ lạc đã sớm bước vào sản xuất nông nghiệp nguyên thủy - đặc biệt là nghề trồng lúa - và có kỹ thuật chế tác đá, đồ gốm khá cao.

Sự hiện diện rất sớm của con người với trình độ phát triển khá cao trên đất nước ta là *điều kiện tiên quyết* cho sự ra đời cũng rất sớm của các loại hình văn hóa nghệ thuật, trong đó có âm nhạc, của các cư dân cổ trên đất nước Việt Nam - thủy tổ của các thành phần dân tộc ở nước ta ngày nay.

*b/ Âm nhạc Việt Nam - một nền âm nhạc đa dân tộc*

Việt Nam nằm ở ngã ba đường của Đông Nam châu Á, cho nên ngay từ thời cổ đại nơi đây đã là nơi gặp gỡ, hội tụ của nhiều loại hình chủng tộc, nhiều luồng văn hóa khác nhau. Trong quá trình cộng cư và hòa huyết, nhiều loại hình nhân chủng mới dần dần nảy sinh, đồng thời nhiều tộc người ở những vùng khác lại tiếp tục hòa nhập vào đại gia đình các dân tộc Việt Nam. Nước ta, vì vậy là một quốc gia đa dân tộc. Theo thống kê chính thức của Nhà nước vào năm 1979, ở nước ta có 54 thành phần dân tộc thuộc 3 dòng ngữ hệ. Đó là : dòng Nam Á (gồm các ngôn ngữ Việt - Mường, Môn-Khmer, Tây-Thái, Mèo-Đao và một số ngôn ngữ khác), dòng Nam-Đào, còn gọi là dòng Malayô-Polinésia (gồm các dân tộc Gia-rai, Ê-đê, Chăm, Raglai,

Churu) và dòng Hán - Tạng (với ngôn ngữ Hán của các dân tộc Hoa, Ngái, Sán Dìu và ngôn ngữ Tạng - Miến ở các dân tộc Hà Nhì, La Hủ, Phù Lá, Lô Lô, Cống, Si La). Nói ngôn ngữ Việt-Mường có các tộc Việt, Mường, Thổ, Chứt. Dùng ngôn ngữ Môn-Khmer có các tộc Khmer, Bahnar, Xơ Đăng, Còho, Hre, Mnông, Xtiêng, Bru-Vân Kiều, Cơ tu, Gié-Triêng, Mạ, Khmú, Co, Tà Ôi, Chơro, Kháng, Xinh mun, Mảng, Brau, Odu, Rơmăm. Thuộc ngôn ngữ Tày - Thái có các tộc Tày, Thái, Nùng, Sán Chay (Cao Lan, Sán Chít), Giáy, Lào, Lự, Bố Y. Ngôn ngữ Mèo - Dao: Hmông, Dao, Pà Thẻn. Các ngôn ngữ Nam Á khác của các tộc La Chí, La Ha, Cơ Lao, Pu Péo.

Về địa thế, nước ta lại trải dài từ Bắc xuống Nam (cực Bắc ở vĩ độ 23°22' bắc, cực Nam ở vĩ độ 8°30' bắc) tạo nên nhiều vùng địa lý, khí hậu khác nhau có ảnh hưởng tới đặc điểm tâm sinh lý và văn hóa nghệ thuật của cư dân từng vùng. Do đó, bên cạnh những đặc điểm chung giống nhau trên những nét khái quát, còn có những sắc thái văn hóa nghệ thuật địa phương đa dạng. Nhờ vậy, với những bông hoa có sắc màu riêng biệt của mình, mỗi thành phần dân tộc trên đất nước ta đã góp phần làm cho vườn nhạc chung của đất nước thêm rực rỡ sắc hương.

Tất cả những điều nói trên quyết định tính chất đa dân tộc và tính chất phong phú đa dạng của nền âm nhạc Việt Nam nói chung và của một số tộc người ở nước ta nói riêng. Chẳng hạn, chỉ ở người Việt - tộc chủ thể, sống rải trên khắp đất nước, cũng đã hình thành những vùng âm nhạc với sắc thái địa phương rõ nét.

Đặc điểm này, mặt khác, cũng đặt ra một vấn đề cần được lưu ý trong khi nghiên cứu, đánh giá đặc điểm của nền âm nhạc Việt Nam. Đó là: ngoài việc dựa vào những đặc điểm và hiện tượng âm nhạc của người Việt còn cần phải xét tới những đặc điểm và hiện tượng âm nhạc của các tộc ít người khác trên đất nước, kể cả trong những nét riêng cũng như những nét chung nảy sinh trong quá trình chung sống suốt chiều dài lịch sử. Điều đó có thể giúp ta tránh được những nhận định, đánh giá phiến diện, thiếu bao quát, thậm chí có khi sai lầm.

*c/ Một nền âm nhạc gắn liền với đặc sản địa phương và cuộc sống lao động của các cư dân trên đất nước Việt Nam.*

Nhìn chung, nước ta nằm ở vùng nhiệt đới gió mùa, khí hậu nóng ẩm, lắm nắng nhiều mưa, nguồn nước dồi dào phong phú, thuận lợi cho sự sinh sôi, phát triển của các loài thực vật, động vật cũng như cho sự ra đời và phát triển sớm của trồng trọt và nông nghiệp. Trên dưới 50% diện tích nước ta là rừng. Rừng nước ta lại có nhiều loại gỗ, đặc biệt, có hàng trăm loại tre nứa. Nông nghiệp phát triển tạo điều kiện cho việc trồng và sử dụng các loài cây mà trái có vỏ cứng như bầu, dứa... Đó là nguồn nguyên liệu quan trọng cho việc chế tác các nhạc khí đủ loại, từ nhạc khí hơi (như sáo, tiêu, kèn bầu, kèn đàn bầu, và nhiều thứ khác), nhạc khí gõ (như đàn t'rưng, đàn tấc tơ...) và cả nhạc khí dây (như đàn gông, bro v.v...). Chúng tạo nên một nét đặc trưng cho văn hóa âm nhạc nước ta cũng như cho văn hóa âm nhạc Đông Nam Á nói chung. Có thể nói, đó là một bộ phận của nền văn hóa tre nứa phổ biến rộng rãi khắp Đông Nam Á, trong đó có nước ta.

Ngoài những nhạc khí sử dụng đặc sản tre, nứa, gỗ, bầu, rải rác trên đất nước ta còn những núi cho một số loại đá quý, có âm thanh vang tối, được sử dụng làm khánh đá. Đặc biệt, ở Nam Trung Bộ và Đông Nam Bộ nước ta có những vùng phân bố rộng rãi các loại đá vừa có âm thanh hay, vừa có độ bền tốt như đá sừng (ở vùng Đắc Lắc, Lâm Đồng, Đồng Nai), đá rhyolite porphyre (ở Khánh Sơn thuộc tỉnh Phú Khánh), đá tốp riodaxit (ở Bắc Ái thuộc tỉnh

Thuận Hai) Nhân dân ở đây từ rất sớm đã phát hiện đặc tính âm học của chúng và sử dụng chúng để chế tác những bộ đàn gõ có phím định âm mà ta thường gọi là đàn đá - một đặc sản âm nhạc của Việt Nam (và có thể của cả một vài vùng khác nữa ở Đông Nam Á).

Đông Nam Á, trong đó có Việt Nam còn được coi là một trong những trung tâm xuất hiện cây trồng và tạo ra nền nông nghiệp lúa sớm nhất. Bên cạnh nghề nông, nghề nuôi tằm dệt vải và thuần dưỡng, chăn nuôi súc vật cũng phát triển sớm. Cùng với những loại động vật khác ở rừng, chúng là nguồn cung cấp sừng và da để làm các loại tù và (tù và bằng sừng trâu, ngà voi hoặc ốc biển ...) và các loại trống vô cùng đa dạng.

Cùng với cuộc sống lao động trên cạn, nhân dân ta đã sáng tạo nên nhiều thể loại dân ca đa dạng và phong phú. Đặc biệt gắn với nghề nông là hàng loạt lễ nghi có liên quan tới chu kỳ sinh trưởng của cây trồng, ít nhiều có sự tham gia của ca nhạc. Bên cạnh đó, sống trên một đất nước có bờ biển dài, nhiều sông ngòi, kênh rạch, nghề đánh bắt cá trên sông, biển đã gắn bó với nhân dân ta từ lâu đời. Chúng tạo nên một môi trường cho sự sáng tạo những thể loại dân ca trên sông nước với nhiều đặc trưng nghệ thuật khác nhau, phù hợp với tính chất lao động và đặc điểm sông nước từng vùng: các bài hát chèo thuyền trong dân ca Bắc bộ, các loại hò trên sông nước ở miền Trung và Miền Nam nước ta...

## 2. ÂM NHẠC VIỆT NAM VỚI NGỌN NGUỒN TÂM LINH, TÍN NGƯỠNG VÀ PHONG TỤC TẬP QUÁN CỦA DÂN TỘC.

Cũng như nhiều dân tộc khác ở Đông Nam Á, cư dân trên đất nước ta có một đời sống tâm linh khá phong phú. Từ thuở rất xa xưa, ở các cư dân trên đất nước ta đã tồn tại quan niệm vạn vật hữu linh, theo đó thì mọi sự vật trên thế gian này đều có hồn, có những vị thần linh trú ngụ. Từ những vật vô tri vô giác trong thiên nhiên như hòn đá, gốc cây, ngọn cỏ, dòng sông, trái núi, cũng như những vật do chính con người chế tạo ra như những chiếc trống, chiêng, những chiếc ché, bình vôi ... cho tới các loài động vật, các thế lực thiên nhiên như sấm sét, mặt trời, mây mưa ... đều tiềm ẩn những sức mạnh vô hình có thể tác động tới sự may rủi và toàn bộ cuộc sống của cả cộng đồng cũng như của từng cá nhân trong cộng đồng. Con người khi chết đi, theo họ, không có nghĩa là hoàn toàn và vĩnh viễn biến mất vào cõi hư vô. Con người khi chết đi chỉ chuyển từ thế giới hữu hình sang thế giới vô hình. Thế xác tan rữa, song linh hồn vẫn tồn tại, lẩn quất hàng ngày hàng giờ bên những người sống, theo dõi, ủng hộ, giúp đỡ hoặc ngăn trở, phá phách họ trên những chặng đường của cuộc sống. Bởi vậy, họ tin rằng có thể viện tới các siêu linh cũng như vong hồn của ông bà tổ tiên để cầu xin các thế lực đó ban cho họ thêm sức mạnh, thêm may mắn để có được sự thành đạt trong cuộc đời, trong mọi công việc cũng như trong những mong ước của họ. Sự giao tiếp và viện xin các thế lực siêu linh, vô hình đó được thực hiện thông qua việc tế lễ, thờ cúng. Chính từ đó mà ở các cư dân trên đất nước ta đã nảy sinh các tục thờ thần Mặt Trời, thờ thần Nước, thờ sinh thực khí, thờ vật tổ, thờ thành hoàng, thờ tổ tiên, ông bà cha mẹ, thờ những vị anh hùng văn hóa có công khai sáng cũng như những anh hùng có công trong chiến đấu bảo vệ đất nước ...

Trong quá trình phát triển lịch sử, với sự giao lưu, tiếp xúc với những nền văn hóa từ bên ngoài đưa tới, các cư dân trên đất nước ta lại tiếp nhận thêm những tôn giáo mới như Phật giáo, Bà la môn giáo, Hồi giáo, Thiên chúa giáo. Mặt khác, bên cạnh những tín ngưỡng bản địa cổ xưa của dân tộc và những tôn giáo mới tiếp nhận, chính bản thân các cư dân trên đất nước ta cũng lại lập ra những đạo mới của mình.

Tất cả những hình thức tín ngưỡng và tôn giáo đó đều tạo nên môi trường quan trọng cho sự phát sinh và phát triển của âm nhạc. Trong nhiều cuộc tế lễ, thờ cúng và sinh hoạt tôn giáo, âm nhạc là một thành tố không thể tách rời.

Bản thân các nhạc khí được con người thần thánh hóa như những sản vật của thần linh

ban cho, thậm chí có khi chính là hóa thân của một vị thần nào đó. Việc tấu các nhạc khí này, vì vậy phải tuân thủ những quy tắc, lệ tục nhất định. Có những nhạc khí chỉ một số người có chức năng nhất định trong các cuộc tế lễ hoặc có vai trò nhất định trong xã hội mới được phép gìn giữ, sử dụng và chúng cũng chỉ được sử dụng trong những trường hợp qui định. Một số nhạc khí mỗi lần trước khi đem sử dụng phải qua một lễ xin phép thánh thần ...

Mặt khác, nhận thức được sức cảm hóa kỳ lạ của âm nhạc thể hiện qua những truyền thuyết về một số nhạc khí của các cư dân trên đất nước ta, người Việt Nam cũng đã sử dụng âm nhạc trong các nghi thức tế lễ cầu cúng của mình như một phương tiện, một ngôn ngữ để giao tiếp với thế giới thần linh, đồng thời là một thứ lễ vật để dâng cúng các thần linh.

Những hình thức xướng tế được đọc lên một cách trang trọng với giọng ngân nga cách điệu và những lối đọc tụng hoặc ngâm kinh, kệ được âm nhạc hóa để trợ giúp cho việc chuyển tải nội dung các kinh sách được dễ dàng, nhẹ nhõm hơn ... đều là những phương thức thể nghiệm sáng tạo những giai điệu âm nhạc sơ khai. Chúng khơi nguồn cho sự hình thành tư duy âm nhạc, đồng thời cũng qua đó mà tư duy sáng tạo, thẩm mỹ cũng như năng khiếu âm nhạc của nhân dân ta được rèn luyện và ngày càng phát triển.

Ngôi chùa, mái đình, mái nhà rông hay ngôi nhà làng là những nơi thiêng liêng dành cho việc tế lễ, thờ cúng, từ suốt bao thế kỷ nay đồng thời từng là trung tâm sinh hoạt văn hóa của các cộng đồng cư dân trên đất nước ta. Và cũng tại đó, gắn liền với việc thờ cúng, tế lễ theo tín ngưỡng, phong tục tập quán của nhân dân ta mà biết bao hình thức diễn xướng dân gian đã ra đời, đặt mầm mống cho các loại hình nghệ thuật của dân tộc, trong đó có âm nhạc. Trong nhiều thể loại sinh hoạt âm nhạc gắn với lễ nghi phong tục, sau phần lễ thức là phần hát đối đáp nam nữ. Đó là nơi thi thố tài năng, đồng thời là trường rèn tập khả năng ứng tác nhanh nhạy chẳng những về thơ ca mà, trong nhiều trường hợp, cả về làn điệu âm nhạc.

## II. ÂM NHẠC VIỆT NAM CÓ CƠ SỞ LÀ MỘT NỀN ÂM NHẠC BẢN ĐỊA MANG TRUYỀN THỐNG VĂN HÓA ĐÔNG NAM Á.

### I. VÀI NÉT VỀ ĐÔNG NAM Á VÀ VĂN HÓA ĐÔNG NAM Á.

#### a/ Khái niệm Đông Nam Á.

Trong quá khứ đã từng có nhiều ngộ nhận về văn hóa Việt Nam nói chung và âm nhạc Việt Nam nói riêng như một bộ phận của văn hóa Đông Á và nằm trong gia đình âm nhạc Đông Á theo truyền thống Trung Hoa, Triều Tiên, Nhật Bản ... Dưới con mắt của các nhà nghiên cứu văn hóa phương Tây trước đây, văn hóa Việt Nam cũng như văn hóa của nhiều nước khác ở Đông Nam Á chỉ là những nền văn hóa vay mượn, nằm ở ngoại vi của hai nền văn hóa lớn là Ấn Độ và Trung Hoa cổ đại. Do đó đã xuất hiện quan niệm phân chia nghệ thuật châu Á vào hai khu vực: khu vực Ấn Độ với các nước Ấn Độ hóa và khu vực Trung Hoa với các nước Trung Quốc hóa. Đông Nam Á khi đó chưa được nhìn nhận như một khu vực văn hóa riêng biệt khác với văn hóa Trung Hoa, Ấn Độ. Vì vậy, khái niệm Đông Nam Á theo cách hiểu đó, cũng như thuật ngữ Đông Nam Á trước Đại chiến thế giới thứ II chưa xuất hiện.

Tuy nhiên, mặc dầu xuất phát từ những mục đích khác nhau trong việc nghiên cứu vùng này, những kết quả nghiên cứu tổng hợp của nhiều bộ môn địa lý, nhân chủng, khảo cổ, sinh học, ngôn ngữ, văn học nghệ thuật, văn hóa dân gian ... cho thấy : có một Đông Nam Á với tư cách là một khu vực lịch sử - văn hóa - kinh tế với những đặc trưng rõ nét không giống Trung Hoa, cũng không giống Ấn Độ trước khi những nền văn hóa nói trên thâm nhập vào

vùng này.

Xét về mặt kinh tế - chính trị hiện đại thì Đông Nam Á bao gồm 9 quốc gia với đường biên giới hiện tại: Miến Điện, Thái Lan, Lào, Campuchia, Việt Nam, Malayxia, Xinghapua, Indônêxia, Philippin. Song xét trên những đặc trưng văn hóa chung, biểu hiện ở sự giống nhau về nhân chủng, phong tục tập quán, ngôn ngữ ... thì Đông Nam Á cổ là một khu vực rộng hơn nhiều. Đó là cả một dải đất kéo dài từ Đài Loan qua Nam Trung Quốc, Đông Dương, vùng hải đảo và cả Đông Bắc và Nam Ấn Độ, thậm chí người ta còn tìm thấy những yếu tố văn hóa Nam Á cả ở Nhật Bản và những quan hệ của Đông Nam Á với châu Đại Dương...

#### *b/ Vai đặc trưng của văn hóa Đông Nam Á*

Theo ý kiến nhiều nhà nghiên cứu, trước kh. tiếp xúc với Ấn Độ và Trung Quốc, cư dân Đông Nam Á đã có một đời sống văn hóa khá cao, thể hiện ở việc tạo ra nền nông nghiệp lúa nước, có một nền văn minh đồng thau rực rỡ... Đó điều kiện tự nhiên giống nhau và sự giao lưu, tiếp xúc giữa các cư dân trong vùng, người Đông Nam Á đã tạo ra một cộng đồng văn hóa với những nét đặc trưng giống nhau mang tính truyền thống của văn hóa Đông Nam Á nói chung. Đó là: sự sáng tạo và truyền bá rộng rãi nghề trồng lúa nước kết hợp với việc chăn nuôi gia súc lớn (trâu, bò) và nghề làm vườn, đánh cá, đi biển. Cư dân Đông Nam Á sử dụng rộng rãi mây, tre, ở nhà sàn, có tục ăn trâu, nhuộm răng. Ở người Đông Nam Á phổ biến rộng rãi quan niệm vạn vật hữu linh, nhị nguyên luận vũ trụ với những cặp phạm trù đối lập, tục thờ cúng tổ tiên, Trời Đất v.v...

Chính nhờ sẵn có một nền tảng văn hóa nghệ thuật bản địa đã phát triển khá cao, khi tiếp xúc với những nền văn hóa nghệ thuật khác, cư dân Đông Nam Á đã tiếp thu những yếu tố văn hóa mới một cách đầy sáng tạo theo những con đường riêng của mỗi nước. Nhiều công trình kiến trúc, nghệ thuật ở Đông Nam Á được các nhà nghiên cứu phương Tây đánh giá cao, có thể sánh với những công trình nghệ thuật, kiến trúc đặc sắc của các nước khác trên thế giới.

## 2. ÂM NHẠC VIỆT NAM TRONG MỐI QUAN HỆ VỚI TRUYỀN THỐNG ÂM NHẠC ĐÔNG NAM Á.

a/ Cũng như văn hóa Đông Nam Á, âm nhạc của các cư dân Đông Nam Á về cơ bản có những nét chung giống nhau. Chúng tạo nên một số đặc trưng phân biệt âm nhạc Đông Nam Á với âm nhạc các vùng khác ở châu Á. Đáng lưu ý nhất trong số đó là những đặc trưng thể hiện trên các lĩnh vực: nhạc khí, thang âm và phương thức diễn tấu.

- Nhạc khí Đông Nam Á nổi bật lên ba loại cơ bản có lịch sử lâu đời:

+ Sự phân bố và sử dụng rộng rãi các trống đồng và một nền văn hóa đồng chiêng. Chúng có thể có quan hệ nguồn gốc với một trong những sáng tạo cổ xưa của cư dân Đông Nam Á gắn liền với nền văn minh đồng thau mà đỉnh cao là nền văn hóa Đông Sơn rực rỡ.

+ Việc sáng tạo và phổ biến rộng rãi các loại khèn bầu với chất liệu là những đặc sản thiên nhiên địa phương. Khèn bầu Đông Nam Á đã có lịch sử 3000 - 4000 năm với những hình ảnh cụ thể để lại trên nhiều di vật thuộc nền văn hóa Đông Sơn.

+ Việc sử dụng phổ biến những dàn nhạc khí gỗ có phím định âm cùng họ với những dàn đá có lịch sử lâu đời.

- Về thang âm, cư dân Đông Nam Á sử dụng rộng rãi các thang 5 âm, đặc biệt là những



thang 5 âm chiết từ hai hệ thống đặc sắc:

+ Hệ thống 7 âm đều trong phạm vi một quãng 8 (tức quãng 8 chia làm 7 phần bằng nhau) sử dụng trong âm nhạc của các nước thuộc khối Đông Nam Á lục địa.

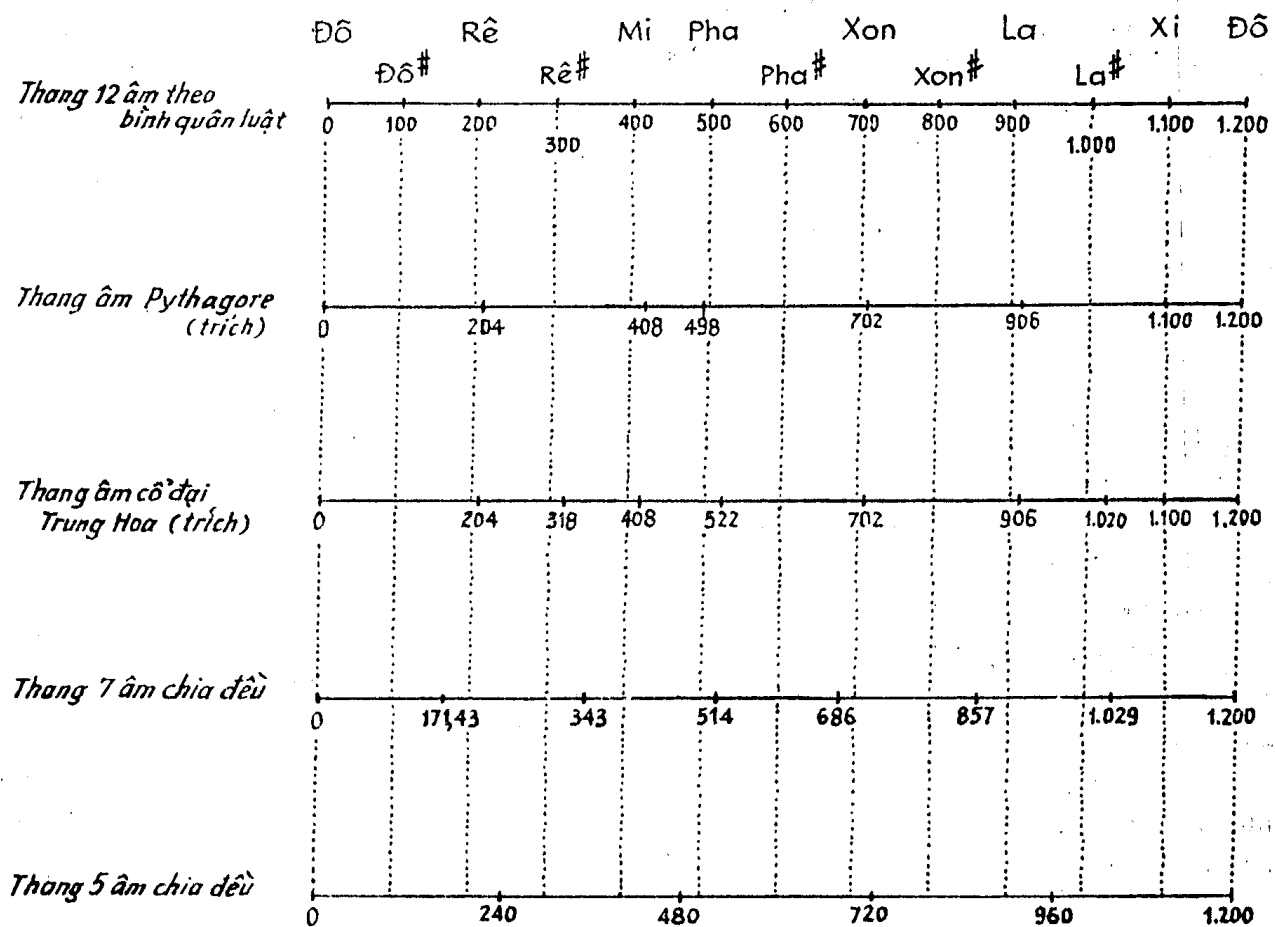
+ Hệ thống 5 âm đều trong phạm vi một quãng 8 (tức quãng 8 chia làm 5 phần gần bằng nhau) sử dụng trong âm nhạc các nước thuộc khối Đông Nam Á hải đảo.

- Về phương thức hòa tấu, người Đông Nam Á thiên về hòa tấu hơn độc tấu.

b/ Ở Việt Nam, trong âm nhạc các thành phần dân tộc chúng ta thấy có mặt cả ba loại nhạc khí đặc trưng nói trên.

Thang 7 âm đều trong phạm vi một quãng tám được sử dụng trong âm nhạc một số tộc người trên đất nước ta như âm nhạc của người Khơme ở Nam Bộ; người Việt cũng có sử dụng một số nhạc khí có cấu tạo phím theo hệ thống bảy âm chia đều, điển hình là cây đàn đáy cổ truyền (và cả đàn sến) - một biểu hiện của việc sử dụng hệ thống âm nhạc này bên cạnh nhiều hệ thống khác. Ngoài ra trong âm nhạc của người Việt còn sử dụng một số thang hỗn hợp của nhiều hệ thống khác nhau, trong đó có những âm thuộc hệ thống bảy âm chia đều.

BẢNG ĐỐI CHIẾU MỘT SỐ THANG ÂM  
(tính bằng cent)



Cent (xen) : đơn vị tính độ cao âm thanh.

Phương thức hòa tấu vẫn chiếm một vai trò rất quan trọng trong sinh hoạt âm nhạc công cộng của nhiều thành phần dân tộc trên đất nước ta.

Do hoàn cảnh lịch sử chi phối, âm nhạc cổ truyền của một số tộc người ở Việt Nam, đặc biệt là âm nhạc của người Việt - tộc chủ thể trên đất nước ta, mang những dấu ấn khá rõ nét của ảnh hưởng âm nhạc Trung Hoa, khiến người nước ngoài khi thoáng nhìn vào âm nhạc Việt - như đại diện cho âm nhạc Việt Nam nói chung - có khuynh hướng xếp âm nhạc Việt Nam vào truyền thống âm nhạc Đông Á. Song xét trên bình diện âm nhạc chung của các thành phần dân tộc trong đại gia đình Việt Nam cũng như âm nhạc của người Việt nói riêng với cái nhìn đồng đại cũng như lịch đại có thể thấy rằng nền tảng cổ truyền của âm nhạc Việt Nam chính là một nền âm nhạc bản địa mang truyền thống Đông Nam Á, với đủ những đặc trưng cơ bản nhất của nó.

### **III. LỊCH SỬ ÂM NHẠC VIỆT NAM TRƯỚC HẾT LÀ LỊCH SỬ HÌNH THÀNH VÀ PHÁT TRIỂN CỦA NỀN ÂM NHẠC DÂN GIAN PHONG PHÚ CỦA CÁC TỘC NGƯỜI TRÊN ĐẤT NƯỚC TA - NỀN TẢNG CỦA ÂM NHẠC BÁC HỌC CHUYÊN NGHIỆP.**

Trong lịch sử âm nhạc thế giới, có lẽ không một dân tộc nào lại không bắt đầu xây dựng nền âm nhạc của mình từ những sáng tạo nghệ thuật đầu tiên trong tổng thể nguyên hợp của những hình thức sinh hoạt văn hóa dân gian. Âm nhạc dân gian ra đời từ đây và trở thành điểm khởi nguồn của mọi nền âm nhạc trên thế giới. Đó chính là cơ sở cho sự ra đời và phát triển của nhiều nền âm nhạc chuyên nghiệp bác học. Kể cả ở những nước đã có một nền âm nhạc chuyên nghiệp bác học rất phát triển, trong nhiều thế kỷ, âm nhạc dân gian vẫn là một nguồn vô tận, một chỗ dựa quan trọng cho những sáng tạo âm nhạc chuyên nghiệp bác học. Rất nhiều nhạc sĩ nổi tiếng của các nước trên thế giới như các nhạc sĩ cổ điển Nga và Xô viết, các nhạc sĩ Đức - Áo, Ba Lan, Pháp, Hungari, Tây Ban Nha v.v... đã tìm thấy nguồn sáng tạo cho những tác phẩm bất hủ của họ chính trong âm nhạc dân gian của đất nước mình hoặc trong âm nhạc dân gian của các dân tộc khác.

Con đường đi của âm nhạc Việt Nam cũng không nằm ngoài quỹ đạo phát triển chung ấy của âm nhạc thế giới. Hơn thế nữa, trong nhiều thế kỷ xưa lịch sử âm nhạc Việt Nam vẫn chủ yếu là lịch sử phát triển của âm nhạc dân gian, thậm chí ở ngay những thế kỷ gần đây, âm nhạc dân gian, vẫn còn đóng một vai trò vô cùng quan trọng, có ảnh hưởng lớn tới sự phát triển chung của nền âm nhạc dân tộc. Chúng ta không thể bỏ qua bộ phận âm nhạc vô cùng quan trọng này, đồng thời cũng sẽ bắt đầu chính từ sự phát triển của âm nhạc dân gian Việt Nam - ngọn nguồn và là nền tảng của toàn bộ nền âm nhạc dân tộc. Đó là một kho tàng vô cùng phong phú về thể loại và hình thức. Song xuất phát từ chỗ âm nhạc dân gian nước ta là những sáng tác mang tính chất tập thể, được lưu truyền từ thế hệ này sang thế hệ khác chủ yếu bằng phương pháp truyền miệng, truyền ngón, do đó mang *đặc tính phi văn bản và khó xác định chính xác về một lịch đại*. Bộ phận âm nhạc thành văn ở nước ta cũng đã xuất hiện ít nhất từ thế kỷ XV, tuy nhiên nó có những đặc trưng khác với âm nhạc chuyên nghiệp bác học phương Tây ở một số nguyên tắc và phương thức sáng tác, biểu diễn. Mặt khác, do nhiều

nguyên nhân khách quan cũng như chủ quan những tư liệu âm nhạc thành văn của nước ta hầu như đều bị thất lạc, đặc biệt là các tư liệu của nhiều thế kỷ trước.

Tất cả những điều nói trên khiến cho *đại bộ phận lịch sử âm nhạc Việt Nam không phải là lịch sử của các tác giả và tác phẩm* như lịch sử âm nhạc nhiều nước khác, đặc biệt là lịch sử âm nhạc các nước phương Tây, mà *chủ yếu là lịch sử hình thành và phát triển của các thể loại âm nhạc khác nhau với những với những đặc trưng của từng giai đoạn phát triển lịch sử*. Bộ phận âm nhạc thành văn với những đặc trưng theo kiểu châu Âu và những tác giả, tác phẩm có niên đại chính xác chỉ mới xuất hiện trong lịch sử âm nhạc nước ta chưa đầy một trăm năm, sau khi tiếp xúc với âm nhạc phương Tây. Song đó cũng chỉ là một bộ phận trong toàn bộ nền âm nhạc dân tộc bên cạnh bộ phận âm nhạc mang truyền thống cổ truyền dân tộc.

Đặc điểm đang nói, mặt khác, cũng khiến cho việc tìm "bản gốc" của một làn điệu, bài bản dân ca, nhạc cổ, cũng như việc xác định chính xác thời điểm ra đời của một thể loại ca nhạc dân gian, cổ truyền nào đó hầu như là một việc không thể thực hiện được. Đối với những vấn đề trên chỉ có thể dựa vào những nguồn sử liệu cũng như các kết quả phân tích, nghiên cứu của các ngành khác nhau có liên quan tới âm nhạc để đưa ra những *ước đoán mang tính tương đối về tính chất cổ hơn hoặc mới hơn của một số làn điệu, bài bản so với những làn điệu bài bản khác, hoặc về thời điểm xuất hiện và quá trình phát triển của chúng*.

Cách nhìn đúng đắn về vai trò, vị trí của âm nhạc dân gian trong toàn bộ lịch sử âm nhạc dân tộc có thể giúp ta tránh được những nhận định sai lầm về bản chất nền âm nhạc Việt Nam như một số tác giả trước đây đã vướng phải. Chẳng hạn, ý kiến cho rằng âm nhạc Việt Nam "là một bản sao của âm nhạc Trung Hoa", rằng âm nhạc Việt Nam là một bộ phận thuộc gia đình âm nhạc Đông Á... sự sai lầm của những ý kiến nói trên bắt nguồn chẳng những từ chỗ chỉ căn cứ vào riêng âm nhạc của người Việt, không xét tổng thể âm nhạc các thành phần dân tộc trong đại gia đình âm nhạc Việt Nam, mà còn từ sự nghiên cứu không đầy đủ bộ phận âm nhạc cung đình mang tính chuyên nghiệp bác học và bỏ qua hẳn bộ phận âm nhạc dân gian vô cùng phong phú của chính người Việt.

#### IV. TÍNH CHẤT NHIỀU TẦNG, NHIỀU LỚP TRONG ÂM NHẠC VIỆT NAM.

Do sự tích tụ lâu dài trong nhiều giai đoạn lịch sử, trình độ phát triển xã hội giữa cư dân các vùng ở nước ta, đặc biệt là giữa vùng đồng bằng, trung du với vùng núi có một độ chênh khá lớn. Cho tới trước Cách mạng Tháng Tám 1945, trong khi người Việt đã trải qua chế độ phong kiến trong nhiều thế kỷ, thì rất nhiều cư dân dọc Trường Sơn - Tây Nguyên vẫn còn đang ở vào giai đoạn chót của xã hội nguyên thủy chuyển sang xã hội có giai cấp. Độ chênh trong trình độ phát triển kinh tế - xã hội có phần tác động nhất định đối với sự phát triển văn hóa nghệ thuật của các cư dân trên đất nước ta. Do vậy, nhìn tổng thể âm nhạc Việt Nam trên mặt cắt đồng đại, chúng ta có thể thấy sự tồn tại đồng thời của những loại hình âm nhạc thuộc nhiều trình độ phát triển khác nhau. Trong kho tàng nhạc khí của các thành phần dân tộc trong gia đình âm nhạc Việt Nam ngày nay có thể bắt gặp những nhạc khí cực kỳ thô sơ đã từng xuất hiện như sản phẩm của con người thời nguyên thủy bên cạnh những nhạc khí điện tử hiện đại của những xã hội công nghiệp phát triển. Có những nhạc khí còn bộc lộ rõ nguồn gốc sơ khai ít nhiều gắn với những chức năng xã hội khác nhau của chúng - những thứ có thể liệt vào loại "tiền nhạc khí" - và những nhạc khí "dịch thực" chuyên dụng cho mục đích âm nhạc ...

Nhìn ngay trong một phạm vi nhỏ hẹp như một số thể loại sinh hoạt ca nhạc, một số làn điệu dân ca ... của một tộc người cũng có thể thấy sự tích đọng những tầng văn hóa thuộc những thời đại khác nhau. Sự tích đọng những tầng lớp khác nhau đó trong nền văn hóa âm nhạc Việt Nam là điều kiện thuận lợi có thể góp phần soi sáng nhất định đối với việc tìm hiểu quá trình phát triển của nền âm nhạc dân tộc trong lịch sử.

## V. KHÁI QUÁT VỀ NHỮNG GIAI ĐOẠN CHÍNH TRONG LỊCH SỬ ÂM NHẠC VIỆT NAM.

Lịch sử âm nhạc Việt Nam có thể chia làm ba thời kỳ chủ yếu với một số mốc phân chia các giai đoạn trong từng thời kỳ. Đó là:

### 1. ÂM NHẠC TRONG THỜI KỲ BẮT ĐẦU DỰNG NƯỚC VÀ GIỮ NƯỚC (Từ thiên niên kỷ thứ II trước công nguyên tới thế kỷ X).

Thời kỳ này gồm hai giai đoạn:

a/ *Âm nhạc trong thời đại Hùng vương* (thiên niên kỷ thứ II trước công nguyên tới thế kỷ thứ II trước Công nguyên). Đây là giai đoạn đặt nền móng cho những truyền thống văn hóa cũng như âm nhạc của dân tộc.

b/ *Âm nhạc trong thời Bắc thuộc và chống Bắc thuộc* (thế kỷ thứ II trước Công nguyên tới thế kỷ X) là giai đoạn bắc cầu, chuẩn bị tiền đề cho những biến đổi mới mẻ trong cả một thời kỳ tiếp sau.

### 2. ÂM NHẠC TRONG THỜI KỲ XÂY DỰNG QUỐC GIA PHONG KIẾN ĐỘC LẬP TỰ CHỦ VÀ BẢO VỆ ĐẤT NƯỚC CHỐNG NHỮNG CUỘC XÂM LĂNG CỦA PHONG KIẾN PHƯƠNG BẮC (Từ thế kỷ X tới giữa thế kỷ XIX).

Đặc điểm chung nổi bật của thời kỳ này là sự tiếp thu và đồng hóa những yếu tố văn hóa nghệ thuật và âm nhạc Ấn Độ, Trung Hoa cũng như sự hòa quyện các yếu tố truyền thống bản địa với những yếu tố ngoại sinh để tạo nên những bước phát triển mới cho nền âm nhạc dân tộc. Thuộc thời kỳ này có hai giai đoạn chính:

a/ *Âm nhạc trong giai đoạn bắt đầu xây dựng và củng cố quốc gia phong kiến độc lập tự chủ* (từ thế kỷ X tới thế kỷ XV). Nét chủ đạo trong giai đoạn này là sự phân nhánh dần dần của hai bộ phận âm nhạc dân gian và cung đình trong điều kiện những mối quan hệ nguồn gốc kháng khí giữa hai bộ phận âm nhạc nói trên vẫn được gìn giữ. Giai đoạn này cũng là bước đầu đặt cơ sở cho bộ phận âm nhạc mang tính chuyên nghiệp, bác học.

b/ *Âm nhạc trong giai đoạn cực thịnh chuyển sang suy thoái và suy sụp của chế độ phong kiến ở Việt Nam* (từ thế kỷ XV tới giữa thế kỷ XIX). Đây là giai đoạn mà nhà nước phong kiến tích cực chính quy hóa nền âm nhạc trong nước, đặc biệt là âm nhạc cung đình, theo hướng hạ thấp giá trị tinh thần của một số thể loại âm nhạc dân gian cổ truyền cũng như vị trí của âm nhạc nói chung. Nó dẫn tới sự cắt đứt mối quan hệ mật thiết vốn có giữa hai bộ phận âm nhạc dân gian và cung đình trong giai đoạn trước đó. Đồng thời với điều này là việc nhà nước phong kiến chủ trương tìm khuôn mẫu cho âm nhạc chính thống của mình trong âm nhạc Trung Hoa. Giai đoạn đang nói cũng là giai đoạn mà âm nhạc dân gian bộc lộ rõ rệt khả năng phát triển mạnh mẽ của mình bất chấp mọi biện pháp kìm hãm của nhà nước phong kiến.

### 3. ÂM NHẠC VIỆT NAM TRONG CUỘC ĐỤNG ĐỘ VỚI NHỮNG CUỘC XÂM LẤN CỦA PHƯƠNG TÂY VÀ ĐẤU TRANH GIÀNH ĐỘC LẬP THỐNG NHẤT, XÂY DỰNG CHỦ NGHĨA XÃ HỘI (từ giữa thế kỷ XIX cho tới nay).

Đây là thời kỳ diễn ra cuộc đụng độ với văn hóa nghệ thuật cũng như âm nhạc phương Tây và cuộc đấu tranh vì sự sống còn của nền âm nhạc dân tộc. Trong thời kỳ này đồng thời diễn ra quá trình tiếp thu và đồng hóa từng bước những yếu tố âm nhạc phương Tây với sự nảy sinh và phát triển của bộ phận âm nhạc mới Việt Nam bên cạnh sự bảo tồn những tinh hoa âm nhạc cổ truyền dân tộc. Thời kỳ này có thể chia làm hai giai đoạn lớn:

*a/ Âm nhạc từ khi thực dân Pháp sang xâm lược đến trước Cách mạng Tháng Tám năm 1945 (1858 - 1945).* Đây là một giai đoạn bão táp đối với nền âm nhạc nước nhà. Âm nhạc dân tộc đứng trước những thử thách khốc liệt trong cuộc đụng độ đầu tiên với âm nhạc phương Tây. Cuộc đấu tranh vì sự sống còn của nền âm nhạc dân tộc dẫn tới sự ra đời hàng loạt loại hình mới dựa trên sự canh tân âm nhạc cổ truyền dân tộc, đặc biệt là sự ra đời của bộ phận âm nhạc mới Việt Nam với sự tiếp thu và thử nghiệm Việt hóa bước đầu những thể loại âm nhạc và những thủ pháp kỹ thuật theo hệ thống tư duy âm nhạc Âu tây rất khác lạ với hệ tư duy âm nhạc cổ truyền dân tộc.

*b/ Âm nhạc Việt Nam từ Cách mạng Tháng Tám năm 1945 tới nay.* Bao trùm lên giai đoạn này là công cuộc tích cực xây dựng một cách toàn diện nền âm nhạc mới Việt Nam với hai bộ phận âm nhạc dân gian cổ truyền và âm nhạc mới dưới sự lãnh đạo của Đảng Cộng sản Việt Nam. Những giá trị âm nhạc dân gian cổ truyền được phục hồi, phục vụ cho cuộc sống nhân dân trong thời đại mới. Âm nhạc nói chung được trả lại vị trí xứng đáng trong đời sống xã hội. Những tìm tòi thể nghiệm sâu hơn trong lĩnh vực Việt hóa những hình thức thể loại và kỹ thuật âm nhạc phương Tây được đẩy mạnh thêm một bước đã đem lại cho bộ phận âm nhạc mới một bản sắc dân tộc đậm đà hơn.

Giai đoạn từ 1945 tới nay gồm hai chặng lớn:

+ *Từ 1945 đến 1975* là âm nhạc trong hai cuộc kháng chiến vì độc lập tự do và thống nhất Tổ quốc, đồng thời xây dựng đất nước ở miền Bắc.

+ *Từ 1975 tới nay:* Âm nhạc trong công cuộc xây dựng chủ nghĩa xã hội trên cả nước và đấu tranh chống những đợt tân công của chủ nghĩa thực dân mới, tiến tới xây dựng một nền âm nhạc Việt Nam xã hội chủ nghĩa dân tộc và hiện đại.

# PHẦN THỨ NHẤT

## ÂM NHẠC TRONG BUỔI ĐẦU DỰNG NƯỚC VÀ GIỮ NƯỚC

### CHƯƠNG I

#### ÂM NHẠC THỜI ĐẠI HÙNG VƯƠNG

##### I. BỐI CẢNH CHUNG

Các đây khoảng bốn ngàn năm, ở vùng đồng bằng và trung du Bắc bộ và Bắc Trung bộ có những nhóm tộc người gần gũi nhau về nguồn gốc, ngôn ngữ và văn hóa sinh sống thành từng vùng. Đó là tổ tiên của tộc Việt và của các tộc anh em hiện sống ở các miền thượng du miền Bắc nước ta ngày nay như người Mường, người Tày - Thái, các tộc người thuộc ngôn ngữ Môn-Khmer ở Tây Bắc ... Họ dần dần quy tụ kết hợp thành một cộng đồng người chặt chẽ để dựng nên một nhà nước đầu tiên trên vùng đất này. Đó là nước Văn Lang với thời đại các vua Hùng. Về sự kiện này, *Đại Việt sử lược* có chép rằng: "Đến đời Trang vương nhà Chu (698 - 682 trước Công nguyên) ở bộ Gia Ninh có người lạ thường, dùng ảo thuật khuất phục được các bộ lạc, tự xưng là Hùng vương, đóng đô ở Văn Lang, hiệu nước là Văn Lang ... truyền được mười tám đời, đều gọi là Hùng vương".

Trên thực tế, những phát hiện khảo cổ học ở nước ta cũng cho thấy rằng tại nhiều nơi thuộc những vùng đất xưa kia vốn của bộ Văn Lang (theo những ghi chép của sử sách) - nơi đóng đô của các vua Hùng, còn giữ lại dấu vết vật chất của một nền văn hóa do một cộng đồng người bắt đầu sống ổn định sáng tạo nên. Nền văn hóa này đã phát triển liên tục qua nhiều giai đoạn khảo cổ kế tiếp nhau với các nền văn hóa khảo cổ Phùng Nguyên, Đông Đậu, Gò Mun (khoảng cuối thiên niên kỷ thứ III - đầu thiên niên kỷ thứ II trước Công nguyên tới khoảng cuối thiên niên kỷ thứ II - đầu thiên niên kỷ thứ I trước Công nguyên) và kéo dài cho tới thời đại đồ sắt ở Việt Nam với nền văn hóa Đông Sơn rực rỡ (thiên niên kỷ thứ I trước Công nguyên). Giai đoạn muộn của văn hóa Đông Sơn bao trùm từ cuối thời đại các vua Hùng tới thời kỳ An Dương vương với sự thành lập nước Âu Lạc và tiếp tục tồn tại cho tới vài thế kỷ sau Công nguyên.

*Thời đại Hùng vương* - theo quan niệm của giới sử học và khảo cổ học - là một khái niệm chỉ toàn bộ thời đại lịch sử kể từ khi xuất hiện nền văn hóa khảo cổ Phùng Nguyên cách đây khoảng bốn ngàn năm cho tới khi nước Âu Lạc rơi vào tay Triệu Đà (năm 180 - 179 trước Công nguyên).

Trong quá trình dựng nước, cư dân thời đại Hùng vương đã tạo được cho mình một nền văn hóa khá cao. Phong cách văn hóa, nghệ thuật của người Văn Lang - Âu Lạc ngày càng định hình một cách vững chắc và sớm biểu lộ những sắc thái riêng độc đáo. Hiện vật tiêu biểu cho đỉnh cao văn hóa dân tộc trong buổi đầu dựng nước là những trống đồng loại I (theo sự phân loại của Hê-ghơ) và những thạp đồng nổi tiếng từng khiến nhiều người trầm trồ, kinh ngạc bởi kỹ thuật đúc đồng thau điêu luyện và tài năng sáng tạo nghệ thuật tinh tế của cư dân trên đất nước ta từ thủa xa xưa

## II. SINH HOẠT ÂM NHẠC THỜI HÙNG VƯƠNG.

Là những người yêu nghệ thuật, cư dân Văn Lang - Âu Lạc còn là những người say mê âm nhạc. Ca nhạc đã gắn bó với cư dân Văn Lang - Âu Lạc như một thành tố không thể thiếu được trong cuộc sống tinh thần của họ. Nó theo sát họ trong những sinh hoạt hàng ngày, trong lao động và đặc biệt là trong những nghi thức tế lễ, cầu cúng. Đó là niềm vui, là nguồn tăng sức mạnh cho họ trong lao động và trong chiến đấu với thiên nhiên, với kẻ thù, là phương tiện giao tiếp với thế giới thần linh trong trí tưởng tượng của họ... Nhìn những hình ảnh chạm khắc trên các trống đồng và đồ đồng Đông Sơn, ta có thể hình dung được phần nào sinh hoạt âm nhạc của tổ tiên ta thời đó - những sinh hoạt còn để lại dấu vết trong cuộc sống của nhiều dân tộc trên đất nước ta ngày nay.

Dương nhiên, cần lưu ý rằng: cũng như nhiều hình thức sinh hoạt âm nhạc dân gian hiện còn tồn tại trong thời đại ngày nay, những hình thức được gọi là "sinh hoạt âm nhạc" ở đây thực chất chưa phải là những sinh hoạt âm nhạc đích thực vì mục đích thuần túy âm nhạc. Chúng mới chỉ là một bộ phận trong tổng thể nguyên hợp của sinh hoạt văn hóa dân gian nói chung.

Ngoài những hình thức hát đơn lẻ hoặc xướng xô gắn bó với cuộc sống hàng ngày như ru con, hát hò dưới hình thức sơ khai khi lên nương làm ruộng, khi đi rừng săn bắn, hái lượm hoặc khi đánh cá trên sông biển ..., nhộn nhịp và cuốn hút hơn cả vẫn là những sinh hoạt ca nhạc gắn với những ngày hội làng và những lễ nghi nông nghiệp.

Trên những con thuyền lướt sóng trên sông trong những ngày hội nước cầu mưa, hiến tế người cho Thần Nước, cư dân Đông Sơn thường đem theo trống đồng, trống da, hoặc cả hai. Âm thanh chắc khỏe hoặc âm vang cùng tiết tấu thúc giục hoặc trang trọng của những chiếc trống đó góp phần quan trọng khiến ngày hội thêm tung bừng náo nhiệt hoặc linh thiêng. Việc cầu mưa, gọi nước còn được thực hiện cả trên cạn với những dàn trống đồng từ hai đến bốn chiếc do hai hoặc bốn người đứng hoặc ngồi trên sàn đánh như khi giã gạo bằng chày đứng.

Gắn với tín ngưỡng phồn thực là tục hát giao duyên trai gái trên nhà sàn với sự phụ họa của một người đánh trống con, hoặc bên cối giã gạo, ở đó cối chày đã khéo được lợi dụng thành một "nhạc khí gõ" với những âm trong đục, cao, thấp khác nhau tùy thuộc điểm giã và cách giã. Những cuộc hòa đồng chiêng náo nhiệt trên nhà sàn cũng là bộ phận của nghi thức lễ tiết nông nghiệp để cầu cho sinh sản đông đúc, mùa màng tốt tươi.

Trong những ngày hội làng, xã hội Việt cổ tràn đầy những tiếng đàn giọng hát, những điệu khèn dẫu dạt trữ tình xen với những âm thanh rộn rã, hù g vĩ của những nhạc khí gõ trong các cuộc múa hát vũ trang và hóa trang. Hình thức hát kể chuyện, theo một số nhà nghiên cứu, có thể đã bắt đầu xuất hiện. Hát mo Mường, kể khan Ê-đê được xem là những ví dụ còn sót lại của tục hát vừa nêu. Trong những nghi thức cầu cúng, cùng với việc tấu nhạc, những lời cầu khấn thần linh được ngân nga, cách điệu hóa và tiết tấu hóa ít nhiều hình thành những giai điệu đầu tiên của thể loại hát thờ, tương tự như một số điệu khấn hoặc hát mở đầu trong trình thức của một số thể loại dân ca nghi lễ mà ngày nay còn gặp ở người Việt và nhiều tộc ít người khác trên đất nước ta.

## III. NHẠC KHÍ THỜI ĐẠI HÙNG VƯƠNG.

Can cứ trên những hình ảnh để lại và những hiện vật khảo cổ còn tồn tại tới nay của thời đại Hùng vương, ta thấy nhạc khí thời đó đã khá phong phú và đa dạng. Đã xuất hiện nhạc

khí thuộc gần đủ các họ: hơi, màng rung, tự thân vang và có thể có cả nhạc khí thuộc họ dây, hoặc tiền thân của đàn dây. Phong phú và đa dạng nhất là các nhạc khí gỗ thuộc loại có màng rung và tự thân vang, thứ đến là những nhạc khí hơi.

### 1. NHẠC KHÍ GỖ THUỘC HỌ MÀNG RUNG:

a/ Trống da loại lớn tương tự như trống đại, trống đình của người Việt. Trống được đặt ngang trên một cái giá, do một hoặc hai người dùng dùi đánh.

b/ Trống da loại nhỏ, tương tự như trống khẩu (trống ban) hoặc một số loại trống nhỏ khác của người Việt ngày nay. Trống có giá đỡ, do một người ngồi vỗ bằng hai tay vào một mặt.

### 2. NHẠC KHÍ GỖ THUỘC HỌ TỰ THÂN VANG:

a/ Trống đồng: dùng đơn lẻ hoặc từ hai đến bốn chiếc, mỗi chiếc do một người đánh.

b/ Cồng chiêng: Nếu như sự giải mã của một số nhà nghiên cứu về cảnh đánh cồng chiêng được đúc trên trống đồng là đúng, cồng chiêng thời đó thường được sắp xếp thành hai dàn, mỗi dàn từ sáu đến tám chiếc, do một người diễn tấu.

c/ Chuông nhạc: có hai loại:

+ Loại nhỏ có quả lắc ở trong, thường dùng từng chùm từ hai đến năm chiếc, kích thước và độ trầm bổng khác nhau, được xâu hoặc mắc vào các vòng đồng hoặc tấm đồng, ta gọi là lục lạc. Âm thanh được tạo bằng cách lắc, rung.

+ Loại lớn không có quả lắc ở trong, hình dáng tương tự cái chuông. Người ta tạo ra âm thanh bằng cách gõ.

d/ Sênh: Cũng theo một số nhà nghiên cứu, ở thời đó có thể đã xuất hiện loại nhạc khí gõ bằng tre, nứa hoặc gỗ, tương tự như cái cặp kè hoặc cái sênh của người Việt hiện nay.

### 3. NHẠC KHÍ HƠI:

a/ Khèn bè là nhạc khí hơi tiêu biểu và phổ biến nhất thường được thấy trong các di vật khảo cổ thuộc giai đoạn này. Có loại khèn bầu ngắn, như khèn của đồng bào Thái. Có loại khèn bầu có vòi dài như loại khèn của đồng bào Hmông ở các tỉnh phía Bắc hoặc các loại đình năm của đồng bào Ê-đê, mbuôt của đồng bào Ma, nông buôt của đồng bào Mnông ... trên dọc Trường Sơn ngày nay.

b/ Sự có mặt của khèn bè cho phép ta phỏng đoán sự hiện diện của một vài loại nhạc khí cùng họ nhưng đơn giản hơn như loại đình prô của người Mnông, alal của người Bahnar, đình tut (hoặc đình tuk) của người Ê-đê, Gié-Triêng, Bahnar ... ngày nay đang sử dụng ...

c/ Đã có tù và (bằng ốc biển hoặc sừng trâu) và cũng có thể có kèn lá và một số nhạc khí thổi đơn giản khác...

### 4. NHẠC KHÍ DÂY:

Chưa có những cứ liệu chắc chắn về sự có mặt của nhạc khí dây ở thời đại Hùng Vương. Song những đoạn dây đồng mảnh, nhỏ đào được ở một số địa điểm khảo cổ thuộc thời kỳ này và hình ảnh còn để lại trên mặt trống đồng Ngọc Lũ có thể gợi ra cho chúng ta sự liên tưởng tới việc sử dụng của cư dân thời đó một loại đàn dây có hộp cộng hưởng và cổ cần, tựa như đàn bở của đồng bào Ê-đê, tính tấu của đồng bào Tây-Nùng, Thái. Cái trống quân của người Việt, đàn goong reeng dây tre nứa của một số tộc người ở Tây Nguyên cũng là những gợi ý về một số loại đàn dây cổ sơ có thể cũng đã có mặt trong đời sống âm nhạc của cư dân thời Hùng vương?



#### IV. MỘT VÀI NÉT VỀ CÁC CƯ DÂN Ở NGOÀI BIÊN GIỚI PHÍA NAM CỦA NƯỚC VĂN LANG - ÂU LẠC VÀ ÂM NHẠC CỦA HỌ.

Như chúng ta đã biết, từ thời đại đồ đá trên khắp đất nước ta từ Bắc chí Nam, từ miền đồng bằng, trung du, miền núi cho tới miền ven biển, hải đảo đều có con người sinh sống. Tới thời đại đồ đồng, trong khi ở Bắc bộ và Bắc Trung bộ dần dần hình thành nước Văn Lang với sự xuất hiện nền văn hóa Đông Sơn trong thời thịnh đạt nhất của mình, thì ở các tỉnh phía Nam nước Văn Lang - Âu Lạc bấy giờ cũng xuất hiện một nền văn hóa khảo cổ không kém phần rực rỡ. Đó là văn hóa Sa Huỳnh. Niên đại của nó được ước đoán từ khoảng nửa sau của thiên niên kỷ thứ I trước Công nguyên. Nền văn hóa này, theo những phát hiện khảo cổ học biết được cho tới nay, trải dài từ đèo Hải Vân tới hạ lưu sông Đồng Nai và có những yếu tố "tiền Sa Huỳnh" được thể hiện rõ nét ở cả Bình Trị Thiên.

Mặc dầu có những nét đặc sắc riêng, những kết quả nghiên cứu của các nhà khảo cổ học cho thấy: có những nét tương đồng giữa văn hóa Sa Huỳnh và văn hóa Đông Sơn, biểu hiện một mối quan hệ giao lưu giữa cư dân hai vùng, thậm chí có thể là mối quan hệ cùng chung một cội nguồn trực tiếp hoặc gián tiếp từ những thời đại xa xưa. Điều này được thể hiện ở mối quan hệ có tính chất cội nguồn giữa văn hóa Sa Huỳnh và văn hóa Bầu Tró, Hoa Lộc ở phía Bắc.

Trong sự gần gũi về văn hóa vật chất nói chung biểu hiện trên các di vật khảo cổ học, về mặt âm nhạc cũng có thể có những nét chung tương đồng giữa âm nhạc của cư dân hai vùng. Sự đồng dạng giữa các nhạc khí và hình thức sinh hoạt âm nhạc được thể hiện qua những hình ảnh để lại trên mặt trống đồng và một số di vật khác của văn hóa Đông Sơn thuộc thời đại các vua Hùng với những nhạc khí và phương thức sinh hoạt âm nhạc của nhiều cư dân ở miền Trung và Nam bộ nước ta ngày nay, đặc biệt là các cư dân dọc Trường Sơn - Tây Nguyên đặt trước chúng ta một giả thiết: phải chăng đó là một trong những bằng chứng biểu hiện khả năng có thực về sự tồn tại những nét chung tương đồng trong văn hóa âm nhạc của cư dân Văn Lang - Âu Lạc và những cư dân ở ngoài biên giới phía Nam của nước Văn Lang - Âu Lạc từ thời cổ đại? Nếu vậy, thuở đó cư dân ở ngoài biên giới phía Nam của nước Văn Lang - Âu Lạc cũng có thể sử dụng những loại khèn, sáo, tù và, cồng chiêng ... như cư dân Văn Lang - Âu Lạc.

Riêng trống đồng ở đây có lẽ không được sử dụng rộng rãi như ở cư dân Văn Lang - Âu Lạc. Tuy nhiên, trong văn hóa âm nhạc của các cư dân phía Nam của nước Văn Lang - Âu Lạc có một loại nhạc khí đặc sắc. Đó là loại đàn gõ có phím định âm mà tiêu biểu là những bộ đàn đá có âm thanh trong sáng lạnh lạnh tựa nhạc khí bằng kim loại, từng một thời làm chấn động dư luận nước ngoài.

Cho tới nay, bảy tập hợp những thanh đá kêu đã lần lượt được phát hiện ở Đắc Lắc, Lâm Đồng, Phú Khánh, Thuận Hải, Đồng Nai (từ năm 1949 tới năm 1980) với số lượng thanh khác nhau từ 3-6-7 tới 11-15 hoặc 21-22 thanh.

Về mặt niên đại, căn cứ vào bộ đàn đá tìm được ở Nduet Lieng Krak (Đắc Lắc) có một số giả thiết cho rằng đàn đá đã có mặt ở nước ta từ cách đây ba ngàn năm trăm năm cho tới bốn ngàn năm. Song căn cứ điểm chưa đủ sức thuyết phục, cho nên có những ý kiến không đồng tình với những giả thiết này. Tuy nhiên ý kiến chung về niên đại đàn đá ở Việt Nam đều thống nhất cho rằng những bộ đàn đá ở nước ta có nguồn gốc từ một thời đại xa xưa trong lịch sử. Chúng tiếp tục được chế tác trong nhiều thời kỳ khác nhau, có thể cho đến những thế kỷ gần

dây, thậm chí cho đến tận ngày nay. Dầu sao, việc phát hiện những thanh đá kêu tương tự ở di chỉ khảo cổ học Bình Đa (Đồng Nai) vào tháng 12 năm 1979 trong tầng văn hóa với các loại công cụ đá, đồ gốm cổ xưa cũng cung cấp một căn cứ tương đối rõ ràng hơn để xác định một mốc trong quá trình chế tác và sử dụng đàn đá. Niên đại ước tính sơ bộ cho những thanh đàn đá tìm được ở Bình Đa là vào khoảng bốn ngàn tới ba ngàn năm cách ngày nay.

Thang âm của những tập hợp đá kêu - theo giả thiết của một số nhà nghiên cứu - có thể thuộc hai hệ thống: có bán âm và không có bán âm. Căn cứ vào một số tư liệu thu thập được và kết quả nghiên cứu về mặt âm nhạc học với sự đo đạc trên các máy móc hiện đại, có thể khẳng định: những tập hợp thanh đá kêu tìm được ở nước ta thuộc một loại nhạc khí gõ có "phím" định âm.

Đàn đá là một trong những nhạc khí đặc sắc của các tộc người ở các tỉnh phía Nam nước ta trong buổi bình minh của lịch sử bên cạnh trống đồng của cư dân Văn Lang - Âu Lạc ở phía Bắc. Nó góp phần làm phong phú thêm cho truyền thống âm nhạc lâu đời của Việt Nam từ những thời đại xa xưa của lịch sử dân tộc.

## **V. ĐẶC TRƯNG ÂM NHẠC THỜI ĐẠI HÙNG VƯƠNG VÀ Ý NGHĨA LỊCH SỬ CỦA ÂM NHẠC TRONG GIAI ĐOẠN BẮT ĐẦU DỰNG NƯỚC ĐỐI VỚI LỊCH SỬ ÂM NHẠC VIỆT NAM.**

Sự phát triển đặc biệt phong phú của các nhạc khí gõ so với những loại nhạc khí khác trong hệ thống nhạc khí của cư dân thời đại Hùng vương bộc lộ một trong những đặc điểm âm nhạc của tổ tiên ta thời xưa: ưa thích tiết tấu và các nhạc khí gõ. Chính từ đây nổi lên vai trò quan trọng - có thể nói là chủ đạo - của bộ gõ trong các sinh hoạt âm nhạc thời bấy giờ. Khả năng thẩm âm của tổ tiên ta thời đó cũng đã khá phát triển. Nó được biểu hiện trong sự kết hợp những màu âm khác nhau của các loại nhạc khí gõ, trong việc kết hợp chất mềm mại trữ tình của nhạc khí hơi hoặc của giọng hát với chất chắc ròn, khỏe khoắn của các nhạc khí gõ. Khả năng thẩm âm đã phát triển của người Việt cổ còn thể hiện ở chỗ họ đã khéo biết lựa chọn và sử dụng những âm thanh khác nhau của các loại trống lớn nhỏ, làm bằng những chất liệu khác nhau cho phù hợp với môi trường và tính chất của từng hình thức sinh hoạt âm nhạc: âm thanh đầy đặn, khỏe khoắn của những trống da lớn và âm thanh vang dội hùng vĩ của trống đồng sử dụng riêng lẻ hoặc cả dàn phù hợp với không gian bao la rộng rãi và tính chất linh thiêng, trang trọng, đồng thời cũng đầy sôi động của những ngày hội nước, hội làng; âm thanh ròn rã, thanh mảnh của trống da nhỏ cho một không gian nhỏ hẹp hơn và tiếng hát giao duyên trai gái, âm thanh rộn rã tưng bừng của "nhạc chày cối", hoặc náo nhiệt của những cuộc hòa cồng chiêng như đánh thức thiên nhiên, thổi thức sự sinh sôi nảy nở cho mùa màng tốt tươi, thóc lúa đầy kho, con cháu đầy nhà...

Sự có mặt của khèn bầu cũng cho phép dự đoán rằng trong âm nhạc của người Việt cổ không chỉ có nhạc đơn âm, mà đã có hình thức nhạc đa âm ở dạng đơn giản theo kiểu giai điệu với bè trù tục.

Là thời đại mở nước và dựng nước, thời kỳ Văn Lang - Âu Lạc, còn gọi chung là thời đại Hùng vương, có một ý nghĩa lịch sử quan trọng, một ảnh hưởng sâu xa đối với toàn bộ lịch sử dân tộc Việt Nam nói chung cũng như đối với toàn bộ lịch sử âm nhạc Việt Nam nói riêng. Nhờ ý thức dân tộc sớm định hình và một bản lĩnh vững vàng, tổ tiên ta đã sớm xây dựng được một truyền thống âm nhạc dân tộc có sức bền vững trước mọi thăng trầm lịch sử với trăm ngàn thử thách ác liệt của những mưu đồ đồng hóa ráo riết của phong kiến Trung Hoa cũng như của thực dân Pháp sau này. Bởi vậy, cả sau khi nền văn hóa Đông Sơn với thời

dại các vua Hùng đã lùi sâu vào dĩ vãng, người ta vẫn tìm thấy dấu ấn của nền văn hóa âm nhạc cổ xưa đó trong phong tục tập quán, trong văn hóa xã hội, trong tín ngưỡng cũng như trong những hiện vật cụ thể được sử dụng trong đời sống của các thành phần dân tộc ở Việt Nam trong các thời đại về sau, cho tới tận cả ngày nay. Không kể những trống đồng tìm thấy trong lòng đất, theo sử sách, trống đồng vẫn được sử dụng trong các triều đại phong kiến ở nước ta và trong thực tiễn hiện nay, nó vẫn được lưu hành trong đời sống văn hóa xã hội của một số tộc người trên đất nước ta. Khèn bầu vẫn là nhạc khí phổ thông trong đời sống âm nhạc hiện tại của rất nhiều tộc người trên đất nước Việt Nam từ Bắc chí Nam: ở người Thái, người Mường, người H'mông và nhiều tộc người khác ở Tây Nguyên cũng như Nam bộ ...

Vai trò quan trọng của nhạc khí gõ vẫn được giữ lại trong sinh hoạt âm nhạc hiện tại của người Việt cũng như của các tộc khác trên đất nước ta ngày nay. Nhiều tập tục có liên quan tới âm nhạc cùng nhiều hình thức sinh hoạt âm nhạc có nguồn gốc từ thời đại mới dựng nước tiếp tục được lưu truyền trong đời sống của các thành phần dân tộc trên đất nước ta cho đến tận ngày nay ... Sự tiếp nối đó qua suốt chiều dài lịch sử là bằng chứng nói lên tính liên tục lịch sử và tính bản địa của nền văn hóa âm nhạc các tộc người trên đất nước Việt Nam, mà cốt lõi của nó là văn hóa âm nhạc dân gian. Đó là nền móng, là cơ sở vững chắc cho sự phát triển của nền âm nhạc dân tộc nói chung trong những thời đại lịch sử về sau với sự thu nhập những yếu tố ngoại sinh. Nhờ đó, những bản sắc của nền âm nhạc dân tộc qua nhiều biến thiên lịch sử vẫn không bị phai mờ.

## ÂM NHẠC THỜI BẮC THUỘC VÀ CHỐNG BẮC THUỘC

### I. CUỘC THỬ LỬA ĐẦU TIÊN.

#### 1. NƯỚC ÂU LẠC DIỆT VONG.

Năm 207 trước Công nguyên một quan lại nhà Tần là Triệu Đà nổi lên cát cứ ở phía Nam Trung Quốc, tự xưng vương, lập nên nước Nam Việt. Ít lâu sau, khi nhà Hán lên thay thế nhà Tần, Triệu Đà lại quy phục nhà Hán. Sau nhiều lần thất bại trong các cuộc tấn công Âu Lạc, Triệu Đà phải dùng tới mưu mô xảo quyệt, cho con trai sang làm rể bên Âu Lạc, nhân đó dò xét tình hình, học phép chế và phá nỏ của người Âu Lạc rồi trốn về nước. Nhờ vậy khoảng năm 179 trước Công nguyên chúng mới chiếm được Âu Lạc. Từ đây, đất nước ta bắt đầu bước vào một giai đoạn đen tối.

Sau khi bị sáp nhập vào nước Nam Việt của Triệu Đà, năm 111 trước Công nguyên Âu Lạc bị chuyển sang tay nhà Hán khi mà Nam Việt bị nhà Tây Hán diệt. Thời kỳ Bắc thuộc trong lịch sử nước ta bắt đầu từ đó và kéo dài suốt hơn một ngàn năm. Trong đêm dài Bắc thuộc, những thời kỳ giành lại được độc lập chỉ là những giai đoạn xen giữa ngán ngùi. Việc xây dựng và phát triển văn hóa nghệ thuật dân tộc do đó bị vấp phải những trở lực vô cùng lớn lao.

#### 2. NHỮNG MUU ĐỒ ĐỒNG HÓA CỦA PHONG KIẾN PHƯƠNG BẮC VÀ CUỘC ĐẤU TRANH CỦA NHÂN DÂN TA.

Đặt ách đô hộ trên đất nước ta, các triều đại phong kiến Trung Hoa không ngừng tìm mọi cách đồng hóa dân tộc ta nhằm xóa bỏ ý thức dân tộc của nhân dân Âu Lạc, hòng biến nước ta thành một quận huyện của chúng. Ách đô hộ và những mưu đồ đồng hóa của phong kiến Trung Hoa trong hơn một ngàn năm là những thử thách đầu tiên dai dẳng và ác liệt đối với

sự sống còn của đất nước, của dân tộc cũng như của nền văn hóa nghệ thuật, trong đó có âm nhạc dân tộc. Tuy nhiên, với ý thức dân tộc đã định hình vững chắc từ rất sớm, nhân dân ta không chịu khuất phục. Một cuộc đấu tranh bền bỉ và quyết liệt đã được tiến hành, nhằm bảo vệ lãnh thổ, giành lại nền độc lập tự do cho đất nước cũng như bảo vệ những truyền thống, phong tục tập quán cùng những di sản văn hóa tinh thần của tổ tiên.

Cuộc đấu tranh đó đã để lại dấu ấn không phai mờ không chỉ ở những đền miếu thờ các vị anh hùng dân tộc có công dựng nước, chống xâm lăng, mà còn khắc sâu trong ký ức nhân dân, in dấu sinh động trong nhiều hội làng, hội hát và dân ca phong tục dùng trong cầu tế còn lưu truyền tới ngày nay, bất chấp mọi sự ngăn cản cấm đoán của quân xâm lược: hội đền Hùng để tưởng niệm các vua Hùng có công dựng nước, hội Đống ca ngợi vị anh hùng làng Phù Đổng phá tan giặc Ân, hội hát Đò ca ngợi kỳ tích của thánh Tản Viên, hội hát tàu tượng (hát chèo tàu) có liên quan tới việc thờ Hai Bà Trưng và Triệu Quang Phục, hát Xoan gắn với việc thờ những nữ tướng của Hai Bà v.v...

Tham gia như một yếu tố cấu thành của những lễ hội và những cuộc hát đó, ca nhạc đã trở thành một phương tiện hỗ trợ đắc lực cho việc khắc sâu vào ý thức nhân dân và nuôi dưỡng trong họ những truyền thống tốt đẹp của dân tộc. Mặt khác, cũng chính thông qua những lễ hội và dân ca phong tục đó, nhân dân ta đã bảo lưu được nền văn hóa nghệ thuật dân gian truyền thống của mình, trong đó có âm nhạc.

Nhờ cuộc đấu tranh bền bỉ nói trên, sau cuộc thử lửa đầu tiên của một ngàn năm Bắc thuộc nhân dân ta không bị Hán hóa. Mặc dầu nền văn hóa Đông Sơn dường như bị giải thể, song ý thức dân tộc cùng với tiếng Việt, những phong tục tập quán riêng và những nét đặc sắc trong nền văn hóa nghệ thuật truyền thống từ thời mới dựng nước vẫn được duy trì và lưu hành mãi về sau.

Đặc biệt, sau ba thế kỷ đương đầu với chính sách đô hộ và đồng hóa của nhà Đường - một đế chế rất thịnh đạt cả về vật chất cũng như văn hóa từng gây ảnh hưởng khắp Viễn Đông, chúng ta không tìm thấy trong âm nhạc Việt những thời kỳ sau dấu ấn sâu sắc của âm nhạc Đường như ở một vài nước khác.

Tuy nhiên, nhân dân ta không chỉ kiên trì bảo vệ những tinh hoa văn hóa truyền thống, mà còn biết tiếp thu những cái hay, cái đẹp trong các nền văn hóa khác và luôn thích ứng một cách linh hoạt với những xu thế phát triển trong tình hình mới. Nhờ vậy, nền văn hóa âm nhạc nước ta đã không ngừng phát triển ngày càng phong phú trên cơ sở vững chắc của những tinh hoa văn hóa, âm nhạc cổ truyền.

## II. NHỮNG BIẾN CHUYỂN VÀ SỰ HÌNH THÀNH NHỮNG YẾU TỐ MỚI CÓ ẢNH HƯỞNG TỚI SỰ PHÁT TRIỂN ÂM NHẠC.

### 1. NHỮNG YẾU TỐ MỚI TRONG LĨNH VỰC DÂN TỘC HỌC.

#### a/ Sự di cư của những cộng đồng tộc người mới tới Bắc Việt Nam.

Những cuộc di cư liên tục của sĩ phu, địa chủ và dân Hán sang Giao châu từ cuối đời Đông Hán, nhất là từ khoảng cuối thế kỷ thứ II đã tạo điều kiện cho người Hán và người Việt sống xen kẽ nhau. Sự giao lưu và ảnh hưởng lẫn nhau giữa hai nền văn hóa Hán, Việt do đó diễn ra tự nhiên và mạnh mẽ hơn bất kỳ biện pháp đồng hóa nào của bọn đô hộ phương Bắc. Nó dẫn tới một quá trình dung hòa và chuyển hóa lẫn nhau dần dần của hai phương thức văn hóa nói trên. Âm nhạc và những nhạc cụ mà người Hán sử dụng qua đó cũng dần dần được truyền sang nước ta. Nhạc khí mới xuất hiện trong những di vật khảo cổ thuộc thời kỳ này là cặp chũm chọe.

M. 30836

Ngoài người Hán, trong thời kỳ này còn diễn ra những cuộc di cư của người Thái tới Việt Nam (chủ yếu từ thế kỷ VII-XIV hoặc trước đó), của người Hà Nhì, Lô Lô tới Vân Nam Trung Quốc và Tây Bắc Việt Nam (từ trước thế kỷ IX).

Trong quá trình cộng cư với người Việt trên đất nước ta các tộc người này cũng dần dần gia nhập đại gia đình các dân tộc Việt Nam và làm phong phú thêm cho nền văn hóa nghệ thuật, âm nhạc Việt Nam bằng những bản sắc văn hóa nghệ thuật, âm nhạc riêng của mình.

*b/ Quá trình tách riêng của hai cộng đồng tộc người Việt, Mường và những biến đổi trong ngôn ngữ Việt - Mường.*

Trong quá trình sống xen kẽ với những người Hán di cư sang Giao Châu, một bộ phận cư dân Việt cổ có nhiều quan hệ tiếp xúc với văn hóa Hán và ngôn ngữ Hán đồng thời lại sống ở những vùng mà về mặt kinh tế, xã hội và giao lưu văn hóa có nhiều điều kiện phát triển thuận lợi và nhanh hơn. Tình hình đó đã dẫn tới sự tách ra dần dần của hai khối cộng đồng tộc người Việt và Mường từ một khối cộng đồng Việt - Mường chung. Tiếng Việt cũng như tiếng Mường đã chuyển biến dần theo hướng thanh điệu hóa để trở thành một ngôn ngữ đơn âm tiết và có nhiều thanh điệu. Từ chỗ là một ngôn ngữ không có thanh điệu, vào thế kỷ thứ II sau công nguyên tiếng Việt đã có ba thanh điệu (không dấu, huyền, sắc). Quá trình thanh điệu hóa tiếp tục được đẩy mạnh ở những thế kỷ tiếp sau, dẫn tới sự hình thành sáu thanh điệu không lâu sau khi chấm dứt êm dài Bắc thuộc (khoảng thế kỷ XII).

Sự hình thành các thanh điệu trong tiếng Việt chắc chắn có những ảnh hưởng đáng kể đến phương thức hình thành và phát triển các giai điệu dân ca người Việt. Dựa trên những kết cấu giai điệu còn được lưu giữ trong dân ca người Việt ở thời đại chúng ta, có thể giả định một thời kỳ thống trị của những giai điệu có kết cấu ba cao độ trong dân ca người Việt. Thời kỳ đó có thể tương ứng với giai đoạn xuất hiện ba thanh điệu trong tiếng Việt. Những kết cấu giai điệu ba cao độ gắn chặt với quy luật phân bố ba thanh điệu chính trong tiếng Việt sẽ còn đóng vai trò nòng cốt trong sự hình thành các kiểu kết cấu giai điệu phức tạp hơn ở dân ca người Việt rất lâu về sau, kể cả khi trong tiếng Việt đã hình thành vững chắc sáu thanh điệu.

## 2. SỰ PHÁT TRIỂN GIAO THÔNG BUÔN BÁN VÀ NHỮNG MỐI GIAO LƯU VỚI NƯỚC NGOÀI, ĐẶC BIỆT VỚI ẤN ĐỘ, NAM HẢI, TRUNG Á.

Trong thời kỳ Bắc thuộc việc giao thông thủy bộ, trong đó có đường biển, được mở mang hơn trước. Từ nước ta có những đường thủy bộ nối liền với Trung Hoa, rồi từ đó tới Trung Á, Miến Điện, Ấn Độ. Ở phía Nam cũng có những con đường bộ sang Champa, Lục Chân Lạp, Vân Đan (Lào). Trên mặt biển, đường hàng hải quốc tế qua vùng biển nước ta trở nên phồn thịnh. Các nước phương Nam và phương Tây muốn giao thiệp với Trung Hoa "đều phải đi theo con đường Giao chỉ". Thuyền buôn các nước Diệp Điều (Gia - va), Thiệp (Miến Điện), Thiên Trúc (Ấn Độ), An Tức (I-Rang), Đại Tần (Đông La Mã), Côn Lôn (Mã Lai) cũng như nhiều lái buôn Ba Tư, Ả Rập ... đã cập bến nước ta. Tại những thị trấn lớn ở nước ta bấy giờ như Luy Lâu, Long Biên (Hà Bắc) ... đã có nhiều ngoại kiều tới trú ngụ, buôn bán và truyền giáo. Ngoài người Hán, còn có người Hồ (Ấn Độ, Trung Á), người Khơ me ...

Sự phát triển giao thông buôn bán, đặc biệt là buôn bán với nước ngoài đã tạo điều kiện cho sự nảy nở những mối tiếp xúc văn hóa với các nước xa hơn: Trung Á, đặc biệt là Ấn Độ và các nước Nam Hải. Sự tiếp xúc đó đã để lại những dấu ấn rõ nét trong một số di vật khảo cổ (tượng đèn) thuộc thời kỳ này. Nó cũng sẽ để lại dấu ấn khá rõ nét trong âm nhạc nước ta ở thời kỳ tiếp sau.

### 3. SỰ DU NHẬP CÁC TÔN GIÁO MỚI.

Từ đời Hán, đạo Khổng, đạo Lão, đạo Phật dần dần du nhập nước ta ngày càng mạnh. Phật giáo từ Ấn Độ và Trung Quốc truyền sang mang theo những tư tưởng bình đẳng, bác ái phù hợp với tâm hồn người Việt cổ và Đạo giáo Trung Hoa với những phương thuật, ma thuật gần gũi với tín ngưỡng dân gian của dân tộc từ thuở xa xưa được nhân dân ta tiếp thu một cách khá nhanh chóng, thuận lợi ngay từ khoảng những thế kỷ I - II đầu Công nguyên. Tư tưởng và tín ngưỡng của Đạo giáo cũng góp một ảnh hưởng tích cực nhất định trong phong trào giải phóng dân tộc thời Bắc thuộc. Trong khi đó, Nho giáo được phong kiến đô hộ phương Bắc đưa mạnh vào nước ta ngay từ thời Hán để làm công cụ nô dịch nhân dân ta song hầu như không gây được ảnh hưởng gì đáng kể đối với nhân dân Việt Nam trong suốt thời kỳ Bắc thuộc và cả lâu nữa về sau. Sự du nhập của Phật giáo và Đạo giáo một mặt tạo thêm môi trường cho sự phát triển sáng tạo các hình thức hát thờ cúng vốn có trong nhân dân ta để chuyển tải những nội dung trong kinh sách của Phật giáo và Đạo giáo. Mặt khác, chúng cũng dần gieo những mầm ca nhạc của mình trên đất Việt. Để từ đó sau này sẽ dần dần hình thành những loại hình ca nhạc tôn giáo mới bên cạnh những loại hình nhạc lễ gắn với các tín ngưỡng dân gian của nhân dân ta từ xưa. Đó là một nguồn góp phần làm phong phú thêm những loại hình ca nhạc thờ cúng của người Việt và một số tộc khác trên đất nước ta sau này.

### 4. MỘT SỐ BIẾN ĐỔI TRONG LĨNH VỰC KINH TẾ, XÃ HỘI.

Ách thống trị của phong kiến phương Bắc một mặt kìm hãm tốc độ phát triển của nền kinh tế nước ta, mặt khác - trong khi tăng cường ảnh hưởng của mình và tăng cường bóc lột, vơ vét thành quả lao động của nhân dân ta, kẻ đô hộ vô hình trung đã tạo nên ít nhiều điều kiện khách quan cho kinh tế nước ta phát triển. Việc mở mang giao thông buôn bán giữa các miền trong nước và với nước ngoài có tác dụng kích thích nhất định đối với sự phát triển một số ngành thủ công trong nước (nghề dệt, nghề gốm, nghề làm giấy, chế tạo thủy tinh ...).

Bước phát triển tuy chậm chạp của nông nghiệp, nhất là của thủ công nghiệp nước ta trong giai đoạn này với sự hình thành các tổ chức phường hội về nghề nghiệp chắc chắn được phản ánh trong văn nghệ dân gian của nhân dân ta. Do đó, bên cạnh những bài ca phản ánh cuộc sống lao động nông nghiệp bắt đầu xuất hiện dần dần những bài hát phản ánh cuộc sống của những người cùng làm một nghề nghiệp như ví phường cấy, hát phường vải ... Ngoài những dân ca "nghề nghiệp" nói trên, những trò diễn dân gian mô tả lại sinh hoạt lao động của nhân dân ta cũng ngày càng phong phú và là một trong ngọn nguồn từ đó nảy sinh nghệ thuật sân khấu dân gian ở nước ta.

## III. VỀ PHÙ NAM VÀ CHAMPA. ÂM NHẠC PHÙ NAM - CHÂN LẠP VÀ ÂM NHẠC CHAMPA.

### 1. VỀ PHÙ NAM - CHÂN LẠP.

#### a/ Vài nét sơ lược.

Theo một số nguồn sử liệu, vương quốc Phù Nam được thành lập vào đầu thế kỷ I sau Công nguyên. Lãnh thổ Phù Nam bao gồm cả miền Nam bán đảo Đông Dương từ vùng hạ lưu sông Cửu Long, vùng Đồng Tháp Mười và các đất đai sát bờ biển Thái Lan. Vào thế kỷ thứ VI, trong lúc có nhiều cuộc nội loạn xảy ra, nước Chân Lạp ( tức Kámpuchia) sau khi tuyên bố lập quốc, lần dần đất đai Phù Nam, chiếm đế đô và sáp nhập đất đai Phù Nam vào nước Chân Lạp.

Từ năm 625 đến cuối thế kỷ thứ VII là thời kỳ của nước Chân Lạp thống nhất. Sau đó sang thế kỷ 8 có sự phân chia Thủy Chân Lạp và Lục Chân Lạp. Đất Chân Lạp ở phía Nam (tức là miền Nam Việt Nam ngày nay) là Thủy Chân Lạp ... Thời kỳ Ăngco trong lịch sử Kămpuchia bắt đầu từ thế kỷ thứ IX cho đến tận thế kỷ XV.

Trong những giai đoạn đầu của lịch sử vương quốc Phù Nam - Chân Lạp, dân Phù Nam đã có mối tiếp xúc và quan hệ với Ấn Độ, Trung Hoa, La Mã, Ba Tư. Cư dân Phù Nam - Chân Lạp là những người nói tiếng Môn-Khơme, trong đó tộc đa số là người Khơme. Ngoài những nét riêng bản địa của cư dân Đông Nam Á nói chung, nền văn hóa Phù Nam - Chân Lạp còn mang những ảnh hưởng khá sâu đậm của văn hóa cũng như tín ngưỡng Ấn Độ (Balamôn giáo và Phật giáo).

#### *b/ Âm nhạc Phù Nam - Chân Lạp.*

Cũng như cư dân các nơi khác ở Đông Dương, trong buổi đầu của lịch sử, cư dân Phù Nam-Chân Lạp đã sáng tạo cho mình một nền ca nhạc dân gian truyền thống với những bài hát ru, những bài hát điệu nhạc dùng trong lao động, vui chơi hoặc trong các hội hè và nghi lễ cầu cúng theo phong tục tín ngưỡng của họ. Nghệ thuật múa cổ lễ đã sớm trở thành một sinh hoạt phổ cập trong những dịp hội hè, vui chơi của cư dân Phù Nam-Chân Lạp, tương tự như ngày nay chúng ta thấy ở người Khơme Nam Bộ và người Khơme trên đất Kămpuchia. Việc tiếp nhận những tôn giáo Ấn Độ, trước hết là Balamôn giáo, có những tác dụng nhất định trong việc thúc đẩy sự phát triển của nghệ thuật ca múa nhạc ở xứ này, đặc biệt là trong việc sớm nâng chúng lên mức bác học cổ điển. Theo những văn bia còn lại thuộc thế kỷ VII và những phù điêu trên những đền đài Ăngco, người ta được biết trong những món quà hiến dâng thần linh có những vũ nữ, ca nữ, ca nam và nhạc công. Nhạc khí mà họ sử dụng là những đàn dây (như đàn vina), nhạc cụ hơi (sáo), gõ (trống một hoặc hai mặt da, sênh phách, chũm chọe, cồng ...). Số lượng nhạc công trong những cuộc dâng hiến như vậy có khi lên tới cả trăm người và dàn nhạc cũng gồm nhiều loại hình với chức năng khác nhau.

## 2. VỀ LÂM ÁP - CHAMPA

#### *a/ Vài nét lịch sử.*

Năm 192, vào lúc nhà Hán đang suy yếu, một viên chức người huyện Tượng Lâm (một trong năm huyện thuộc quận Nhật Nam, ở vào phía Nam tỉnh Thừa Thiên ngày nay) là Khu Liên đã lãnh đạo nhân dân nổi lên chiếm vùng đất này, xưng vương và lập nên nước Lâm Ấp. Sau đó, trong nhiều thế kỷ tiếp theo người Lâm Ấp không ngừng tấn công lấn chiếm ra phía Bắc. Có những lần người Lâm Ấp - tự mình hoặc liên kết với quân Phù Nam - kéo ra quấy phá tận Giao Chỉ, khiến quan quân Trung Hoa mất nhiều công sức mới dẹp yên. Khoảng thế kỷ thứ VII, tên gọi Champa xuất hiện, thay thế cho tên Lâm Ấp.

Cư dân chủ yếu của Champa là người Chăm, thuộc ngữ hệ Malayô-Polinêdiêng. Ngoài một số ảnh hưởng của văn hóa nghệ thuật Trung Hoa, nền văn hóa của họ chịu ảnh hưởng đậm nét của văn hóa và tín ngưỡng Ấn Độ ngay từ thời kỳ mới lập quốc. Trong giai đoạn từ khi giành được độc lập cho tới thế kỷ X, cư dân Lâm Ấp - sau này là Champa - có những mối liên hệ trong liên kết hoặc trong xung đột với người Việt, người Trung Hoa ở phía Bắc và người Phù Nam - Chân Lạp, người Mã Lai ... ở phía Nam.

#### *b/ Âm nhạc thời đầu của Champa.*

Nhờ sớm giành lại được độc lập từ tay bọn phong kiến đô hộ Trung Hoa, cũng như cư dân Phù Nam-Chân Lạp, cư dân Champa có những điều kiện thuận lợi để phát triển nền nghệ

thuật âm nhạc của mình từ khá sớm. Theo những sử liệu nước ngoài còn được lưu lại và một số hiện vật khảo cổ tìm được ở Quảng Nam thuộc thế kỷ VII - VIII tới thế kỷ X - XI, chúng ta biết được rằng xưa kia người Champa đã sử dụng nhiều loại nhạc khí khác nhau: nhạc khí dây (đàn huyền - tựa như đàn thập lục, hoặc loại đàn thuộc họ đàn hácơ?); nhạc khí hơi (sáo ngang, kèn, tù và); nhạc khí gỗ (trống, chũm chọe).

Về ca hát, ngoài những làn điệu dùng trong sinh hoạt và lao động như ở nhiều tộc người khác, có lẽ ca nhạc dùng trong cầu cúng và lễ nghi phong tục của người Champa chiếm một tỷ lệ lớn và là một bộ phận quan trọng trong nền ca nhạc Champa, tương tự tình hình hiện nay còn được thấy trong đời sống của người Chăm trên đất nước ta.

#### **IV. VỊ TRÍ CỦA GIAI ĐOẠN BẮC THUỘC VÀ CHỐNG BẮC THUỘC TRONG LỊCH SỬ ÂM NHẠC VIỆT NAM.**

Trong suốt thời kỳ Bắc thuộc nhân dân ta một mặt vừa kiên trì bảo tồn những tinh hoa văn hóa nghệ thuật truyền thống, chống lại sự đồng hóa của phong kiến Trung Hoa, mặt khác vừa cởi mở đón nhận một số yếu tố văn hóa nghệ thuật Hán và của những nước khác để rồi dần dần dân tộc hóa những yếu tố vay mượn. Việc phát triển giao lưu văn hóa với các nước trong giai đoạn này có tác dụng tạo điều kiện cho sự du nhập mạnh mẽ những yếu tố âm nhạc mới và những nhạc khí có nguồn gốc nước ngoài. Nếu như các nhà khảo cổ học và sử học nhận thấy truyền thống cũ kết hợp với tinh thần tạo mới, những yếu tố Việt - Hán - phương Nam xen kẽ, đan lồng vào nhau là nét đặc sắc của văn hóa Việt Nam thời Bắc thuộc, thì quá trình tiếp thu những yếu tố ngoại sinh trong thời kỳ này cũng chính là tiền đề cho sự hình thành những đặc điểm mới với nét nổi bật là sự hòa quyện những yếu tố Ấn - Hoa trên nền tảng Việt truyền thống trong văn hóa nghệ thuật cũng như âm nhạc Việt Nam ở thời đại tiếp sau.

Với khoảng thời gian hơn một ngàn năm, giai đoạn Bắc thuộc và chống Bắc thuộc như một bước đệm giữa hai giai đoạn trước và sau đó (tức âm nhạc thời đại Hùng vương và âm nhạc thời kỳ Đại Việt). Nó dẫn tới những biến chuyển rõ nét mà chúng ta sẽ thấy trong một bộ phận âm nhạc quan trọng của cư dân Đại Việt, trước hết là âm nhạc người Việt, trong giai đoạn sau.



## PHẦN THỨ HAI

# ÂM NHẠC TRONG THỜI KỲ XÂY DỰNG QUỐC GIA PHONG KIẾN ĐỘC LẬP TỰ CHỦ VÀ BẢO VỆ ĐẤT NƯỚC CHỐNG NHỮNG CUỘC XÂM LĂNG CỦA PHONG KIẾN PHƯƠNG BẮC.

### CHƯƠNG I

#### ÂM NHẠC VIỆT NAM TRONG THỜI ĐẦU XÂY DỰNG VÀ CÙNG CỐ QUỐC GIA PHONG KIẾN ĐỘC LẬP TỰ CHỦ (TỪ THẾ KỶ X ĐẾN THẾ KỶ XV)

### I. BỐI CẢNH CHUNG VÀ DIỄN TRÌNH LỊCH SỬ ÂM NHẠC

#### 1. NHỮNG BIẾN ĐỔI TRONG LĨNH VỰC CHÍNH TRỊ, XÃ HỘI VÀ QUÁ TRÌNH PHÂN HÓA THÀNH HAI BỘ PHẬN ÂM NHẠC CUNG ĐÌNH VÀ DÂN GIAN.

Sau chiến thắng Bạch Đằng, năm 939 Ngô Quyền xưng vương, dựng lại nước. Một kỷ nguyên mới được mở ra trong lịch sử nước ta: kỷ nguyên cùng cố độc lập chủ quyền. Xây dựng, phát triển quốc gia phong kiến độc lập, thống nhất với nền văn minh Đại Việt.

Trải qua các triều đại Ngô, Đinh, Tiền Lê tới thời Lý, Trần văn hóa nghệ thuật nước ta bước vào giai đoạn phát triển mới khá rực rỡ.

Sau hơn mười thế kỷ đụng độ với sự đô hộ của phong kiến Trung Hoa, xã hội nước ta cũng dần dần phát triển theo hướng phong kiến hóa. Đặc biệt, từ thời Lý, Trần, chế độ phong kiến trung ương tập quyền bắt đầu được củng cố và xây dựng theo hướng chính quy. Cùng với những thay đổi về chính trị, xã hội, âm nhạc Việt Nam cũng có những bước biến chuyển mới. Từ thời Lý trong âm nhạc Việt Nam đã xuất hiện khá rõ những mầm mống đầu tiên của sự phân hóa hai bộ phận âm nhạc: âm nhạc dân gian và âm nhạc cung đình với sự hình thành đội ngũ ca múa nhạc mang tính chất chuyên nghiệp, được nuôi dưỡng trong cung để phục vụ những lễ thức cùng các nhu cầu vui chơi giải trí trong triều đình. Sự phân hóa đó ngày càng trở nên rõ nét hơn dưới thời Trần và mang những sắc thái mới gắn với sự phân chia giai cấp trong xã hội.

Cùng với sự củng cố và tăng cường chế độ phong kiến trung ương tập quyền, hàng rào ngăn cách giữa hai giai tầng trong xã hội - vua quan phong kiến và nhân dân lao động - dần dần được dựng lên. Tuy nhiên, tính cộng đồng, dân chủ vốn có trong xã hội nước ta từ những buổi đầu dựng nước và giữ nước vẫn còn khá đậm nét trong các triều đại phong kiến đầu tiên ở nước ta, kể cả cho tới thời Lý, Trần. Giữa vua và quần thần cũng như giữa triều đình và dân chúng vẫn tồn tại mối quan hệ chất phác, bình dị, chan hòa và bình đẳng. Đó là điều kiện khiến cho âm nhạc Việt Nam dù đang phát triển trên con đường phân hóa, vẫn giữ được mối liên hệ khăng khít giữa hai bộ phận âm nhạc dân gian và cung đình: Âm nhạc dân gian vẫn có chỗ đứng trong triều đình, và âm nhạc cung đình vẫn bám chắc rễ trong nguồn nhạc dân gian với những truyền thống cổ xưa đã định hình và phát triển qua những thời đại trước đó.

#### 2. BƯỚC PHÁT TRIỂN MỚI TRONG MỐI GIAO LƯU VĂN HÓA NGHỆ THUẬT VIỆT - HÁN, ĐẶC BIỆT LÀ VIỆT - CHAMPA VÀ AN ĐỘ.

Quan hệ buôn bán với các nước ở Đông Nam Á như Xiêm La, Giava, Palembang, Đông Mã Lai và đặc biệt là với Trung Hoa, Champa được phát triển mạnh dưới thời Lý. Nó tiếp tục tạo

điều kiện cho sự giao lưu văn hóa với các nước này, đồng thời đẩy mạnh thêm một bước quá trình hội nhập văn hóa Việt- Hán và đan xen văn hóa Việt - Champa mà thông qua Champa là những yếu tố của văn hóa Ấn Độ. Điều này thể hiện ở những yếu tố Hoa, Ấn (thông qua nghệ thuật Champa) được bộc lộ rõ nét trong âm nhạc cung đình thời Lý - Trần bên cạnh những thể loại ca nhạc dân gian - nền tảng vững chắc của âm nhạc dân tộc, mà đại bộ phận đã có mặt từ những buổi đầu dựng nước. Một số nhạc khí có nguồn gốc Ấn, Champa xuất hiện trong đời sống âm nhạc của người Việt. Hàng loạt nhạc khí dây từng được phổ biến ở Trung Hoa được tiếp nhận, bổ sung cho sự vắng hiếm của họ nhạc khí này trong âm nhạc Việt Nam buổi đầu dựng nước.

Từ thế kỷ XI, dưới thời Lý, Trần - đặc biệt là dưới thời Lý - nổi lên ảnh hưởng trội bật của nghệ thuật, âm nhạc Champa đối với nghệ thuật, âm nhạc Việt Nam. Niềm say mê của các vua Lý đối với ca nhạc Champa có thể đã tỏa những ảnh hưởng nhất định đối với một bộ phận dân chúng, bên cạnh những ảnh hưởng chắc chắn của âm nhạc Champa đối với âm nhạc cung đình Việt. Cùng với điều đó, việc đưa những tù binh Chăm về sống giữa một số làng xóm Việt đã tạo thêm những điều kiện cho âm nhạc Champa dần thâm nhập sâu vào nền nhạc Việt. Và có lẽ đó là một trong những nguyên nhân khiến cho ngày nay chúng ta thấy thấp thoáng đây đó trong âm điệu dân ca Việt ở phía Bắc một vài nét tương đồng với dân ca Chăm.

3. Sau thời kỳ Bắc thuộc, Phật giáo, Đạo giáo và Nho giáo tiếp tục song song phát triển trong xã hội nước ta.

Dưới thời Đinh, Tiền Lê và nhất là dưới thời Lý, Phật giáo bước vào giai đoạn thịnh đạt. Đầu thời Trần Phật giáo cũng vẫn còn thịnh. Song cuối đời Trần Nho giáo ngày càng phát triển mạnh và có chiều hướng lấn át Phật giáo, bởi nhà nước phong kiến đã tìm thấy ở Nho giáo chỗ dựa cho việc thực hiện những ý đồ nhằm tăng cường chính thể trung ương tập quyền của mình. Chính trong hoàn cảnh đó, tư tưởng vọng ngoại một cách nô lệ bắt đầu nảy sinh trong một số nho thần cuối đời Trần. Có thời gian khuynh hướng này tạm thời thảng thệ. Song, sống giữa thời đại mà khí thế chống ngoại xâm còn hùng hực sau ba lần đánh thắng quân Nguyên - Mông, tinh thần độc lập tự cường trong nhân dân cũng như trong triều đình còn rất mạnh mẽ. Cho nên, chỉ mới nhen nhúm chẳng bao lâu, tư tưởng vọng ngoại đó lập tức bị dập tắt.

Trong năm thế kỷ xây dựng quốc gia phong kiến độc lập, thống nhất, nhân dân và các triều đại phong kiến Việt Nam đã tích cực xây dựng đất nước và phát triển văn hóa. Nền âm nhạc dân tộc nhờ đó cũng có thêm những bước tiến dài với những thành tựu đáng chú ý. Dưới đây chúng ta sẽ lần lượt xem, xét một số bước phát triển của nền âm nhạc dân tộc trong thời kỳ này.

## II. SỰ PHÁT TRIỂN PHONG PHÚ CỦA CÁC THỂ LOẠI CA NHẠC DÂN GIAN

### 1. DÂN CA SINH HOẠT VÀ DÂN CA NGHĨ LỄ NGÀY CÀNG PHONG PHÚ VÀ ĐI DẦN VÀO TRÌNH THỨC.

Dưới thời Đinh, Tiền Lê, nhất là dưới thời Lý, Trần, thủ công nghiệp và thương nghiệp ngày càng phát triển mạnh mẽ. Sự phân hóa nghề nghiệp trong tầng lớp bình dân được đẩy thêm một bước. Ngoài những phường thủ công, dần xuất hiện những làng thủ công. Hồ hát phục vụ và thể hiện cuộc sống lao động của nhân dân, nhất là của người Việt do đó cũng ngày càng đa dạng phong phú bên cạnh những thể loại ca hát dân gian gắn liền với dòng đời người đã nảy sinh và phát triển dần dần ngay từ thời nguyên thủy.

Trong giai đoạn này, âm nhạc dân gian vẫn được nhà nước phong kiến coi trọng và chăm

sóc. Tín ngưỡng thờ tổ tiên, đặc biệt là việc thờ các ông tổ của làng, nước và những người có công xây dựng, bảo vệ đất nước không những tiếp tục phát triển trong dân gian, mà còn được nhà nước dành cho sự chăm sóc đặc biệt.

(Tương truyền rằng Lý Thái Tổ đã phong cho cậu bé làng Dóng là Xung thiên thần vương, cho lập đền thờ và tổ chức hội Dóng, trong đó nòng cốt văn nghệ là phường Tùng Choạc gồm hai mươi người múa hát tế thần và giải trí cho nhân dân. Ngài còn cho dựng đền Sóc thờ thánh Dóng trên bờ hồ Tây để tiện việc tổ chức quốc tế hàng năm). Các hội lễ và dân ca nghi lễ phong tục vì thế tiếp tục phát triển mạnh cả về số lượng lẫn chất lượng. Bên cạnh những hội lễ đã có từ trước, xuất hiện những hội lễ mới: hội Cờ lau tập trận ca ngợi Đinh Tiên Hoàng có công thống nhất đất nước, hát Dặm Thi Sơn ca ngợi chiến công của Lý Thường Kiệt, chèo chài Thiệu Sơn thờ Lê Phụng Hiếu ... Di đôi với việc nhà nước cho xây dựng thể lệ thờ cúng bách thần ở các đền miếu, ghi chép thần tích, ngọc phả, các thể loại dân ca nghi lễ cũng dần đi vào trình thức, lễ lối nhất định.

Thoát khỏi sự trói buộc của xiềng xích nô lệ trong suốt hơn một ngàn năm, được sống trong khung cảnh thái bình thịnh trị, tâm hồn người dân Đại Việt vốn đã yếu đời, lại càng thêm bay bổng. Tính chất trữ tình trong diễn xướng ca hát dân gian - kể cả trong những loại hình dân ca nghi lễ ngày càng tăng theo thời gian. Kèm theo đó, các làn điệu dân ca ngày càng được chài chuốt và trữ tình hóa. Người Việt lúc này đã tách khỏi cộng đồng chung Việt - Mường và trong tiếng Việt đã hình thành sáu thanh điệu. Các thang sáu, bảy âm trong dân ca người Việt ngày càng nhiều và càng đa dạng trên cơ sở vẫn bám chắc những kết cấu giai điệu ba âm từng thống trị một thời trước đó và đặc tính ngũ cung.

## 2. SỰ PHỔ BIẾN RỘNG RÃI CỦA ÂM NHẠC PHẬT GIÁO VÀ ĐẠO GIÁO.

Sự hưng thịnh của Đạo giáo, nhất là của Phật giáo từ thời Đinh, Lê, nhất là dưới thời Lý, Trần chắc chắn kéo theo sự phát triển và nở rộ của các thể loại ca nhạc gắn với các tôn giáo đó. Ngoài các kiểu ngâm, tụng, đọc kinh Phật giáo, có thể đã xuất hiện thêm nhiều hình thức hát nhà chùa khác: kể hạnh, múa hát chạy đàn, hát chầu tại các đền miếu. Bên cạnh trống, chiêng thường được sử dụng trong các hội hè, lễ nghi truyền thống, Phật, Đạo đã góp thêm những mõ, tiu, cồng, chuông như những nhạc khí điểm xuyết và đệm cho những điệu tụng kinh, kệ và hát thờ Âm nhạc - như một chất xúc tác không thể thiếu được trong các hình thức đồng bóng gắn với tín ngưỡng nguyên thủy của cư dân Lạc Việt và Đạo giáo ngày càng phát triển theo thời gian. Ngoài những lời khấn và các tiết điệu của bộ gõ, dân này sinh những bài ca, điệu nhạc đi kèm theo các vũ điệu giúp con người thoát xác để "nhập thân" với các đấng thần linh.

## 3. CÁC LOẠI HÌNH NGHỆ THUẬT SÂN KHẤU TRÊN CON ĐƯỜNG HÌNH THÀNH VÀ PHÁT TRIỂN.

Trong khung cảnh hòa bình ấm no, theo các lễ tiết quy định trong năm, các hội được tổ chức tung bừng khắp nơi trên đất nước. Đó là môi trường cho sự phát triển các loại hình diễn xướng dân gian. Theo nhu cầu thưởng thức nghệ thuật ngày càng tăng của các tầng lớp vua quan cũng như nhân dân, bên cạnh các loại hình ca múa nhạc dần xuất hiện những mảnh trò đơn giản, những hình thức sân khấu sơ khai. Đi đầu trong lĩnh vực này là múa rối nước. Dưới thời Lý múa rối nước đã phát triển ở trình độ khá cao và là một bộ phận quan trọng trong các cuộc vui của làng nước. Tới thời Trần, một số yếu tố nghệ thuật sân khấu phương Bắc được tiếp thu. Nó có tác động nhất định tới hướng phát triển để dẫn tới sự hình thành một loại hình sân khấu phổ biến ở nước ta sau này - sân khấu tuồng -, khác với sân khấu chèo, mặc dầu có thể cả hai đều có cội nguồn từ các hình thức diễn xướng dân gian của dân tộc ta.

### III. ÂM NHẠC CUNG ĐÌNH.

Bước vào kỷ nguyên độc lập lâu dài, việc thiết lập một nhà nước phong kiến tập quyền với sự hình thành của giai cấp quý tộc phong kiến đã đồng thời dẫn tới sự nảy sinh dần dần một môi trường sinh hoạt ca nhạc riêng, phục vụ nhu cầu giải trí của tầng lớp vua quan phong kiến và những nghi thức trong triều đình. Từ môi trường sinh hoạt ca nhạc này ắt sẽ dẫn tới sự ra đời một bộ phận ca nhạc mới bên cạnh bộ phận ca nhạc dân gian: ca nhạc cung đình mang tính chất bác học. Từ thời Lý, khi triều đình phong kiến bắt đầu được xây dựng theo lối chính quy, bộ phận ca nhạc cung đình cũng được xác lập. Sử liệu về thời kỳ đó cho thấy quy mô tổ chức của ca nhạc cung đình khá lớn: thời Lý Thái Tôn. Nhạc kỹ trong cung đã lên tới trên một trăm người.

Sinh hoạt ca múa nhạc trong cung đình thời Lý cũng như thời Trần đều đã phong phú về loại hình cũng như về bài bản tiết mục. Mức độ chính quy hóa ngày càng cao của tổ chức triều đình từ thời Lý, Trần cũng kéo theo sự quy chế hóa ngày càng khắt khe việc sử dụng các thể loại ca nhạc, trước hết là các loại nhạc khí và dàn nhạc phục vụ cho các đối tượng và môi trường khác nhau. Sự quy chế hóa này thể hiện qua những quy định trong việc sử dụng Đại nhạc và Tiểu nhạc dưới thời Trần. Đại nhạc dành riêng cho quốc vương, còn tôn thất quý quan (từ hành khiển trở lên) chỉ khi nào có tế lễ mới được dùng. Tiểu nhạc thì kẻ quý kẻ tiện đều dùng được. Những quy định trong việc sử dụng các nhạc cụ là một hiện tượng tồn tại từ đã lâu trong sinh hoạt ca nhạc dân gian ở nước ta. Trong bối cảnh lịch sử mới, hiện tượng này gắn với sự phân hóa giai cấp ngày càng sâu sắc trong xã hội và mang những ý nghĩa khác xưa. Tuy nhiên, như đã nói ở phần I, dòng ca nhạc cung đình ở giai đoạn này một mặt vẫn bám chắc rễ và giữ mối liên hệ khăng khít với nguồn nhạc dân gian truyền thống, mặt khác tiếp thu thêm những yếu tố âm nhạc Champa và Trung Hoa (xem các mục IV, V). Sự yêu mến nghệ thuật Champa của các vua thời Lý có ảnh hưởng quyết định tới việc tiếp nhận những ảnh hưởng sâu đậm của âm nhạc Champa trong nền nhạc Đại Việt, trước hết là âm nhạc cung đình. Tốp nhạc công được khắc trên bệ đá chùa Phật Tích (Bắc Ninh) có thể là hình ảnh một dàn nhạc Phật giáo, đồng thời là một dàn nhạc cung đình của triều đại zùng Phật thời đó.

### IV. NHẠC KHÍ MỚI VÀ NHỮNG TỔ CHỨC DÀN NHẠC DƯỚI THỜI LÝ, TRẦN.

#### 1. NHỮNG NHẠC KHÍ MỚI.

Bên cạnh những nhạc khí truyền thống tiếp tục được sử dụng trong dân gian và cung đình, dưới thời Lý, Trần người ta thấy xuất hiện hàng loạt nhạc khí mới.

a/ Những tư liệu còn lại dưới thời Lý cho thấy những nhạc khí thời đó được tiếp thu từ hai nguồn chính sau đây:

+ Nhạc khí tiếp thu của Trung Hoa: đàn cầm (loại đàn tranh), đàn nguyệt, đàn tỳ bà và cái phách bản.

+ Nhạc khí có nguồn gốc Ấn Độ, Trung A, du nhập ta qua Champa hoặc Trung Hoa: trống tầm bông (phong yêu cổ), mõ, đàn hồ.

b/ Sử liệu về thời Trần cho biết: ngoài những nhạc cụ đã thấy xuất hiện dưới thời Lý, còn có thêm: trống cơm (phạn cổ ba), kèn tít tiểu, tiểu quân (sáo đôi), trống đại cốc (hoặc đại cẩu), đàn bảy dây, đàn một dây (tiền thân của đàn bầu?).

## 2. CÁC TỔ CHỨC DÀN NHẠC.

Qua số tư liệu hiếm hoi còn lại có thể hình dung một số tổ chức dàn nhạc dưới thời Lý, Trần như sau:

a/ Dàn nhạc cung đình phục vụ tế lễ Phật giáo dưới thời Lý: gồm trống da hoặc mõ, phách bản, trống phong yêu, kèn bầu, sáo dọc, sáo ngang, đàn nhị hồ, đàn cầm, đàn nguyệt, đàn tỳ bà.

b/ Đại nhạc thời Trần: gồm phạn cổ ba, tít tiểu, tiểu quản, tiểu bát (chập chọạ nhỏ), đại cốc (đại cấu), là những nhạc khí có âm lượng lớn hơn. Nói nôm na, đó là dàn nhạc "trống kèn" với những nhạc khí gỗ và hơi.

c/ Tiểu nhạc thời Trần: chủ yếu gồm những nhạc khí dây, âm lượng nhỏ hơn so với Đại nhạc: đàn cầm, đàn tranh, đàn tỳ bà, đàn thất huyền, đàn song huyền, sáo, tiêu ...

## V. BƯỚC ĐẦU TIẾP THU MỘT SỐ YẾU TỐ LÝ THUYẾT ÂM NHẠC TRUNG HOA. TRÊN CON ĐƯỜNG XÂY DỰNG LÝ THUYẾT VÀ HỆ THỐNG ĐÀO TẠO ÂM NHẠC.

### 1. KHÁI QUÁT

Từ thời Lý, Trần một số yếu tố lý thuyết âm nhạc Trung Hoa có thể bắt đầu bén rễ trong âm nhạc nước ta, tuy chưa phổ biến rộng rãi. Bên cạnh những tên gọi cổ của dân tộc để chỉ các âm của đàn (tính, tĩnh, tĩnh, tĩnh, tung, tang, tàng) và các âm của kèn (tí, um, bo, tịch, tót, tò, te), những tên gọi "cung, thương, giốc, chủy, vũ ...", rồi "hồ, xự, y, xang, xé, cống, phan, lúu, ú" dần được người Việt biết đến qua sách vở và qua thực tiễn âm nhạc được truyền từ một số lính Nguyên Mông sang xâm lược nước ta bị bắt làm tù binh. Thuyết ngũ hành bát quái theo việc học Nho giáo truyền vào nước ta chắc chắn đã được một bộ phận phong kiến quý tộc Việt biết tới. Và ngũ cung, bát âm trong nhạc lý Trung Hoa do đó cũng dần được truyền sang Việt Nam. Tuy nhiên, có lẽ cũng như số phận của Nho giáo, những thuyết này hầu như chưa gây được ảnh hưởng gì đáng kể trong âm nhạc dân gian cũng như cung đình thời Lý Trần. Phải tới thời Hồ - nếu những tư liệu do Nhuận Nhĩ công bố là chính xác - mới thấy những biểu hiện rõ rệt sự ứng dụng những thuyết này trong âm nhạc nước ta. Tuy nhiên đó cũng chỉ là những ứng dụng linh hoạt, cơ động các thuyết trên, chứ không phải sự rập khuôn máy móc những quan niệm ngũ cung, bát âm trong nhạc lý Trung Hoa, chẳng hạn như quan niệm về bát âm của người Việt ở thời Hồ sẽ xem xét dưới đây.

### 2. NHỮNG THÀNH TỰU ÂM NHẠC THỜI HỒ.

Công cuộc mở mang, phát triển văn hóa cùng những bước tiến trong đời sống kinh tế, xã hội dưới thời Lý Trần đã tạo điều kiện đầy nền văn hóa dân tộc lên một đỉnh cao mới. Nhiều nhân vật lỗi lạc xuất hiện. Nhiều tác phẩm có giá trị thuộc nhiều ngành ra đời. Theo đà tiến triển chung đó, công cuộc phát triển sự nghiệp âm nhạc cũng đạt nhiều thành tựu mới. Theo Nhuận Nhĩ, cuối đời Trần sang đời Hồ ở nước ta đã có nhiều sách biên soạn về âm nhạc. Nếu những tư liệu mà Nhuận Nhĩ công bố có cơ sở vững chắc, thì dưới thời Hồ, trong không khí đổi mới của những cuộc cải cách do Hồ Quý Lý đưa ra, sự nghiệp giáo dục âm nhạc cũng được xây dựng, chỉnh đốn vào nề nếp quy củ. Góp công lớn trong công việc này là phái Đại Nam nhạc mô phạm. Với phái nhạc này, nền âm nhạc nước nhà đã đạt những thành tựu mới trong việc nghiên cứu thanh âm, hệ thống hóa và xây dựng phương pháp dạy nhạc cùng các nguyên tắc hòa nhạc, quy định các lối gõ trống phách, phân loại các kiểu nhịp điệu, phân loại bát âm và chế tạo nhạc khí.

Theo tư liệu của tác giả nói trên, sự phân loại bát âm của người Việt thời đó không giống

người Trung Hoa. Theo quan niệm Trung Hoa, dàn bát âm bao gồm những nhạc khí chế tạo từ tám chất liệu khác nhau: gỗ, đá, đất, da, tre, tơ, sắt, quả bầu: (mộc, thạch, thổ, cách, trúc, ti, kim, bào). Dàn bát âm Việt lại bao gồm những nhạc khí tượng trưng cho tám thứ tiếng trong trời đất: tiếng gió thoảng; tiếng gào thét của thú rừng; tiếng ong; tiếng chim; tiếng sấm sét; tiếng vó ngựa phi; tiếng đất lở; đá lăn; thác đổ; tiếng búa chặt cây rừng và tiếng pháo lệnh.

Cũng theo tư liệu của Nhuận Nhĩ, năm loại nhịp (ngũ phách) mà phái Đại Nam nhạc mô phạm ghi chép, gồm:

- Nhịp *quân hành* (tức nhịp một)
- Nhịp *lưỡng thuận* (bỏ lấy một), còn gọi là nhịp *trường thuận*,
- Nhịp *chiêu binh cổ sĩ* (bỏ một lấy ba), còn gọi là nhịp *du thuyền cổ sĩ*,
- Nhịp *song lan phù* (bỏ một lấy hai), có sách gọi là nhịp *bán tuyết*,
- Nhịp *nam oán dạ* (bỏ ba lấy một).

Hai loại nhịp được bổ sung về sau là :nhịp *tổ tưu* và nhịp *song tiền lạt lưỡng hậu*. Nhờ phái Đại Nam nhạc mô phạm, nền âm nhạc nước ta ngày càng phát triển. Nhiều nghệ sĩ chơi đàn nổi danh xuất hiện. Sự nghiệp giáo dục âm nhạc đi dần vào con đường chính quy và chuyên nghiệp hóa. ...

## VI. CUỘC XÂM LĂNG CỦA QUÂN MINH.

Công cuộc xây dựng và phát triển văn hóa, khoa học và âm nhạc dân tộc đang vươn lên mạnh mẽ thì bị ngát quãng bởi cuộc xâm lăng của quân Minh. Chính sách hủy diệt văn hóa vô cùng tàn khốc và triệt để, có chủ tâm của nhà Minh đã gây nên những tổn thất vô cùng lớn lao cho nền văn hóa cũng như âm nhạc của dân tộc. Hầu hết những thành tựu văn hóa được vun đắp trong năm thế kỷ độc lập bị tan thành tro bụi hoặc mất vào tay địch. Âm nhạc - một bộ phận của nền văn hóa đó - cũng chung một số phận. Những công trình biên soạn về âm nhạc do đó bị mất mát, thất lạc.

Vốn có truyền thống bất khuất, trong suốt 20 năm chiếm đóng của quân Minh, nhân dân ta không ngừng nổi dậy chống ách xâm lược của kẻ thù. Tham gia vào cuộc kháng chiến đó có cả những nghệ sĩ dân gian với cây đàn, giọng hát và trí thông minh của mình. Âm nhạc lúc này được nhân dân ta khai thác như một vũ khí có hiệu quả trong cuộc chiến đấu chống quân xâm lược.

Ngày nay nhân dân vẫn còn ghi nhớ công lao của những ca nữ tài hoa đã góp phần giải phóng quê hương như nàng Đào Thị Huệ ở làng Đào Đặng (Hải Hưng), bà Lương Thị ở làng Chuế Cầu (Hà Nam Ninh) ...

Cuộc kháng chiến vĩ đại của nghĩa quân Lam Sơn cuối cùng kết thúc thắng lợi. Nhà Lê được thành lập. Lịch sử bước vào một giai đoạn mới.

## CHƯƠNG II

### ÂM NHẠC VIỆT NAM TRONG GIAI ĐOẠN CỤC THỊNH CHUYÊN SANG SUY THOÁI VÀ SUY SỤP CỦA CHẾ ĐỘ PHONG KIẾN Ở VIỆT NAM (TỪ THẾ KỶ XV ĐẾN GIỮA THẾ KỶ XIX)

#### ● ÂM NHẠC THỜI LÊ

#### I. BỐI CẢNH CHUNG VÀ DIỄN TRÌNH LỊCH SỬ ÂM NHẠC.

##### 1. TÍCH CỰC CHÍNH QUY HÓA NỀN ÂM NHẠC DÂN TỘC, ĐẶC BIỆT LÀ ÂM NHẠC CUNG ĐÌNH.

Sau mười năm chiến đấu bền bỉ, ngoan cường chống kẻ thù, ngày 3 tháng 1 năm 1428, nghĩa quân Lam Sơn đã quét sạch toàn bộ quân thù xâm lược ra khỏi bờ cõi.

Trong không khí đầy tự hào, Lê Thái Tổ bắt tay vào công cuộc xây dựng lại đất nước, khôi phục văn hóa dân tộc sau những năm bị tàn phá nặng nề: Chính sự được đặt lại, định luật lệ, chế lễ nhạc, mở khoa thi, đặt quan chức, dựng học hiệu... Các triều đại sau tiếp tục sự nghiệp của Lê Thái Tổ, sửa sang chính sự, củng cố chế độ phong kiến tập quyền, phát triển kinh tế và văn hóa.

Tháng giêng năm Đinh Tỵ (1437), Lê Thái Tông sai hành khiển Nguyễn Trãi cùng với Lê bộ ty giám là Lương Đăng đốc làm loan giá, nhạc khí, dạy tập nhạc múa. Song, trong khi bàn luận, quy chế do Lương Đăng và Nguyễn Trãi định nhiều chỗ không hợp nhau, lời bàn về khắc khí lớn nhỏ nặng nhẹ nhiều điều trái nhau, mà tấu cũng không giống nhau, vì thế mà Nguyễn Trãi từ việc. Nhân đây, Lương Đăng dâng thư đề nghị quy chế mới, theo đó, nhạc trong triều đình gồm nhiều thể loại: nhạc tế giao, nhạc tế miếu, nhạc tế Ngũ tự, nhạc cứu hộ nhật thực nguyệt thực, nhạc đại triều, nhạc thường triều, nhạc đại yến chín lần tấu, nhạc trong cung... Dân nhạc trong cung đình cũng chia làm hai loại: Đường thượng chi nhạc (nhạc trên đường) và Đường hạ chi nhạc (nhạc dưới đường).

Về cơ bản, những quy chế âm nhạc mới do Lương Đăng dâng là bắt chước theo quy chế âm nhạc của nhà Minh: từ cấu trúc dân nhạc, các nhạc khí, đến quan niệm bát âm của Trung Hoa.

Đến thời Lê Thánh Tông, âm nhạc cung đình và dân gian được sắp xếp lại. Nhạc cung đình có hai bộ phận: đó là thự Đồng Văn và thự Nhã nhạc, do quan Thái thường trông coi. Còn ca nhạc dân gian thì giao cho Ty Giáo phường coi giữ.

Quan nhạc ở đầu thời Lê có bộ kèn trống lính kỵ thuộc về các cơ vệ. Từ thời Lê trung hưng về sau mới đặt riêng ra một nhạc đội bá lĩnh do lính trong phủ chúa Trịnh giữ. Mọi việc tang tế trong chốn quan phủ và ngoài dân gian đều dùng đội bá lĩnh, còn các nhạc công Đồng văn, nếu không có đặc chỉ thì không được dùng.

Nhìn chung, dưới thời Lê nổi bật lên một số nét đáng lưu ý:

*a/Khuynh hướng xây dựng nền âm nhạc dân tộc theo những khuôn mẫu Trung Hoa và cuộc đấu tranh về quan điểm trong nội bộ giai cấp phong kiến.*

Trong lịch sử âm nhạc Việt Nam đây là lần đầu tiên người ta thấy ảnh hưởng của âm nhạc Trung Hoa in dấu ấn đậm nét trong âm nhạc cung đình nước ta: từ những loại nhạc lễ, cấu trúc dân nhạc cung đình với những nhạc khí cung đình phổ biến ở Trung Hoa dưới thời nhà Minh (chúc, ngũ, huân, trỉ, phương hưởng, không hầu...) được đưa vào dân nhạc Đại Việt cùng với quan niệm Trung Hoa về bát âm.

Sự bắt chước một cách sống sượng quy chế nước ngoài của Lương Dạng đã vi phạm những truyền thống cổ xưa của dân tộc không khỏi làm tổn hại tới tinh thần tự tôn dân tộc của những viên quan gấn bó và từng tôn thờ, bảo vệ truyền thống dân tộc, đứng đầu là Nguyễn Trãi. Và đây có lẽ là một trong những nguyên nhân chủ yếu khiến cho ông và các bạn hữu phản nộ, cuối cùng dẫn tới việc Nguyễn Trãi từ việc,

Trong sơ dâng vua, Nguyễn Trãi cùng các bạn ông đã bày tỏ sự bất bình đối với kẻ "dối vua lừa dưới", bỏ cả lệ cũ của tổ tông: "... Nay sai kẻ hoạn quan một mình định lễ nhạc, cả nước chẳng nhục lăm ư? (...) đánh trống là báo giờ ra châu sớm, nay nhà vua ra châu rồi mới đánh trống. Theo quy chế lúc vua ra, bên tả đánh chuông Hoàng Chung rồi năm chuông bên hữu ứng theo, lúc vua vào thì đánh chuông Di Tân, rồi năm chuông cùng ứng theo. Nay vua ra châu, đánh 108 tiếng chuông, đó là số nhà sư lăn tràng hạt (...). Kế ra, làm xe thì đằng trước có diềm, đằng sau mở cửa, nay mở cửa đằng trước, quy chế đời xưa như thế sao? (...)".

Mâu thuẫn giữa Nguyễn Trãi và Lương Dạng phản ánh cuộc đấu tranh tư tưởng trong nội bộ giai cấp phong kiến Việt Nam, giữa phái vọng ngoại - đại diện là Lương Dạng - và phái bảo vệ truyền thống dân tộc - đứng đầu là Nguyễn Trãi. Lúc này, phái vọng ngoại đã tạm thời thắng thế. Việc làm của Lương Dạng cũng báo hiệu trước một bước ngoặt của dòng nhạc cung đình Việt Nam. Từ đây, dòng nhạc cung đình Việt Nam chuyển theo hướng khác hẳn xưa. Nó không còn giữ mối liên hệ bền chặt với dòng nhạc dân gian như trước, mà từ nó dần dần cắt đứt mối liên hệ với nguồn nhạc tươi mát, đầy sức sống ấy.

*b/ Khuynh hướng tách rời âm nhạc cung đình khỏi âm nhạc dân gian truyền thống và những đổi thay trong quan niệm đánh giá âm nhạc dân gian cổ truyền.*

Như ta đã biết, Nho giáo, Phật giáo và Đạo giáo đều được đưa vào nước ta từ rất sớm. Tuy nhiên, trong rất nhiều thế kỷ đầu tiên, Nho giáo không gây được ảnh hưởng gì đáng kể trong đời sống nhân dân cũng như trong xã hội Việt Nam nói chung. Dần dà theo thời gian, giai cấp phong kiến Việt Nam ngày càng tìm thấy trong tam cương ngũ thường của Nho giáo một chỗ dựa vững chắc đảm bảo cho trật tự của xã hội phong kiến. Cho nên sau một thời gian dài bị tẩy chay Nho giáo mới dần dần được tiếp nhận vào những vị trí đáng kể trong xã hội.

Cuối đời Trần, Nho bắt đầu chiếm ưu thế hơn so với Phật giáo trong các giới cầm quyền và văn hóa. Sang đời Hồ, nó đã chiếm ưu thế tuyệt đối trong bộ máy nhà nước. Sau những đóng góp tích cực của giới nho sĩ trong cuộc kháng chiến cứu nước mà người đại diện là Nguyễn Trãi, Nho giáo chính thức được chính quyền phong kiến Việt Nam tiếp nhận làm quốc giáo. Tống Nho - một thứ lý luận mà về mặt chính trị, xã hội ra sức biện hộ cho chế độ quân chủ chuyên chế, củng cố sự phân biệt đẳng cấp và các trật tự phong kiến - đã trở thành hệ tư tưởng chính thông của chế độ phong kiến và là mẫu mực cho việc dựng nước, trị dân, là khuôn vàng thước ngọc cho việc xây dựng các thiết chế chính trị, xã hội ở Việt Nam.

Để đảm bảo trật tự phong kiến, củng cố địa vị thống trị của chính quyền phong kiến, nhà Lê khép nếp sống xã hội và mọi quan hệ giữa người với người vào những luật lệ khắt khe, chặt chẽ: từ quyền hạn và trách nhiệm của các chức quan đến quần áo, đồ dùng, nhà ở...

Uy quyền của nhà vua được thần thánh hóa (giống như ở Trung Quốc). Mọi người phải phục tùng tuyệt đối quyền hành tối cao của nhà vua. Ranh giới giữa vua quan và dân chúng, theo ý muốn của giai cấp phong kiến, phải được phân biệt rạch ròi về mọi mặt (như trên đã nói).

Chính đó là nguyên nhân dẫn tới sự rạn nứt dần của mối quan hệ chan hòa kháng khí và bình đẳng giữa vua quan và dân chúng từng thấy ở nước ta dưới những triều đại trước. Và tất cả những điều đó đã ảnh hưởng sâu sắc tới sự phát triển nghệ thuật âm nhạc ở nước ta trong thời đại này.



Đầu thế kỷ XV, nghệ thuật thời Lê vẫn còn kế tục những truyền thống thời Lý - Trần, song càng về sau, dưới sự chỉ đạo của chính quyền phong kiến, ngày càng bộc lộ rõ xu hướng đưa nghệ thuật vào con đường chính thống, rập theo một số "mẫu mực" của phong kiến phương Bắc, kèm theo đó là sự coi khinh và xa rời, dẫn tới chỗ cắt đứt hẳn mối liên hệ với nghệ thuật dân gian truyền thống.

Dưới con mắt của các quan lại nhiệm sâu Nho học trong chính quyền phong kiến, âm nhạc dân gian cổ truyền đã bị nhìn nhận một cách méo mó lệch lạc. Khoảng năm 1437 Lê Thái Tông theo lời nghị của Lương Đăng đã ra lệnh bãi bỏ trò chơi hát chèo khi vua yết nhà Thái miếu, vì coi đó là thứ "nhạc dâm" (!).

Đến thời Lê Nhân Tông, năm 1448, khi vua ngự về Lam Kinh, qua Thanh Hóa, nghe lời đài quan Đồng Hành Phát, thái úy Khả lại cấm hẳn tục hát rí ren, cho "lời hát ấy là thói dâm tục xấu, không nên cho người hát nhằm ở trước xa giá". Quá trình tách ra dần những truyền thống dân gian cổ xưa ấy cứ tiếp tục phát triển.

Dưới thời Lê Thánh Tông, nhà vua giao cho bộ Lễ định quốc nhạc và tục nhạc, là lễ nghi thông hành ở triều đình và nơi thôn xã, để "nhã nhạc và tục nhạc không hỗn hợp với nhau".

Âm nhạc, ca xướng dần dần không còn được trân trọng và là sinh hoạt phổ biến ngoài dân gian cũng như trong cung đình như ở những triều đại trước nữa. Nhà nước phong kiến coi những người làm nghề chèo hát như những kẻ nghịch đảng, ngụy quan, những kẻ bất nghĩa, loạn luân và xui nguyên dục bị..., cấm họ và con cháu dẫu có học vấn cũng không được phép ứng thí. Việc ca hát nhiều khi còn bị nhà nước ngăn cản, cấm đoán. Trong 24 huấn điều ban bố thời Hồng Đức, điều thứ nhất là: "Cha mẹ dạy con phải đúng khuôn phép, không được để buông tuồng dâm dối vào cờ bạc, rượu chè, tập nghề xướng hát, hại đến phong tục".

Nhà nước phong kiến lại cấm con cái các nhà xướng ca "con gái không được lấy con những nhà quan chức, quyền quý. Điều luật 322 quy định rõ quan chức lấy con gái nhà xướng ca làm vợ hay thiếp thì bị phạt đánh 70 trượng và biếm 3 tư; con cháu quan chức lấy con gái nhà xướng ca cũng bị phạt đánh 60 trượng và nhất thiết bất ly dị".

Tuy nhiên, giống như việc nhồi ép hệ tư tưởng Tống Nho vốn không phù hợp với tư tưởng, tình cảm và tập quán suy nghĩ của người Việt Nam, việc áp đặt một số khuôn mẫu Trung Hoa xa lạ với tập quán âm nhạc của dân tộc, nhất là việc lái dòng nhạc cung đình theo hướng cắt đứt liên hệ với dòng nhạc dân gian đã làm cho dòng nhạc này trở nên khô cứng, cứng nhắc và suy tàn mau chóng.

*c/ Những thành tựu mới trong công cuộc nghiên cứu, đúc kết và xây dựng lý thuyết âm nhạc.*

Trong đà chung của việc cố gắng chính quy hóa nền âm nhạc dân tộc, đặc biệt là âm nhạc cung đình, dưới thời Lê, chính quyền phong kiến đã tạo được một số tác động tích cực cho sự phát triển nền âm nhạc nước nhà. Trong giai đoạn này công cuộc nghiên cứu, đúc kết và xây dựng lý thuyết âm nhạc nói riêng và những nguyên tắc nghệ thuật cho ca múa nhạc nói chung được thúc đẩy thêm một bước. Chính đây là thời kỳ đầu tiên mà lý thuyết âm nhạc Trung Hoa được nghiên cứu kỹ lưỡng và có lẽ cũng là lần đầu tiên nhà nước phong kiến Việt Nam quan tâm tới việc cho nghiên cứu, đúc kết và xây dựng thành lý thuyết, nguyên tắc nghệ thuật cho các bộ môn sân khấu ca múa nhạc nói chung và âm nhạc nói riêng.

Theo Phạm Đình Hồ, âm luật năm Hồng Đức có bốn cung, hai luật: cung Hoàng cung, cung Nam, cung Bắc, cung Đại thực, luật Dương kiều, luật Âm kiều.

Đến đầu thế kỷ XVI lại xuất hiện cuốn *Hội phường phả lục* của Lương Thế Vinh đúc kết

thành qui luật những nguyên tắc hát múa, đánh trống. Những luật này về sau vẫn được lưu truyền và áp dụng trong nghệ thuật sân khấu, nhất là sân khấu chèo. Có thể xem đó là những thành tựu mới đáng chú ý trong công tác nghiên cứu lý luận nghệ thuật và âm nhạc.

Cần lưu ý rằng, nếu ở thời Lê Thái Tông, nhờ vào sự nhỏ dại của nhà vua, mà khuynh hướng vọng ngoại có phần mù quáng, nô lệ của phái Lương Đăng đã tạm thời thắng thế, gây phần nộ trong các trung thần và làm cho âm nhạc cung đình nước ta mang đậm màu sắc Trung Hoa, thì ở thời Lê Thánh Tông, việc học tập, tiếp thu những yếu tố lý thuyết âm nhạc Trung Hoa mang tính chất hoàn toàn khác hẳn. Vì quyền lợi của giai cấp, mà chính quyền phong kiến coi trọng Nho giáo, đưa nó lên địa vị chính thống, nhưng nhà nước phong kiến Việt Nam vẫn rất đề cao tinh thần độc lập, tự cường dân tộc. Có thể thấy điều này ngay trong việc sử dụng chữ Nôm - chữ viết của dân tộc. Lê Thánh Tông là vị vua rất coi trọng chữ Nôm. Ông đã lập hội Tao đàn, tự xưng là Tao đàn chánh nguyên súy, tập hợp một số văn thần để cùng nhau sáng tạo và xướng họa thi ca. Bản thân nhà vua từng làm thơ chữ Nôm và khuyến khích triều thần sáng tác thơ văn bằng chữ Nôm. *Hồng Đức quốc âm thi tập* với 328 bài thơ Nôm của hai mươi tám vị quan văn hay chữ trong hội Tao đàn là một sản phẩm văn hóa tinh thần lớn của thế kỷ XV biểu lộ tinh thần độc lập tự cường và lòng tự hào dân tộc của vua quan thời Lê. Việc tiếp thu những yếu tố lý thuyết âm nhạc Trung Hoa dưới thời Lê và việc xây dựng hệ thống nhạc lý năm Hồng Đức chắc chắn không mang tinh thần rập khuôn một cách nô lệ như việc Lương Đăng đã làm trước đây. Âm nhạc dân tộc - ngay cả âm nhạc cung đình lúc này - vì vậy vẫn giữ lại những bản sắc riêng của mình bên cạnh những yếu tố mới tiếp thu.

Quả thật, khi xây dựng quy chế tổ chức âm nhạc và nhạc lý, các vị quan đại thần Việt Nam một mặt vừa "kê cứu âm nhạc Trung Hoa", một mặt lại "hiệp vào quốc âm ta để làm, chứ không bắt chước nguyên xi. Cho nên, có thể nhiều yếu tố Trung Hoa trước khi du nhập nhạc lý Việt Nam đã được sàng lọc ở một mức nhất định qua thói quen và nếp nghĩ của người Việt. Nghiên cứu âm nhạc Trung Hoa, các đại thần thời Lê chắc chắn đã biết tới ngũ cung Trung Hoa với: Cung, Thương, Giốc, Chủy, Vũ. Song không lệ thuộc vào đó, họ lại dựng bốn cung với: cung Hoàng chung, cung Nam, cung Bắc và cung Đại thực. Trong những tên gọi đó, Hoàng chung và Đại thực có mặt trong nhạc lý Trung Hoa. Còn cung Nam và cung Bắc (không thấy trong sách nhạc cổ của Trung Hoa, trừ một tên gọi có chữ Nam: Nam lữ) có lẽ là những sáng tạo thuần Việt.

Có lẽ cũng bởi thế, trong quá trình phát triển về sau, các thuật ngữ Hoàng chung và Đại thực bị thất truyền dần, trong khi đó, cung Nam, cung Bắc lại có một sức sống lâu bền hơn nhiều. Cho tới ngày nay những thuật ngữ vừa nói vẫn được bảo lưu trong thuật ngữ âm nhạc truyền thống Việt Nam. Chúng được dùng để chỉ hai hệ thống bài bản với hai hệ thống thang âm điều thức cơ bản làm nền tảng cho nó với sự đối lập về tính chất như bản thân nội hàm của hai thuật ngữ này tự bộc lộ.

## 2. BƯỚC SUY VI CỦA ÂM NHẠC CUNG ĐÌNH VÀ SỰ TRỞI DẬY CỦA ÂM NHẠC DÂN GIAN.

Từ thế kỷ XVI - XVII, hệ tư tưởng Nho giáo bắt đầu rạn nứt. Nó không còn có hiệu lực và không được độc tôn như trước nữa. Trái lại, hệ tư tưởng Phật giáo và Đạo giáo đã được nhân dân ta tiếp nhận từ trước, lại có phần được phục hồi. Chế độ phong kiến cũng dần đi vào con đường suy vi. Cùng với sự suy vi đó, âm nhạc cung đình cùng những phép tắc, luật lệ phỏng theo Trung Hoa cũng dần dần tan rã.

Phạm Đình Hồ thuật rằng: Đời Lê trung hưng, phép thi rất nghiêm. Những con nhà hát xướng không được ra thi. Lộc Khê hầu Đào Duy Từ dẫu tài giỏi, văn chương hay, thi hội đã

trúng cách, chỉ vì là con nhà hát xướng mà phải tước tịch không được đỗ. (...) Về sau có bà Như Kinh, Trương thái phi và bà A lữ Biện tu dung đều là nhà con hát mới khởi gia lên, từ bấy giờ mới bỏ lệ cấm, cho cả con nhà bát xướng được ra thi. Quan Thái thường trông coi thụ

Dồng văn và thụ Nhã nhạc về sau cũng bị thuyên chuyển đi làm chức khác."

"Giáo phường thì cho kẻ cai đội trông coi không còn ai sửa lại những chỗ sai lầm được nữa. Không có quan chuyên chức, điển cố không còn giữ được mấy. Từ Năm Quang Hưng (1578), vua Lê chỉ là hư vị ngồi suông. Bộ Dồng văn và bộ Nhã nhạc chỉ khi nào có lễ tế giao hay có lễ triều hạ gì lớn mới dùng đến. Cho nên con cháu nhà nghề âm nhạc đều thất nghiệp cả. Tấu nhạc ở chốn triều miếu thì chỉ om sòm loạn bậy, không còn thành ra xoang điệu gì (...). Kẻ nhạc công quen tập những tiếng "dâm thanh", nên so với xoang điệu chép ở bộ Lễ năm Hồng Đức đều không hợp (...). Khi ông Nguyễn Công Hãng vào làm thủ tướng triều Lê, ông đã từng đến cả hai bộ Nhạc để hỏi xét điển cố, nhưng không thể xét được. Sách *Chinh hòa hội điển* nói về nhạc quan rất sơ lược, cũng bởi thế hiển không thể xét được". [Trái với âm nhạc cung đình, nằm trong sự phát triển của nghệ thuật dân gian nơi chung, từ thế kỷ XVI-XVII, với sức sống mãnh liệt được áp ủ trong lòng nhân dân, âm nhạc dân gian lại ngày càng phát triển mạnh mẽ. Nó thâm nhập trở lại dòng cung đình và có chiều hướng lấn át dần dòng nhạc này.

Cũng theo Phạm Đình Hồ, từ năm Quang Hưng, "lối tục nhạc ở chốn giáo phường mới lại thịnh hành". Không những phát triển trong dân gian mà dòng nhạc này còn vươn lên giành lại vị trí xứng đáng trong cung đình tương tự như dưới thời Lý - Trần. Xét theo

*Lịch triều hiến chương loại chí* của Phan Huy Chú, thì từ đời Lê trung hưng (1533) về sau, rất nhiều lễ nghi trong triều đình, tại cung vua, phủ chúa hay ở nơi Thái miếu đều phải với Ty Giáo phường tới cùng hòa tấu với hai thụ Dồng Văn và Nhã Nhạc. Thậm chí, có nhiều khi phần nhạc lại do riêng Ty Giáo phường đảm nhiệm.

Nhạc ở chốn triều đình và nơi thôn xã không còn phân chia tách bạch như ý muốn của nhà nước phong kiến. Người ta thấy từ giữa thế kỷ XVI trở về sau "tế giao miếu và lễ triều hạ hay chốn dân gian tế thần, cũng dùng nhạc ấy cả". Âm nhạc chốn dân gian không còn bị quản chế chặt chẽ như trước nên được phát triển tự do.

Phạm Đình Hồ "thường thấy các con nhà thế gia phải dụ lời tươi mặt nịnh nọt kẻ ca công, cầu học lấy giọng hát, bắt chước bộ đi đứng của họ để khoe với chúng bạn". Nền nếp, quy chế phong kiến bị phá vỡ, Phường chèo bội vốn phục vụ cho lễ tế ngu tại các nhà tang gia vào rằm tháng bảy, tới năm Cảnh Hưng mới pha thêm lối tuồng, cũng đóng vai trò vẽ mặt ra múa hát đua cợt, không khác gì ở hí trường. Các nhà tang gia hay đua nhau mượn phường chèo đóng tuồng để khoe khoang. Các quan chính phủ ghét hung lễ lại dùng lẫn lộn cả cát lễ, bèn nghiêm cấm, đã hơn mười năm". Trên thực tế, qua nghệ thuật chèo, nghệ sĩ dân gian đã nói lên tâm tư tình cảm của mình, lên án và chống lại những tôn ti trật tự mà giai cấp phong kiến đang cố ép họ vào. Cho nên ngay từ năm 1465 đã có lệnh "cấm người làm nghề chèo hát không được giễu cha mẹ và quan trưởng" và liệt những người làm nghề chèo hát vào hạng "nghịch đáng, nguy quan có tiếng xấu" với những điều luật khác nghiệt đối với họ như trên đã thấy.

Song tất cả những luật lệ khắt khe đến mấy cũng không thể ngăn cản được nghệ thuật này phát triển. Mặc dầu bị nghiêm cấm, đến năm Canh Tuất (1790), người ta lại thấy dân gian bày trò hát bội ấy. Các con nhà lương gia tử đệ có người bỏ cả chức nghiệp đi theo học hát, khăn áo dáng bộ như dân bà, thường khi ở nhà cũng nghèo ngao tập hát chèo, trước mặt khách cũng không thẹn thò gì cả.

Các tổ chức dân nhạc, bài bản và những lý thuyết âm nhạc được xây dựng ở nửa sau thế kỷ XV cũng có nhiều thay đổi và biến cải như chúng ta sẽ thấy ở dưới.

## II. CÁC TỔ CHỨC DÀN NHẠC VÀ NHẠC KHÍ.

### 1. ĐƯỜNG THƯỢNG CHI NHẠC VÀ ĐƯỜNG HẠ CHI NHẠC.

Như trên đã nói, đầu thời Lê, Lương Đăng đã phỏng theo âm nhạc Trung Hoa mà xây dựng nên hai tổ chức dàn nhạc cung đình Đường thượng chi nhạc  
và Đường hạ chi nhạc (tức là Nhạc trên đường và Nhạc dưới đường).

a/ *Nhạc trên đường* (Đường thượng chi nhạc) dàn nhạc này cấu trúc theo bát âm Trung Hoa: - *Trống treo lớn*

- *Khánh chùm* (biên khánh)

- *Chuông chùm* (biên chung)

Bộ khánh và bộ chuông mỗi thứ đều gồm mười sáu chiếc treo vào một cái giá. Những khánh nhỏ và chuông nhỏ này có độ dày mỏng khác nhau. Khi đánh, tùy theo độ dày mỏng mà phát ra âm thanh trong, đục khác nhau.

- *Dàn cầm* (sách xưa cho biết: xưa đàn này có năm dây, sau thêm hai dây nữa thành bảy dây). Khi đàn, người ta dùng móng tay gảy theo mười ba ký hiệu, phát ra mười ba âm thanh.

- *Dàn sắt* (xưa có năm mươi dây, sau đổi lại hai mươi nhăm dây).

Mỗi dây có một cái trụ, khi đánh thì di động cái trụ trên hoặc dưới để thanh âm phát ra cao thấp, trong đục khác nhau).

- *Sinh và dung*: *Sinh* hoặc *sênh* được làm bằng vỏ quả bầu, có mười ba ống để thổi. Còn *dung* là cái chuông lớn.

Khi tấu nhạc, người thổi ống sinh, người đánh chuông để thanh âm hòa nhịp với nhau.

Có tài liệu cho biết là các ống sậy cắm vào quả bầu có thể từ mười ba đến mười chín ống. Chúng có năm loại dài ngắn khác nhau, sắp xếp thành hình cánh phượng. (Vì thế *sênh* này còn có tên là *sênh hoàng*, và có lẽ nó do bà Nữ Oa sáng chế ra.)

- *Quản và thước*: *quản* là một nhạc khí xưa nhưng thất truyền từ đời nhà Hán sau này mới thuyết nói một khác. Còn *thước* thì giống cái sáo nhưng ngắn và nhỏ hơn.

Có tài liệu khác lại cho biết *quản* là một nhạc khí thổi làm bằng ống trúc, có sáu hoặc tám lỗ, giống như sáo. *Thước* là ống trúc có khoét ba lỗ, giống như kèn. Một vài tác giả nước ngoài cho biết, *thước* là một loại sáo tre có từ ba, năm hoặc sáu lỗ. Chiều dài của nó là 0,45m, đường kính 0,02m.

- *Chúc và ngũ*: *Chúc* làm bằng gỗ, đóng hình cái đấu vuông, sâu một thước năm tấc cổ - hoặc một thước ba tấc - ba mặt bưng ván gỗ, ở giữa làm lồi lên để đập gỗ. Khi bắt đầu cử nhạc thì phường nhạc gõ cái *chúc*.

*Ngũ* làm bằng gỗ như *chúc*. Song nó mang hình con hổ phục, trên lưng có hai mươi bảy cái răng bằng kim loại - hoặc ba mươi hai tám phách bằng gỗ cứng. Khi tấu, người ta dùng một miếng gỗ quẹt vào thành tiếng nghe lách tách.

- *Huân và trì*: *Huân* là nhạc khí nện bằng đất, trên thót, dưới bằng, ở giữa rỗng, hình như quả trứng to. Có sáu lỗ, bốn lỗ mặt trước, hai lỗ mặt sau. Trên lại có một lỗ để thổi.

(Có tài liệu cho biết tất cả chỉ có sáu lỗ: một lỗ để thổi, ba lỗ phía trước và hai lỗ phía sau).

*Trì* là nhạc khí chế bằng tre. Khi tấu nhạc thì *huân* và *trì* thổi hòa nhịp với nhau. Một tài liệu cho biết: *trì* là loại sáo ngang nguyên thủy, dài khoảng 0,355m, có từ sáu đến mười lỗ. Theo Hoàng Yến, *trì* do Tô Thành Công (ông vua một nước chư hầu ở dưới thời Bình vương, nhà Châu) sáng chế từ năm 770 trước công nguyên. Lại có tài liệu cho biết *trì* làm bằng trúc có một lỗ để thổi.

Những nhạc khí này nằm trong bát âm của Trung Hoa, gồm tám loại nhạc khí chế tạo bằng tám loại chất liệu tạo âm khác nhau:

- *Mộc* có: chức, ngữ.
- *Thạch* có: biên khánh.
- *Thổ* có: huân.
- *Cách* có: trống (có tài liệu gọi là huyền đại cổ).
- *Trúc* có: quản, thước, *trì*.
- *Ti* có: đàn cầm, đàn sắt.
- *Kim* có: biên chung (bộ chuông), dung.
- *Bào* có: sinh (hoặc sênh).

*b/ Nhạc dưới đường* (Đường hạ chi nhạc) gồm các nhạc khí sau: - *Phương hướng*: là mười sáu phiến hình chữ nhật, chế bằng đồng (hoặc bằng gang), dày mỏng khác nhau. Chúng được treo chung vào một cái giá thành hai tầng. Khi tấu, dùng dùi nhỏ (bằng đồng) để đánh. Tùy theo dung tích dày mỏng khác nhau mà âm thanh phát ra cao thấp khác nhau.

- *Không hầu*: tên một cây đàn cổ nhưng thất truyền đã lâu. Có tài liệu cho biết nó giống như đàn sắt, nhưng nhỏ hơn, lấy một miếng gỗ để gảy. Một tác giả khác cho biết rằng đàn *không hầu* có hai mươi dây bằng tơ, giống như đàn *nhị thập huyền* trong đàn nữ nhạc ở Trung Hoa đời nhà Minh. Theo *Từ nguyên*, thì *không hầu* có hai mươi ba dây, giống như chiếc *không hầu* mà Hoàng Yến đã nhắc tới trong công trình của ông về âm nhạc Huế.

- *Tỳ bà*: theo *Từ nguyên* và *Từ hải* thì đàn này chế bằng gỗ cây ngô đồng, cổ dài, mặt phẳng, bụng trên thót, dưới phình. Nguyên đàn này trước có bốn dây, sau phần nhiều dùng sáu dây.

- *Trống*.

- *Quản, địch v.v...*

Theo một tài liệu cho biết thì *quản, địch* là những nhạc khí được làm bằng trúc, dài một thước tám tấc, có lỗ, tức là cái sáo, sáo dọc và sáo ngang.

## 2. THỤ ĐỒNG VÂN VÀ THỤ NHÀ NHẠC.

Không rõ những nhạc khí dùng trong bộ Đồng vân và bộ Nhà nhạc dưới thời Lê Thánh Tông có những gì, chỉ biết rằng từ năm Quang Hưng trở về sau - tức là từ nửa cuối thế kỷ XVI trở đi - các nhạc khí dùng trong thụ Đồng vân và thụ Nhà nhạc gồm:

- *Trống ngưỡng thiên lớn,*
- *Kèn trúc nạm vàng lớn,*
- *Long sinh,*
- *Long phách,*
- *Các đàn ba dây, bốn dây hoặc mười lăm dây,*
- *Ống sáo,*
- *Trống mảnh một mặt, sơn vàng, tang mỏng,*
- *Phách xâu tiền,*

### 3. TY GIÁO PHƯỜNG.

Nhạc khí chốn giáo phường từ nửa cuối thế kỷ XVI có:

- Một cái *dịp bằng tre già*, hình dẹp, dài độ ba bốn thước, khi đã đủ nhạc công thì có một bà già gõ để giữ nhịp.
- Cái *trúc địch*, tục gọi là *sáo*, thường chỉ dùng để hòa tấu.
- *Yêu cổ*, tức là cái trống cơm, tang trống như cái thùng nhỏ mà dài, lúc sắp dùng thì xoa cơm nếp vào hai mặt trống cho âm tiếng, hai bên ứng hòa với nhau.
- *Đói cầm*, tục gọi là đàn đáy, cũng giống như đàn tầu ba dây, nhưng đáy vuông, dọc đàn dài, trên dọc gắn mười sáu phím.
- *Địch cổ* - có lẽ là địch quân, mà tục gọi là *quyển nhị*, dùng để hòa với các tiếng âm nhạc hoặc thổi một mình.

Những nhạc khí này do mỗi người quân giáp (kép) cầm một cái. Khi kép ra hát thì lấy dây lưng điều treo đàn đáy ngang lưng để gảy, cùng với á đào xướng họa, tùy theo giọng hát lên xuống, mau khoan ứng nhịp với nhau. Ngoài ra còn có:

- Cái *phách*, tục gọi là *sinh*, do á đào cầm gõ
- Cái *phách quân tiền*, tục gọi là *sinh tiền*, cùng với cái *sinh*, đều dùng đánh để đỡ giọng hát.
- *Đan diện cổ*, tức là trống mảnh một mặt, tang trống nhỏ và mỏng, sơn son thếp vàng, khi á đào mới lên chiếu hát hoặc múa thì đánh trống ấy, tiếng kêu lung bung, bập bùng rất hay.

### 4. DÀN NHẠC DÙNG ĐỂ ĐỆM CHO HÁT TRONG CUNG ĐÌNH.

Cơ cấu dàn nhạc này gồm:

- Cái *trúc sinh* để cầm nhịp, tục gọi là *đàn khô*, hình như cái thùng vuông, trên rộng dưới thắt lại, giống như cái mộc trúc (nhạc khí cổ), trên mặt thùng ken liền từng miếng tre già như bậc thang giường, lấy hai cái dùi gõ nhịp thì tiếng kêu lác các.
- *Đàn cầm*, thứ căng dây thép dài giống như đàn sắt, hai bên đàn khám xà cừ hay đồi mồi.
- *Đàn chín dây*, tục gọi là *đàn cừ huyền*,
- *Đàn bảy dây*, tục gọi là *đàn thất huyền*,
- *Đàn tranh mười lăm dây*, gảy bằng móng tay bạc, hoặc lấy cái tăm sậy gõ lên dây, hòa với các thứ tiếng nhạc khác, gọi là *bát âm*. Song, Phạm Đình Hổ đã nhận xét rằng đó kỳ thực không phải tiếng bát âm thời cổ.

### 5. ĐỘI BÁ LINH TRONG PHỦ CHÚA TRINH.

Nhạc khí sử dụng gồm có:

- *Trống*,
- *Mỏ*,
- *Trống phong yêu*, giống như *trống cơm*, nhưng một mặt hơi to, giữa thắt, lưng ong, tiếng kêu nhẹ là "tầm", nặng là "bông", tục gọi là trống "tầm bông".
- Cái *xúy quân*, tục gọi là kèn, làm bằng ống sậy, so với *địch quân* của giáo phường thì hơi ngắn, ống dọc ở giữa là một đoạn trúc khoét bảy lỗ, thổi thành bảy tiếng, dưới cháp thêm cái loa bằng đồng hay ghép bằng tre, miệng dưới loe ra, gắn sơn.

Theo Phạm Đình Hổ đây là kiểu kèn thượng mã đời cổ.

- Cái *tiểu xúy quân*, tục gọi là *kèn tiểu*, ống dọc chỉ khoét năm lỗ, không có miệng loe.
- Cái *trùng quyển xúy quân*, tục gọi là kèn tổ sâu, làm bằng ống sậy.

## 6. VAI NHẬN XÉT

a/ Trống đồng vẫn theo sát cuộc sống của người Việt Nam. Cuối thế kỷ XVII, một nhà sư Trung Hoa sang thăm Đàng trong đã nhiều lần chứng kiến việc sử dụng trống đồng để làm hiệu lệnh cho thủy quân hoặc để thúc voi xông trận - hình ảnh dễ khiến ta liên tưởng tới những âm thanh sôi động, hào hùng của trống đồng thừa xưa trong cuộc khởi nghĩa của Hai Bà đầu Công nguyên, hoặc trong cuộc kháng chiến vĩ đại chống quân Nguyên ở đời nhà Trần. Sử liệu còn cho biết, trong nhạc cứu nhật nguyệt giao trùng ở thời Lê còn có sự tham gia của "kim cổ". Đó có thể cũng chính là trống đồng.

b/ Như trên đã thấy, về cuối thời Lê, nhiều nhạc khí Trung Hoa mới được áp đặt vào âm nhạc cung đình thời Lê dường như đã bị lãng quên, cho nên chúng không hề được nhắc tới trong bài viết của Phạm Đình Hồ. Những tài liệu khác cũng không cho biết gì hơn về những nhạc cụ này. Dường thượng chỉ nhạc và Dường hạ chỉ nhạc cũng không còn được nhắc tới trong sử sách thời Lê...

## III. CÁC THỂ LOẠI CA MÚA NHẠC VÀ BÀI BẢN, TIẾT MỤC.

Theo quy định của Bộ lễ năm Hồng Đức, quốc nhạc và tục nhạc thời bấy giờ có những loại sau :

- Làm lễ tế đế vương đời trước và thần kỳ bản xứ gọi là *kỳ yên*.
- Hát múa trước mặt đế vương gọi là *hát chầu* (thị xướng).
- Hát xướng có ý chế giễu người làm cha mẹ, gọi là *con hát* (xướng nhi).
- Múa hát có ý để bôi nhọ người làm vua quan, gọi là *phường chèo* (Xướng ưu).
- Diễn đạt tài năng đủ nghề, gọi là *thường ban*.
- Cầm giấu vật gì ở trong tay để đánh đố gọi là *tàng câu*.

Sử sách cũng thường nhắc tới điệu múa *Bình Ngô* và khúc nhạc *Bình Ngô phá trận*. Theo sử cũ, điệu múa *Bình Ngô* là do vua Thái Tông sáng tác để truy nhớ công trước của vua Thái Tổ dùng vũ công định thiên hạ. Tới mùa xuân năm Thái Hòa, triều vua Nhân Tông, khi ban yến cho quần thần, nhà vua cũng cho múa khúc *Bình Ngô phá trận*. Năm Diên Ninh thứ ba (1456), nhà vua tuần du đến Lam kinh bãi yết làng miếu, hàng quan văn cũng biểu diễn điệu múa *Bình Ngô phá trận*, hàng quan võ biểu diễn điệu múa *Chư hầu lai triều*. Tàn tích của những điệu múa, nhạc này, theo Vũ Ngọc Khánh, có lẽ còn được lưu lại trong một số hình thức diễn xướng dân gian ở Thanh Hóa, như chèo chái, trò chạy chữ, trò Xuân Phá, Đông Anh và rải rác trong những trò Bôn, trò Triêng, trò Chí Cường. Cũng theo tác giả nói trên, người sáng tác *Bình Ngô phá trận* có thể là Nguyễn Trãi chứ không phải Lê Thái Tông.

Về bài bản ở thời kỳ này có thể kể thêm những điệu hát *Hà Nam*, *Hà Bắc*, *Bát đoạn cầm*, trong đó, giáo phường ở thế kỷ XVIII thường gọi làm *Hà Nam* là *Xà Nam*.

Hàng năm, trong các lễ kỳ phúc, tế thần bản thổ vào ngày đầu xuân, lễ hạ điền vào mùa hè, lễ thượng điền tế thần tiên nông vào mùa thu... lúc nghinh thần, tống thần đều có đầy đủ âm nhạc. Đó cũng là những dịp để nhân dân hội họp ăn uống. Hát cửa đình lúc này đã hình thành, những hình thức hát mang tính chất thánh phòng như hát ả đào, hát trong cung, nghệ thuật sân khấu chèo, tuồng lúc này đều có sự phát triển, sẽ được nghiên cứu trong những mục riêng.

#### IV. HÁT CỦA ĐÌNH VÀ CÁC "NHÁNH" CỦA NÓ.

*Hát của đình* trước hết gắn liền với cái đình - là địa điểm diễn xướng đã đem lại tên gọi cho hình thức hát thờ thần này. Trong lịch sử nước ta, ngôi đình - với tư cách là một nơi sinh hoạt chính trị, tinh thần và văn hóa của dân chúng trong mỗi làng, theo ý kiến một số nhà nghiên cứu, có lẽ xuất hiện sớm nhất là vào khoảng cuối thế kỷ XV, dưới thời Lê sơ.

Như vậy, lối hát này có lẽ cũng chỉ có thể xuất hiện vào khoảng thời điểm nói trên và dần dần định hình cùng với quá trình xác lập vị trí của ngôi đình trong đời sống văn hóa, tinh thần của người Việt.

Tuy nhiên *hát của đình* vẫn là sản phẩm của sự kế thừa những vốn nghệ thuật ca múa nhạc vốn có của dân tộc từ những thời kỳ trước để lại. Sự tồn tại song song của một số hình thức tín ngưỡng cổ xưa và hình thức hát của đình ở một số vùng cũng như sự kết hợp giữa việc thờ thành hoàng làng với việc thờ cúng, tưởng niệm các vị anh hùng có công với đất nước, sự xen kẽ giữa những lời ca chứa đựng một số ngôn ngữ cổ với những câu ca xuất hiện ở những thời kỳ sau có thể là biểu hiện của những điều vừa nói ở trên. Việc bảo lưu điệu múa bài bông có từ thời nhà Trần cũng là một biểu hiện của sự kế thừa những vốn ca múa nhạc cổ xưa trong hình thức hát của đình.

*Hát của đình* và *hát á đào* có thể xem là cùng một gốc.

Cả hai tên gọi ấy đều không thấy nói tới trong các sách sử từ thế kỷ XVII, XVIII... trở về trước. Song chúng đều thuộc tục nhạc và nằm trong tổ chức giáo phường, do các đào và kép trình diễn. Có điều, hát của đình không thể tách rời khỏi môi trường diễn xướng của nó là ngôi đình và việc thờ thần, còn tên gọi *hát á đào* có lẽ xuất hiện sau khi các á đào rời khỏi môi trường cũ là ngôi đình, để đi sâu vào các tư thất phục vụ cho các quan viên nho sĩ. Khi triều đình phong kiến tự cho mình cái quyền đứng trên cả các thần để sắc phong cho các thần và thành hoàng làng, lối hát của các đào kép nơi thôn dã vốn chỉ dành riêng cho các thần cũng hoàn toàn nằm dưới quyền sử dụng và thưởng thức của vua chúa. Tuy nhiên, khi vào trong cung, nó mang tên là *hát của quyền*. (Tất nhiên ở các triều đại trước triều Lê, trong cung đình đã có những hình thức ca múa nhạc, song như trên đã nói, dưới các triều đại đó "tập tục hãy còn chất phác", giữa nguồn nhạc dân gian và dòng nhạc cung đình không có sự cách bức nào đáng kể. Từ thời Lê mới có sự quy định lại, "quốc nhạc và tục nhạc không hỗn hợp với nhau". Cho nên, hát trong cung tất nhiên cũng khác với hát ngoài giáo phường. Điểm lại nhạc khí dùng trong hát của quyền, ta thấy chúng khác hẳn những nhạc khí đệm cho hát á đào ngoài giáo phường. Đó dường như là những nhạc khí thông dụng trong nhạc cung đình thời trước (đàn tranh, đàn sáo, đàn cầm bảy dây, chín dây...). Giọng hát "uển chuyển, dịu dàng, thanh nhã hơn giọng hát ở ngoài chốn giáo phường", "nhưng âm luật cũng không khác mấy". Đó là một yếu tố thể hiện nguồn gốc chung của hai loại hát này.

Khi được tổ chức vào trong các giáo phường, các á đào sống, luyện tập và hành nghề theo một qui chế rất chặt chẽ. Nhờ vào các cuộc hát thi ở cửa đình, nghệ thuật hát của các á đào ngày càng trở nên điêu luyện.

Trong ngót một nghìn năm khi đế vương đô còn đóng ở Thăng Long, cuộc hát á đào ở miền Bắc rất thịnh. Từ Nghệ Tĩnh trở ra, không huyện nào không tới hai, ba làng có hai á đào. Ngoài những cuộc hát trong những ngày kỷ niệm tổ sư, ở làng quê, các á đào thường đi hát thờ, mừng cưới, mừng danh vọng ở các nhà sang. Bổng lộc rất khá, cho nên "họ không cần nguồn thu nhập nào khác ngoài nguồn thu được do nghề hát". Tất nhiên



không chỉ giới nho sĩ, quan lại ưa thích, mà cả các bậc vua chúa cũng rất ưa chuộng. Nhiều ả đào được tuyển vào làm ca kỹ trong nhạc phủ và cung vua.

Cả dưới thời nhà Nguyễn, nhiều ả đào xuất sắc ngoài Bắc vẫn tiếp tục được tuyển chọn vào kinh đô Huế phục vụ trong cung.

Không những thưởng thức nghệ thuật ca múa của các ả đào, mà nhiều người trong giới nho sĩ, quan lại... còn trực tiếp tham gia vào sự phát triển của ngành nghệ thuật này. Đầu thế kỷ XVI, tiến sỹ Lê Đức Mao, đã làm ba bài hát cho đào nương hát ở cửa đình Đông Ngạc. Chúa Trịnh Cương đã đặt lời cho điệu *Kiều dương* trong hát ả đào. Sau này nhiều danh nhân, văn sĩ tiếp tục viết lời cho điệu *Hát nói* trong hát ả đào làm cho hát cửa đình và hát ả đào càng thêm sức sống phong phú, đồng thời làm cho nghệ thuật này ngày thêm đậm chất bác học.

Trong quá trình phát triển, hát cửa đình và hát ả đào đều có sự thay đổi và biến cải, phát triển. Đến thế kỷ XVIII đã xuất hiện nhiều biến đổi so với năm Hồng Đức. Phạm Đình Hồ nhận xét rằng Giáo phường bấy giờ "theo thói quen đã gọi làm cung *Hoàng chung* là cung *Huỳnh*, cung *Dại thực* là Đại thạch, *Dương Kiều* là Kiều dương, *Hà Nam* là Xà Nam. Còn những lối *dàn lầy*, *hát từng*, *thét nhạc* đều là mới thêm vào. Lúc đọc thơ, đọc phú thì chỉ hát nhanh tạp nhạp những câu thơ ngũ ngôn, thất ngôn mà đọc, chứ không có thứ tự gì. Còn như lối hát xưa, bọn giáo phường vẫn còn truyền được ít nhiều xoang điệu cổ, lúc hát lại xen giọng mới vào. Từ năm Cảnh Hưng trở về trước, hãy còn ít nhiều người biết giọng hát cổ ấy, sau đến cuối đời Lê, chỉ có ả đào già mới hát được; bất những ả đào non hát thử, thì lè lưỡi, xin chịu ngay". Nhiều tên gọi những cung điệu, bài hát từ thời Lê sau này vẫn tiếp tục được giữ lại trong thuật ngữ và tiết mục biểu của hát cửa đình và hát ả đào ở thế kỷ XX. Lối ngâm thổng ngày nay ả đào vẫn thường dùng là lối ngâm mới có từ đời Trịnh lưu truyền lại...

#### IV. NGHỆ THUẬT SÂN KHẤU CHÈO VÀ TUỒNG BƯỚC VÀO GIAI ĐOẠN TÁC GIA VÀ TÁC PHẨM.

Đây là giai đoạn phát triển đặc biệt mạnh mẽ của nghệ thuật sân khấu dân gian: hát chèo. Lúc này hát chèo và sân khấu dân tộc nói chung bắt đầu bước vào giai đoạn tác gia và tác phẩm. Sự suy thoái của chế độ phong kiến và của Nho giáo không làm cho nghệ thuật dân gian bị ngưng trệ Trái lại, đó còn là cơ hội cho văn hóa nghệ thuật dân gian phát triển mạnh mẽ hơn. Sự phát triển của kinh tế hàng hóa vào thế kỷ XVI - XVII, sự phồn thịnh của các thành thị cũng góp phần không nhỏ làm cho nghệ thuật sân khấu phát triển. Sinh hoạt nghệ thuật ở Bắc kỳ vào thế kỷ XVII được X. Ba-rơn (Samuel Baron) mô tả lại như sau: "... Họ không có một rạp hát nào ở thành thị làm nơi biểu diễn, nhưng họ đã có tư thất của các quan và sân các tư gia thay thế. Trong khi đó, ở thôn xóm, họ có những nhà công cộng dành cho việc hát do ba hay bốn người đứng ra hưng công xây dựng; đó là nơi họ mở hội, tiệc tùng và hát xướng theo lễ lối của họ. Mỗi ngôi đình đó thường mượn ba, bốn hoặc năm diễn viên; diễn suốt một đêm thì được một vạn đồng tiền hoặc một nén bạc.

Ngoài ra, những người thưởng thức tối diễn có lòng rộng rãi, lại thường thêm cho họ mỗi khi họ trở được một vài ngón trò hay một cách khéo léo. Các diễn viên phần lớn mặc loại hàng mỏng địa phương, loại hàng xa-tanh hoặc loại hàng vải gì đó tương tự. Họ chỉ có ít loại bài hát và không quá năm làn điệu khác nhau, nhằm ca ngợi vua quan và xen vào các bài hát đó là những lớp tỏ tình và những trở thơ tao nhã". "Chỉ phụ nữ mới múa và người múa thường hát theo múa, sau mỗi trở hát, người đó lại bị một diễn viên nam đóng vai hề ra cất ngang.

Vai trò đó là người tài trí bậc nhất mà người ta có thể tìm được quanh vùng và họ có đủ tài làm cho tất cả mọi người xung quanh phải bật cười về các sáng tạo và điệu bộ của họ.

Nhạc cụ của họ gồm có trống, thanh la, tiêu, đàn và hai hay ba kiểu đàn kéo..." "Múa phào lộn kéo dài gần nửa tiếng do một phụ nữ trình diễn, trên đầu đội một cái mâm đựng đầy những đèn dầu nhỏ mà vẫn làm được đủ mọi động tác và kiểu múa, không để sánh một giọt dầu nào ra ngoài, người ấy cứ vung vẩy một cách nhẹ nhàng khiến khán giả phải trầm trồ chiêm ngưỡng". Còn "múa trên dây do các phụ nữ biểu diễn rất duyên dáng".

Nhà nước phong kiến cũng đã nhân sự phát triển của nghệ thuật sân khấu và tạp kỹ để bóc lột bằng các hình thức thuế khóa đồng thời đặt ra nhiều luật lệ cấm đoán đối với nghệ thuật chèo. Ở Đàng trong, hát tuồng do Đào Duy Từ đem từ miền Bắc vào, được sự chăm sóc của chúa Nguyễn đã phát triển dần để tiến đến một trình độ tinh vi. Sau đó, ảnh hưởng của hát tuồng từ miền Nam ra miền Bắc lại tạo ra lối hát bội ở hý trường vào khoảng giữa thế kỷ thứ XVIII.

Văn học và văn nghệ dân gian cũng như văn học viết phát triển là những điều kiện giúp cho nghệ thuật sân khấu chèo và tuồng bước vào thời kỳ tác gia và tác phẩm với tư cách là những sáng tác có đầu có cuối - mặc dầu còn thô sơ. Kịch bản chèo xưa nhất hiện nay được biết đến là vở *Huyết hồ phú* đề năm Diên Ninh thứ 2 (1455), trong đó nhân vật có hát những điệu *Giàng giai, Thiên thai, dụng ...* Một số kịch bản tuồng ra đời, trong số đó có thể kể *Lục súc tranh công, Sài vai* của Nguyễn Cư Trinh ở thế kỷ XVIII...

Nghệ thuật diễn viên được đúc kết và tiêu chuẩn hóa trong cuốn *Hí phường phá lục* của Lương Thế Vinh, in năm 1501. Cuốn sách đã đưa ra những qui tắc về múa (tử tương) và biểu diễn (luật hồ ứng tương sinh và ngũ kỹ). Còn lục tự thì tóm tắt tiêu chuẩn của người diễn viên phải đạt tới. Nghệ thuật đánh trống cũng được qui định trong cuốn sách nói trên. Trong những phép tắc về nghệ thuật đánh trống, ta thấy ngay từ thời đó, người xưa đã rất chú trọng tới sự ăn ý giữa các nhạc cụ gõ với nhau. So với phép đánh trống châu ngày nay, nhiều qui tắc nêu ra trong cuốn sách vẫn được bảo lưu như những định luật về nghệ thuật.

## ● ÂM NHẠC THỜI NGUYỄN.

### I. Bối cảnh và tình hình chung về âm nhạc.

a/ Sau nhiều biến cố lớn lao và sau cái chết đột ngột của vua Quang Trung (1792), tháng bảy năm 1802 Nguyễn Anh chiếm được kinh thành Thăng Long, khôi phục chế độ phong kiến phản động.

Họ Nguyễn cố sức lập lại trật tự phong kiến, củng cố địa vị thống trị đang bị lung lay nghiêm trọng của Nho giáo, hy vọng dựa vào đó mà giữ vững ngai vàng của mình. Chế độ chuyên chế của nhà Mãn Thanh bên Trung Hoa lại được triều Nguyễn lấy làm mẫu mực về mọi mặt. Về âm nhạc, trừ *quân nhạc* và *nhà nhạc* còn thấy nói tới trong sử sách thời Nguyễn, các tổ chức Âm nhạc khác xây dựng vào thời Lê Thánh Tông (như bộ Đồng vận, ty Giáo phường) cơ lẽ cũng đã bị tan rã hoặc xóa bỏ. Thay vào ty Giáo phường, nhà Nguyễn lại dựng Viện Giáo phường để lo việc lấy người vào các đội ca nhạc phục vụ cho giai cấp phong kiến. Một loạt các tổ chức dàn nhạc mới phục vụ các lễ nghi trong triều xuất hiện thay cho bộ Đồng vận và Ty Giáo phường: *Cổ xúy đại nhạc, Ty chung, Ty khánh*. Hai Ty chung và Ty khánh được đặt từ 1831 để tấu Miếu nhạc. Ngoài ra lại có *Ti trực tế nhạc* (dàn nhạc nhỏ), *tiểu nhạc* và từ năm Minh Mạng thứ 19 (1838) xuất hiện thêm dàn *Nhạc huyền*. Đó là những dàn nhạc

trong cung đình. Trong những dàn nhạc cung đình ở thời kỳ này, nhiều nhạc cụ gần như bị bỏ quên trong những thế kỷ trước (dàn chuông, dàn khánh, huân, trl, chúc, ngũ ...) lại thấy xuất hiện trong các Ty chung, Ty khánh, và trong dàn *Nhạc huyền*.

Nhiều tiết mục trong chương trình quy định của nhạc lễ cung đình thời Nguyễn có tên gọi giống như những tiết mục trong nhạc lễ Trung Hoa được ghi trong *Minh chí*.

Tuy nhiên, dẫu có rập khuôn theo Trung Hoa, cố sức tô vẽ cho ngai vàng của mình thêm lộng lẫy, chính quyền phong kiến chuyên chế nhà Nguyễn cũng không có những cơ sở để xây dựng một đế chế vững mạnh. Các cuộc khởi nghĩa của nông dân vẫn liên tục nổ ra với một tần số cao chưa từng thấy.

Hệ tư tưởng Nho giáo mà chính quyền phong kiến cố công xây dựng hàng trăm năm và được nhà Nguyễn ra sức duy trì, củng cố cũng chỉ có "bề rộng" mà không có "bề sâu". Cho nên thời kỳ này chính quyền phong kiến không đủ sức chế ngự sức phát triển của nghệ thuật dân gian nói chung và của âm nhạc dân gian nói riêng. Tiếp tục đề ra những luật lệ, thể chế ngăn cách các giai tầng và duy trì trật tự phong kiến nhưng nó vẫn không thể tạo ra được một sự cách biệt hoàn toàn giữa hai dòng chính thống và dân gian. Chẳng những thế, nó còn buộc phải chấp nhận một sự "dung hòa" nhất định giữa hai dòng nghệ thuật này. Âm nhạc cung đình và dân gian thời Nguyễn tuy có khác nhau, nhưng nhiều loại nhạc cụ trong nhạc cung đình cũng được sử dụng rộng rãi ngoài dân gian, tương tự như dưới thời Trần. Xét cấu trúc phương bát âm dân gian, chúng ta thấy nó chính là cấu trúc một dàn nhạc trong cung ở đầu thế kỷ XIX với sự giảm bớt ba nhạc cụ gỗ và một ống quản (sáo đôi). Sự giống nhau này còn mạnh hơn nữa ở đầu thế kỷ XX, khi chế độ phong kiến ngày càng tàn tạ, bất lực: so với dàn nhạc trong cung, dàn bát âm ngoài dân gian chỉ thiếu hai nhạc cụ gỗ.

Nền văn học nghệ thuật nước ta từ cuối thế kỷ XVIII tới nửa đầu thế kỷ XIX đã phát triển rực rỡ chưa từng thấy: Hồ Xuân Hương, Nguyễn Du với Truyện Kiều. Truyện thơ dài đặc biệt phát triển. Sang thế kỷ thứ XIX, thể ca trù phát triển thành một thể thơ có giá trị nghệ thuật và khả năng diễn đạt dồi dào. Kiến trúc, điêu khắc, nhất là nghệ thuật tạc tượng đã phát triển tới đỉnh cao từ thế kỷ thứ XVIII với chùa Tây phương và tượng các vị tổ. Khoa học lịch sử, địa lý, y học cũng phát triển cao với nhiều nhà bác học nổi tiếng: Lê Quý Đôn (1726 - 1783), Phan Huy Chú (1782-1840), Nguyễn Hữu Trác, tức Hải Thượng Lãn Ông (1720 - 1791)... Theo đà phát triển chung của văn hóa nghệ thuật cuối thế kỷ XVIII - đầu thế kỷ XIX, nghệ thuật ca nhạc cũng có những bước phát triển mới đa dạng, phong phú hơn. Nhiều thể loại dân ca ngày càng định hình, có phong cách địa phương rõ nét. Ca trong cung đình Huế trở nên một thể loại ca hát thính phòng có sắc thái riêng bên cạnh hát cửa đình và hát á đào ngoài Bắc. Nghệ thuật hát tuồng tiến đến giai đoạn cực thịnh và phát triển thành nhiều loại, nhiều lưu phái ... Hát á đào dần dần thu nhập thêm những điệu mới mượn của xẩm, chèo, hát lý, hát sa mạc ... Trong quá trình phát triển dần vào phía Nam từ những thế kỷ trước, do tiếp xúc với âm nhạc của các dân tộc ở phía Nam, âm nhạc của người Việt cũng ngày càng phát triển phong phú, nhiều màu sắc hơn.

## II. CÁC TỔ CHỨC DÀN NHẠC VÀ NHẠC KHÍ.

### I. CÁC DÀN NHẠC CUNG ĐÌNH:

#### a/ Nhà nhạc, gồm:

- Một bảng cổ (trông một mặt da),
- Một tỳ bà,

- Một đàn nguyệt,
- Một đàn nhị huyền,
- Hai địch (sáo ngang),
- Một tam âm,
- Một phách tiền.

So với dàn nhạc Việt Nam trình diễn trong triều đình Trung Hoa thời nhà Thanh, dàn nhạc này chỉ thiếu chiếc đàn huyền tứ (đàn ba dây). Cùng với những dàn nhạc khác nó được sử dụng trong lễ tế Nam giao.

*Nhạc huyền*, bao gồm:

- Một kiến cổ,
- Một bác chung (chuông lớn),
- biên chung mười hai chiếc,
- biên khánh mười hai chiếc,
- Một phục phụ (trống hai mặt da, thùng trống ở giữa phình),
- Một chúc,
- Một cổ (trống)
- Hai cầm (bảy dây),
- Hai sắt (hai mươi lăm dây)
- Hai bài tiêu,
- Hai tiêu,
- Hai địch,
- Hai sênh,
- Hai huân,
- Hai trỉ
- Một phách bồng. Tất cả là hai mươi bốn nhạc cụ.

Dàn nhạc này dùng trong lễ tế Nam giao và các lễ đại trào, cũng như những lễ lớn (Miếu nhạc, Ngũ tự nhạc, Đại triều nhạc). Ngoài chiếc thước và ngũ không có mặt trong dàn Nhạc huyền, còn lại, những nhạc khí khác đều là nhạc khí trong Đường thượng chi nhạc thời Lê sơ.

*c/ Đại nhạc*, (còn gọi là Cổ xúy đại nhạc) có:

- Hai mươi cổ,
- Tám minh ca (sáo bằng lá sậy),
- Bốn câu giốc (tù và sừng trâu),
- Bốn sa la,
- Bốn tiểu sa,
- Ba hải loa (tù và ốc biển).

Cũng như Nhạc huyền, Đại nhạc chỉ được sử dụng trong những dịp lễ lớn: tế lam giao và những lễ đại triều.

*d/ Tế nhạc* (còn gọi là Ti trúc tế nhạc): dàn nhạc này gồm tám nhạc công, không rõ sử dụng những nhạc cụ gì. Từ năm 1828, nhóm này mang tên là Hòa thanh thự. Tham gia cùng tám

nhạc công, trong Tế nhạc còn có tám ca sinh.

d/ Ty chung và Ty khánh: gồm sáu nhạc công chơi các nhạc cụ sau:

- bạc chung (chuông lớn),
- đặc khánh (khánh đá đơn),
- biên chung (12 chuông),
- biên khánh (12 khánh) ✓

Từ 1831 (Minh Mạng thứ 12), Ty chung và Ty khánh được dùng trong Miếu nhạc cùng với Ti trúc tế nhạc.

Ty chung và Ty khánh được dùng trong nhạc tế Nam giao và Miếu nhạc.

e/ Ty cổ gồm bảy nhạc công phục vụ trong lễ tế Nam giao.

g/ Quân nhạc: không rõ cấu trúc.

h/ Những tổ chức dàn nhạc khác trong cung đình:

Dại Nam hội diễn sử lệ có ghi một dàn nhạc phục vụ trong ngày sinh nhật Hoàng thái hậu tròn 60 tuổi dưới thời Minh Mạng (1827). Dàn nhạc này gồm:

- trống bộc (một mặt da),
- tiểu cổ (trống con),
- đại cổ,
- phách,
- sinh tiền,
- tranh huyền (16 dây),
- nguyệt cầm,
- tỳ bà,
- tam huyền,
- nhị huyền,
- địch, sáo,
- quản.

Sang đầu thế kỷ XX, người ta còn thấy hai dàn nhạc trong cung đình Huế:

Một dàn nhạc do G. Knosp mô tả, theo đó, đây là dàn nhạc của hoàng đế An nam và cấu trúc của nó tương tự tất cả mọi dàn nhạc mà người ta gặp ở Bắc kỳ:

- Một đàn kéo,
- Hai kèn,
- Năm sáo,
- Một sinh tiền,
- Một tam âm la,
- Một cặp phách,
- Một trống.

Dàn nhạc thứ hai được thấy vào năm 1919, gồm mười nhạc công:

- 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.

Cấu trúc dàn nhạc này gần giống như dàn nhạc Việt Nam ở triều đình nhà Thanh vào khoảng cuối thế kỷ XVIII có thêm chiếc sinh tiền và cặp sanh.

## 2. CÁC DÀN NHẠC NGOÀI DÀN GIÀN

### a/ Những dàn nhạc lễ ngoài Bắc:

Ngoài Bắc ta thấy có *phường bát âm*. Quan niệm về bát âm xưa kia đã thất tán, mà quan niệm bát âm Trung Hoa cũng không được giữ lại trong nhân dân. Nghệ sĩ dân gian chỉ quan niệm một cách giản đơn: bát âm là tám thứ tiếng, phường bát âm là phường nhạc gồm tám loại đàn, cho tám thứ tiếng khác nhau. Đó có thể là:

- Một trống bộc, hoặc: - Một bồng bộc,
- Một thiếu cảnh,        - Một cảnh,
- Một ống địch,        - Hai sáo,
- Một nhị,                - Một nhị,
- Một tam,                - Một tam,
- Một tỳ bà,               - Một hồ,
- Một nguyệt,            - Một nguyệt,
- Một thập lục        - Một sinh tiền.

Thực ra, dàn nhạc này khá linh động. Nó có thể thay thế một nhạc cụ này bằng một nhạc cụ khác, ví dụ thay chiếc thiếu cảnh bằng chiếc sanh hoặc chiếc sinh tiền; thậm chí, tùy trường hợp và địa phương có đủ hay thiếu nhạc cụ và nhạc công mà phường bát âm có đủ tám loại nhạc cụ hoặc chỉ còn lại bốn, năm loại.

Như chúng ta thấy, những nhạc cụ dùng trong phường bát âm cũng là những nhạc cụ dùng trong dàn nhạc cung đình đầu thế kỷ XX.

Phường bát âm có thể được dùng trong đám cưới hoặc những đám ma lớn.

Ngoài phường bát âm dùng trong những dịp long trọng, còn có một tổ chức dàn nhạc khác nhỏ hơn phục vụ cho nhạc lễ, đó là *phường kèn*. Phường kèn tùy theo từng nơi mà có cấu trúc khác nhau. Nó có thể gồm ba, bốn hoặc năm chiếc kèn.

### b/ Dàn nhạc lễ trong Nam.

Thay thế cho phường bát âm ở ngoài Bắc, ở trong Nam lại phổ biến dàn *nhạc ngũ âm*. Dàn nhạc này cũng được sử dụng trong các hội và lễ. Đó là một tổ chức dàn nhạc gồm năm nhạc công, tùy theo hoàn cảnh mà có thể sử dụng năm hoặc sáu nhạc cụ. Phường nhạc ngũ âm có thể chơi nhạc của hai phe: phe vãn và phe võ. *Phe vãn* có:

- Đàn cò (đàn nhị),
- Đàn cò chi,
- Đàn cò gáo tre,

- Đàn cò gáo dừa,
- Trống nhạc hoặc trống bát cẩu và trống cơm.

Một trong những đàn cò có thể được thay thế bằng sáo.

*Phe võ* gồm:

- Trống đục và trống cái (hoặc trống vắn, trống võ),
- Chập bạt,
- Dấu (có thể thay bằng thanh la),
- Mỏ,
- Một kèn trung,
- Một cái bông.

Ngoài những loại đàn nhạc nói trên, còn nhiều kết cấu đàn nhạc khác dùng trong những thể loại hát thính phòng (như hát cửa đình và á đào, ca Huế, hát Quảng và hát tài tử ở đầu thế kỷ XX) hoặc trong sân khấu ca kịch truyền thống (như chèo, tuồng ...) và trong một số thể loại ca nhạc dân gian khác (chầu vắn, sắc bùa, hát xẩm ...) v.v...

### III. MỘT SỐ THỂ LOẠI CA NHẠC VÀ BÀI BẢN.

#### I. CÁC THỂ LOẠI CA NHẠC CUNG ĐÌNH:

Ca nhạc cung đình triều Nguyễn bao gồm khá nhiều thể loại: Giao nhạc, Miếu nhạc, Ngũ tự nhạc, Đại triều nhạc, Thường triều nhạc, Nhà nhạc, Yên nhạc, Tế nhạc (tiểu nhạc), Đạo nghinh nhạc, Cung trung nhạc ... Sơ lược các loại đó như sau:

*a/ Giao nhạc:* Phục vụ cho nó có tất cả các loại đàn nhạc. Nhà nhạc tấu riêng và tấu chung với Đại nhạc và Quân nhạc. Ty chung và Ty khánh mỗi thứ điểm ba tiếng khi bắt đầu và kết thúc mỗi bài tụng ca. Đàn chuông và đàn khánh tấu cùng với Ti trúc tế nhạc trong lúc trình diễn những bản nhạc. Ti trúc tế nhạc còn tấu báo hiệu cuộc lễ và khi châm lửa. Cho tới 1828, Cổ xúy đại nhạc vẫn được diễn tấu trong những nghi thức khi đốt lửa (phân sài), khi vua lên đàn (thăng đàn), vua xuống đàn (giáng đàn) khi chiêm ngưỡng những ngọn đuốc (vọng liêu) và khi kết thúc cuộc lễ (lễ thành). Từ 1828 trở đi, đàn nhạc này không còn tấu trong lúc nhóm lửa và vọng liêu nữa.

Bên cạnh những điệu múa do 64 vũ sĩ đảm nhiệm, các dàn nhạc tấu chín khúc mang chữ *Thành* trong những giai đoạn lễ khác nhau. Tên của những khúc nhạc này, từ 1851 tới 1848 có những thay đổi và việc dùng chung trong những giai đoạn của buổi lễ cũng có khác nhau.

*b/ Miếu nhạc:* được sử dụng trong các cuộc tế lễ ở các đền miếu thờ Nguyễn Kim, Nguyễn Hoàng, Gia Long, miếu thờ vua chúa các thời đại khác nhau (Lịch đại đế vương miếu), miếu thờ Khổng Tử và miếu thờ các anh hùng liệt sĩ (Liệt miếu).

Phục vụ loại nhạc này có: Nhà nhạc, Đại nhạc, Tiểu nhạc (không tấu). Từ 1838 có mặt thêm dàn Nhạc huyền. Riêng Ti trúc tế nhạc tấu với tám nhạc công và tám ca sinh. Từ 1831 có thêm Ty chung và Ty khánh do tám nhạc công cùng biểu diễn. Có sáu mươi tư vũ sĩ múa trong cuộc lễ và ba mươi sáu người múa trong cuộc lễ ở đền Khổng Tử.

Trong đền thờ Nguyễn Kim, người ta tấu chín khúc nhạc có chữ *Hòa*. Còn ở đền thờ các vua các thời đại trước là sáu khúc nhạc có chữ *Huy*. Tại đền thờ Khổng Tử là sáu khúc có chữ *Văn*. Ở miếu thờ các anh hùng liệt sĩ cũng là sáu khúc mang chữ *Hòa*.

*c/ Ngũ tự nhạc:* thực ra đây là thuật ngữ mượn ở thế kỷ XV để chỉ loại nhạc dùng trong những cuộc tế lễ khác ngoài tế Nam giao. Đó là lễ tế Xã tắc và tế Tiên nông.

Ở đây có dàn Nhạc huyền để trưng. Còn lại Nhã nhạc và Đại nhạc lần lượt tấu trong những giai đoạn khác nhau của buổi lễ.

Nhạc công và ca sinh thực hiện bảy bản mang chữ *Phong* trong quá trình của buổi lễ.

d/ *Đại triều nhạc*: dùng cho các dịp Nguyên đán, Sóc vọng, Ban sóc và Tiếp sứ. Cho tới 1832 (Minh Mạng thứ 13), dùng trong các lễ đại triều là dàn Đại nhạc và Tế nhạc. Từ 1832 trở đi thì không dùng Tế nhạc nữa và nhóm Nhạc huyền đứng trong diện Đơn Trì mà không tấu nhạc. Vào năm 1830, trong các lễ đại triều, các ca sinh hát năm khúc hát có chữ *Bình*. Khi có mặt sứ nước ngoài trong dịp tết Nguyên đán hoặc dịp sinh nhật nhà vua, người ta tấu khúc *Long bình*. Lễ mừng thọ nhà vua năm 1830 (Minh mạng thứ 11) lại dùng bảy khúc hát có chữ *Thọ*. Đến năm 1832, người ta dùng lại những khúc hát có chữ *Bình* và sáng tác một số khúc hát khác (cũng có chữ *Bình*) để dùng trong những dịp khác. Đến năm 1846 những khúc hát có chữ *Thọ* lại được dùng lại trong lễ mừng thọ vua.

d/ *Thường triều nhạc*: thường dùng Tế nhạc. Mười bảy bài cơ bản của Tế nhạc sau này còn được dùng tới là: *Làn thềm khúc*, *Khiết giới khúc*, *Hồ ngạn*, *Hựu trường*, *Hồi ba*, *Vũ ba dâng*, *Xuân tình điệu ngũ*, *Ngoa nam dương*, *Ngũ đối thượng*, *Ngũ đối hạ*, *Long dâng*, *Long ngâm*, *Dâng lâu*, *Tiểu khúc*, *Bác xướng tấu mã*, *Tam thiên khúc*.

e/ *Yến nhạc*: dùng trong những tiệc lớn vua ban trong dịp mừng thọ của mình. Phục vụ trong dịp này cũng là Tế nhạc. Dưới những triều đại khác nhau, bài bản cũng có sự thay đổi khác nhau. Ví dụ: dưới thời Gia Long dùng năm bài có chữ *Thành*. Dưới thời Minh Mạng, ngoài một số thay đổi nhỏ, bài bản về cơ bản cũng vẫn như vậy. Từ 1830, các ca sinh lại hát năm bài có chữ *Phúc*. Từ 1840 (Minh Mạng thứ 21) năm khúc ca lại mang chữ *Khánh*. 1843 dùng lại những khúc của 1822 và 1846 lại là năm bài mang chữ *Hỷ*.

g/ *Cung nhạc*: được dùng trong Từ cung (cung của hoàng thái hậu) hoặc trong các cung thất. Ngoài dàn Nhã nhạc, còn có một đội nữ nhạc, không rõ cấu trúc. Từ 1808 (Gia Long thứ 6), năm khúc hát ở trong cung hoàng thái hậu đều mang chữ *Khánh*.

## 2. CÁC BÀI BẢN CA NHẠC LỄ NGOÀI DÂN GIAN

Ở miền Bắc và miền Trung, phường bát âm thường tấu *Lưu thủy* và *Kim tiền*. Phường kèn (thường rút gọn lại chỉ còn một kèn và một nhị) chơi *Bài hạ*, *Nam ai* và *Xuân nữ*.

Ở miền Nam, trong các cuộc lễ, phe văn thường tấu các bản *Ngũ đối hạ*, *Nam xuân*, *Nam ai*, *Đào ngũ cung*. Ngoài ra, phe văn còn chơi bảy bài *Bác* (*Bài thượng*, *Bài hạ*, *Long dâng*, *Tiểu khúc*, *Long ngâm*, *Vạn giá*, *Xàng xé*) và bản *Xuân nữ* sắc thái oán cho những người sành điệu nghe ngoài cuộc lễ. Phe võ tấu các bản sau đây trong quá trình của cuộc lễ: *Đánh thét*, *Bài lay*, *Tăng điệu*, *Tăng thích*, *Tiếp giá*, *Đánh dờng*, *Đánh chấp* được tấu để phục vụ những người nghe. Thường thường trong quá trình làm lễ nhập quan, phe văn và phe võ luân phiên nhau tấu các bản nhạc. Khi dâng rượu, phe võ có thể tấu bản *Nhip búa*.

Trong phường ngũ âm, người đánh trống dục và trống cái là quan trọng nhất. Họ được xem như người chỉ huy, ra hiệu bắt đầu và chấm dứt mỗi bài. Người này phải mặc áo dài đen, còn những người khác thì được miễn không phải mặc loại áo dùng trong những lễ đám đó.

Dàn ngũ âm ở miền Nam một mặt vẫn giữ những nét chung giống như nhiều dàn nhạc dùng trong các cuộc cúng đình ở nông thôn miền Bắc, mặt khác - do quá trình giao lưu văn hóa với các dân tộc ở miền Nam (như Chăm, Tây nguyên, Khơ-me) - lại mang những yếu tố của những dàn nhạc Đông Nam Á như của dân tộc Chăm, Lào, Chăm-pu-chia, đặc biệt là sự có mặt của cặp trống văn và trống võ. Bản thân tên gọi của phường (ngũ âm) cũng biểu lộ



một sự gắn gũi với tên gọi những dàn ngũ âm của người Khơ-me ...

### 3. CA NHẠC THỈNH PHÒNG:

#### a/ Hát á đào.

Vốn thoát thai từ lối hát cửa đình, hát á đào có sẵn cả một chương trình tiết mục tương đối ổn định với nhiều bài mà tên gọi đã thấy có trong sử sách từ thời xa xưa. Đại khái có thể kể ra những khúc như: Giáo trống, Giáo hương, Thét nhạc (hay Thiết nhạc), đọc thơ, đọc phú, Hát tỳ bà, Hát nói, Bắc phán, Muõu, Gửi thư, Chừ khi, cung huỳnh, Đại thạch, Hát ru, Hãm, Hát truyện, Thống, múa bài bông, múa bỏ bộ, đánh đồng thiếp, Bơm gái say, Bơm gái tỉnh, Loan mai hồng hạnh (Nộn mai hồng hạnh)... Hầu hết là những điệu hát trong hát cửa đình thờ thần hoặc hát thi ở cửa đình của các đảo, kếp trong Giáo phường. Dần dần, để phục vụ cho cuộc hát thỉnh phòng thêm phong phú, một số những điệu Hát lý, Hát sấm, Hát nhịp một ... được đưa thêm vào, trong nhà hát thường gọi là những cách hát vật, hát ngoài. Tất nhiên, vào môi trường của hát á đào, những điệu hát xuất phát từ những lối ca Huế, hát xẩm chợ hoặc hát chèo đều được á đào hóa dần dần. Bởi vậy nghệ nhân đã phân biệt lối hát xẩm á đào khác với lối xẩm chợ. So với xẩm chợ, xẩm á đào có phần nhã nhặn, thanh tao hơn.

Trống chầu trong hát á đào vốn là chiếc trống cái treo trên giá trống ở ngoài đình, hoặc ở trong cung vua, phủ chúa. Đến đầu thời Nguyễn, khi hát á đào đã trở thành phổ biến ở Hà Nội, các nhà hát đã mọc lên từ phố Hàng Giấy, ấp Thái Hà, Ô Cầu Dền, Vạn Thái, Khâm Thiên, Kim Mã, Cầu giấy, Vĩnh Hồ, Kim Liên, Chùa Mới..., trống cái không thích hợp với khung cảnh hát cho vui và nhà cửa chật hẹp, nên nó biến thành trống con với kích thước như ngày nay ta thấy: cao khoảng 22 cm với đường kính mặt trống 20 cm.

Dàn nhạc đệm cho hát á đào - và có lẽ cả cho hát cửa đình - dần dần cũng giản tiện dần, để cuối cùng chỉ còn "bộ tứ nhạc khí" của nó là: *cổ phách ba lá* do á đào vừa hát vừa tự gõ đệm, *dàn đáy*, *trống chầu* của vị quan viên ngồi thưởng thức và chính *giọng hát* của á đào. (Vào khoảng cuối thế kỷ XIX, khi các á đào vừa múa vừa hát cũng có một dàn nhạc đệm theo. Song khi á đào hát, có thể chỉ cần hai nhạc cụ: đàn nhị và đàn đáy. Còn sang thế kỷ XX, nếu không kể cổ phách và chiếc trống chầu, ta chỉ còn thấy có một chiếc đàn đáy).

#### b/ Ca Huế:

Không rõ đích xác thời điểm xuất hiện của thể loại hát này, song chúng ta biết rằng cuối thế kỷ XVII đến giữa thế kỷ XVIII là giai đoạn yên bình ở Đàng trong, giai đoạn cực thịnh của các chúa Nguyễn. Đây là lúc chúa Nguyễn xưng vương, cái tổ lại chính quyền theo quy cách một triều đình đế vương, đồng thời sống một cuộc đời rất xa hoa trên sự bóc lột mồ hôi, nước mắt của nhân dân. Nghệ thuật ca nhạc là một trong những thú vui của quý tộc nhà Nguyễn. Có lẽ từ những thú ca cầm này mà ca Huế đã dần nảy mầm. Sang thế kỷ XIX, ca Huế thực sự thành hình, với một số bài rút từ Tế nhạc và một số bản sáng tác mới. Có thể ví dụ những bài như *Long ngâm*, *Ngũ đối thượng*, *Ngũ đối hạ* trong Tế nhạc đã trở nên những bài quen thuộc trong ca nhạc Huế. Một số ông hoàng bà chúa con cháu Minh Mạng (1820 - 1841) có tài sáng tác và diễn xướng ca nhạc. Các ông hoàng Trấn Biên, Lăng Biên, các công chúa Ngọc Am, Lại Đức (tức Mai An), Huệ Phổ đều có đặt lời ca Huế. Huệ Phổ vừa là nhà thơ, vừa giỏi xướng ca. Bà có tập hợp một ban nữ nhạc do chính bà tập luyện. Ông hoàng Nam Sách đàn nguyệt có tiếng. Năm 1859, ông đã soạn cuốn *Nguyệt cầm phổ*. Cùng vào thời gian ấy, ông hoàng Miên Thẩm soạn cuốn *Nam cầm phổ*. Ông hoàng Miên Bửu cũng nổi danh về đàn tỳ bà và đặt lời cho nhiều bài ca Huế. Có người cho rằng, bài Tứ đại cảnh xuất hiện vào thời Tự Đức (1848 - 1882) cũng là sáng tác của chính vua Tự Đức. Năm 1850, ông hoàng

Miễn Trinh sáng tác một bài thơ đồng thời là một bài ca Huế dài hơi, nhan đề Nam cầm khúc, viết bằng chữ Hán, để tiễn bạn là Nguyễn Văn Siêu về Bắc. Trong buổi tiệc chia tay, khúc Nam cầm này được ca nhi nổi tiếng là Dấu nương ca và tự đệm bằng nam cầm. Được biết rằng, sau khi chế ra nam cầm, Luân quốc công Nguyễn Phúc Tứ đã dạy cho vợ lẽ của mình và sau đó bà đã truyền lại cho Dấu nương - một danh ca đồng thời là danh cầm được người thời đó rất hâm mộ và nhiều ông hoàng yêu mến.

Ca Huế có lẽ đã đạt tới giai đoạn thịnh đạt của nó vào thời Tự Đức. hẳn là phải qua một quá trình phát triển, định hình và phổ biến, mới có được một tập bài bản ca nhạc Huế tương đối hoàn chỉnh do một soạn giả khuyết danh ghi chép vào năm 1863. Tập này gồm 25 tác phẩm: mười bản có kèm lời ca và mười lăm bản nhạc không lời. Một số bài bản trong đó có tên gọi giống như những bài bản còn thông dụng trong ca nhạc Huế ngày nay: Lưu thủy, Xuân phong, Long hổ ... Bên bản Kim tiên thời đó, thời nay có Kim tiền. Chín trong số mười bài ca trong tập có lời bằng chữ Hán, riêng bài *Trường thân* có lời nôm. Hai bản nhạc *Nam xuân* và *Xuân tình điệu ngũ* trong tập đó hoàn toàn khác giai điệu hai bản Nam xuân (ca nhạc Huế) và Xuân tình (nhạc tài tử) hiện nay. Giai điệu những bản khác như Lưu thủy, Kim tiền, Hồ Quang, Xuân phong ... cũng ít nhiều khác các bài bản cùng tên đang thông dụng ngày nay. Một số bài ca Huế, như *Mười bài ngũ* (còn gọi mười bản tầu, mười bài liên hoàn) vừa có lời bằng chữ Hán phổ biến trong cung đình, vừa có lời nôm thông dụng trong dân gian. Cho nên, có thể bấy giờ ca Huế đã được phổ biến khá rộng rãi cả trong cung đình cũng như ngoài dân gian. Nổi tiếng trong dân gian thời bấy giờ có các nhạc công Biện Nhân, La Văn Đạt, Trần Quang Phổ và ca nhi Dấu nương đã dẫn trên. Ở nửa cuối thế kỷ thứ XIX, sau khi thực dân Pháp đặt gót sắt lên đất nước ta, triều đình Huế ngày càng trở nên hèn yếu, lụn bại và mục nát, ca nhạc Huế đã được nghệ nhân và nhân dân nuôi dưỡng, bảo vệ. Ca nhạc Huế ngày càng đi sâu vào dân gian, ngày càng được bồi đắp thêm phong phú bằng những nguồn nhạc dân gian giàu màu sắc và đầy sức sống. Những điệu hò, điệu lý đặc sắc của Huế dần dần gia nhập chương trình của ca nhạc Huế. Những bài bản cổ điển của ca Huế xen kẽ với những giọng *Hồ mái nhì*, *Lý tử vi*, *Lý con sáo* ... tạo nên một sự giao thoa giữa nguồn nhạc bác học cung đình và nguồn nhạc dân gian. Những công thức: *Hồ mái nhì xuống Nam Ai qua Nam Bình*, *Hồ mái nhì xuống Nam Bình qua Tử đại* hoặc *Lý tử vi xuống Tương tư khúc qua Quả phụ* ... được nghệ nhân nghệ sĩ ca nhạc Huế thực hiện một cách nhuần nhuyễn, lưu loát, tự nhiên. Tỏa rộng ra ngoài dân gian, ca nhạc Huế sẽ lại trở thành ngọn nguồn của một dòng ca nhạc thính phòng cổ truyền phổ biến ở miền Nam Trung Bộ và miền Nam - nơi lưu giữ những gì còn lại của dòng nhạc cung đình, dân gian hóa nó và nơi mà nguồn nhạc cung đình và nguồn nhạc dân gian lại trở lại hòa quyện với nhau trong một khối thống nhất, đảm bảo cho sự tồn tại bền lâu của những tinh hoa âm nhạc cung đình cả sau khi ngai vàng với chế độ phong kiến vĩnh viễn sụp đổ trên đất nước ta.

#### IV. NGHỆ THUẬT SÂN KHẤU CỔ TRUYỀN.

##### 1. HÁT BỒI.

Có thể nói, thế kỷ XIX - dưới triều đại nhà Nguyễn - là giai đoạn cực thịnh của loại hình nghệ thuật này.

Sau khi được truyền vào Nam và phát triển thành một lưu phái tuồng ở Nam Trung Bộ: tuồng Bình Định, sang thế kỷ thứ XIX, được sự chăm sóc đặc biệt của các vua quan triều Nguyễn, nghệ thuật hát tuồng ở Kinh đô Huế ngày càng được chau chuốt để tạo nên một phong cách riêng. Và một lưu phái mới xuất hiện: đó là *tuồng Kinh*.

Ngay từ thời Gia Long, một nhà hát tuồng đầu tiên đã được xây dựng ở trong cung, dành cho vua, hoàng hậu và các thân vương quan lại xem. Đó là Duyệt Thị Đường, ở ngay trong hoàng thành Huế, phía đông điện Quang Minh - tại khoảng giữa điện Cần Chánh và Cần Thành. Lại có Đài Thông Minh dành riêng cho vua và hoàng hậu xem trong những ngày lễ thánh thọ, Thanh Bình Thự Đường, xây năm 1825 dưới thời Minh Mạng, Minh Khiêm Đường lập năm 1864 dưới thời Tự Đức. Nếu kể cả các nhà hát ở ngoài dân gian thì tổng số có đến vài chục. Từ thời Minh Mạng đến thời Khải Định, trong triều đình, tại phủ dinh vương hầu và quan lớn, ở đám tiệc các nhà giàu, ngoài đình miếu vào những ngày tế, ngày hội, ngày tết đều có diễn tuồng. Tương truyền Lê Văn Duyệt có riêng một gánh hát lúc nào về châu thì đem theo về Kinh để diễn cho vua và triều thần xem. Từ thời Tự Đức đến Khải Định, việc nuôi gánh hát bội trong dinh không bị ai coi là việc ăn chơi xa xỉ. Các vương hầu, quan lớn cho đến văn sĩ nhân dân đều đua nhau đặt tuồng. Kép hát nổi tiếng các nơi đều bị tập trung về Kinh thành. Dưới triều Tự Đức, nhà vua đã "tập hợp khoảng ba trăm kép hát giỏi rút từ các địa phương về chuyên biểu diễn cho vua chúa xem". Nhiều ông hoàng đã cầu kỳ đến mức cho tay chân vào tận đất Đồng Nai để lùng tìm con gái đẹp bắt về làm con hát. Để trau dồi nghệ thuật cho các diễn viên, đời Minh Mạng còn mời kép hát nổi tiếng của Trung Quốc là Cang Cương Hầu sang hướng dẫn. Tự Đức lập ra phòng "hiệu thơ" để cùng các nhà nho danh tiếng Siêu, Quát, Tùng. Tuy xương họa và soạn tuồng hát. Các quan có người say mê hát bội đến mức thôi quan để lập "trường" huấn luyện cho diễn viên. Các quan đại thần như cụ Đào Tấn đã đích thân diễn tuồng và dạy tuồng. Bản thân vua Thành Thái cũng "đã nhiều lần nhảy lên đóng trò".

Thường thức tuồng, soạn tuồng, diễn tuồng, vua quan nhà Nguyễn còn rất chú trọng tới việc đào tạo diễn viên, đưa tuồng vào nề nếp quy củ về mọi mặt. Thanh Bình Thự, Học Bộ Đình là những trường đào tạo diễn viên xuất sắc cho các thế hệ nối tiếp nhau. Các diễn viên được rèn tập một cách công phu nghiêm ngặt. Lối diễn cương bị nghiêm cấm từ đời Tự Đức. Khi trình diễn các diễn viên phải theo những phép tắc, khuôn khổ, định lệ đã đề ra. Ở Đại Nội, khi diễn tuồng, nhiều tài mệnh phụ còn mang theo cả tuồng bản, dở từng trang, xem từng chữ để coi diễn viên có hát ẩu hay không.

Các chúa Nguyễn trước đó và các vua Nguyễn đều rất lưu tâm đến việc phát triển nghệ thuật tuồng. Ngoài việc dựng nhà hát, mở trường đào tạo, chăm lo việc soạn vở... các ban hát vào thế kỷ XIX cũng được tổ chức quy mô. Được giao nhiệm vụ đào tạo diễn viên, chọn tuồng tích, tổ chức các buổi trình diễn đều là những nghệ nhân có kinh nghiệm lâu năm trong nghề. Họ được phong phẩm hàm, chức tước để yên tâm phục vụ nghề nghiệp.

Nhờ tất cả những điều kiện trên, nghệ thuật tuồng nói chung, đặc biệt là tuồng ở Huế ngày càng được nâng cao. Tuồng Huế, đặc biệt là tuồng cung đình dần tạo dựng được một phong cách nghệ thuật riêng, biểu lộ đặc biệt là ở phần hát và vũ đạo. Về mặt kịch bản cũng đã bắt đầu xuất hiện sự phân biệt *Kinh bản* và *phường bản*. Về mặt thể loại, so với tuồng bản của những thế kỷ trước còn để lại, tuồng bản thế kỷ XIX vượt trội hẳn lên vì sự phong phú, đa dạng. Hầu hết các vở tuồng ngày nay tìm thấy được đều được sáng tác vào thế kỷ này. Chúng gồm có: tuồng pho, tuồng chày, tuồng trường thiên, tuồng ngự, tuồng lịch sử và tuồng đồ. Có ý kiến cho rằng tuồng đồ cũng chính là sản phẩm phát sinh từ Huế trong thời gian này. Bên cạnh những vở tuồng cổ với lối văn chau chuốt hoa mỹ theo lối bác học - có khi còn rơi vào lối sáo ngữ - và nặng về chữ Hán, (đó cũng chính là những tuồng bản nơi cung đình), ngoài dân gian còn phổ biến những vở tuồng đồ nặng về chữ Nôm với ngôn ngữ bình dân cụ thể, đầy hình ảnh, giản dị, dễ hiểu. Nếu giai cấp thống trị thời Nguyễn tìm thấy ở nghệ thuật tuồng

một điểm tựa, một lợi khí để tuyên truyền rộng rãi trong nhân dân và "nhồi sọ" tư tưởng trung quân và kỷ cương phong kiến nơi chung. Lý do khiến cho triều đình nhà Nguyễn đặc biệt chăm sóc và phát triển nghệ thuật này - thị quần chúng nhân dân cũng sử dụng ngay nghệ thuật này để vạch trần sự thối nát của chính quyền phong kiến, hoặc gọi lên những mối hoài nghi đối với trật tự và những nguyên tắc đạo lý mà chính quyền phong kiến ra sức tuyên truyền, giáo dục và áp đặt lên xã hội nước ta. Tiếng nói ấy chủ yếu được phát biểu trong loại tuồng đờ - loại tuồng mà bọn phong kiến coi thường, không cho là tuồng chính thống và thường không muốn diễn những vở ấy, nhưng nhân dân lại rất ưa thích. Cho nên ngay trong sự phát triển của một loại hình nghệ thuật ở giai đoạn này, chúng ta cũng thấy sự đấu tranh giữa hai dòng tư tưởng, hai dòng nghệ thuật... Về phương diện làn điệu, trong giai đoạn cực thịnh của nghệ thuật tuồng - giai đoạn từ thời Tự Đức đến thời Thành Thái (1848 - 1909) - phần hát được sử dụng nhiều hơn trước. Ngoài thể nói lối là thể chủ yếu dùng để đối đáp trong tuồng ở những thế kỷ trước, còn có các thể *bạch, thán, oán, xướng, ngâm, vịnh* và các điệu *hát Nam, hát Khách...*

Dàn nhạc tuồng nổi lên sự phong phú về các loại trống. Có thể nói: nhạc khí gõ là loại chiếm ưu thế trong dàn nhạc tuồng. Ngoài ra còn một số nhạc khí hơi (kèn, sáo) và dây (nhị, gáo, nguyệt, tam, sến).

## 2. HÁT CHÈO.

Trong khi nghệ thuật tuồng được triều đình nhà Nguyễn khơi cho phát triển mạnh mẽ, đặc biệt là từ vùng Huế trở vào, chèo vẫn tiếp tục phát triển ở ngoài Bắc. Là món ăn tinh thần được yêu thích của nhân dân, chèo tiếp tục bước phát triển của mình đã nảy nở từ những thế kỷ XVII - XVIII. Và cũng như tuồng đờ, chèo đã nổi lên tiếng nói của nhân dân lao động vạch mặt bọn quan lại sâu mọt chuyên đục khoét nhân dân, đã kích thối hư tật xấu và những tầng lớp ăn bám trong xã hội. Sự phản ứng của nhân dân đối với chính quyền phong kiến đã lên tới mức "bảy giờ có quân giáp tên là Hoa Tiến bị tội diễn trò mỉa chế chính trị đương thời, bị xử tử". Đến giữa thế kỷ XIX, Tự Đức phải ra lệnh các trấn tập trung các vở diễn về Kinh để kiểm duyệt và ban bố những bản trò mà ý đồng ý cho diễn. Tuy vậy, trong nhân dân vẫn lưu hành một loại bản chèo "phương" không chịu sự kiểm duyệt và được quần chúng đông đảo che chở.

Trước phong trào tràn lan mạnh mẽ của tuồng được vua quan nâng đỡ, chèo cũng chịu ảnh hưởng của loại hình nghệ thuật này. Một số nhân vật tuồng được du nhập sân khấu chèo: các vai vua, tế tướng... Trên sân khấu chèo cũng xuất hiện những cảnh đánh nhau có đao thương cung kiếm, có cưỡi ngựa, đi kiệu... Những vai tuồng được mượn sang cùng với tất cả điệu bộ và trang phục, làn điệu (*nói lối, hát Nam, hát Khách...*) song mức độ sử dụng còn đơn giản, chưa thành thạo. Các vai vua, tướng trong chèo không giống tuồng, mà dưới con mắt trao phúng và ngôn ngữ của quần chúng, những đoạn đối đáp nghiêm trang giữa vua chúa và bầy tôi trong tuồng đã trở thành những đoạn chèo gây cười, mang tính chất châm biếm. Nhờ ảnh hưởng của tuồng, chèo cũng có một số tiến bộ về động tác, bài trí, diễn xuất... Những *oan nhạc* lưu không có nhịp điệu rõ ràng hơn... Tuy nhiên, cũng có nhiều màn, lớp mượn từ tuồng sang chưa được "chèo hóa" tốt đã làm nghệ thuật này bị pha tạp không ít.

Từ sau khi Pháp xâm lược nước ta, chiến tranh và những thay đổi lớn trong đời sống chính trị, văn hóa, xã hội đã gây ra những khó khăn cho sự phát triển của loại hình nghệ thuật sân khấu cổ truyền và chuẩn bị cho những biến đổi của chèo cũng như của tuồng ở đầu thế kỷ XX.

## PHẦN THỨ BA

### ÂM NHẠC VIỆT NAM TRONG CUỘC ĐỤNG ĐỘ VỚI NHỮNG CUỘC XÂM LĂNG CỦA PHƯƠNG TÂY VÀ ĐẤU TRANH GIÀNH ĐỘC LẬP THỐNG NHẤT, XÂY DỰNG CHỦ NGHĨA XÃ HỘI

(từ giữa thế kỷ XIX cho tới nay)

#### CHƯƠNG I

##### ÂM NHẠC TỪ KHI THỰC DÂN PHÁP SANG XÂM LƯỢC ĐẾN CÁCH MẠNG THÁNG TÁM NĂM 1945

(Từ giữa thế kỷ XIX đến 1945)

#### ● GIAI ĐOẠN TỪ GIỮA THẾ KỶ XIX ĐẾN ĐẦU THẾ KỶ XX.

##### I. QUÁ TRÌNH PHÁT TÁN VÀ CHUYỂN HÓA CỦA ÂM NHẠC CUNG ĐÌNH TRONG DÂN GIAN - TIẾP TỤC VIỆT HÓA MỘT SỐ YẾU TỐ TRUNG HOA DU NHẬP TRONG NHỮNG THẾ KỶ TRƯỚC.

1. Sau nhiều thế kỷ xâm nhập bằng con đường buôn bán và chuẩn bị những mưu đồ xâm lược Việt Nam, ngày 31 tháng 8 năm 1858, thực dân Pháp nổ súng ở Đà Nẵng, mở màn cho cuộc tiến công xâm lược nước ta. Nhân dân Việt Nam, trước hết là nhân dân Nam Bộ đã chống cự quyết liệt bằng mọi hình thức đấu tranh vũ trang đến tấy chay, bất hợp tác với giặc. Song triều đình nhà Nguyễn ương hèn, bạc nhược, chỉ lo cho quyền lợi ích kỷ của mình đã cam tâm đầu hàng, bán dân, bán nước cho giặc. Tuy nhiên, chế độ phong kiến đã mục ruỗng đến tận gốc rễ trước sau cũng không tránh khỏi sự diệt vong trước sức tấn công của tư bản phương Tây. Cùng chung một số phận đó, âm nhạc cung đình từ nửa cuối thế kỷ XIX cũng rơi vào tình trạng bấp bênh, hấp hối, chỉ chờ ngày tan rã hoàn toàn. Các dàn nhạc lễ cung đình dần dần chỉ còn tấu những làn điệu cũ trong các lễ tế Nam Giao. Nhưng, là một vốn văn hóa chung của dân tộc do nhiều thế hệ và tầng lớp nhân dân góp công vun đắp, xây dựng, một bộ phận nhạc cung đình ít nhiều vẫn còn giữ được mối dây liên hệ với âm nhạc ngoài dân gian, cho nên trước nguy cơ diệt vong, bộ phận này cũng lối hát trong cung đình Huế đã được các nghệ nhân duy trì và bảo vệ. Theo các nghệ nhân đã có thời bị trưng làm nhạc công, ca công trong cung truyện ra ngoài dân chúng, bộ phận ca nhạc cung đình này dần được bổ sung thêm bằng những điệu hò, lý phong phú, đặc sắc của dân ca Bình Trị Thiên và ngày càng được nhân dân ưa chuộng. Nó đã dần dần phát triển thành lối ca nhạc phổ biến ở Huế mà ngày nay ta gọi là *Ca nhạc Huế*. Không chỉ dừng lại ở đất Kinh kỳ, ca nhạc Huế được lan truyền khắp Bắc Trung Nam, trước hết là vào phía Nam - nơi mà nhà Nguyễn đã đưa dân vào khai phá trong những thế kỷ vừa qua. Vào tới Nam Trung bộ, ca nhạc Huế biến dạng thành thể loại *dờn Quảng*. Tới đất Nam bộ loại nhạc này gặp thời cơ, phát triển thành một phong trào dờn ca rất rộng rãi, gọi là phong trào *dờn ca tài tử*.

2. Trong quá trình truyền ra ngoài nhân dân, một mặt, những tinh hoa của dòng nhạc cung đình được bảo vệ khỏi nguy cơ diệt vong do cuộc xâm lăng của thực dân Pháp gây nên với những đợt sóng nghệ thuật, âm nhạc phương Tây tràn sang vui dập, mặt khác, nó lại được kết hợp với những nguồn âm nhạc dân gian của từng vùng. Nó tạo nên một quá trình dân gian hóa dòng nhạc cung đình, trong đó những yếu tố Trung Hoa mà dòng nhạc cung đình trước đây tiếp nhận một cách chưa nhuần nhuyễn dần dần được tư duy dân gian uốn nắn. Những yếu tố không phù hợp với thói quen và tập quán âm nhạc của người Việt Nam dần dần

bị gạt ra ngoài. Quá trình "thanh lọc" ấy đã bắt đầu diễn ra từ thế kỷ XVI - XVII, nhưng đến giai đoạn này, khi dòng nhạc cung đình được giải phóng khỏi vòng cương tỏa của triều đình phong kiến để sống tự do trong lòng nhân dân, quá trình "thanh lọc" nói trên mới được thực hiện một cách triệt để hơn. Về vấn đề này có thể xét trên hai lĩnh vực sau đây:

*a/ Về tên cao độ và thang âm trong âm nhạc Việt:*

Trước đây người Việt vẫn sử dụng các tên gọi viết bằng chữ Hán để chỉ độ cao tương ứng giữa các thanh âm. Những tên gọi này bắt nguồn từ lối ký âm lối ký âm Mông Cổ - Trung Hoa. Khi du nhập nước ta, lối ký âm này với các tên gọi: Hồ Xự, Y, Xang, Xê, Cống, Phan, Lú, Ú, có thể vẫn ứng với những cao độ cũ trong âm nhạc Trung Hoa, nghĩa là:

+ Ở đầu thế kỷ thứ XIII, dưới thời nhà Nguyên thang âm gốc Mông Cổ (vốn chỉ gồm bảy âm trong phạm vi một quãng 8) Hồ Xự Y Xang Xê Cống Phan Lú Ú ứng với Pha Xon La Xib Đô Rê Mi Pha<sub>1</sub> Xon<sub>1</sub>.

+ Sau đó vì âm Xang "đụng chạm với thói quen Trung Hoa" thường hay sử dụng biến chùy, ứng với Xi bình, nên một ký hiệu mới là *Cầu* được đặt ra để chỉ âm Xi tự nhiên. Vì vậy thang âm Trung Hoa dưới triều Nguyên là: Hồ Xự Y Xang Cầu Xê Cống Phan Lú Ú, ứng với Pha Xon La Xib Xi Đô Rê Mi Pha<sub>1</sub> Xon<sub>1</sub>.

Trong âm nhạc Huế cuối thế kỷ XIX - đầu thế kỷ XX, chúng ta vẫn còn thấy dùng chữ Y trong lối viết Hán tự. Chữ Y ở đây có lẽ vẫn mang ý nghĩa của chữ Y như trong âm nhạc Trung Hoa. Về sau, trong nhạc tài tử Nam bộ, nghệ nhân đã thay chữ Y bằng chữ Xư để chỉ cao độ cách chữ Hồ khoảng một quãng ba trường. Tới khi xuất hiện những lối ký âm tắt bằng chữ quốc ngữ, chữ Y mới được sử dụng lại để tránh lầm lẫn giữa các chữ Xự, Xang, Xê, vì những chữ này đều bắt đầu bằng chữ X. Tuy nhiên, chữ Y lúc này cũng đã hoàn toàn biến đổi về nội dung cao độ. Nếu lấy Pha làm Hồ thì Y này không phải là La mà bình thường. Nó đã bị hạ xuống gần với âm La giáng. Trong một số bản ký âm có dùng chữ Y ta thấy chữ này thường kèm theo cao độ (ghi bằng hệ thống ký âm phương Tây) có quan hệ với chữ Hồ một quãng ba thứ. Chữ Phan Trung Hoa vốn để chỉ âm biến cung, thấp hơn chữ cung (Hồ) nửa cung. Song Phan trong nhạc tài tử cũng có cao độ bị "hạ thấp" xuống gần tương ứng với Mi giáng (nếu lấy Pha làm Hồ). Hai âm này thường di động, có khi có cao độ lơ lửng giữa La giáng và La bình (Xư hoặc Y Việt Nam) và giữa Mi giáng và Mi bình (chữ Phan Việt Nam), đặc biệt là sự di động của chữ Xư (giữa La giáng và La bình). Như vậy, thang âm cơ bản trong âm nhạc thính phòng của người Việt ở giai đoạn này với hệ thống ký hiệu bằng chữ quốc ngữ là:

Hồ Xự Xư Xang Xê Cống Phan (Oan) Lú Ú ứng với Đô Rê Mi Pha Xon La Xib Đô Rê hoặc: Xon La Xib Đô Rê Mi Pha Xon La. (Các âm Xi giáng và Pha có thể di động trong khoảng 1/4 hoặc 1/2 cung cao hơn).

*b/ Về "âm luật"*

Hệ thống bốn cung hai luật dưới thời Hồng Đức lúc này vẫn còn lưu dấu ở một số thể loại âm nhạc truyền thống, nhưng đã có nhiều thay đổi.

Trong hát ả đào đầu thế kỷ XX, nghệ nhân vẫn còn kể tới các cung: Huỳnh, Bắc, Nam, Pha, Nao, trong đó những tên gọi: *Huỳnh, Bắc, Nam* là những thuật ngữ đã có mặt trong âm luật năm Hồng Đức. *Huỳnh* là từ chữ *Hoàng chung*, do nghệ nhân ngoài giáo phường "theo thói quen gọi lầm" mà ra. *Cung đại thực* trong âm luật năm Hồng Đức đã bị nghệ nhân giáo phường ở thế kỷ XVIII gọi lầm thành *Đại Thạch*, đến nay lại trở thành một điệu hát trong hát ả đào. Đó là một khúc hát mà người diễn "vừa hát lại vừa múa, giọng hát thật cao, dịp phách thật mau, cho nên gọi là *Dồn đại thạch*. Cũng có người cho đại thạch là đại thực, nghĩa là múa hát trong khi đại yến". Còn thuộc về âm luật thì người đời sau chỉ nói tới năm cung: *cung nam*,

*cung bác, cung nao, cung pha và cung huỳnh*. Ngoài ra còn hai cung phụ là *cung hãm* và *cung trầm*. Theo một vài nhà nghiên cứu hiện nay, *cung huỳnh* có thể vẫn còn ứng với một trong những điệu thức thuộc hệ ngũ cung không bán âm. Song theo sự giải thích của Nguyễn Đôn Phục ở đầu thế kỷ XX, thì không kể các cung khác còn có liên quan tới vấn đề âm điệu và cao độ, *cung huỳnh* chỉ được giải thích một cách chung chung là "giọng đọc ghép và mau" (!).

Trong các thể loại khác như ca nhạc Huế và tài tử Nam bộ, các thuật ngữ Hoàng cung hoặc Huỳnh, cũng như Đại thực hoặc Đại thạch dường như đã hoàn toàn bị "bỏ rơi". Tuy nhiên, thuật ngữ *Bác*, *Nam* thì vẫn còn. Đó là tên gọi của hai hệ thống bài bản khác nhau về nhiều mặt. Ngoài ra, những tên gọi này còn nằm trong hệ thống quan niệm về các hơi trong âm nhạc truyền thống: hơi *Bác*, hơi *Nam*, hơi *Xuân*, hơi *Ai*, *Oán*, *Đào*... Bốn loại hơi trong số đó có liên quan tới bốn hệ thống điệu thức đặc trưng. Đó là hệ thống *Bác*, *Nam*, *Xuân*, *Oán* (ứng với các điệu thức *Trủy*, *Vũ*, *Thương* của *Trung Hoa*; riêng hệ thống *Oán* là hệ thống đặc biệt: ngũ cung không có bán âm nhưng lại chứa quãng ba cung: *Hồ Xư Xang Xê Cống Lầu* tương đương với *Đồ Rê Mi giáng Xon La Đô*).

Chúng ta thấy rằng những cung *Bác*, *Nam* từ thời nhà *Lê* đã có sức sống bền lâu trong âm nhạc cổ truyền Việt Nam. Trải qua bao nhiêu thế kỷ, những thuật ngữ này vẫn còn tồn tại trong nhiều thể loại ca nhạc cổ truyền dân tộc. Sức sống ấy có lẽ bắt nguồn từ chỗ: đó là sự sáng tạo của chính người Việt Nam. Do phù hợp với thực tiễn âm nhạc và tập quán âm nhạc của dân tộc ta, nó đã được lưu truyền từ đời này qua đời khác cho tới tận ngày nay. Bốn hệ thống điệu thức đặc trưng tồn tại trong các loại hơi *Bác*, *Nam*, *Xuân* và *Oán* của nhạc tài tử Nam bộ có thể chính là di duệ của hệ thống bốn cung thời *Lê Thánh Tông*.

Hai luật *Dương* kiều và *Âm* kiều năm *Hồng Đức*, qua nhiều biến chuyển đã được nhập làm một trong khái niệm về hai hệ thống bài bản, hai hệ thống điệu thức đối lập nhau - một sáng - một tối, một cứng - một mềm. Đó là hệ thống *Bác* và hệ thống *Nam*. Cùng với các "biến thể" khác, chúng tạo nên hai hệ thống thể (tạm gọi tắt là *thể hệ*): - *Thể hệ Bác* (màu sắc trường) gồm hệ thống điệu thức *Bác* và hệ thống điệu thức *Xuân*. - *Thể hệ Nam* (màu sắc thứ) gồm hệ thống điệu thức *Nam* và hệ thống điệu thức *Oán* cùng các biến thể của *Oán*. Với cấu trúc chặt chẽ, có quy luật, những hệ thống điệu thức đặc trưng này được xây dựng theo lối khác hẳn các điệu thức của người *Trung Hoa*. Bản thân hệ thống *Oán* cũng là một hệ thống điệu thức xưa nay chưa thấy lý thuyết âm nhạc Hán tộc nhắc tới.

Nếu như ở thế kỷ XVIII và nửa đầu thế kỷ XIX, nền văn hóa Việt Nam đã đạt đến trình độ sơ kết quá trình phát triển của trí tuệ dân tộc từ trước cho đến lúc đó, thì có lẽ âm nhạc - thông thường vẫn đi sau một bước - tới giai đoạn này mới bộc lộ bước "sơ kết" của mình.

## II. Ý NGHĨA CỦA SỰ LAN TRÀN VÀ PHÁT TRIỂN MẠNH MẼ NHỮNG THỂ LOẠI CA NHẠC VÀ KỊCH HÁT CỔ TRUYỀN Ở PHÍA NAM NƯỚC TA TRONG GIAI ĐOẠN NÀY.

Sự phát triển cao độ của nghệ thuật tuồng ở nửa cuối thế kỷ XIX không chỉ bởi sự chăm sóc đặc biệt của giai cấp phong kiến thống trị. Nó cũng không chỉ phát triển trong cung đình, mà còn được rộng rãi nhân dân vùng trong đặc biệt ưa thích. Nhờ đó, tuồng đã trở thành một món ăn không thể thiếu được trong nhiều sinh hoạt văn hóa tinh thần của nhân dân miền Trung và miền Nam. Trong bối cảnh lịch sử lúc bấy giờ điều này có một ý nghĩa riêng, giống như việc ca nhạc Huế đã phát triển mạnh mẽ trong dân gian vào nửa sau thế kỷ XIX (trong khi ở nửa đầu thế kỷ XIX nó mới chỉ phát triển chủ yếu trong hoàng tộc) và sự hình thành

của phong trào đờn ca tài tử ở Nam bộ đúng vào lúc thời buổi loạn ly, nước mất nhà tan... Tất cả những hiện tượng đó không thể là biểu hiện của một thú ăn chơi hưởng lạc, một sự giải trí trong cảnh nhân cư! Bên cạnh nhiều lý do khác nhau, những hiện tượng trên ít nhiều có liên quan tới phong trào kháng chiến chống xâm lược sôi nổi của nhân dân cùng sĩ phu Trung Nam Bắc và sự hưởng ứng của toàn dân đối với chiếu Cần vương của vua Hàm Nghi. Sự nở rộ của nghệ thuật ca nhạc cổ truyền ở giai đoạn này không chỉ phụ thuộc vào điều kiện xã hội đã giúp cho dòng văn hóa nghệ thuật bác học và dòng văn hóa nghệ thuật dân gian có thời cơ thuận lợi để tiếp xúc, hòa hợp với nhau. Sự việc ở đây dường như chứa đựng một ý nghĩa thiêng liêng hơn trước vận mệnh một mất một còn của đất nước. Đó là vào lúc kẻ thù đã gây bao đau thương tang tóc trên đất nước ta và Nam bộ đang rơi dần vào tay giặc. Đau đớn và căm thù, nhưng đành tạm bó tay vì chưa tìm ra phương kế có hiệu quả để bảo vệ nền độc lập tự do của Tổ quốc, nhân dân ta, đặc biệt là nhân dân và sĩ phu Nam bộ đã tìm đến nguồn văn thơ, nghệ thuật và ca nhạc truyền thống để giải bày nỗi u hoài, đau đớn của mình cũng như để khích lệ tinh thần yêu nước, ngấm ngấm hun đúc một cuộc chống đối ngoan cường. Dưới ảnh hưởng của thời cuộc: giặc giã, biến cố ở triều đình, bọn bất trung, bọn bán nước xuất hiện, khuynh hướng phê phán sự bất lực của vua xuất hiện trong thức giả và trong nhân dân, nội dung tưởng thời kỳ này đã nghiêng về đánh giặc và dẹp giặc. Với sân khấu tuồng - phương tiện phát biểu dễ lọt qua lưới kiểm duyệt của bọn thực dân xâm lược, các tác giả và nghệ sĩ có thể lớn tiếng tán dương những trang hào kiệt hy sinh cho vua chúa, mà trung với những vị vua dám từ bỏ điện đài nguy nga cùng cuộc sống êm ấm trên nhung lụa để lên núi kháng chiến, thì trung quân cũng gắn với ái quốc. Cũng với sân khấu tuồng, họ có thể lớn tiếng máng vào mặt bọn phản quốc, đem lại sự hả hê trong lòng khán giả. Cho nên sân khấu tuồng không đơn thuần là một trò tiêu khiển thanh tao, mà còn là tiếng nói của lòng dân, tiếng nói của những người yêu nước... Và nhân dân đã yêu mến nó, đã tạo điều kiện cho thứ nghệ thuật mà bọn vua quan hèn nhát, phản động định dùng để bảo vệ ngai vàng đang lung lay của chúng trở thành diễn đàn của mình. Những làn điệu ca nhạc cung đình qua ca nhạc Huế và Quảng Nam truyền vào Nam Bộ cùng những bài bản nhạc lễ được cải biên và những làn điệu dân ca đã gắn bó với nhân dân ta từ bao đời nay cũng trở thành nơi gửi gắm tâm sự, thành phương tiện gợi nhớ, nhắc nhở nhau giữ vững hồn dân tộc dưới gót sắt của quân thù.

Khi viết về lịch sử cuộc xâm lược Nam Kỳ, nhà sử học thực dân Prô-xpê Quyn-t'ruy (Prosper Cultru) đã nhận thấy "những người nông dân do ruộng đất, mùa màng mà ở lại trong xứ này (tức vùng bị chiếm ở Nam kỳ) dưới một trạng thái khuất phục bề ngoài chứ hoàn toàn không có một sự khuất phục về tinh thần". Sự phát triển mạnh mẽ của nghệ thuật hát bội, của ca nhạc Huế cũng như của phong trào đờn ca tài tử Nam bộ trên đất nước ta lúc này có ý nghĩa như một sự phản kháng bằng nghệ thuật, âm nhạc trước thời cuộc, trước bọn xâm lăng, một biểu hiện của "sự không khuất phục về tinh thần" nói trên. Đồng thời, đây cũng là một phản ứng tự vệ trước sự tấn công của một nền văn hóa xa lạ từ phương Tây tràn sang và ngày càng có nguy cơ nhấn chìm nền nghệ thuật, âm nhạc cổ truyền của dân tộc, đặc biệt là ở giai đoạn sắp tới. Chính nhờ sự bành trướng của phong trào đờn ca đó mà âm nhạc cổ truyền, nhất là những tinh hoa của âm nhạc cung đình và dân gian Trung và Nam bộ được giữ lại, thậm chí còn tiếp tục được phổ biến trong đời sống văn hóa tinh thần của người dân Việt Nam, tạo cơ sở vững chắc cho những phương thức đối phó mới chống lại cuộc tấn công ồ ạt vào lĩnh vực văn hóa tinh thần mà thực dân Pháp sẽ tiến hành, nhằm chinh phục tâm hồn và đồng hóa dân ta.



## ● GIAI ĐOẠN TỪ ĐẦU THẾ KỶ XX ĐẾN CÁCH MẠNG THÁNG TÁM NĂM 1945.

### I. BỐI CẢNH CHUNG - CUỘC THỬ LỬA THỨ 2.

Từ sau khi chiếm Đà Nẵng, trước sự yếu hèn và bán nước của triều đình nhà Nguyễn, thực dân Pháp lần lượt mở rộng phạm vi chiếm đóng của chúng vào Nam Kỳ, rồi với bàn tay xâm lược ra tận Bắc kỳ. Nhưng, dầu đạt được những mục tiêu xâm lược của mình về đất đai, thực dân Pháp luôn luôn phải vất vả đương đầu những làn sóng chống xâm lược liên tiếp, mạnh mẽ và sôi nổi dâng lên ở khắp mọi nơi chúng đặt chân tới. Lúc này tư bản Pháp còn đang non yếu, nên chúng không làm được gì hơn ngoài việc bù đầu lo đối phó về mặt quân sự để giữ vững những vùng mới chiếm và mở rộng đất xâm lăng. Vì vậy, trong suốt giai đoạn từ 1858 tới cuối thế kỷ XIX, mục tiêu duy nhất của thực dân Pháp chỉ có thể là: xâm lăng và bình định về quân sự. Trên thực tế, mãi tới 1898, sau khi phong trào Cần vương thất bại và sau cuộc đình chiến lần thứ hai của nghĩa quân Dè Thám, giai đoạn bạo lực của chính sách thực dân mới hoàn thành về cơ bản. Từ đây, chúng mới tạm rảnh rang để bắt tay vào bước thứ hai - bước chủ yếu trong chính sách thực dân của chúng. Đó là giai đoạn khai thác và bóc lột. Tuy nhiên, đối với bọn thực dân cáo già, thực tế 40 năm mà chúng đã vấp phải ở Việt Nam trong giai đoạn "bình định về quân sự" đã làm cho chúng nhận ra rằng: "người ta sẽ thất bại, nếu tấn công trực diện vào một nền văn minh cổ trên 2000 năm như nền văn minh này...". Với một dân tộc nhỏ, đất không rộng, người không đông, nền kinh tế lại nghèo nàn, lạc hậu hơn chúng gấp bội, song đã từng có một lịch sử dựng nước và giữ nước hàng ngàn năm. Một dân tộc có nền văn hóa lâu đời, có truyền thống yêu nước và chống ngoại xâm kiên cường, bất khuất như dân tộc Việt Nam, dùng quân sự để xâm lược không phải là việc dễ. Cho nên, bọn thực dân tự hiểu rằng: "chỉ có chinh phục bằng đất đai thì không đủ" mà còn "cần phải chinh phục tâm hồn nữa". Để phục vụ cho công cuộc khai thác và bóc lột của chúng được dễ dàng, thuận lợi, cần song song tiến hành một cuộc "bình định về tinh thần". Giai đoạn này, như vậy chỉ mới chính thức bắt đầu từ cuối thế kỷ XIX - đầu thế kỷ XX. Do đó, mặc dầu chính thức xâm lược Việt Nam bằng vũ lực từ giữa thế kỷ XIX và văn hóa Pháp cùng văn hóa phương Tây đã bắt đầu thâm nhập Việt Nam từ trước, nhưng mãi tới đầu thế kỷ XX chiến dịch "bình định về tinh thần" của thực dân Pháp mới được tiến hành. Từ đây, văn hóa phương tây, đặc biệt là văn hóa Pháp bắt đầu thâm nhập Việt Nam một cách mạnh mẽ.

Để đánh lui ảnh hưởng của Nho giáo đã có cơ sở hàng ngàn năm ở nước ta và sau đó sẽ đẩy mạnh việc tuyên truyền cho văn hóa Pháp với hy vọng "Việt Nam sẽ cung cấp cho nước Pháp một trung tâm rất tốt để truyền bá văn minh khắp thế giới", đồng thời đồng hóa nhân dân Việt Nam với dân tộc Pháp, thực dân Pháp bắt đầu truyền bá rộng rãi nền văn hóa phương tây, đặc biệt là nền văn hóa thực dân trong nhân dân ta, trước hết là ở các vùng đô thị đang mọc lên khắp nơi. Nằm trong chiến dịch xâm nhập về văn hóa đó, âm nhạc Âu tây đủ loại, trước hết là âm nhạc Pháp cũng xối xả tràn vào nước ta theo nhiều nguồn, nhiều hình thức khác nhau. Từ khắp mọi ngả, với "người đi tiên phong" là âm nhạc của đạo Thiên chúa, các đội kèn đồng của quân đội viễn chinh cũng như của các đạo quân thuộc địa do thực dân Pháp tổ chức và huấn luyện, những giờ dạy hát trong các trường tiểu học Pháp - Việt, phong trào ca hát trong hướng đạo, tới sự truyền bá nghệ thuật âm nhạc Âu - Mỹ qua các phương tiện truyền thanh, máy hát, đĩa hát, màn ảnh, đồng thời qua những tốp nhạc trong các phòng trà tiệm nháy, những đoàn nghệ thuật ca múa nhạc hoặc các đoàn tạp kỹ nước ngoài sang Việt Nam biểu diễn, những sách vở dạy nhạc và các lớp huấn luyện âm nhạc tư cũng như công... âm nhạc phương tây tràn ngập các đô thị lớn nhỏ của ta, cơ hồ muốn nhận chìm nghệ thuật,

âm nhạc cổ truyền của dân tộc ta xuống biển sâu.

Quả thật vào đầu thế kỷ XX, cuộc xâm lăng toàn diện của thực dân Pháp ở nước ta đã gây nên những biến động lớn và sâu sắc trong toàn bộ xã hội Việt Nam. Với cuộc khai thác thuộc địa, phương thức sản xuất mới xuất hiện, các cơ sở công nghiệp, khai khoáng cùng nhiều thành phố mọc lên, tạo tiền đề cho các giai cấp mới ra đời. Nổi trăn trở về nguyên nhân những thất bại trong giai đoạn đầu của cuộc kháng chiến chống Pháp, việc chứng kiến những đổi thay lớn lao trong nền kinh tế, trong bộ mặt xã hội, cùng với sự du nhập những luồng tư tưởng mới, những lối sống thị dân của phương tây đã kết hợp tạo nên một cuộc biến chuyển tư tưởng sâu sắc trong xã hội Việt Nam. Cuộc xung đột giữa "phái cũ" và "phái mới", giữa Nho học và Tây học đã diễn ra gay gắt tại các đô thị. Từ trong cuộc xung đột ý thức đó, một phong trào cầu học nước ngoài và cải cách xã hội được nảy sinh và sôi nổi từ 1904 - 1908 do Duy tân hội và Đông Kinh nghĩa thực phát động. Nó đã gây nên những ảnh hưởng mạnh mẽ trong mọi tầng lớp nhân dân. Sau chiến tranh thế giới thứ nhất, phong trào cải lương hưng chính, hưng tục được cổ động rầm rộ trên báo chí. Công thương nghiệp phát triển khiến giai cấp tư sản, tiểu tư sản, trí thức ở các thành phố ngày càng đông. Nhu cầu tiếp xúc với văn hóa, học thuật mới ngày càng cấp thiết dẫn tới sự thắng lợi của phái Tây học. Những thị hiếu cảm thụ và thưởng thức văn học nghệ thuật mới bắt đầu nảy sinh. Do nhu cầu của những giai cấp mới và bị cuốn hút bởi cơn lốc của những cuộc vận động cải cách, cải lương xã hội, đồng thời xuất phát từ bản năng tự vệ chống sự cạnh tranh của nghệ thuật phương tây, một phong trào cải cách nghệ thuật, âm nhạc cũng nảy sinh, đặc biệt mạnh mẽ tại các đô thị. Việc "cải lương hí kịch" được đề xuất một cách tích cực và được hưởng ứng. Lúc này, nghệ thuật đã trở thành một món hàng kinh doanh, cho nên việc cải lương "hí kịch" theo thị hiếu công chúng đô thị trở thành một phương tiện cạnh tranh giữa các gánh hát tuồng, chèo và những thứ nghệ thuật khác. Thực dân Pháp đã góp phần cổ vũ cho phong trào này với ý đồ đánh bật những mối liên hệ, ảnh hưởng của văn hóa nghệ thuật Trung Hoa cũng như của Nho giáo và của cả chính nền văn hóa cổ truyền của dân tộc trong mọi tầng lớp nhân dân ta, nhằm hướng nền văn hóa nghệ thuật Việt Nam theo phương tây. Tại Nam bộ, người ta hồ hào cải lương hát bội. Ngoài Bắc kỳ song song với việc canh tân sân khấu tuồng là phong trào cải cách sân khấu chèo, riêng ở miền Trung, có lẽ do ảnh hưởng của triều đình cùng hệ tư tưởng bảo thủ của nó còn mạnh, cho nên phong trào này đến chậm hơn các vùng khác. Sự phát triển của phong trào cải lương hí kịch nói trên cũng là một trong những nguyên nhân dẫn tới sự xây dựng và hình thành của một số thể loại ca kịch dân tộc mới, dựa trên những vốn nghệ thuật, âm nhạc cổ bản của dân tộc với sự tiếp thu phần nào những yếu tố mới của nghệ thuật âm nhạc và sân khấu tây phương. Đó là sự ra đời của sân khấu cải lương, kéo theo đó là kịch ca Huế và sân khấu dân ca kịch bài chòi.

Hát a đào ở ngoài Bắc chưa kịp xây dựng một lực lượng rộng rãi đủ để đối phó với những biến chuyển mới trong xã hội, cho nên bị bao vây và xuống dốc. Ở một số đô thị lớn, nó bị biến thành một thứ nghệ thuật phục vụ thú tiêu khiển sa đọa của lớp người ăn chơi trong xã hội. Trái lại, ca nhạc Huế và đặc biệt là đờn ca tài tử Nam bộ, nhờ tạo được nền móng sâu rộng trong quần chúng, vẫn vươn lên phát triển chẳng những ở nông thôn mà ở cả các đô thị, đủ sức chống cự với những đợt tấn công đầu tiên của âm nhạc phương tây. Cho tới mười năm đầu của thế kỷ XX, bài bản nhạc tài tử đã rất phong phú, trở thành cơ sở vững chắc chuẩn bị cho bước phát triển mới trong những giai đoạn đấu tranh quyết liệt sau này và trở thành vốn ca nhạc cơ bản cho sự hình thành của chính sân khấu cải lương vừa nói ở trên.

Cuối cùng, sự bành trướng mãnh liệt của ca nhạc phương tây vấp phải tinh thần tự cường dân tộc cũng đã dẫn tới sự ra đời của một loại hình ca nhạc mới sau này thường gọi là nhạc

cải cách hay tân nhạc - một bộ phận mới bên cạnh ca nhạc cổ truyền - nền tảng của nền âm nhạc Việt Nam hiện đại.

## II. PHONG TRÀO CẢI CÁCH TÂN SÂN KHẤU TRUYỀN THỐNG VÀ SỰ RA ĐỜI CỦA NHỮNG HÌNH THỨC SÂN KHẤU DÂN TỘC MỚI.

Như trên đã nói bị cơn lốc của những cuộc vận động cải cách và cải lương xã hội cuốn hút, nhất là do nhu cầu của những tầng lớp mới nảy sinh ở các đô thị, một phong trào đòi cải cách nghệ thuật cũng xuất hiện ở nước ta, đặc biệt mạnh mẽ và sâu sắc từ sau đại chiến thế giới 1914 - 1918. Say sưa với những nguyên tắc nghệ thuật mới, những lối xây dựng nghệ thuật và những quan điểm thưởng thức nghệ thuật theo kiểu phương tây hấp thụ qua sách vở, điện ảnh và các đoàn nghệ thuật nước ngoài lui tới biểu diễn... những tầng lớp cấp tiến trong xã hội ta lúc đó bắt đầu vạch ra một số khuyết nhược điểm trong nghệ thuật sân khấu và âm nhạc truyền thống. Những bộ môn nghệ thuật vừa nói lúc này không còn đáp ứng tư tưởng và thị hiếu nghệ thuật của những tầng lớp thị dân mới, mặc dầu do nhu cầu cạnh tranh để sống cũng đang cố vươn lên trong hoàn cảnh bần cùng, túng thiếu. Khoảng từ 1914 - 1915, bắt đầu có một số người đề xuất việc cải lương nghề "hí kịch" của ta trên báo chí. Được một số rạp hát và gánh hát hưởng ứng, phong trào cải cách sân khấu truyền thống đẩy lên từ đây và phát triển mạnh mẽ vào khoảng sau đại chiến thế giới lần thứ nhất.

Trong phong trào này, có những người thực sự vì yêu mến và quan tâm tới tiền đồ của nghệ thuật dân tộc, thấy được một số khuyết, nhược điểm trong nghệ thuật sân khấu truyền thống dân tộc mà muốn cải cách để duy trì nó. Tuy nhiên bên cạnh đó cũng có những kẻ hờ hào "cải lương hí kịch" vì quáng mắt trước "văn minh" và học thuật "Thái tây" mà quay trở lại coi thường nghệ thuật dân tộc, chỉ thấy ở đây sự "cổ hủ", "lạc hậu" và đua đòi theo "mốt" mới.

Chính vì xuất phát từ những góc độ và động cơ khác nhau như vậy, lại chưa có người vạch hướng, chỉ đường một cách đúng đắn nên phong trào cải cách sân khấu truyền thống ở nước ta trong nửa đầu thế kỷ XX không khỏi có cả những mặt tiến bộ cũng như những mặt lệch lạc.

### 1. SÂN KHẤU CHÈO: CHÈO VĂN MINH VÀ CHÈO CẢI LƯƠNG.

Từ cuối thế kỷ XIX, cùng với sự hình thành và phát triển của các đô thị ở miền Bắc, chèo - lúc bấy giờ vẫn là một trong những thú giải trí chủ yếu của khán giả miền Bắc - đã từ những sân đình ở nông thôn chuyển dần về các thị trấn, thành phố. Bên cạnh những gánh chèo thôn dã vẫn căn bản giữ được phong cách cổ truyền về kịch bản, diễn xuất và âm nhạc, một số gánh chèo đô thị - chủ yếu là ở các thành phố lớn - đã xuất hiện và hoạt động theo hướng mới. Ở những thành phố lớn như Hà Nội, Hải Phòng, Nam Định bắt đầu có những "rạp" cố định, mặc dầu sân khấu vẫn còn rất sơ sài. Cùng với nghệ thuật tuồng, chèo lên sân khấu. Những gánh hát có tính chất thương mại được thành lập, trong đó diễn viên là những người làm thuê cho các ông chủ gánh vốn là những người có tiền, đứng ra lập gánh hát để kinh doanh và cạnh tranh với nhau để sống. Cách biểu diễn của gánh này lúc bấy giờ tuy có trật tự hơn nhưng lớp lang vẫn trình bày một mạch từ đầu tới cuối như chèo sân đình thuở trước. Các vở diễn thời kỳ này, như *Trò Kiều*, *Lục Vân Tiên*, *Nhị Độ Mai*... đều mang nội dung cổ vũ cho lòng yêu nước, chống ngoại xâm, ca ngợi những cuộc nổi dậy của nông dân... Không chỉ vì sự phát triển mạnh mẽ của nghệ thuật tuồng ở giai đoạn trước, mà có lẽ còn vì đề cập đến những vấn đề mới đòi hỏi những thủ pháp biểu hiện hùng tráng, rắn rỏi hơn, chèo phải vay mượn nhiều thủ pháp biểu diễn và làn điệu của hát tuồng. Thậm chí, nó còn tiếp thu cả một số cảnh và nhận vật của tuồng. Vì vậy, mặc dầu đã "chèo hóa" những làn điệu và thủ pháp đó, về mặt hình

thức, chèo ở giai đoạn này vẫn có nhiều đoạn giọng ép và sượng, đồng thời thiếu một sự cân đối giữa nội dung khỏe mạnh và hình thức pha tạp.

#### a/ Chèo văn minh.

Không thể kéo dài tình trạng nói trên trước những yêu cầu ngày càng phức tạp của khán giả thành thị phần lớn đã chịu ảnh hưởng của văn hóa và lối sống thị dân theo kiểu phương tây, năm 1907, một số nghệ sĩ chèo đề xướng *chèo văn minh*. Thực ra, công việc của họ chỉ là chấp vá những trò cũ cho có mạch lạc và chọn vào vở những bài hát "mùi" hơn. Cho tới 1913, chèo văn minh mới thực sự ra đời với *Văn minh ca quán* ở Hải Phòng (1913), rồi *Sán nhiên đài* ở Hà Nội (1914). Lúc này chèo mới thực sự có sân khấu. Đó là những sân khấu được xây dựng và sắp đặt theo lối Âu tây: có phông cảnh, có màn kéo lên, buồng xuống trước sân khấu... Phục trang cũng được cải tiến, không chỉ có "mấy cái áo the thâm vai nước dưa hay đồ lờ lợt" như một khán giả đã dè bỉu.

Chèo văn minh đưa lên sân khấu những tích trò mới sáng tác, như *Mộng Lân, Cao Công, Cao Thanh, Thư quán hội lương duyên...* và những tích chuyển thể từ truyện nôm sang sân khấu (*Phan Trần, Phương Hoa...*). Tư tưởng định mệnh và thuyết nhân quả của đạo Phật gần như quán xuyên toàn bộ các vở. Một số vở cũ cũng được viết lại, cắt bỏ những đoạn rườm rà lặp lại và thay lời cho hợp với cách nói ở thành thị.

Trong cách diễn, chèo văn minh bắt đầu xếp thành từng màn, lớp và cảnh. Tuy nhiên chèo vẫn giữ lối hát nhắc cương. Các vai trò không cần phải thuộc vở, mà tất cả đều trông cậy vào tài của bác Thơ - người nghĩ ra tích trò, đặt ra câu hát chính, nhắc vở và nhiều khi phải tùy trường hợp mà ứng khẩu để gỡ lại những sai sót của diễn viên ngoài sân khấu.

Về phần âm nhạc, chèo văn minh là "một thứ chèo có cả giọng tuồng". Trong biểu mục các làn điệu của chèo văn minh đã có thêm: *hát khách, tấu mã, bát bài* và lối nói pha tuồng để phục vụ thị hiếu những người Hoa kiều ở Hà Nội. Sự thực thì việc du nhập một số làn điệu tuồng vào trong chèo đã có từ cuối thế kỷ trước, nhưng có lẽ tới giai đoạn này việc "tuồng hóa" chèo (!) bị đẩy thêm một bước sượng hơn. Bởi vì, vào cái thời mà các báo đang tích cực cổ động cho việc cải lương hí kịch, các rạp chèo cũng như tuồng đã trở thành nơi kinh doanh và diễn viên là một món hàng thì nhiều rạp tuồng, chèo Hà Nội đã đưa nhau đi mộ diễn viên có tiếng ở các nơi về diễn ở rạp mình để quảng cáo câu khách. Họ chẳng thèm đếm xỉa đến việc diễn viên đó có chuyên về ngành hát của mình hay không. Cho nên, việc đưa những diễn viên giỏi ở tuồng sang diễn trên sân khấu chèo đã làm cho chèo cổ càng thêm pha tạp. Do việc du nhập làn điệu tuồng và những nhân vật võ tướng tâu, dàn nhạc chèo cũng có một số thay đổi. Qua nhiều chặng đường biến chuyển, trước khi bước lên sân khấu thành thị, dàn nhạc chèo cổ có: trống, mõ, thanh la, hồ, nhị, sao. Đến đầu thế kỷ XX khi chuyển vào sân khấu thành thị, dàn nhạc này lại thêm đàn tam, đàn nguyệt và cả đàn bầu. Song ở nhiều nơi, từ cuối thế kỷ XIX và 10 năm đầu thế kỷ XX, dàn nhạc chèo chỉ có trống cái, trống châu, trống cơm, mõ hoặc phách (có khi là song loan), nhị. Đến thời chèo văn minh có pha giọng tuồng, dàn nhạc chèo lại du nhập thêm kèn bốp (kèn bầu), sáo và nguyệt.

Khi mới ra đời, chèo văn minh rất được quần chúng hoan nghênh. Một trong những người có công lớn trong việc xây dựng chèo văn minh là cụ Nguyễn Xuân Đắc ở Hải Phòng. Song những khuyết điểm, lệch lạc của nó chẳng bao lâu cũng bị phơi bày trước con mắt của những khán giả tinh tường.

#### b/ Chèo cải lương

Cho tới những năm 20, trước sự lan tràn của nhiều hình thức nghệ thuật và sân khấu từ miền Trung và Nam tràn ra cũng như từ nước ngoài tràn vào đang thu hút công chúng đô thị

miền Bắc một cách mãnh liệt, chèo văn minh càng lộ rõ thế yếu của mình. Nó không còn đủ sức đáp ứng những yêu cầu nghệ thuật của công chúng, đặc biệt là công chúng thành thị. Để gỡ chèo khỏi tình trạng cùng quẫn lúc đó, kết hợp với những ý kiến nhận xét và gợi ý của dư luận báo chí, đặc biệt là ý kiến của cụ Đông Châu từ 1916 vẫn nung nấu năm 1923 Nguyễn Đình Nghi - nghệ sĩ chèo đồng thời là tác giả của chèo văn minh thuở đó - có sáng kiến đề xuất một lối chèo mới: đó là *chèo cải lương*.

Sáng kiến này được nhiều người tán thưởng. Một đội ngũ tác giả nổi tiếng một thời xuất hiện. Ngoài cụ Nghi còn có Nguyễn Thúc Khiêm, Vũ Hi Tô, Phạm Mỹ Thạch, Nguyễn Đình Hy... Bên cạnh những vở chèo cổ được viết lại, nhiều vở mới ra đời với nội dung đề tài mở rộng hơn trước. Qua những vở chèo cải lương còn để lại, không kể 20 vở soạn lại, còn 20 vở mới đa số do Nguyễn Đình Nghi viết. Các tác giả đã lấy những đề tài trong cuộc sống đương thời nhằm phê phán, đả kích trực tiếp hoặc gián tiếp những hiện tượng "phong hóa suy đồi" "luận thường đảo ngược" và hô hào mọi người quay lại "giữ gìn lấy nền đạo đức cổ xưa để cùng tiến lên con đường canh tân". Nguyễn Đình Nghi hy vọng "lấy giọng ca giọng hát và tiếng cười tao nhã (của chèo) mà duy trì phong hóa, mà cảnh tỉnh thế đạo nhân tâm". Ngoài ra, Nguyễn Đình Nghi còn viết một số vở đề tài tôn giáo và lịch sử và rất nhiều vở khác được viết theo các truyện cổ.

Về kịch bản, ngoài những đoạn giáo đầu (kể cả ở những vở cải biên) đối thoại rườm rà được lược bỏ, sắp xếp lại, chia thành hồi, lớp như kịch mới để việc biểu diễn thích hợp với sân khấu mới. Ở những vở cổ cải biên, cụ Nghi đã sử dụng cố định một số đoạn vào một số vở nhất định, chứ không dùng tùy tiện như trước. Mỗi nhân vật nay có câu nói, câu hát riêng, không để diễn viên tự do cương theo ý mình như trước nữa.

Về diễn xuất, do ảnh hưởng của điện ảnh, cải lương và kịch nói, Nguyễn Đình Nghi bỏ bớt một số điệu múa dân tộc. Cụ thay những điệu bộ cương mà cụ cho là không hợp thời bằng những điệu bộ tự nhiên của kịch đồng thời chú trọng nhân vật hoạt động trên sân khấu như trong đời sống bình thường. Để thể hiện trung thành các thần tích, thánh tích khi viết về đề tài tôn giáo, cụ bỏ cả các vai hề, lớp hề và tiếng đế.

Phục trang của nam nữ diễn viên cũng được thay đổi theo thời trang thịnh hành với những nhân vật mới xuất hiện trong xã hội thời bấy giờ.

Về âm nhạc, ngoài những làn điệu cổ còn giữ lại được, các tác giả chèo cải lương còn đưa thêm vào:

- Những làn điệu dân ca phổ biến của vùng đồng bằng Bắc bộ, như *bồng mạc, sa mạc, hát ví, trống quân, cò lả, ru em...*

- Một số làn điệu ca Huế như: *Hành vân, Kim tiền, Lưu thủy, Tứ đại cảnh, Nam bình, Nam thương, Cổ bản, Ca Vọng phu...*

- Đây đó xuất hiện một vài làn điệu bắt nguồn từ những bài bản cũ của Trung Quốc: *Ngọc mỹ nhân, Ca Phúc kiến*. Theo Trương Đình Quang, trong chèo, cải lương còn dùng cả những bài hát lời ca theo làn điệu Việt kịch Quảng Đông.

Về sau, người ta đưa cả một số bài hát tây đương thịnh hành thời đó như *Tôi có hai mối tình, Ông chú Bác Kinh...* Người ta dùng *La Mác-xây-ie* trong lúc mở màn, *Nàng Ma-dơ-lông* với các nhân vật khôi hài như anh Quán...

Theo nhạc sĩ Nguyễn Xuân Khoát, trong chèo cải lương, những điệu chèo cổ còn lại ngày càng ít và nếu có thì có khi đã mất cả tính cách bài hát cổ. Đồng thời, theo ông, chèo cải lương cũng đã bỏ giọng tuồng. Song ở một vài vở, vẫn còn thấy xuất hiện lẻ tẻ một vài làn điệu như:

than tằm, vĩa nam, hát nam, nói lối, thết lối,... Bên cạnh đó ta thấy có cả một số làn điệu tiếp thu của châu văn, á đào và một số làn điệu "pha chế" như *Kể kiều lấy pha kinh thi, Kể kiều lấy pha đại học*... cùng những điệu mượn của nhà chùa.

Dàn nhạc của chèo cải lương lúc này chỉ giữ lại bộ gõ, nhị và sáo. Kèn bốp và nguyệt bị thải hồi ra khỏi dàn nhạc chèo. Theo Trần Việt Ngữ và Hoàng Kiều, dàn nhạc chèo cải lương của Nguyễn Đình Nghi có giảm đi một số nhạc cụ gõ cho thích hợp với sân khấu rạp hát và thêm nguyệt, tứ, tam thập lục...

Với những đổi mới đã nêu trong lĩnh vực đề tài, chèo đã mang được tính hiện thực ở một mức độ nhất định. Với những cải cách về kịch bản, diễn xuất, chèo cũng đã thu được một số kết quả khi thể hiện những đề tài mới. Mặt khác, cùng với những vở mà đề tài rút trong đời sống xã hội đương thời, một số vở chèo lịch sử ra đời đã đáp ứng được lòng mong mỏi những khán giả yêu nước, đau xót trước cảnh nước mất nhà tan và những cảnh ngang tai chướng mắt, thuần phong suy đồi... Đặc biệt, những vở đề tài lịch sử ra đời giữa lúc phong trào yêu nước nổi lên rầm rộ khắp nơi được trân trọng, hoan nghênh và có tác dụng kích thích thêm lòng yêu nước và lòng tự hào dân tộc trong nhân dân các đô thị. Chính nhờ những ưu điểm trên, cùng với một số cải cách trong lĩnh vực hình thức sân khấu (bài trí, y trang, sử dụng ánh sáng điện...) chèo cải lương được công chúng các đô thị miền Bắc nhiệt liệt hoan nghênh. Nhờ đó chèo đã đương đầu được với các hình thức sân khấu khác trong một thời gian.

Tuy nhiên, một số cải cách khác trong lĩnh vực diễn xuất, âm nhạc, kể cả y phục... đã làm cho chèo bị pha tạp, mất đi phong cách riêng độc đáo của mình. Nếu như trước kia chèo văn minh bị pha tằm quá nhiều, thì chèo cải lương lại tiếp thu quá nhiều và thiếu chọn lọc những làn điệu ca nhạc của các địa phương khác, nhất là những bài hát tây, tàu khó hòa hợp với chất dân gian đậm đà của âm nhạc chèo cổ. Việc bỏ đi quá nhiều đoạn múa, nhiều đoạn hề có nội dung tư tưởng và trình độ nghệ thuật khá cao cũng là những "cải cách" đáng tiếc, đôi khi làm cho chèo trở thành "khập khiểng". Mặt khác, tàn dư của lối ứng diễn vẫn còn khá đậm. Những mảnh trò ứng diễn ấy hầu như chỉ là những mẩu hề rẻ tiền, không còn ý vị và sắc sảo như xưa.

Chèo cải lương đầu tiên diễn ở rạp Sán nhiên đài, sau chuyển sang Cải lương hí viện. Ít lâu sau, do không đáp ứng kịp những yêu cầu nghệ thuật của những lớp công chúng thành thị luôn luôn ưa mới chuộng lạ, lại bị điện ảnh và nhất là cải lương Nam kỳ tràn ra quá mạnh, lấn át và cướp đi số đông khán giả thành thị, cho nên chèo cải lương lâm vào con đường bế tắc, suy sụp dần. Một số gánh chèo phải diễn thêm tuồng mới sống nổi.

## 2. NHỮNG BIẾN CHUYỂN TRÊN SÂN KHẤU TƯỜNG BẮC, TRUNG, NAM.

Cùng với chèo ở miền Bắc, tuồng vẫn là một bộ môn nghệ thuật chủ yếu, một trong những nguồn giải trí quan trọng trong đời sống tinh thần của nhân dân các vùng đô thị cũng như nông thôn Việt Nam từ Bắc chí Nam. Song song với các rạp chèo ở Bắc kỳ, các rạp hát tuồng chuyên nghiệp cũng dần dần hình thành ở các đô thị. Cho tới sau đại chiến thế giới thứ nhất, hầu như tất cả các thành phố, thị xã và một số thị trấn đều có rạp tuồng kinh doanh theo lối tư bản chủ nghĩa.

Trong trào lưu cải cách nghề hát của ta thời đó, những cải cách bước đầu trong lĩnh vực hình thức sân khấu cũng như những thí nghiệm đầu tiên trong việc thay đổi đề tài, nội dung... dần dần xuất hiện ở các rạp tuồng thời đó.

Sân khấu được bài trí phức tạp hơn: có phong cảnh, có màn buông trước sân khấu. Ánh sáng điện cũng được đưa dần vào để tạo những cảnh tượng huyền ảo, kỳ lạ. Y phục cầu kỳ, xa xỉ hơn...

Về nội dung, đề tài, do ảnh hưởng của kịch Pháp và xu hướng của một số tác gia ở Trung Quốc bắt đầu đặt những vở tuồng mới theo lối châu Âu, các soạn giả Việt Nam cũng mạnh dạn mở rộng đề tài của các vở tuồng. Bên cạnh những vở mượn đề tài của Trung Quốc mà xưa kia tuồng vẫn chuyên dùng, những đề tài khác rút từ trong sử Việt, trong các truyện nôm, điển tích của ta được khai thác ngày càng nhiều. Đặc biệt có giá trị về nội dung tư tưởng là những vở phát huy lòng yêu nước, căm thù giặc, như *"Thù chồng nợ nước"* của Hoàng Tăng Bí, *Trung vương* của Minh Viên và *My Sanh, Nguyễn Trãi* của Từ Diễn Đồng... Ngoài những đề tài trên, một số vở tuồng đề cập tới những vấn đề xã hội đương thời cũng bắt đầu ra đời với *Tây Nam đặc bằng* của Hoàng Cao Khải, *Vì nghĩa quên nhà* của Lê Quang Liêm (tức Bảy) và Hồ Văn Trung (tự Biểu Chánh) soạn năm 1917, *Pháp Việt nhứt gia*, *Gia Long tấu quốc* (1918). Những vở này được người ta gọi là *tuồng tân thời*, có kết cấu kịch bản giống kịch Pháp. Lối diễn của loại tuồng này nửa theo hát bội, nửa theo kịch, xiêm y áo giáp thì mượn theo xưa, nhưng diễn tả đã theo tân thời, nói lối suông rõ ràng cho dễ nghe chứ không hát Nam, hát khách. Năm 1918 rạp Quảng Lạc (Hà Nội) dựng vở *Gia nghi đấng từ*, dùng lối nói chuyện thường, ăn mặc khán áo thường được khán giả hoan nghênh. Loại này xuất hiện khá nhiều ở Hà Nội vào khoảng 1920 - 1923, rồi phát triển mạnh ở Trung bộ trong giai đoạn 1930 - 1935 với tên: *tuồng tiểu thuyết*. Khoảng 1924 - 1925, Thúc Giạ Thi Ứng Bình tung ra một thí nghiệm mới, đưa kịch thơ cổ điển Pháp vào sân khấu tuồng với vở *Lộ dịch* dựa theo kịch *Lo Xít* của Coóc-nây. Nội dung vở kịch nói trên đã được tác giả thay đổi cho hợp với tâm lý xã hội Việt Nam: đề cao trung hiếu tiết nghĩa và chủ nghĩa tôn quân. Cách sắp xếp tình tiết, màn lớp vẫn y theo vở kịch của Pháp, do đó có khác so với bố cục các vở tuồng cũ. Có lẽ đây là vở mở đầu cho những loại tuồng chuyển thể từ các tiểu thuyết, kịch hoặc phim Pháp sau này trên sân khấu tuồng Bắc, Trung, Nam.

Về âm nhạc, ngoài một vài cải cách nhỏ trong cách sử dụng làn điệu, hầu như không có sự sửa đổi nào đáng kể ngoài sự thay đổi trong biến chế đàn nhạc. Bị chê là "la thét âm ỉ" và trống kèn "đình tai nhức óc", các loại đàn nhị và sáo được tăng lên kèm với việc giảm đi số lượng các nhạc cụ gỗ. Trống lớn (như trống đế, trống châu), mã la, nạo bạt là những nhạc cụ giúp cho tinh thần tuồng Sài Gòn mạnh mẽ hơn tuồng Kinh bị bỏ đi ở nhiều rạp.

Khoảng năm 1930 - 1935, nhiều đoàn kịch hát Triều Châu, Quảng Đông thường xuyên sang diễn ở Sài Gòn. Bên cạnh hát bội thời đó, sân khấu Nam kỳ còn có 3 đoàn hát thiếu nhi Triều Châu (gọi là hát Tiều), phần lớn diễn ở nông thôn và các thị trấn nhỏ có nhiều người Triều Châu buôn bán trong các ngày lễ, ngày hội. Vì vậy, nghệ thuật hát bội Nam bộ lúc này có một bộ phận cũng chịu ảnh hưởng của hí khúc Trung Quốc, chủ yếu là của những đoàn kịch hát Triều Châu, Quảng Đông. Phong cách múa bộ Tàu và lối hát giọng mé được du nhập sân khấu hát bội. Do đó, trong lối hát tuồng, ngoài lối hát theo điệu Kinh, điệu Sài Gòn, người ta còn nói tới điệu Quảng trong hát tuồng. Tuy nhiên về điệu hát, theo Hoàng Châu Ký, hát bội không tiếp nhận làn điệu nào mới. Riêng đàn nhạc, để đệm cho múa theo bộ Tàu, người ta cũng phải đánh theo điệu Tàu, các nghệ nhân tuồng thường gọi là nhạc "tác xéng" (vì nhạc hay vang lên hai âm "tác", "xéng"). Loại tuồng này lúc đầu xuất hiện ở các đô thị, sau lan dần về nông thôn...

Ngoài loại tuồng cổ vẫn được một số gánh hát tuồng ở Lục tỉnh và Sài Gòn cố duy trì và loại tuồng vừa kể trên, trước sự bành trướng mạnh mẽ của nghệ thuật cải lương lúc đó đã ra đời và phát triển rầm rộ, thu hút khán giả khắp nơi, một số ông chủ gánh tuồng buộc phải thay đổi nghệ thuật tuồng cổ để chiều theo những khán giả đang hâm mộ điệu hát này. Nhiều gánh hát bội pha cải lương xuất hiện. Trong lối hát của họ có pha giọng cải lương. Nội dung của nhiều vở được chuyển từ cốt truyện điện ảnh với tính chất phiêu lưu, mạo hiểm, như vở

*Chàng Tạc* (từ phim *Tarzan*)...

Ở Bắc kỳ, vốn hăm mộ tuồng Sài Gòn từ đầu thế kỷ, từ khi có phong trào cải lương nghệ hát tuồng, tuồng Kinh với lối hát "giọng chim, ăn ống nhị, (...), bộ điệu nhiều phép tác kỹ lưỡng" bị người ta cho là tinh thần éo lá, yếu ớt và khổ sở, bộ điệu thiếu tự nhiên đến mức bị coi là "rợ và dai" càng mau chóng bị đào thải khỏi sân khấu. Nhiều đơn vị tuồng ngoài Bắc đã bỏ rơi tuồng Kinh, để chạy theo tuồng Sài Gòn - loại tuồng được khen là "dòn tròn" mà tinh thần cũng "mạnh mẽ, hùng hồn" và "hoạt bát, tự do" hơn tuồng Kinh.

Vào thời kỳ đó, nhiều đoàn hí khúc Hoa Nam của Trung Quốc thỉnh thoảng sang diễn ở Hà Nội, Hải Phòng và một số tỉnh sát biên giới Việt - Trung đã gây những ảnh hưởng nhất định đến hình thức biểu diễn của nghệ thuật tuồng Bắc.

Trong giai đoạn 1930 - 1935, loại tuồng dựa theo tiểu thuyết đương thời ở nước ta vẫn tồn tại ở Bắc cũng như ở Nam kỳ. Nhưng nó không thành một dòng nghệ thuật đáng chú ý. *Tuồng cương* dựa theo truyện cổ Trung Quốc như *Tam quốc*, *Thủy Hử*, *Đông Chu liệt quốc*, *Chinh Đông chinh tây*... xuất hiện khá nhiều. Trong loại tuồng này, lời hường được sử dụng nhiều hơn so với yêu cầu bình thường, do lời nói bằng văn xuôi dễ cương hơn lời nói lối.

Riêng ở Trung kỳ (chủ yếu từ Trị Thiên tới Phú Yên) đặc biệt là ở đất Huế và Bình Định, nghệ thuật truyền thống còn được bảo tồn khá lâu. Ảnh hưởng của những loại tuồng mới ở Bắc và Nam đến với tuồng miền Trung khó khăn, chậm chạp hơn. Phải tới khoảng 1930 - 1945, khi mà bộ môn nghệ thuật cổ truyền vẫn nổi tiếng là một nghệ thuật có nhiều phép tác tinh vi này không còn được triều đình Huế - lúc này đã suy tàn - chăm sóc như trước nữa, trong khi đó cải lương Nam kỳ lan tràn ra miền Trung, một số đoàn nghệ thuật từ Bắc vào, đồng thời kịch ca Huế cũng bắt đầu phát huy ảnh hưởng khá mạnh ở các đô thị miền Trung, phong trào văn nghệ lãng mạn, đặc biệt là tiểu thuyết của Tự lực Văn đoàn, tiểu thuyết thứ bảy và thơ... đã chiếm vị trí rất quan trọng trong đời sống tâm hồn của nhiều tầng lớp, thì tuồng cổ miền Trung mới lung lay và không còn đủ sức chống đỡ các cơn lốc từ nhiều phía ập tới.

Để đối phó với tình trạng bế tắc đang xảy ra đối với nghệ thuật tuồng cổ, một loạt tuồng mới ra đời ở miền Trung với cái tên: *tuồng tiểu thuyết*. Đây là loại tuồng này mang nội dung tư tưởng giống như những tiểu thuyết lãng mạn đương thời với đề tài tình yêu lãng mạn cá nhân là chủ yếu. Bên cạnh đó, có một số vở đi vào đề tài hiện đại. Kết cấu kịch bản theo kiểu màn lớp, nhiều vở kết lũng theo kịch phương tây, diễn biến kịch có nhiều tình tiết éo le, bí hiểm. Nghệ thuật biểu diễn của nó cũng ngày càng thay đổi xa dần với truyền thống. Những hình thức đánh dao găm, đeo mặt nạ, nháy cửa sổ... được du nhập theo các đoàn nghệ thuật miền Bắc vào diễn. Do kết cấu theo kiểu "kịch tính", lời đối thoại trong kịch bản nhiều hơn. Để tránh nói lối quá nhiều gây đơn điệu, lê thê trong diễn xuất, các tác giả loại tuồng này đã sử dụng văn xuôi khá nhiều. Có những nhân vật ra sân khấu nói như kịch nói, thỉnh thoảng mới có hát. Nghệ thuật ca diễn của nó chủ yếu dựa trên hơi nhạc Xuân nữ - một bản nhạc buồn não nề, hơi Nam, giọng oán - thường dùng để đưa nơi cho người hát nói lối ai. Chính vì vậy, tuồng miền Trung giai đoạn này còn được mệnh danh là *tuồng Xuân nữ*. Thực chất, nó gần giống loại tuồng pha cải lương của Nam kỳ. Tính hùng tráng của xướng được thay thế bằng tính tình tự của ca, phù hợp với nội dung trữ tình, yếu ớt, ủy mị. Những năm sau của giai đoạn này, nhiều diễn viên tuồng đã hát *Nam ai* pha hơi *Vọng cổ* của cải lương. Múa cũng có nhiều đổi mới. Được một số lớp người thời đó ưa thích, tuồng tiểu thuyết đã gây được vài ảnh hưởng nhỏ cả với tuồng cổ lúc này vẫn còn tồn tại rải rác đây đó với một số rất ít gánh hát và những khách riêng của nó. Để "tranh thủ" người xem, một số nghệ sĩ tuồng lúc ấy tuy



không diễn tưng tiểu thuyết, nhưng vẫn dùng kiểu hát Xuân nữ vào trong những tiết mục tưng cổ. Ngay cả tưng đồ trong giai đoạn này cũng phát triển dưới một dạng mới có nội dung mang tính chất hiện thực phê phán, đả phá những thói hư tật xấu của phong kiến, tư sản. So với tưng đồ trước kia, nó gần với kịch nói, dùng nhiều lời nói thường và ít hát hơn.

Tóm lại, dưới ảnh hưởng của những điều kiện xã hội mới và các luồng văn hóa nghệ thuật nước ngoài, đặc biệt là của phương tây, nghệ thuật tưng nước ta ở nửa đầu thế kỷ XX đã có nhiều biến chuyển rõ rệt. Những biến đổi trước tiên là về mặt hình thức:

- Thêm trang trí, phong cảnh, y phục hào nhoáng, sử dụng ánh sáng điện để tạo những pha ly kỳ, hấp dẫn.

- kết cấu vở theo lớp, cảnh, bỏ bớt những đoạn rườm rà.

Về nội dung, do sự phát triển tâm lý, tư tưởng mới, tưng ngày càng đi xa dân - tuy không bỏ rơi hẳn - những đề tài xưa kia chỉ chuyên rút từ các tích cổ của Trung Quốc để đi vào những đề tài mới rút từ lịch sử hoặc truyện cổ Việt Nam, nhất là những vở dựa theo các tiểu thuyết lãng mạn, điện ảnh đương thời và phần nào đã có một số vở đi vào phản ánh cuộc sống đương thời.

Về diễn xuất, tuy có sự chú trọng tới việc đặt vở, soạn vở và luyện tập, tránh cương ẩu hơn trước, nhưng nói chung nghệ thuật biểu diễn truyền thống từng đạt những đỉnh cao trong những giai đoạn cực thịnh của nó, tới nay ngày càng đi vào con đường thoái hóa, pha tạp, lai căng Tây, Tàu.

Chất bi hùng trong âm nhạc tưng ngày càng giảm, kèm theo sự giảm đi những nhạc cụ đầy khí thế kêu gọi, chiến đấu trong dàn nhạc tưng. Việc dùng nhiều lời hường với văn xuôi để thay thế cho nói lối và xướng cũng làm giảm rõ rệt chất hùng tráng trong ngữ khí của nghệ thuật biểu diễn tưng. Trái lại, theo thị hiếu của khán giả thị dân đương thời, chất trữ tình ủy mị vốn không phải là đặc tính của nghệ thuật sân khấu anh hùng của tưng cổ được tăng cường với những đề tài về tình yêu lãng mạn, việc tăng số lượng các nhạc cụ "êm dịu" (nhạc cụ dây kéo và hơi) và việc pha trộn những bài ca của cải lương, pha hơi *Vọng cổ* vào bản *Nam Ai*, cũng như việc bản *Xuân nữ* chiếm lĩnh sân khấu tưng miền Trung...

Sự pha tạp trên sân khấu thống tưng cổ truyền bộc lộ trong việc du nhập lối hát giọng mé theo kiểu hí khúc Trung Quốc, dàn nhạc "tác xeng" đệm theo kiểu Tàu cũng như hiện tượng hát bội pha cải lương ở Nam kỳ. Âm nhạc phương tây bị gán ghép, gượng ép vào sân khấu tưng một cách lạc lõng. Đó là chưa kể những sự lai ghép sượng khác trong lĩnh vực âm nhạc cũng như về y phục, trang trí, diễn xuất... Tình hình trên không khỏi làm cho những người quan tâm yêu mến bộ môn nghệ thuật cổ truyền này phải lo lắng trước nguy cơ diệt vong của nó.

### 3. SỰ HÌNH THÀNH VÀ PHÁT TRIỂN CỦA SÂN KHẤU CÁI LƯƠNG

#### a/ Cơ sở và điều kiện hình thành.

Cuối thế kỷ XIX - đầu thế kỷ XX, âm nhạc cung đình ngày càng suy thoái theo sự tàn tạ của chế độ phong kiến nhà Nguyễn. Nó chỉ còn được dùng trong một số nghi thức tế lễ cùng với một số bài bản của dàn nhạc lễ dân gian (như phường bát âm và phường kèn ở Bắc bộ và Trung bộ, phường ngũ âm ở Nam bộ). Trong khi đó, ca Huế bắt nguồn từ *cung nhạc* thế kỷ XVII - XVIII, dần dần chuyển ra ngoài dân gian, nhất là từ đời Tự Đức, đến lúc này ngày càng phát triển rộng rãi. Nó lan dần về phía Nam theo dòng Nam tiến của dân tộc ca Huế biến chuyển dần thành phong trào *dàn cây* ở Nam bộ - tiền thân của phong trào *dàn tài tử* sau này. Đó là một bộ phận của dàn nhạc lễ tách ra, không dùng trống, kèn và các loại nhạc cụ gõ. Những bài bản của nhạc lễ được sử dụng, có thêm lời ca kèm theo đó là một số bài bản nhà nhạc du nhập từ miền Trung. Lối diễn tấu dàn cây thường được dùng trong những dịp tế

lễ, ma chay... để giải trí cho khách sau những nghi thức tế lễ. Được nhân dân ưa thích, phong trào đàn ca phát triển rộng ra, trở thành phong trào *đàn ca tài tử*. Song song với sự phát triển xã hội và kinh tế ở những vùng đất mới khi thực dân Pháp sang xâm lược nước ta, phong trào đờn ca tài tử ngày càng phát triển. Số người biết đàn, biết ca, cũng như số nghệ nhân rất nhiều, nhất là ở nông thôn. Vào những dịp tiệc tùng, cưới hỏi, vui chơi... người ta thường mời các nghệ nhân tới đàn ca. Sinh hoạt âm nhạc cũng như trình độ thưởng thức nhạc cổ của người dân Nam bộ lên rất cao. Trước đại chiến thế giới lần thứ nhất, khoảng 1910 ở Nam bộ đã hình thành hai phái miền Đông và miền Tây. Hai phái này tranh đua nhau trau dồi nghệ thuật. Kỹ thuật đàn ca vì vậy phát triển mạnh. Về bài bản, ngoài những bài của nhạc lễ (bảy bài lớn, ba bài *Nam*) và một số bài tiếp thu từ ca Huế và Quảng, có thêm nhiều bài rút từ các loại hình ca nhạc dân gian địa phương như *lý, hò, nói thơ*... Không những thế, một loạt bài bản mới liên tục được sáng tác dựa theo hơi nhạc cổ truyền. Sự tranh đua sáng tác giữa hai phái tài tử miền Đông và miền Tây càng kích thích mạnh cho mùa sáng tác mới theo hơi cổ nhạc nở rộ chưa từng thấy từ trước tới nay. Kho nhạc tài tử càng giàu có thêm với *tám bài ngũ* phỏng theo mười bài ngũ của nhạc Huế, rồi *Giang Nam, Phụng hoàng, Tứ đại, Phụng cầu, Văn Thiên Tường, Bình sa lạc nhận*... Tất cả những bài vừa nói đều là những bài được sáng tác trong khoảng thời gian trước 1920 và được phổ biến trong giới nhạc tài tử trước khi sân khấu cải lương thành hình. Theo Hoài Ngọc, vào khoảng 1910, ngoài *hò, lý, ngâm* thuộc loại dân ca, cổ nhạc Nam bộ đã có đủ *ba Nam, bốn oán, bảy bài Bắc lớn, tám bài ngũ, mười bài liên hoàn* (còn gọi là *Thập thủ liên hoàn*). Những bài bản này về sau đều trở thành những bài bản cơ sở của nhạc cải lương. Phong trào sáng tác bài mới dựa theo cổ nhạc sau này vẫn tiếp tục phát triển trong nhạc tài tử Nam bộ cả khi cải lương đã ra đời và phát triển.

#### b/ Quá trình hình thành.

Đầu thế kỷ XX, Nam bộ đã nằm dưới quyền cai trị trực tiếp của thực dân Pháp ngót bốn mươi năm. Vùng đất này đã bị tách khỏi mọi ảnh hưởng của triều đình Huế. Chủ nghĩa tư bản Pháp thâm nhập một cách sâu rộng với cả nền văn minh vật chất và văn hóa tinh thần của châu Âu. Nó làm cho đời sống của người dân Nam bộ bị xáo trộn, thay đổi một cách sâu sắc. Trước những biến đổi lớn lao trong đời sống chính trị, kinh tế, xã hội, nghệ thuật sân khấu cũng như âm nhạc đều trở thành những món hàng kinh doanh. Thị hiếu của người dân Nam bộ, nhất là của những tầng lớp thị dân mới ra đời, chịu ảnh hưởng nặng của văn hóa nghệ thuật phương tây, bị thay đổi nhiều dưới những làn sóng mới từ phương tây tràn vào. Trong khi đó, nghệ thuật hát bội Nam bộ - sau một thời gian có vẻ hưng thịnh và bị các nhà sản xuất đĩa hát, các đài phát thanh lợi dụng kiếm lời - ngày càng tỏ ra không đáp ứng những nhu cầu mới của xã hội và sa sút một cách rõ rệt. Phong trào tài tử không thể chỉ dừng lại ở sự phát triển bài bản và kỹ thuật đờn ca. Nó cũng phải vươn lên về mặt hình thức trình diễn để theo kịp những biến đổi của xã hội và đáp ứng nhu cầu "nghe" và "xem" của công chúng, đặc biệt là công chúng đô thị.

Từ chỗ chơi theo kiểu "tài tử" (không chuyên), nhiều nghệ sĩ đờn tài tử dần dần tụ họp lại thành từng ban tài tử chuyên đờn ca tại các tư gia. Cho tới 1911, sau khi được chọn đi trình bày cổ nhạc Việt Nam tại cuộc triển lãm ở Pháp về, ban tài tử của ông Nguyễn Tổng Triều, người vùng Cái Thia, tục gọi là Tư Triều lần đầu tiên đờn ca tài tử lên sân khấu trước đông đảo công chúng. Lối đờn ca trên sân khấu được công chúng hoan nghênh nhiệt liệt nhờ lối ca rất duyên dáng của cô Ba Đắc khi ca bản *Tứ đại oán* "Bùi Kiệm - Nguyệt Nga" với một giọng như có vấn đáp, mặc dầu lúc đó vẫn chưa có bộ điệu.

Sáng kiến đưa đờn ca tài tử lên sân khấu của ông Tư Triều có tiếng vang xa và lan dần tới Sài Gòn cùng nhiều tỉnh khác ở Miền Nam. Bài *Tứ đại oán* "Bùi Kiệm - Nguyệt Nga" mà cô Ba

Đặc ca dần được phổ biến ở mấy tỉnh trung tâm của Nam bộ, như Vĩnh Long, Sa Đéc, Mỹ Tho... Với nội dung mang tính chất đối thoại sẵn có giữa Bùi Ông, Bùi Kiệm và Nguyệt Nga, bài này đã gợi cho ông Tống Hữu Định-tục danh là ông Phó Mười Hai-ở Vĩnh Long sắp đặt cho ba người thủ vai, đứng trên ván vừa ca vừa ra bộ với những động tác đơn giản, chủ yếu là để minh họa lời ca. Đó là vào khoảng 1915-1916

Như vậy, là đờn ca tài tử sau khi lên sân khấu lại được đẩy lên thành *ca ra bộ* và bắt đầu mang thêm yếu tố *diễn* bên cạnh yếu tố *ca* đã sẵn có. Đây là một bước ngoặt quan trọng trong quá trình tiến tới sân khấu cải lương.

Được công chúng hoan nghênh, *ca ra bộ* được đưa vào phụ diễn cùng các tiết mục xiếc của đoàn xiếc "Sa Đéc a-mi" của thầy Ăng-đơ-rê Thận, người Sa-Đéc. Sau đó, tiến thêm một bước nữa, nó trở thành lối *hát chập* để rồi chẳng bao lâu nữa sẽ "chiếm lĩnh sân khấu". Màn hát "Bùi Kiệm-Nguyệt Nga" được thầy Năm Tú (Châu Văn Tú) ở Mỹ Tho cùng nhà văn Trương Duy Toàn phóng tác thành một vở hát mang tên *Nguyệt Nga công Hồ*, tức *Lục Văn Tiên*, diễn trên sân khấu Mỹ Tho.

Gánh hát thầy Năm Tú, sau khi ra mắt khán giả năm 1917 với danh hiệu *Gánh cải lương thầy Năm Tú* đã khai sinh cho danh hiệu của một bộ môn mới trong ca kịch dân tộc: hát cải lương. Nó cũng đánh dấu sự ra đời của một bộ môn nghệ thuật sân khấu mới có nền tảng âm nhạc là kho bài bản phong phú của nhạc lễ, ca Huế, ca nhạc dân gian Trung và Nam bộ-sân khấu cải lương.

Cùng với vở *Kim Vân Kiều* xuất hiện năm 1918 cũng trên sân khấu thầy Năm Tú, Lục Văn Tiên được coi là một trong hai vở hát đầu tiên của sân khấu cải lương.

#### *c/ Quá trình phát triển và phân hóa của cải lương cho tới trước Cách mạng tháng Tám.*

Tiếng tăm gánh hát thầy Năm Tú nổi lên và vang xa một phần nhờ vào tiếng ca của đào kép trong gánh được thu vào đĩa hát của hãng Pa-tê (Pathé) rồi đem phổ biến khắp Trung, Nam, Bắc. Chẳng bao lâu, phong trào cải lương lan ra khắp Nam bộ. Nhiều gánh hát quy mô khác lần lượt ra mắt công chúng. Vào khoảng 1920-1921, hát cải lương đã trở thành một bộ môn sân khấu vững vàng, có nhiều phường hội chẳng khác gì các hội phường chèo của người xứ Bắc. Các gánh hát cải lương này lan cả sang các tỉnh Cao Miên, rồi lan dần ra Bắc và Trung bộ vào khoảng những năm 20-30.

Trong những bước đầu chập chững cho tới trước Cách mạng tháng Tám, nghệ thuật cải lương đã trải qua nhiều bước thăng trầm, gian truân trong việc tự tìm cho mình một hướng đi thích hợp với thời đại mới, đồng thời giữ đất sống trước sự cạnh tranh của các hình thức nghệ thuật mới du nhập, đặc biệt là điện ảnh. Sự phát triển của nó trong giai đoạn này mở ra một quá trình phân hóa thành rất nhiều loại cải lương mà chúng ta sẽ thấy ở dưới đây.

Sau khi ra đời, dường như vì chưa đủ lực lượng soạn giả để tiếp tục dựng những vở theo hướng ban đầu, mặt khác, để đáp ứng kịp thời với nhu cầu của khán giả và đã phát triển quá nhanh của lối hát này, cho nên, bên cạnh những vở thuộc loại trên, nhiều gánh đã phải quay trở lại bám sát hát bội- một thể loại sân khấu vốn được ưa chuộng ở Nam bộ hàng thế kỷ nay- và dựa vào đó để tồn tại. Do đó trên sân khấu cải lương, người ta cũng thấy xuất hiện những vở lấy tích truyện Trung-Quốc với nội dung chính-tà-trung-nịnh như xưa nay vẫn thường có trên sân khấu hát bội. Đó là loại cải lương được mệnh danh *cải lương tuồng tàu*. Dân nhạc của nó sử dụng là dàn nhạc tài tử kèm theo nhạc cụ gõ và kèn của hát bội. Riêng về phần bài bản thì người ta bỏ những lối hát Nam, hát khách, xướng, bạch, hường, tán. Riêng lối được khai thác. Còn lại là những bài bản tài tử cải lương.

Sau này có nhiều đoàn hí khúc Quảng Đông sang diễn ở Sài Gòn và hấp dẫn được khán giả luôn luôn chạy theo cái mới. Cho nên khoảng năm 1935-1936, một số chủ gánh

hát đã cho diễn viên theo các đoàn đó học một số làn điệu. Khuynh hướng *cải lương Quảng* hình thành, mang rõ nét ảnh hưởng của Nghệ thuật Quảng Đông từ bài bản cho đến dàn nhạc. Ngoài những làn điệu Trung Quốc được du nhập cải lương như *Xái phi*, *Nhị Hoàng*..., nhiều bài bản còn bị Quảng Đông hóa. Dàn nhạc cũng du nhập thêm cây kèn Hồ Quảng của Trung Quốc bên cạnh dàn nhạc cũ của cải lương tuồng tàu thời trước. Tuy nhiên khuynh hướng này không tồn tại được lâu trên sân khấu Việt Nam.

Cũng tương tự như chèo ở miền Bắc trước đây, để đập mạnh vào tính hiếu kỳ của khán giả với những cảnh kỳ ảo, lạ mắt... và một phần do ảnh hưởng của làn sóng thần bí lan tràn ở Nam bộ từ 1920 trở đi cùng với phong trào chấn hưng Phật giáo và sự ra đời của đạo Cao Đài, một số gánh hát xoay sang diễn *tuồng Phật, tiên*, dựa theo tích Phật, hoặc các chuyện *Phong thần, Tây du*... Ngoài nội dung dày chất mê tín dị đoan, loại này không đem lại điều gì mới ngoài các trò ảo thuật rẻ tiền và thành công nhờ sử dụng điện khí một cách phổ biến.

Trong khi cải lương tuồng tàu vẫn còn đang ngự trị trên sân khấu, một phong cách khác vốn có tiền đề từ những vở rút từ tích truyện Việt Nam tiếp tục tồn tại và song song phát triển. Nó được gọi là *tuồng xã hội* bên cạnh một số vở được mệnh danh *tuồng lịch sử hay dã sử Việt Nam*. Những vở này đem ra trình diễn trên sân khấu đã đề cao được tinh thần dân tộc và có một giá trị hiện thực phê phán nhất định. Một số đề tài rút từ thực tế xã hội Việt Nam đã mạnh dạn đề cập tới vấn đề xung đột xã hội. Nhiều nhân vật mới của xã hội đương thời xuất hiện trên sân khấu cải lương. Nhiều đoàn theo khuynh hướng này, đặc biệt là đoàn của Năm Châu, chịu ảnh hưởng của nghệ thuật phương tây, nhất là kịch Pháp rất đậm nét. Những người theo khuynh hướng đang nói chủ trương chuyển sân khấu cải lương thành sân khấu kịch nói. Cho nên, bài bản cải lương được sử dụng rất hạn chế. Mặt khác, với những đề tài hiện đại, họ chủ trương dùng cả một số ca khúc Pháp trên sân khấu cải lương Việt Nam. Nhiều bài như *Pu-ê, Ma-ri-ne-la, Tôi có hai mối tình*... được đặt lời Việt. Khuynh hướng *cải lương theo kịch* này chỉ thích ứng với một số khán giả thành thị và những bài ca khúc Pháp trên sân khấu cải lương không sống được lâu do bị quần chúng bác bỏ. Dàn nhạc của cải lương xã hội không còn nhạc cụ gõ, kèn, mà chỉ có một số ít nhạc cụ như tranh, kìm, độc huyền, tiêu, sáo. Đặc biệt, một nhạc cụ phương tây đã tham gia vào dàn nhạc cải lương bên cạnh những nhạc cụ cổ truyền dân tộc: vi-ô-lông. Ngoài dàn nhạc trên, dùng để đệm cho ca, còn có một dàn nhạc Jazz ngồi ngoài sân khấu. Nó bao gồm pianô, ác-coóc. đê-ông, xa-xô-phôn, t'rôm-pet, cla-ri-nét, vi-ô-lông, ghi ta... chủ yếu để hòa tấu lúc bỏ màn và tấu nhạc khi cần thiết. Cùng với *cải lương xã hội* còn có những vở chuyển biên từ tiểu thuyết, kịch Pháp hoặc truyện phim nước ngoài. Loại này bắt đầu xuất hiện trên sân khấu cải lương từ cuối những năm 20 sang 30 trở đi. Sự xuất hiện của loại này - có thể tạm gọi là *tuồng tây*- phản ánh phần nào mức độ xâm nhập của những tư tưởng lãng mạn và cả những tư tưởng đồi trụy do ảnh hưởng của các văn hóa phẩm Âu Tây xâm nhập nước ta trong thế kỷ này. Từ cuối những năm 30 sang 40, *cải lương kiếm hiệp* phát triển mạnh. Đó là những vở mượn truyện Ấn Độ, La Mã... để nói lên tình cảm của quần chúng thời bấy giờ. Ở loại này, bài bản cải lương được dùng rất ít, chỉ còn: *Xàng xe, Vọng cổ, vài bài bắc, bài lớn*. Đặc biệt, lúc đó bài *Vọng cổ* đã rất thịnh hành trên sân khấu cải lương. Hầu hết những bài còn lại là những sáng tác mới của Mộng Vân. Hơn một trăm bài của Mộng Vân sáng tác tuy khi lai Tây, lai Tàu, khi lai Nhật, nhưng cũng có một số bài được quần chúng tiếp nhận. Trong khoảng 50-60 bài còn đọng lại được trên sân khấu cải lương của hai miền ngày nay, có rất nhiều bài được sáng tác để dẫn dắt vào bài *Vọng cổ* ưa thích của khán giả, trong đó chứa đựng sự đối lập về giai điệu và tiết tấu.

Cải lương lan ra Bắc khoảng đầu những năm 20. Nó tạo nên một phong trào hát cải lương vững vàng ở Bắc vào khoảng 1925-1927, rồi được phổ biến rộng rãi với nhiều gánh hát chuyên

nghiệp xứ Bắc vào khoảng 1935 - 1941. Ở Trung kỳ, cải lương ăn sâu bén rễ trong những năm từ 1930 - 1945. Ảnh hưởng của cải lương Nam bộ, không những thế, còn tỏa đến cả những bộ môn sân khấu tiên bối như tuồng, chèo ở Bắc bộ và những ngành ca nhạc, diễn xướng dân gian khác như bài chòi, ca Huế ở miền Trung.

Mặc dầu cố giữ cho mình một phong cách riêng không bị lẫn lộn với những hình thức sân khấu cổ truyền khác trên lĩnh vực diễn xuất âm nhạc, đồng thời cố gắng chống trả những ảnh hưởng ngoại lai, nhưng trong giai đoạn đầu còn non nớt chưa vững vàng và cũng chưa tìm được một phương thức chính xác, nhiều lúc cải lương đã phải chạy theo những thị hiếu tầm thường của các tầng lớp thị dân, cho nên, khi thì nó lai tầu, khi lai tây, khi pha tạp một cách sống sượng giữa nhiều yếu tố.

Khi Nhật nhảy vào Đông Dương, văn học nghệ thuật của ta nói chung bị khủng hoảng trầm trọng, cải lương cũng rơi vào con đường bế tắc không lối thoát, đầy tính chất bi lụy, suốt mướt và hỗn tạp. Cứ như vậy, nó sống thoi thóp cho tới lúc cách mạng tháng Tám thành công. Sau khi hòa bình được lập lại ở miền Bắc, cải lương mới hồi sinh và được chấn hưng.

*d/ Những đóng góp và ý nghĩa của sự ra đời và phát triển của sân khấu cải lương ở nửa đầu thế kỷ XX:* Đóng góp của cải lương về mặt âm nhạc là ở chỗ nó đã đưa lên được sân khấu nhiều bài bản của âm nhạc thành phòng và cung đình cổ truyền dân tộc, cũng như nhiều làn điệu dân ca địa phương của miền Trung, nhất là của Nam bộ. Bên cạnh đó, nó đã tiếp thu và cải lương hóa khá tốt một số làn điệu hí khúc Trung Quốc ở vùng Quảng Đông, Triều Châu. Một đóng góp khác đáng mừng là kế tục phong trào sáng tác bài bản mới trong phong trào đờn ca tài tử trước đây, một số nghệ sĩ của phong trào cải lương cũng sáng tác được nhiều bài bản mới cho cải lương dựa trên âm điệu nhạc cổ truyền dân tộc. Dĩ nhiên trong số những sáng tác đó cũng có những bài lai tây, tầu hoặc Nhật, nhưng đa số các bài do các nhạc sĩ thời đó sáng tác (như các sáng tác của Trần Quang Qườn, Ba Đại, Tư Chơi, Sáu Lầu, Bảy Nhiêu, Mười Hơn... và nhiều nhất là của Mộng Vân) đã được quần chúng yêu mến và công nhận bên cạnh những bài cổ truyền của mình. Con số khoảng 50 - 60 bài sáng tác thời đó còn đọng lại và đang vững trên sân khấu cải lương cùng với những bài dân ca nhạc cổ khác là một bằng chứng thể hiện sự thành công nhất định của những sáng tác mới đó.

Những sáng tác mới của phong trào đờn tài tử cũng như của phong trào cải lương Nam bộ là một bộ phận nằm trong phong trào sáng tác âm nhạc sôi nổi vào đầu thế kỷ XX, chưa từng thấy trước đó trong lịch sử âm nhạc nước nhà. Đó là bộ phận mang phong cách âm nhạc cổ truyền dân tộc, bên cạnh bộ phận sáng tác theo phong cách nhạc châu Âu sau này sẽ trở thành điểm xuất phát của bộ phận nhạc mới trong nền âm nhạc Việt Nam hiện đại.

Quy trình hình thành và lan rộng của sân khấu cải lương phải chăng là một sự phản ứng tự vệ để tồn tại của nền nghệ thuật và âm nhạc truyền thống dân tộc trước sự lan tràn của những hình thức mới từ phương tây vừa du nhập và đang gây ra những ảnh hưởng lớn ở nước ta, đặc biệt là ở Nam bộ. Trước sự lúng túng, khủng hoảng của bộ môn sân khấu cổ truyền trong việc thể hiện những nội dung, đề tài mới cũng như trong việc thay đổi phương thức trình diễn theo nhu cầu nghệ thuật mới của các tầng lớp thị dân ngày càng đông đảo, cải lương ra đời, một mặt nó vẫn duy trì được vốn âm nhạc cổ truyền dân gian của dân tộc, mặt khác không bị gò bó bởi những khuôn phép trong điệu bộ theo lối tượng trưng, trong lối hóa trang, phục trang và các nguyên tắc múa hát... đã định hình từ lâu của hát bội. Cho nên cải lương có nhiều thuận lợi hơn các bộ môn sân khấu cổ truyền như chèo, tuồng trong việc thể hiện những tiết mục mới rút trong lịch truyền Việt Nam để rồi tiến tới thể hiện những đề tài mới phản ánh thực trạng xã hội Việt Nam đương thời trên sân khấu - điều mà khán giả đang khao

khát. Cải lương cũng dễ dàng đáp ứng với thị hiếu quần chúng về mặt âm nhạc, hình thức và diễn xuất hơn. Âm nhạc êm ái, du dương, đôi khi mang những cung điệu ai oán, buồn nhớ, ru ngủ, thậm chí làm người ta bài hoải (trong những giai đoạn sau) đối lập hẳn với âm nhạc tuồng đang bị chê là quá ồn ào, om xòm. Nó phù hợp với thị hiếu và tâm lý buồn chán, tiếc nhớ thời kỳ độc lập xưa kia của dân tộc ở một số người, cũng như tâm lý thích của lạ của một số người khác. Bài trí, phục trang, hóa trang và diễn xuất của nó có nhiều khuynh hướng nhích sân khấu lại gần cuộc sống tự nhiên ngoài đời hơn. Cải lương dường như dung hòa được ý nguyện của một bên là những khán giả đang bị thu hút bởi lối trình diễn mới của kịch Pháp và một bên là những khán giả cũ của sân khấu cổ truyền Việt Nam quen thuộc thức sân khấu tổng hợp vừa chứa nội dung kịch, vừa có múa, hát, đàn nhạc và diễn xuất như trên sân khấu tuồng chèo xưa kia. Có lẽ vì tất cả những lý do đó, lại thêm tác dụng tuyên truyền, phổ cập của các hãng thu thanh và sản xuất đĩa hát đương thời, cho nên chẳng bao lâu sau khi ra đời, cải lương đã mau chóng lan rộng và chiếm được trái tim cùng sự ham chuộng của khán giả, đặc biệt là khán giả thành thị.

Chính sự thành công lớn lao và sức bành trướng mãnh liệt của nghệ thuật cải lương trong giai đoạn cực thịnh của nó thời đó đã như một tấm gương, một động lực thúc đẩy một số loại hình ca nhạc cổ truyền ở các địa phương khác tích cực vươn lên trên con đường trở thành một loại hình sân khấu mới như ca kịch bài chòi ở Liên khu Năm, hoặc kịch ca Huế sẽ giới thiệu ở dưới đây.

#### 4. SÂN KHẤU BÀI CHÒI.

Bài chòi vốn là một trò chơi của nhân dân Bình Định trong những ngày tết mùa xuân, được kết hợp với những điệu dân ca địa phương, đặc biệt là những điệu ngâm thơ, nói về bốn, năm chữ và các biến thể của nó, để tăng phần hấp dẫn, lý thú cho cuộc chơi. Điệu hò bài chòi về sau được phát triển và kết hợp với những yếu tố trình diễn. Những người lo việc xóc bài, chia bài và gọi tên con bài - được gọi là *anh hiệu* - thường là những người có giọng hát tốt, có tài sáng tác những câu thơ ứng với các con bài. Họ dần dần chuyên nghiệp hóa và sống bằng nghề hò bài chòi trong ngày tết. Hết tết, họ lại tụ họp nhau thành từng nhóm nhỏ đi hát rong ở các vùng nông thôn. Tối hát ở địa phương nào, họ tìm nơi cao ráo, rộng rãi, trải chiếu ra ngồi đàn hát. Lối hát của họ lúc đó không còn là độc diễn cả một truyện thơ như những nghệ sĩ hát rong của vùng Nam Trung bộ thời trước nữa. Họ chia vai cho nhau, có khi vài ba người đóng nhiều vai. Số lượng bài bản, từ chỗ chủ yếu chỉ là điệu hò bài chòi của Bình Định kết hợp với nói lối và hát Nam của hát bội, dần dần tăng lên. Nội dung cũng dần được thêm thắt phong phú hơn. Nhiều đề tài mới được sáng tác thêm cùng với sự xuất hiện của nhiều nhân vật. Hình thức *bài chòi trải chiếu* như vậy thường được trình diễn dọc đường cái hoặc cạnh chợ. Phong trào này lan dần ra thành một nghệ thuật dân gian, rồi phát triển mạnh ra ngoài khu vực Bình Định để tới các thị trấn nhỏ và nông thôn miền Nam Trung bộ, đặc biệt là từ vùng Quảng Nam đến Khánh Hòa. Ngoài việc đi hát rong hoặc giúp vui đám đánh bài chòi trong dịp tết, những "ban hát bài chòi" còn được bà con làng xóm mời đến trình diễn hát bội hay bài chòi khi có việc vào đám, giỗ chạp, cưới xin, khao vọng... gọi là hát án (trong chay ngoài bội).

Từ chỗ là một nghệ thuật diễn xướng mang tính chất tài tử, tự phát, hát bài chòi dần trở thành nghệ thuật ca diễn của những nghệ sĩ chuyên nghiệp - có khi là cha truyền con nối. Sau đó, khi những ban hát chòi đã trở nên phổ biến với nhân số ngày càng gia tăng kèm với nội dung tích truyện ngày càng phong phú, phức tạp, nghệ thuật diễn xướng bài chòi đã tiến đến giai đoạn tiền ca kịch. Sống ngay giữa vùng Bình Định - quê hương của một trường phái hát bội nổi tiếng, hát bài chòi trong khi vươn lên không khỏi không chịu ảnh hưởng của loại hình

nghệ thuật sân khấu này. Đặc biệt, khi các gánh cải lương Nam bộ ra diễn ở liên khu Năm thì ảnh hưởng của cải lương buộc các nghệ sĩ bài chòi phải suy nghĩ. Trước sự giàu có, hấp dẫn người xem của nghệ thuật cải lương, sự thô sơ nghèo nàn của loại hình nghệ thuật mà họ dùng để kiếm sống khiến cho cuộc sống của họ trở nên bấp bênh. Vì vậy, trong số họ, đã có những người chạy vay, đóng góp với nhau một số vốn liếng nho nhỏ và với lòng yêu nghề tha thiết, họ đã đưa nghệ thuật hô bài chòi này lên thành một nghệ thuật ca kịch trên sân khấu.

Vào khoảng nửa đầu thế kỷ XX, nhiều gánh hát bài chòi với quy mô lớn đã ra đời. Hình thức sân khấu của họ cũng vẫn còn giản dị: một tấm phông hậu, không có cánh gà, không có màn buồng xuống kéo lên. Diệu bộ và trang phục của họ khác với hát bội. Thường thì kẹp mặc bộ bà ba đen viền trắng hoặc áo trắng viền xanh, đào mặc áo dài, cũng có khi chỉ mặc áo bà ba. Đôi khi có điều kiện họ dùng đồ phục trang của hát bội với những vở cổ nội dung thích hợp. Phương pháp dựng cốt truyện và sáng tác hoàn toàn mang tính chất tập thể. Từng cá nhân dựa vào cốt chuyện mà sáng tác cho phần của mình, rồi đến khi biểu diễn thì ráp lại. Về sau những tích truyện như *Lâm Sanh - Xuân nương*, *Phạm Công - Cúc Hoa*... được dựng và viết lại, tránh được phần nào lối sáng tác chộp nhoáng tại chỗ và cương ẩu trước kia. Nhiều kịch bản bài chòi được dựng trên cơ sở của kịch bản hát bội.

Trong quá trình giao thoa với nghệ thuật hát bội và nghệ thuật hát cải lương, kịch bản ca bài chòi đã tiếp thu thêm một số làn điệu của hát bội cũng như một số bài bản cải lương. Ngoài hai điệu *Xuân nữ* và *Xàng xé*, dần dần đã có thêm: *Cổ bản*, *Hát khách*, *Hồ Quảng*, *Kim tiền*, *Tây Thi*... *Xuân nữ*, *Xàng xé*, *Cổ bản* và *Hồ Quảng* thường được xem là bốn điệu chủ chốt của sân khấu bài chòi.

Nhạc đệm từ chỗ chỉ có chiếc nhị, cặp sanh, và chiếc trống con, dần dần hình thành dàn nhạc với nhiều nhạc cụ hơn: kèn dăm (sơ-na), nhị, hồ, trống, thanh la, mõ...

Tuy nhiên, khoảng trước Cách mạng Tháng Tám, sân khấu ca kịch bài chòi còn rất non yếu. Vì vậy, khoảng giữa hai cuộc đại chiến thế giới, sân khấu bài chòi bị lai tạp nhiều. Có khi nửa thì lai hát bội, nửa thì lai cải lương. Tính chất suốt mướt, bi lụy của âm nhạc ca kịch cải lương cũng len lỏi vào ngành ca kịch non trẻ này. Điệu *Xuân nữ* từng chiếm lĩnh *tường Xuân nữ* ở miền Trung; với âm hưởng trữ tình, buồn của nó, cũng là điệu hát chủ chốt của sân khấu bài chòi.

## 5. KỊCH CA HUẾ.

Nghệ thuật kịch ca Huế xuất hiện cùng với thời gian xuất hiện của nghệ thuật cải lương. Tuy nhiên, do điều kiện sinh hoạt và môi trường xã hội của mỗi miền có khác nhau, cho nên so với cải lương, nghệ thuật kịch ca Huế phát triển chậm hơn. Thời kỳ thịnh đạt nhất của kịch ca Huế là khoảng từ 1930 đến 1945. Lúc đó có tới mười sáu đoàn kịch ca Huế hoặc song song hoặc kế tiếp nhau xuất hiện và hoạt động trên khắp vùng thành thị và nông thôn tại nhiều tỉnh miền Trung nước ta.

Kịch ca Huế được đưa lên sân khấu chủ yếu từ những ca khúc hoàn chỉnh trong kho tàng âm nhạc cổ truyền rất phong phú và độc đáo của dân tộc. Nó đã di từ ca khúc thính phòng mà chuyển dần lên hình thức sân khấu qua những lối *ca bộ*, *ca ra bộ* tương tự như quá trình hình thành của sân khấu cải lương. Vở đầu tiên khai sinh cho kịch ca Huế là *Trần Bờ* - một vở chuyển thể từ vở tuồng cùng tên, đã ra mắt khán giả Quảng Ngãi vào năm 1920. Những vở hát đầu tiên của kịch ca Huế chủ yếu dựa trên những truyện dân gian như *Phạm Công - Cúc Hoa*, *Thọai Khanh - Châu Tuấn*, *Lưu Bình - Dương Lễ*, hoặc dựa trên truyện *Kim Vân Kiều*, *Kiều Nguyệt Nga*... Một số vở khác viết về đề tài xã hội như *Thông Tàm* hoặc dựa theo truyện trình tham, kiếm hiệp và phim thời đó: *Ba mũi rên thân*, *Người can đảm*... Với nội

dung và đề tài như vậy, phần âm nhạc của nó - ngoài những bài bản chủ yếu rút từ dân ca và ca nhạc Huế - cũng không tránh khỏi những sự lai căng như ở các bộ môn nghệ thuật sân khấu khác.

### III. PHONG TRÀO SÁNG TÁC MỚI THEO PHƯƠNG PHÁP ÂU TÂY. SỰ RA ĐỜI VÀ PHÁT TRIỂN CỦA "ÂM NHẠC CÁI CÁCH" CHO TỐI CÁCH MẠNG THÁNG TÁM 1945.

Nếu như ở Nam bộ phong trào đồn tài tử và sáng tác mới theo phương pháp cổ truyền đã phát triển mạnh mẽ, dẫn tới sự hình thành của sân khấu cải lương, thì một phong trào sáng tác mới theo phương pháp Âu Tây cũng được đẩy lên rầm rộ từ Hà Nội, để rồi bùng lên khắp ba kỳ. Nó đặt nền móng cho bộ phận nhạc mới, đương thời gọi là *âm nhạc cái cách* - một trong những sự kiện nổi bật đã nảy sinh ở nước ta trong giai đoạn này.

#### 1. QUÁ TRÌNH HÌNH THÀNH

a/ *Sự truyền bá của âm nhạc phương Tây vào Việt Nam và phong trào học nhạc Âu tây.* Như trên đã nói, từ cuối thế kỷ XIX - đầu thế kỷ XX văn hóa nghệ thuật và âm nhạc phương Tây tràn vào Việt Nam ngày càng ồ ạt, mạnh mẽ. Âm nhạc của đạo Thiên chúa cũng như âm nhạc của những đội kèn đồng thuộc các đạo quân thuộc địa và những đạo lính khố xanh, khố đỏ đã đến với đông đảo dân chúng ở các thành phố lớn: Hà Nội, Hải Phòng, Nam Định, Huế, Sài Gòn... Họ đã dần dần làm quen một cách tự nhiên - trước hết do tò mò - với "hơi nhạc" và những nhạc cụ mới lạ này. Một lớp người Việt Nam cũng được trực tiếp đào tạo trong các trường Nhà Chung, Bà Phước và những trường Thầy Đông, cũng như trong những đội kèn đồng của quân đội, nhằm phục vụ cho những hoạt động của giáo hội cũng như của quân đội viễn chinh Pháp. Bên cạnh những loại nhạc vừa nói, một số gánh hát nước ngoài, các đoàn nghệ thuật tạp kỹ, các tốp nhạc công phục vụ trong các tiệm nháy, phòng trà được mở ra ngày càng nhiều phục vụ cho nhu cầu giải trí của bọn thực dân lớn nhỏ và các công chức cao cấp ở xứ thuộc địa, rồi âm nhạc trên màn bạc do các "tài tử xi-nê" truyền bá, những chương trình phát thanh âm nhạc thế giới - chủ yếu là nhạc phương Tây -, những đĩa hát được nhập cảng cùng với máy hát, ra-đi-ô... đã đem vào Việt Nam đủ loại nhạc của phương Tây: nhạc Thiên chúa giáo, nhạc cổ điển, lãng mạn phương Tây, nhạc nhẹ, ca nhạc dân gian Âu - Mỹ, các loại nhạc nhà binh, nhạc nhảy và các loại nhạc kịch nhỏ... Không những thế, việc xây dựng và mở rộng hệ thống các trường tiểu học Pháp - Việt, sự du nhập và phát triển những hoạt động của tổ chức Hướng đạo còn đưa ca nhạc phương Tây tới thanh thiếu niên Việt Nam một cách sâu rộng, khiến cho những thế hệ mới ngày càng thấm nhuần văn hóa, âm nhạc phương Tây. Với nhiều phương tiện truyền bá khác nhau như vậy, qua một thời gian, nghệ thuật phương tây nói chung và âm nhạc phương tây nói riêng quả đã thu hút được sự ham mê của một số người, đặc biệt là các tầng lớp thanh thiếu niên học sinh mới lớn lên ở các thành phố và đô thị. Họ tìm học loại nhạc này bằng mọi cách... Không ít nhạc sĩ lớp đầu của chúng ta đã tự mày mò để tìm hiểu và học chơi một cây đàn nào đó của phương Tây. Sách vở học nhạc và nhạc cụ lúc này bắt đầu theo các hãng buôn nhập cảng Việt Nam.

Những lớp dạy nhạc tư của một số công chức Pháp hoặc của vợ con họ sẵn sàng đón nhận những ai muốn đến học. Và chính quyền thực dân cũng đỡ đầu để "Nhạc viện Viễn Đông" ra đời theo đề nghị của một người Tây doan chơi đàn pi-a-nô tên là Poang-xi-nhông (Poincignon). Mặc dầu chưa đầy ba năm đã bị chết yểu, trường này đã tạo được một lực lượng những người



"cổ học" sau này sẽ đóng góp vào công cuộc xây dựng bộ phận nhạc mới cùng với số người đã hấp thụ âm nhạc phương tây tại các trường thầy dòng, các trường tiểu học Pháp - Việt hoặc thông qua những sinh hoạt của tổ chức Hướng đạo. Đơn giản và "bình dân" hơn là lối học theo các "bài hát xi-nê" hoặc các đĩa hát do các danh ca thời đó trình diễn như Ti-nô Rô-xi, Giô-dê-phin Bay-ơ. Từ những năm 20 - 30 của thế kỷ này thanh niên các đô thị, đặc biệt là tầng lớp học sinh bắt đầu bỏ rơi dần những nhạc cụ truyền thống như nguyệt, nhị, tỳ bà... và những bài dân ca nhạc cổ xưa kia vẫn được ưa thích để chạy theo mò mẫm tìm học những thứ đàn mới như ghi-ta, băng-giô, măng-dô-lin...

Thiếu thầy, thiếu sách, không có trường lớp chính qui, hoặc không đủ tiền để đi học tư, để mua đàn và mua sách... người ta tìm mọi cách khắc phục: dành dụm tiền cố mua lấy một cây đàn rẻ tiền nhất rồi học hỏi bạn bè những ai may mắn biết được chút đỉnh về loại nhạc này, hoặc tự mò mẫm đánh lại những bài hát, bản nhạc đã nghe quen đến thuộc lòng... Một số người rất gắn bó với âm nhạc cổ truyền dân tộc cũng dần tìm thấy ở âm nhạc phương Tây những lợi thế mà họ dự kiến sử dụng để phục vụ cho việc bảo tồn nền âm nhạc cổ truyền dân tộc. Phong trào học nhạc Âu Tây cứ như vậy phát triển theo năm tháng...

*b/ Phong trào soạn "lời ta theo điệu Tây" và hát "bài ta theo điệu Tây".* Cùng với phong trào học đàn, phong trào hát những bài hát được phổ biến trên màn ảnh cũng xuất hiện. Từ chỗ hát nguyên theo lời Pháp, người ta chuyển sang phỏng dịch lời Pháp ra lời Việt cho "phổ thông" hơn. Tiến xa hơn nữa, họ đặt luôn lời Việt cho những "bài xi-nê" đương thịnh hành. Trên các trang chiếu bóng hoặc các trang phụ trương văn chương của rất nhiều báo thời đó như *Đông Pháp*, *Ngọ báo*... đều có một mục dành riêng để đăng những bài hát ta theo điệu Tây như *Xi-nô-ri-ta*, *Ra-mô-na*, *Tôi có hai mối tình*... Người ta in những loại bài tương tự cả vào những trang cuối của những tiểu thuyết 5 xu như *Doan Hùng*, *Lệ Hằng phục thù*... Những báo của tổ chức Hướng đạo và báo dành cho thiếu nhi cũng tích cực nhập cuộc bằng những bài hát của mình như *Sói gọi đàn*, *Ru em theo điệu Thầy Giác* hoặc những bài đặt lời theo những điệu dân ca, dân nhạc Pháp và các nước khác. Thiên hạ đua nhau đặt lời Việt cho các bài hát Tây đang thịnh hành. Mỗi điệu, vì vậy, có thể có tới vài ba lời ca do một hoặc nhiều người soạn.

Soạn lời và hát những bài ta theo điệu Tây, trở thành một cái mốt, ai không theo thì bị coi là không tân tiến. Đài phát thanh Sài Gòn được quần chúng thanh niên, trí thức các đô thị rầm rộ hưởng ứng, đã có thời dành hẳn một chương trình chuyên ca những bài lời ta theo điệu Tây. Các hãng đĩa hát *Bê-ca*, *Cô-lôm-bi-a*, *Ô-dê-ông*... lợi dụng phong trào này cũng được dịp làm giàu bằng một loạt đĩa in các bài lời ta theo điệu Tây do các nghệ sĩ Việt Nam trình bày. Những bài hát ta theo điệu Tây không những thế còn được đưa vào cả những vở kịch, thậm chí hát cả trong những lúc mở màn, đóng màn xen giữa các buổi diễn tuồng, chèo, cải lương. Tệ hơn nữa là việc cho những nhân vật tuồng cổ hát những bài ta theo điệu Tây và cho chúng chen vào bên cạnh những làn điệu truyền thống như *Bình-bán*, *Kim tiền*, *Vọng cổ* hoặc những làn điệu chèo. Việc làm này đã gây nên nhiều cảnh lố lăng, ngang tai, chướng mắt, lũng đoạn cả âm nhạc sân khấu cổ truyền của chúng ta. Cả đến những người hát xẩm cũng hát những bài như *Ông chủ Bắc Kinh*, *Nàng Ma-do-lông* để mua vui cho công chúng... Phong trào hát bài ta theo điệu Tây cứ thế lan tràn như một trận dịch đáng sợ. Nảy mầm từ khoảng 1923-1925, được các cơ quan phát thanh, các hãng in đĩa hỗ trợ và nhất là được các đoàn cải lương truyền bá, phong trào này bành trướng mãnh liệt vào khoảng những năm 1934-1937. Nó trở thành một nguồn truyền bá âm nhạc châu Âu, chủ yếu là nhạc nhẹ Pháp sâu rộng trong các tầng lớp thị dân ta hồi đó, gây nên một ảnh hưởng nguy hại đối với nền

âm nhạc cổ truyền của dân tộc.

Trong một bài báo in năm 1942, ông Mai Văn Lương - một người đương thời - nhận xét rằng : Người ta sợ bị coi là lối bịch, là quê mùa khi ngâm nga những điệu nhạc dân gian An nam (...) rất quen thuộc ở nông thôn và cũng rất bị coi thường ở thành phố . Theo ông, "điện ảnh và âm nhạc Pháp, phong trào Hướng đạo với những điệu nhạc rất vui của nó, những bài hát của các nước láng giềng, và cuối cùng, những điệu nhạc mới sáng tác của chính các nghệ sĩ chúng ta đã phá hủy trong chốc lát những bài hát cổ". Điều này quả là một hiện thực. Tuy nhiên, ý thức dân tộc không dễ bị dập tắt trong lòng những người dân Việt Nam.

Dù trong hoàn cảnh nào, nhân dân ta cũng biết thích nghi với điều kiện mới và nhanh chóng biến cái bất lợi thành cái thuận lợi cho mình. Những sự kiện tiếp diễn sau đây sẽ cho ta thấy rõ điều này.

*c/ Những ý đồ áp ú và bước đầu nhen nhóm của phong trào sáng tác theo phương pháp Âu tây.* Từ trong phong trào đặt lời ta cho điệu Tây, ý đồ tự sáng tác lấy cả lời lẫn nhạc dần dần được lóe lên trong suy nghĩ của một số người. Giữa lúc đó, những đĩa hát Trung Hoa, Nhật Bản được nhập cảng gợi thêm cho thanh niên Việt Nam về dân tộc tính trong âm nhạc và thúc đẩy họ mạnh dạn đi vào con đường vừa được phát hiện. Công việc sáng tác theo phương pháp Âu Tây thoạt đầu được ngấm ngấm tiến hành ở một số người. Song tâm lý tự ti dân tộc và dư luận khắt khe, châm biếm thời đó khiến cho những người tiến hành công cuộc thí nghiệm này không dám công khai đưa sáng tác của mình ra trước công chúng. Bởi vậy, có người viết rồi không dám đem trình bày, có người lại phải dấu tên, không dám nhận là sáng tác của mình.

Tình hình đó kéo dài tới vài năm kể từ khi phong trào bắt đầu nhen nhóm lên trong bóng tối. Rồi dường như không thể trông cậy được vào sự giúp đỡ, ủng hộ của người ngoài, cũng như không thể chịu đựng được mãi cái cảnh cứ hát những bài ta theo điệu Tây trong khi mình có thể viết được những bài phù hợp với tâm hồn người Việt Nam hơn, một số nhạc công đã tìm đến những người bạn tâm đầu ý hợp cùng luyện. Họ tập hợp nhau lại, cùng luyện tập và trình bày cho nhau nghe những tác phẩm đầu tay của chính mình. Mùa thu 1937, nhóm các nhạc sĩ trẻ gồm Văn Chung, Doãn Mẫn... tụ tập tại một căn nhà phố Khâm Thiên để trình bày cùng các bạn quen biết mấy nhạc phẩm mới sáng tác như *Trên thuyền hoa* của Văn Chung, *Vườn Xuân* của Lê Yên v.v... trước khi đem ra trình bày với dân chúng tại hội quán hội Khai trí tiến đức. Cuộc hòa nhạc có tính chất nội bộ đó đã đạt kết quả khả quan. Nhưng chương trình hòa nhạc ở hội Khai trí tiến đức sau đó không thành, vì hội không cho mượn trụ sở.

Cùng năm đó, một nhóm nhạc công gồm năm người: Vũ Khánh, Dương Thiệu Tước, Thẩm Oánh, Thiện Tơ, Nguyễn Trần Du... do một sự tình cờ cũng tụ họp nhau lại để chơi nhạc. Đó là ban *Mi-ô-dô-tix* sau này. Mỗi tuần họ tập dượt đôi lần rất đều đặn. Thoạt tiên họ chỉ chơi là những bài hát thịnh hành thời bấy giờ trong phong trào hát bài ta theo điệu Tây. Về sau họ cũng bắt đầu tự sáng tác những bài mới và được trong ban hưởng ứng, đồng họa. Rồi, theo phong trào tụ họp xa-lông thính thoảng họ cũng mời các bạn bè tới cùng phiếm luận và nghe nhạc.

Phong trào cứ như thế tiệm tiến. Song song với các nhạc sĩ làm việc đơn độc, lẻ loi khác ở khắp Bắc Trung Nam, phong trào sáng tác và trình diễn nhạc phẩm mới tự sáng tác dần dần lan ra, nhưng vẫn chỉ bó hẹp trong những căn phòng nhỏ với những nhóm ít người.

*d/ Phong trào sáng tác mới ra công khai. Sự ra đời của "âm nhạc cải cách".* 1938. Nhờ có một giọng hát tốt, ông Nguyễn Văn Tuyên bắt đầu nổi tiếng ở Nam kỳ và được thống đốc Pa-giê (Pagès) trợ cấp để tiến hành một chuyến đi tuyên truyền cho âm nhạc Pháp khắp ba

kỳ. Chương trình của ông gồm những bài hát cổ điển Pháp và những bài hát nhạc nhẹ của Pháp. Nhân chuyến đi đó, ông kết hợp làm một việc có ý nghĩa, mà có lẽ ông cũng không ngờ là sẽ có tác động như một mối lửa châm cho phong trào sáng tác nhạc mới Việt Nam bùng lên thành một ngọn lửa lớn, đánh dấu một mốc mới cho lịch sử âm nhạc Việt Nam. Trình bày trước công chúng thính giả những nơi ông dừng lại trên đường kinh lý, ông cho rằng, "những bài hát lai Tây này (ý muốn chỉ những bài ta theo điệu tây đang thịnh hành tại các đô thị thời đó) không có tính chất dân tộc đối với cả nước Pháp và cả nước chúng tôi". Ông chủ trương lấy nốt nhạc (theo lối phương Tây) để chép nhạc, đồng thời sáng tạo những bài bản mới thể hiện được tính chất dân tộc trên cơ sở bám sát tiếng nói Việt Nam vốn đã phong phú về âm điệu. Những ý đồ đó đã được ông thực hiện ngay trong những bản đàn ông sáng tác theo luật âm nhạc phương Tây. Theo sự đánh giá của người đương thời, những bài đó đã "tránh được cái giọng buồn bẻng phẳng một điệu của đàn xưa mà vẫn giữ được, vẫn diễn đạt được tinh thần và bản lĩnh riêng của đất nước". Suy nghĩ của Nguyễn Văn Tuyên phù hợp đúng lúc với tâm tư của các nhạc sĩ trẻ Hà Nội bấy lâu nay vẫn ấp ủ. Cho nên mới chỉ được thông báo về cuộc trình bày và diễn thuyết này, "người ta đã sốt sắng đến hội Trí Tri như để đón nhận sự thực hiện một điều mà người ta vẫn thiết tha mong mỏi" (Thế Lữ, báo Ngày nay, 26-6-1938). Ở đó, tại số nhà 59 phố Hàng Quạt Hà Nội, ngày 9-6-1938, chương trình diễn thuyết và biểu diễn những bản nhạc cải cách của Nguyễn Văn Tuyên, có lẽ chưa được hoàn mỹ như ý ông muốn, vẫn được công chúng nhiệt liệt vỗ tay hoan nghênh. Sau cuộc diễn thuyết đó, Hà Nội như bùng lên một không khí âm nhạc mới. Trước sự hưởng ứng của giới nhạc Hà Nội, báo Ngày nay tự đứng ra "nhận lấy cái vinh hạnh đầu tiên công bố những tác phẩm ban đầu của nền âm nhạc đổi mới" với hy vọng "sẽ là một thứ đại triển lãm cho những bài âm nhạc khác, là một diễn đàn để các bạn bày tỏ ý kiến và là một thính khách phong nhã để các nhạc sĩ các nơi gặp nhau". Mở đầu cho chùm hoa đầu mùa đó trên báo Ngày nay là bản *Bình minh* của Nguyễn Xuân Khoát. Tiếp đó là *Một kiếp hoa*, tức *Hoa tàn*, lời Nguyễn Văn Cẩn, nhạc Nguyễn Văn Tuyên, rồi lần lượt đến *Tiếng đàn đêm khuya* của Lê Thương, *Âm điệu không lời* của Nguyễn Văn Tuyên, *Đám mây hồng* (lời Phạm Văn Xung, nhạc Phạm Đăng Hình), *Khúc yêu đương* (Thắm Oánh) v.v... Như lời bộc bạch của tòa soạn báo Ngày nay, "sau bài *Bình minh* của ông Nguyễn Xuân Khoát (... tòa soạn) liền nhận được bài đàn của mấy bạn ở Hà Nội, và sau bài thứ hai: *Hoa tàn* của ông Nguyễn Văn Tuyên (...), những bản đàn của các bạn các nơi gửi về một cách sốt sắng cảm động". Phong trào sáng tác nhạc mới - đương thời gọi là "âm nhạc cải cách" - từ đây đã chính thức ra đời và được công nhận, mặc dù sau này vẫn có những người còn hoài nghi, thiếu tin tưởng. Từ Hà Nội, phong trào mau chóng lan ra các tỉnh thành ngoài Bắc, rồi được sự hưởng ứng của các bạn trẻ Nam kỳ. Riêng ở miền Trung, cũng như đối với việc cải cách sân khấu tuồng trước kia, "âm nhạc cải cách" xuất hiện chậm hơn. Phong trào cứ thế lớn mạnh dần, đặt nền móng cho bộ phận nhạc mới - một bộ phận quan trọng bên cạnh bộ phận nhạc cổ truyền trong nền âm nhạc Việt Nam.

#### d/ Ý nghĩa của sự hình thành "âm nhạc cải cách".

Sự ra đời của "âm nhạc cải cách" là một trong những sự kiện quan trọng đánh dấu bước ngoặt, bước phát triển mới trong lịch sử âm nhạc nước ta. Cũng như việc canh tân sân khấu cổ truyền, sự ra đời của nhạc mới không phải chỉ do tác động của cuộc xâm lăng văn hóa của thực dân Pháp gây ra, mà còn là một tất yếu lịch sử khi mà quan hệ sản xuất thay đổi, các giai cấp mới hình thành, có nếp nghĩ và cuộc sống khác hẳn xưa. Để có những phương tiện thể hiện tâm tư, tình cảm, thỏa mãn những nhu cầu thẩm mỹ mới, những giai cấp này phải tìm đường cách tân những phương thức sản cổ và xây dựng những hình thức mới thích hợp với họ và với thời đại mới. Vì vậy nhạc mới đã ra đời, giống như thơ mới, tiểu thuyết, kịch

nói... đã lần lượt bắt rễ ở nước ta trong nửa đầu thế kỷ XX. Mặt khác, việc tiếp thu văn hóa nước ngoài, chọn lấy những cái hay, cái đẹp ở đó để làm giàu thêm cho vốn văn nghệ cổ truyền của dân tộc vốn là một truyền thống đã hình thành từ lâu đời của người Việt Nam và được kế thừa liên tục qua các thời đại. Do đó việc tiếp thu và Việt hóa văn hóa nghệ thuật phương Tây trước sau cũng sẽ diễn ra như xưa kia đã diễn ra đối với văn hóa nghệ thuật Trung Hoa Ấn Độ.

Sự hình thành và ra đời của "âm nhạc cải cách" trong giai đoạn này (cũng như sự phát triển của nó trong những giai đoạn sau) còn là biểu hiện của lòng thiết tha yêu nước và tinh thần tự cường dân tộc - nguồn sức mạnh đã tiếp cho các nhạc sĩ Việt Nam vượt lên mọi trở ngại để kiên trì theo đuổi ý nguyện xây dựng nền nhạc mới mang linh hồn của dân tộc.

Trong những bước đi ban đầu, âm nhạc cải cách đã gặp nhiều vấp vấp và cả những thất bại khó tránh trên con đường học tập, tiếp thu những cái mới - nhất là trong một cuộc tự học đầy gian lao, không thầy dạy, không người hướng dẫn chỉ đường. Vì vậy, trong "âm nhạc cải cách" của giai đoạn này người ta thấy không ít những bài lai căng, chấp vá, đầu Ngô mình Sở Song, nếu như dưới thời Lê đã diễn ra một cuộc đấu tranh về quan niệm giữa phái vọng ngoại và phái bảo vệ truyền thống dân tộc, thì ngay trong giai đoạn đầu của "âm nhạc cải cách" giữa những nhạc sĩ trẻ thuộc phái mới cũng đã bắt đầu nảy sinh hai khuynh hướng đối lập về quan điểm sáng tác và một cuộc vận động tích cực cho sự tìm tòi nhằm xây dựng và phát triển một thể loại âm nhạc mới mang tính dân tộc. Ở một phía ta gặp những nhạc sĩ bị tiên thiên tư tưởng "phục Tây". Họ coi văn minh phương Tây là mẫu mực cao siêu cần phải noi theo. Cho nên trong sáng tác họ chủ trương soạn bài hát mới theo âm điệu Tây phương. Họ cố ý tạo cho tác phẩm của mình một dáng vẻ "Tây", kể từ cách đặt tên bài cho đến kết cấu âm điệu... Trái lại, nhiều nhạc sĩ khác ở phía đối lập lại chủ trương tác phẩm phải đậm màu sắc dân tộc và mang được cảm hứng và hồn dân tộc. Cho nên họ đã nhắc nhở nhau "... để tâm khảo cứu, sáng tác, biên soạn ra những bài mới không khô khan, không úy mị, không có cái buồn một giọng như bản đàn cũ, những bài mới ấy sẽ du dương hay nhanh nhẹn, uyển chuyển, vui vẻ, êm ái hay mạnh mẽ, *nhưng cốt nhất phải có tính cách Việt Nam*" (báo Ngày nay, số 124, ngày 21-8-1938). Trong hoàn cảnh lan tràn của phong trào lai hóa, biết nhắc nhau giữ được lòng quý trọng đối những tinh hoa dân tộc - dù chỉ về hình thức - lại không nề cổ một cách mê muội là điều đáng khâm phục.

Một trong những người tận tụy với phương hướng thứ hai vừa nói và có nhiều công đầu trong việc tìm phương thức dân tộc hóa "âm nhạc cải cách", là nhạc sĩ Nguyễn Xuân Khoát - nhạc công, nhà sáng tác và là một trong những người rất ít ỏi đầu tiên của nước ta đi vào nghiên cứu sưu tầm và phổ biến âm nhạc dân gian cổ truyền dân tộc trong giới trí thức mới. Nhận thấy "chỉ có thể soạn được những vở đàn thuần túy Việt Nam - và tự nhiên là như thế, khi nhạc sĩ "cảm" chân thực và mạnh những âm thanh, những nhạc điệu Việt Nam" ông đã lao vào tìm hiểu và học tập âm nhạc cổ truyền. Nguyễn Xuân Khoát kiên trì theo đuổi việc khảo cứu chính lý và ghi chép âm nhạc cổ truyền, "trước để rèn luyện thính giác trong các điệu đàn hát của ta. Sau để giữ lại một phần cái gia sản âm nhạc của ông cha trong phạm vi tài lực của mình". Việc làm của ông ít nhiều đã có tác dụng tốt đối với các nhạc sĩ trẻ đương thời.

Thái Thị Lang, người phụ nữ Việt Nam đầu tiên theo học lối sáng tác phương tây tại Nhạc viện Pa-ri, cũng đã tuyên bố với phóng viên hãng Ra-di-ô Sài Gòn: "Nguồn dân ca vô tận đó là một kho báu đối với người sáng tác". Và, cũng như bao nhạc sĩ khác của thời tiền khởi nghĩa đã đưa âm điệu dân tộc vào sáng tác ca khúc mới, Thái Thị Lang lấy nguồn cảm hứng từ những bài dân ca nhạc cổ để viết nhiều tiểu phẩm cho đàn pi-a-nô - một nhạc cụ mới du nhập

nước ta từ cuối thế kỷ XIX - đầu thế kỷ XX. Trong số những nhạc phẩm đầu tay của bà có thể kể tới *Lý ngựa ô*, *Bình bán* đã được trình diễn trên đài phát thanh Sài Gòn 1943.

## 2. Sự phát triển của âm nhạc cải cách cho tới trước Cách mạng Tháng Tám.

### a) Những hoạt động sôi nổi và đa dạng.

Sau khi đưa phong trào sáng tác mới ra công khai, các nhạc sĩ trẻ càng thêm tự tin, không còn lo sợ bị lạc lõng. Phong trào sáng tác, trình diễn ca khúc, nhạc phẩm mới của các nhạc sĩ trẻ Việt Nam ngày càng dâng lên sôi nổi. Chỉ quan sát sự phát triển của "âm nhạc cải cách" ở ngoài Bắc cũng có thể thấy tính chất đa dạng của các hoạt động trong phong trào sáng tác và biểu diễn nhạc mới. Ban nhạc *My-ô-dô-tix* do Dương Thiệu Tước và Thẩm Oánh <sup>đưa</sup> đầu tiên được mời ra trình diễn trước đông đảo công chúng trong một buổi chiếu bóng tại rạp Ô-lanh-pi-a (Hà Nội) do hội Ánh sáng tổ chức vào tháng 9-1938 với một chương trình gồm toàn những bài do Dương Thiệu Tước và Thẩm Oánh mới soạn. Cuộc hòa nhạc được "thanh niên hiếu nhạc rất hoan nghênh và náo nức đòi hỏi xin nguyên bản để đàn ca". Tiếp đó, cũng trong năm 1938 trong những buổi đại hội giúp quỹ đoàn Ánh sáng, kèm theo chiếu bóng cũng có cả âm nhạc. Dần dần âm nhạc trở thành "cái đỉnh" của mọi cuộc vui. Không mấy khi nó vắng mặt trong những buổi dạ hội được tổ chức thường xuyên để lấy tiền xung quỹ từ thiện. Ban nhạc của Phạm Đăng Hình với một dàn toàn đàn vi-ô-lông cũng ra mắt công chúng trong một buổi khác do đoàn Ánh sáng tổ chức. Trong một buổi dạ hội của ban kịch Thế Lữ tại Nhà hát lớn Hà Nội vào ngày 19-11-1938, những bản nhạc của nhạc sĩ Lê Thương được đem ra giới thiệu với công chúng cùng với vở *Ông Ký Cóp* của Vi Huyền Dắc. Rồi trong một buổi dạ hội khác tổ chức tại hội quán hội Trí Tri (Hàng Quạt, Hà Nội) nhạc sĩ Đặng Thế Phong trình bày bài *Con thuyền không bến* ... Phong trào cứ thế lớn dần và lan rộng ở nhiều thành phố, thị xã. Từ 1939 cho tới những năm 40-41 trở về sau, càng có nhiều những ban, những nhóm nghệ sĩ được thành lập và hoạt động- hoặc trực tiếp truyền bá và cổ động cho phong trào sáng tác mới, hoặc tạo nên một không khí sinh hoạt âm nhạc nghiêm túc, sôi nổi, làm nền tảng nâng đỡ và nuôi dưỡng phong trào kể trên. Trong số các nhóm đó, có thể kể:

- Ban Bình Minh (do Minh Tâm khởi xướng),
- Ban Tân Thanh,
- Ban Les jeunes của nhạc sĩ Ngoạn,
- Nhóm Đồng vọng của Hoàng Quý,
- Các nhóm nhạc công của:
  - \* quán trà Nghệ sĩ, do Nguyễn Văn Giệp đứng đầu,
  - \* quán Thiên Thai, do Văn Chung đứng,
  - \* quán Tuyết Sơn, gồm Lương Ngọc Châu, Nguyễn Đình Phúc, Nguyễn Thiện Tơ, các ông Nhị, Cung, Phiệt...
  - \* Nhóm ông Doãn Mẫn chuyên đánh ghi-ta,

Đó là chưa kể các nhóm chuyên đi đánh nhạc cho các tiệm nhảy như nhóm ông Đồ, ông Khoát, ông Văn Chung.

.. Riêng Hà Nội đã có hàng chục nhóm như thế. Tham gia vào những nhóm này, có những

người lấy việc chơi nhạc làm một thú vui tiêu khiển theo cái "mốt" đương thịnh hành. Cũng có người phải lấy đó làm nguồn sống, đồng thời để hoạt động cho phong trào âm nhạc hoặc thỉnh thoảng giúp vui cho các tổ chức khác nhân những cuộc hội hè, lạc quyền...

Trong các nhóm trên, ngoài nhóm *Mi-ô-dô-tix*, *ban nhạc Phạm Đăng Hình*, người ta thường hay nhắc tới hội *Khuyến nhạc*.

Hội được thành lập vào khoảng năm 1943. Ngoài việc dạy nhạc theo phương pháp Âu Tây cho một số ít học sinh, chủ yếu là các cô cậu con nhà giàu có, quyền thế, hội *Khuyến nhạc* chưa hoạt động được gì đáng kể lắm.

Tuy nhiên, trong những ngày gần tới Cách mạng Tháng Tám, hội cũng có một số đóng góp trong việc cổ động cho phong trào sinh hoạt văn nghệ quần chúng đang lên mạnh. [Ban TRICÉA, do Văn Chung và Lê Yên đứng ra thành lập năm 1939 gồm Doãn Mẫn, Phạm Ngũ, Văn Chung, Lê Yên, cộng tác với một số nhạc công khác, có một số hoạt động khá mạnh dạn và tích cực trong việc cổ động và truyền bá cho nền ca nhạc cải cách đang lên. Họ dạy nhạc mới cho những ai yêu thích âm nhạc tìm đến học, bản sách vở, tài liệu âm nhạc (gồm cả bài bản nhạc phương Tây, sáng tác của các nhạc sĩ Việt Nam và sách học nhạc) và trình diễn toàn những bài của các nhạc sĩ trong nhóm sáng tác. Đặc biệt, ban đã cố gắng tổ chức được một cơ sở in li-tô cũng mang tên TRICÉA, chuyên xuất bản những bài do các nhạc sĩ trong nhóm sáng tác. Khoảng 1939, cơ sở này đã xuất bản được *Khúc ca ban chiều* của Văn Chung, *Vườn xuân* của Lê Yên, *Nhớ quê hương* của Phạm Ngũ, *Giò thu* của Doãn Mẫn, *Bê bàng* của Lê Yên. Được khoảng hai năm, nhóm này không may bị phá sản nên tan rã. Hoạt động tuyên truyền cho phong trào sáng tác mới của nhóm tiếc rằng chỉ mới hạn chế trong phạm vi những sáng tác của các nhạc sĩ trong nhóm. Tuy nhiên, đó cũng là những việc làm tương đối mạnh dạn, đáng quý trong hoàn cảnh đó.

Sau *Ngày nay*, một số báo khác như *Phong hóa...* và một số nhà xuất bản cũng lục tục in những sáng tác mới của nhạc sĩ Việt Nam trên báo hoặc in thành những bản rời, đem ra bán bên cạnh những bản nhạc của phương Tây. Những bản in đầu tiên của giai đoạn này là *Đôi cánh vàng*, rồi *Khúc ca ban chiều*, *Biệt ly*, *Souvenir d'un soir*, *Tìm hồn anh tìm em...* Dương nhiên những bài vừa nêu tên chưa phải là những sáng tác đầu tiên của người Việt Nam theo phương pháp Âu Tây. Trước đó đã có những sáng tác lẻ tẻ của những người vì dư luận khác nghiệt mà không dám đưa ra hoặc không dám ký tên thật. Vì vậy xác định những bài sáng tác đầu tiên trong thể loại nhạc mới này là việc khó làm. Tuy nhiên có thể ước đoán rằng những bản nhạc sáng tác đầu tiên theo phương pháp Âu Tây đã xuất hiện trong môi trường của đạo Thiên chúa, trong hoạt động cách mạng của các chiến sỹ cộng sản Việt Nam, rồi xuất hiện trong phong trào Hướng đạo. Đó là những bước chuẩn bị cần thiết cho phong trào dần thành hình, rồi ra công khai khi thời cơ đã chín mùi.

#### *b/ Các khuynh hướng sáng tác và những bước biến chuyển của chúng.*

Sáng tác của các nhạc sĩ mới trong giai đoạn đầu của "âm nhạc cải cách" cho tới trước khi Cách mạng Tháng Tám thành công không thuần nhất. Theo đà biến chuyển về chính trị và xã hội nước ta, nó có nhiều biến chuyển cả về nội dung lẫn nghệ thuật.

Căn cứ vào nội dung, các tác phẩm sáng tác trong giai đoạn này có thể chia làm ba khuynh hướng chính: Khuynh hướng lãng mạn, khuynh hướng hùng ca yêu nước và khuynh hướng

cách mạng.

*Khuynh hướng lãng mạn.* 1936 đến 1939 là thời kỳ mặt trận dân chủ Đông Dương. Tuy chỉ là tạm thời, song do tình hình kinh tế khá hơn trước, nên bọn thực dân ở thuộc địa có phần nới tay hơn trước. Nhiều bộ phận thuộc giai cấp tư sản và tiểu tư sản lớp trên chưa đi theo cách mạng tưởng có thể phát triển được trong khuôn khổ thực dân. Do đó, trong văn học, các loại văn học không cách mạng, không hiện thực, cụ thể là các khuynh hướng văn học lãng mạn có cơ sở tồn tại và phát triển. Đi đôi với tình hình văn học nói trên, trong "âm nhạc cải cách" giai đoạn này các ca khúc lãng mạn cũng chiếm đại bộ phận. Tất nhiên cũng như trong văn học, ca khúc lãng mạn ở giai đoạn này bao gồm nhiều thể loại và tính chất khác nhau: Có loại ca khúc lãng mạn viển vông theo kiểu "mơ theo trăng và vợ vấn cùng mây", trốn tránh thực tại.

Có loại ca khúc nhạc nhẹ có tính chất giải trí - kể cả giải trí rẻ tiền.

Cũng có loại ca khúc lãng mạn mang nội dung sâu sắc hơn, qua đó tác giả gửi gắm tình yêu đất nước quê hương.

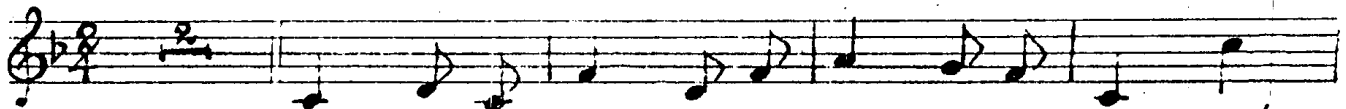
Lại có những ca khúc mang tính chất lãng mạn đòi truy, kêu gọi thanh niên đắm chìm trong lối sống gấp. Đối với loại này, tuy chưa thấy bài nào mang tính chất khiêu dâm như một số tiểu thuyết cùng loại bắt đầu phát triển từ 1935 và đặc biệt phổ biến ở thời kỳ 40-41 sau này, song nó cũng góp phần làm cho thanh niên xa rời thực tế xã hội để chìm đắm trong tình yêu lãng mạn, ủy mị, chí khí rã rời.

Đa số bài khác bộc lộ tâm trạng chán chường bế tắc của những thanh niên chưa tìm ra được lối thoát trong xã hội ngột ngạt thời đó. Dưới đây là một số bài rút trong những sáng tác thuộc các dạng vừa nói:

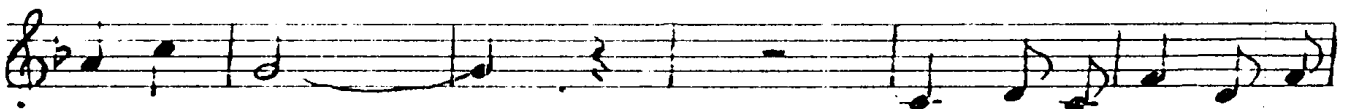
## BÌNH MINH

Âm nhạc của Nguyễn Xuân Khoát

Lời ca của Thế Lữ

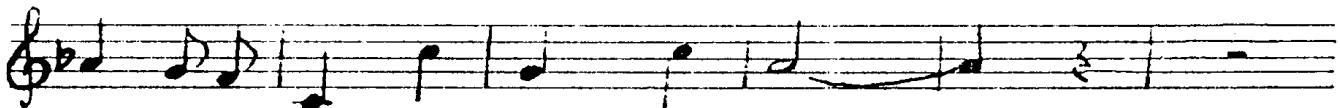


Chờ đợi bình minh, hôn non nước đang âm thầm sống

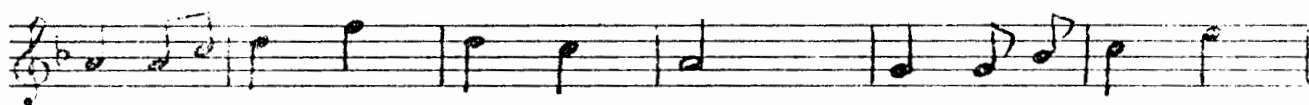


trong gió sương.

Chờ đợi bình minh hôn hoa



thắm đang êm đềm đắm trong giấc hương.



tân chim mai xuyên' sao trên cánh . Vững mây trông đón



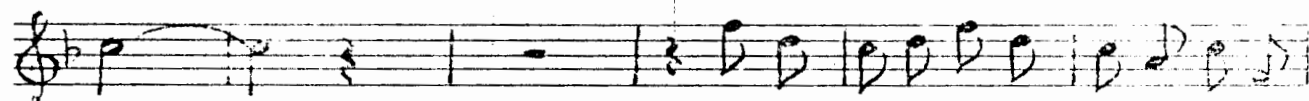
đưa tin lành . Khắp nơi mở mǎng, khắp nơi vui mừng chờ



đợi ánh dương . Bao nguồn sáng ! Bao từng

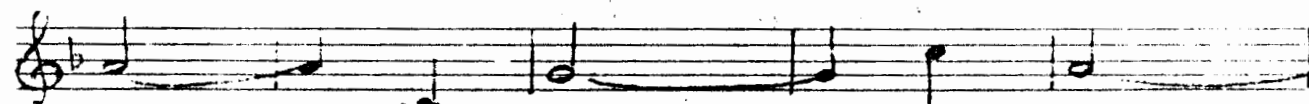


kẽng . Dãy mây nước tiếng vang lừng A. Trường



reo

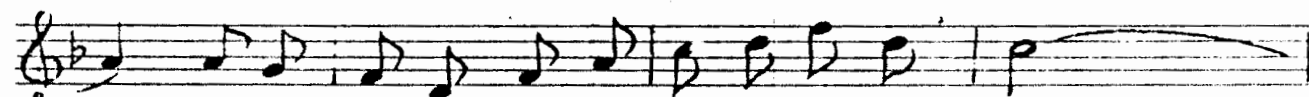
Bướm đang bay say nắng hoa đón lã  
trên hoa



gió

Cùng nhau

múa theo



khúc thanh âm bình minh tươi sáng tấp khắp non sông



Khắp non sông lan tiếng ca vui mừng reo ánh đông



TIẾNG DÀN ĐÊM KHUYA

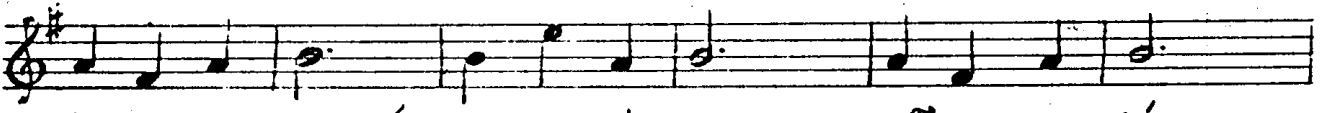
Moderato



Tiếng đàn âm thầm. Đêm trường gọi ba tiếng ngậm. Nào nũng nịu



lông. Hồn em thất thểu nhớ mong. Em đứng chờ anh.



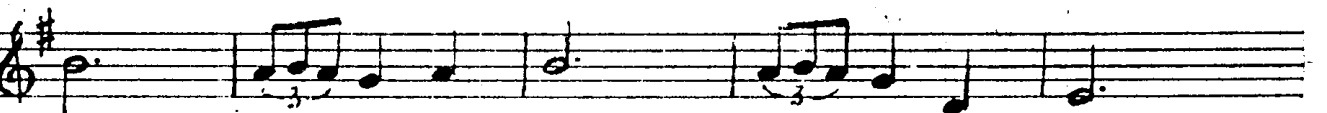
Bên đường thanh vắng. Mong suốt tận canh. Nỗi lòng cay đắng.



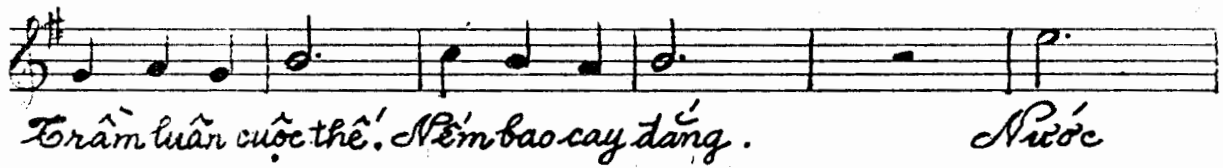
Tiếng đàn ngậm trầm. Làm say đắm tình ái ân. Suốt



canh tàn không thấy. Tâm lòng dẫu này. Em đành bước



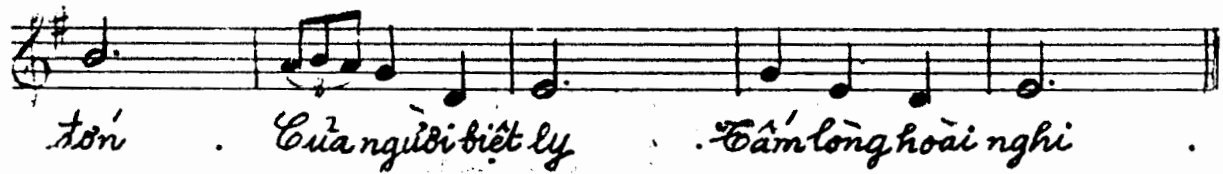
lì Trên đường biệt ly. Cách xa miền quê



Trăm luan cuộc thế! Nếm bao cay đắng. Nước



trên trời mưa xuống. Tới vào vết thương. Muốn nghìn đau



tòn . Cửa người biệt ly . Tâm lòng hoài nghi .

II

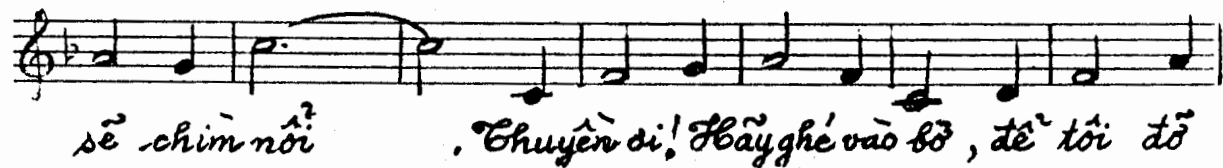
Tiếng nhạc tiếng nòng	Kêu thăm trong gió
Du hồn vài ba tiếng chuông	Như những nguồn cơn
Tiếng giục xui lòng	Của người đứng đó
Thoảng đưa giống luồng gió đông	Tiếng nhạt tiếng nòng
Những tiếng ní non	Làm ngao ngán lòng ước mong.

### KHÚC YÊU ĐƯƠNG

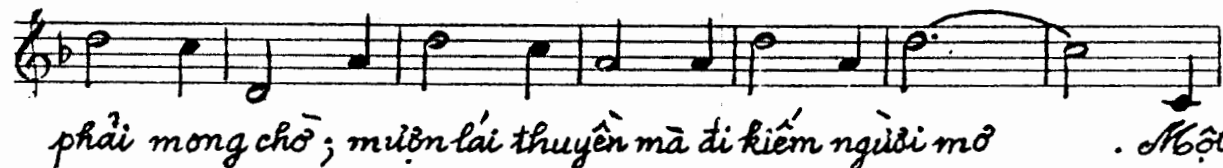
Lời ca và âm nhạc của Thẩm Oánh



Ngon trào, gió cuốn mang đến nơi đâu chiếc thuyền tình



sẽ chìm nổi . Chuyền đi! Hãy ghé vào bờ, để tôi đỡ



phải mong chờ; muốn lái thuyền mà đi kiếm người mơ . Một

ngày ân ái, một buổi bên nhau, có thể thôi, cũng đủ

rồi. Em ! ơi ! Bên em một ngày,

xa em một tuần. Yêu đi kéo nửa hết ngày xuân. Bên em một

giờ, tương như một đời. Yêu đi, kia chiếc lá vàng rơi ! Ngọn...


MỘT KIẾP HOA  
(Tức Hoa tàn)

Lời ca: Nguyễn Văn Cồn

Âm nhạc của Nguyễn Văn Tuyên

Rồi một ngày sắc tươi thêm phai nhạt. Rồi một ngày cánh hoa thêm rời

rạc. Trông thấy hoa mà lòng buồn. Trông thấy những lo thâm  
lo thâm. hoa mà lòng



Nghe kiếp hoa càng đong mỗi thương tâm . Nghe tới hoa một buổi mai




thư lạt . Ôi trước cảnh tượng biết bao thương hại .



Chầy thân hoa như giặc mở mang . Dưới chân cây cảnh rời rụng



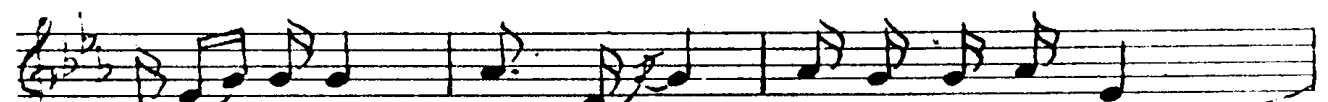
ngọn ngang . Ngọn gió đông bỗng lạnh lùng thổi tới .



Quét tan tanh những cánh hoa vô tội . Ca tường dẫu như tình  
những mảnh



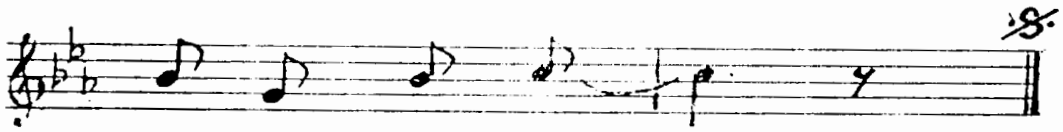
xưa . Đang bị ngọn gió lời cuốn xa xưa



Loan tã hoa rơi biết vì đâu . Chầy hoa khôn giữ lo



âu sâu . Hoa tàn tác lòng ta tan tác . Một kiếp hoa

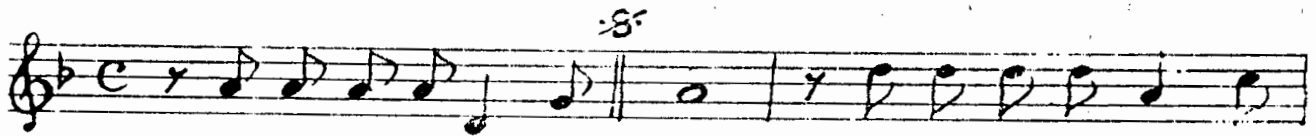


kiếp người đầu khúc

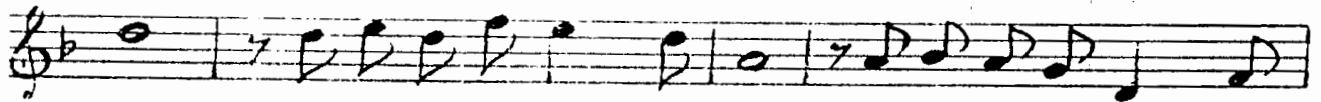
### CON THUYỀN KHÔNG BẾN

Andante

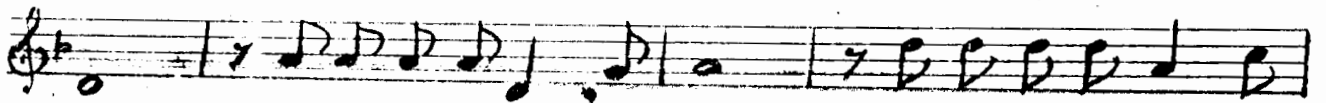
Dặng Thế Phong



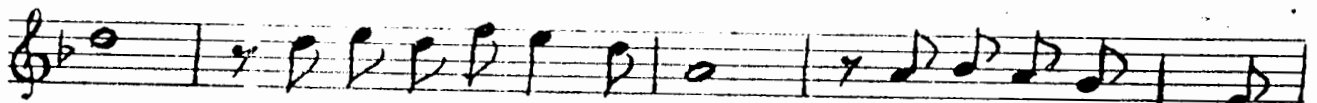
Đêm nay thu sang cũng heo may . Đêm nay sương lan mở chân



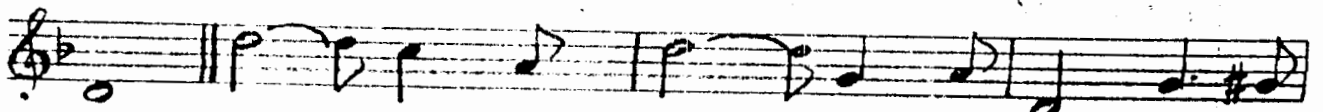
mây . Chuyền ai lơ lửng trôi xuôi giông . Như nhớ nhung ai trũng to



lông . Trong cây hỏi thu cũng heo may . Vì vu qua muôn cảnh mở



say . Biển xa lời gió oan thông ngàn . Trời oan thường ai tàn mở



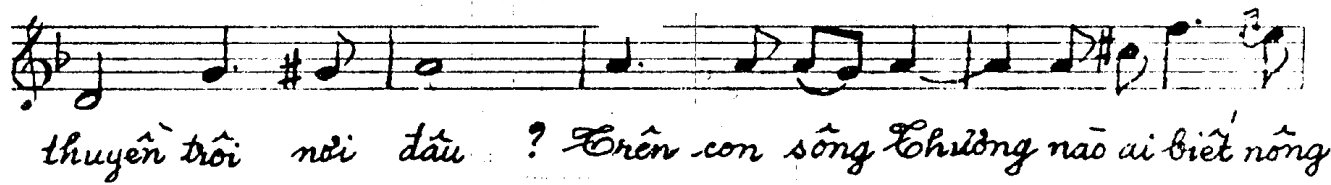
vàng . Liệt theo chiều gió một con thuyền theo trăng



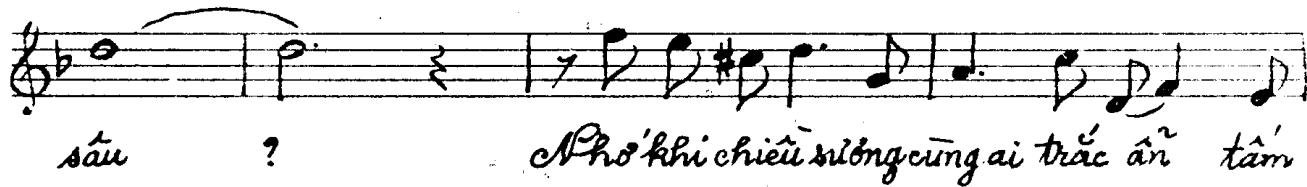
trong. Trôi trên sông Chông nước chảy đôi



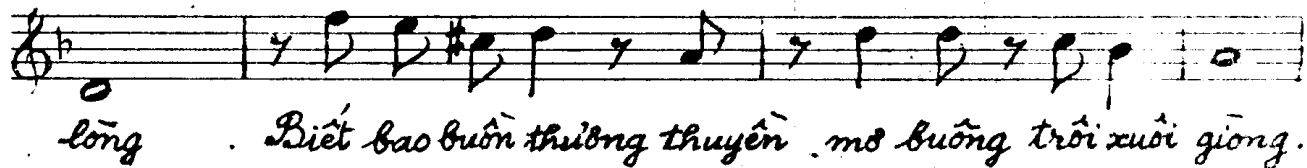
giông. Đi đâu bờ bên, thuyền ơi,



thuyền trôi nơi đâu? Trên con sông Chông nào ai biết nông



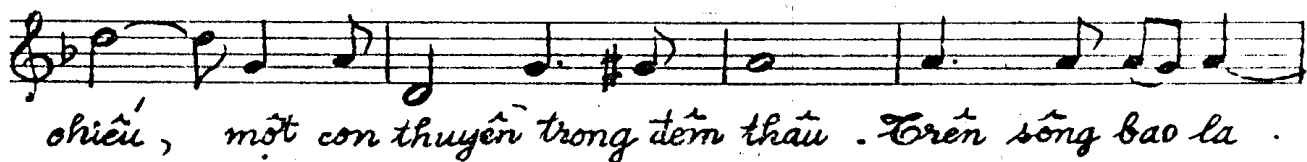
sâu? Nhớ khi chiều sông cũng ai trác ẩn tâm



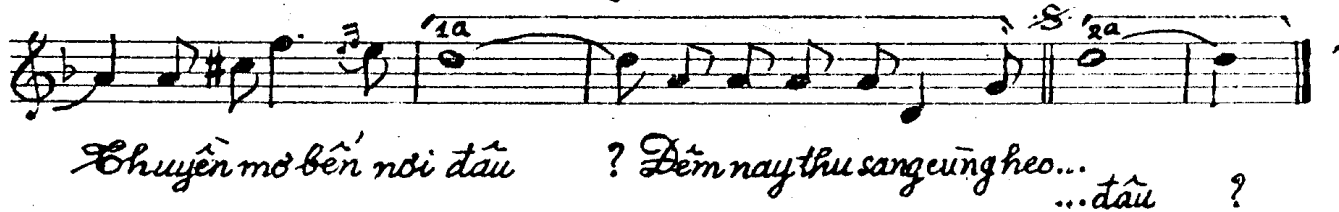
lòng. Biết bao buồn thường thuyền mơ buông trôi xuôi giông.



Bên bờ cũng th... . Tồnh trăng mờ



chiều, một con thuyền trong đêm thâu. Trên sông bao la.

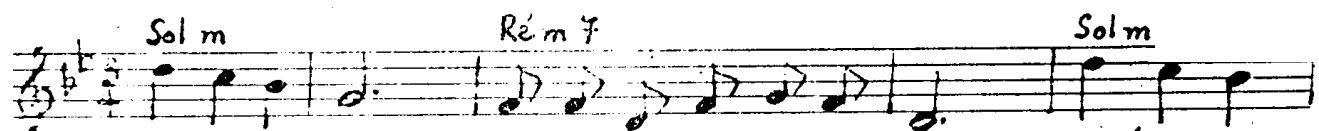


Chuyền mơ bên nơi đâu? Đêm nay thu sang cũng heo... ..đâu?

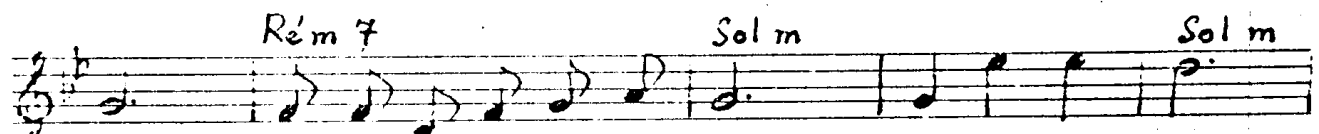
# NHÒ QUÊ HƯƠNG

Nhạc: Phạm Ngũ

Lời: Phạm Ngũ và Hoàng Quý



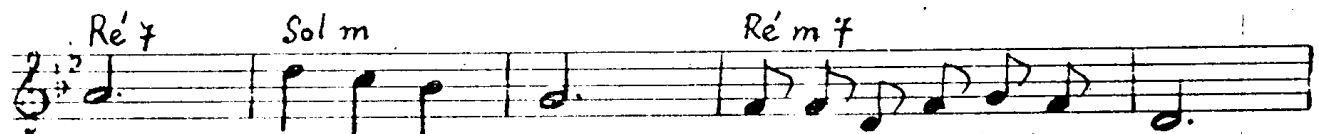
Đêm nay thu tàn . Phụng xa kia chiếc én bay về . Khuyết trong non



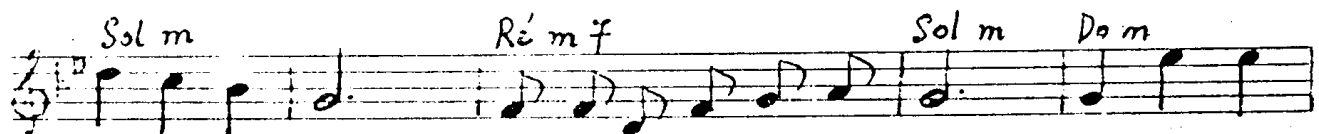
ngàn . Riêng ta nhìn đâu thấy bóng quê . Kia mấy nếp tran



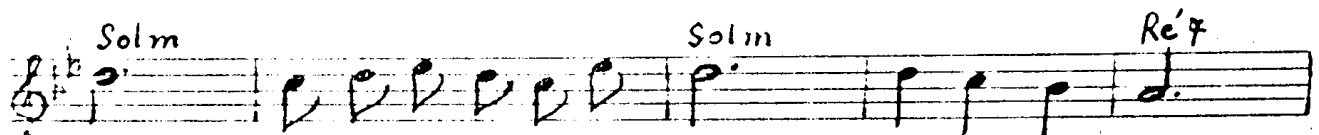
dăng xa luyến bao lần khói sương. Kia bóng lá xanh còn vương lầy tiếng chuông  
chiều



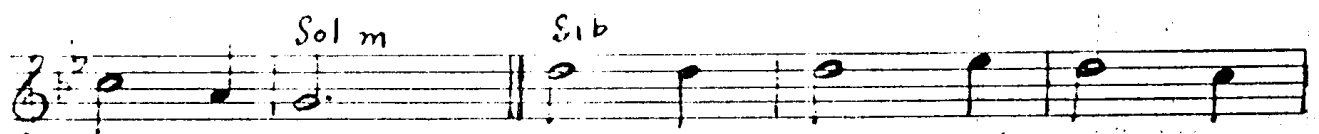
buồn . Lòng xa một mình ta đau lòng nhớ tới quê nhà



Dưới non bao tình . Sao tâm hồn ta thấy xót xa . Buồn nhớ cố



hương . Lòng ta có bao giờ thấm thía , lúc ta mơ nhớ



bóng quê người . Ôi quê hương biết bao tình

Dom Sol m



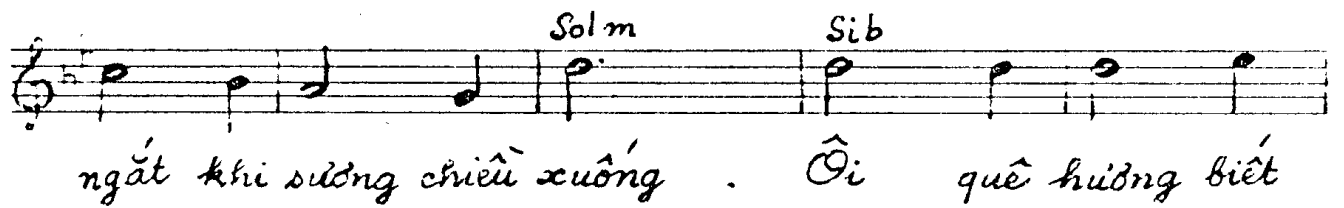
mền! Ôi quê hương biết bao tình yêu

Ré 7



Luy phương trời xa những bao giờ quên khóm tre xanh

Sol m Sib

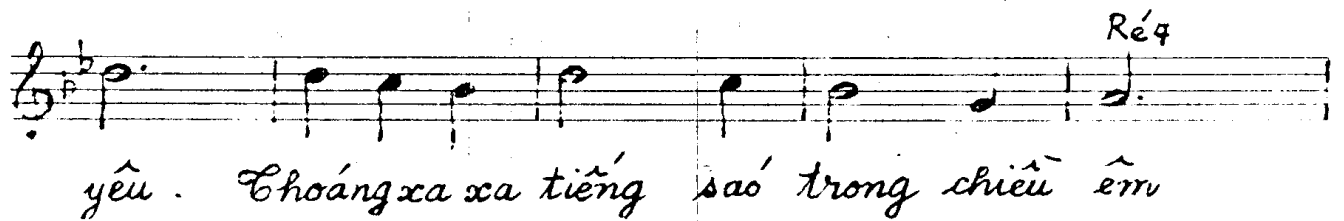


ngắt khi sương chiều xuống. Ôi quê hương biết



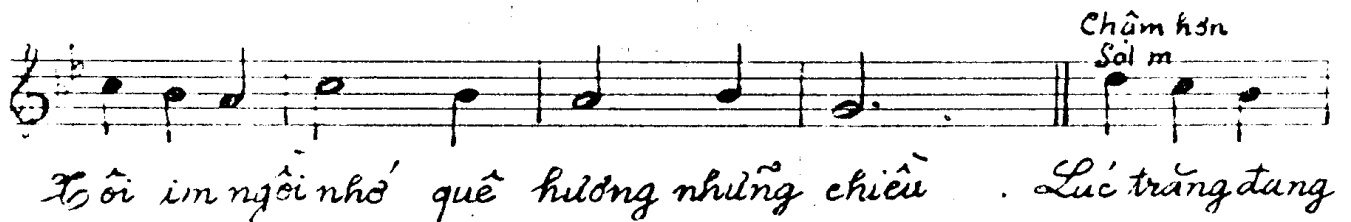
bao tình mền! Ôi quê hương biết bao tình

Ré 4



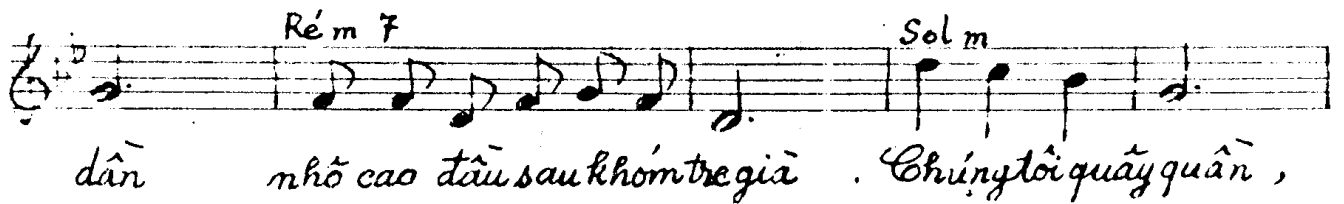
yêu. Choáng xa xa tiếng sáo trong chiều êm

Chậm hơn Sol m



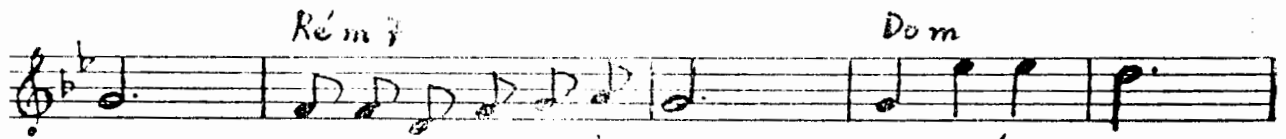
Tôi im ngồi nhớ quê hương những chiều. Lúc trăng đang

Ré m 7 Sol m

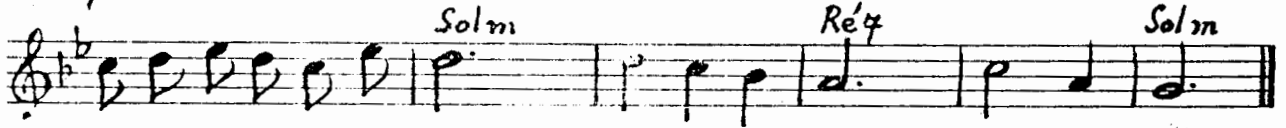


dần nhô cao đầu sau khóm tre già. Chúng tôi quây quần,





quân, vui nô đùa sau mây khóm hoa. Hoặc lãng ý nghe,



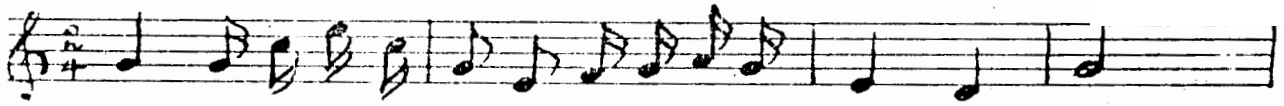
buồn tiếng sáo mở hồ ai ân. Phút giây êm đêm đã xa dần.

...TRÊN MÂY...

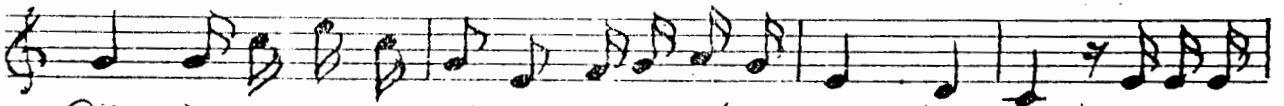
(Ồ ngoài cõi mây xa, ấy chốn tuyết vời...)

T<sup>o</sup> - di Tango

Thăm Oánh



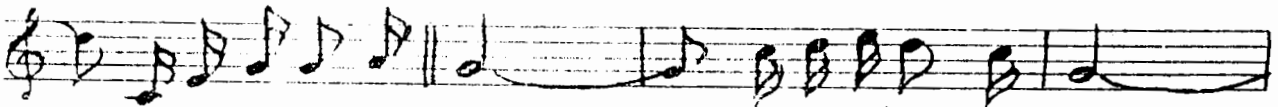
Cười vẫn muôn đóm mây mờ hầu như che dấu cho đời đục nhờ



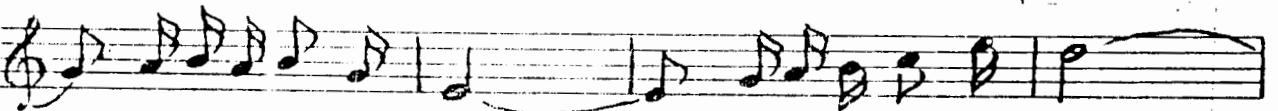
Đời mờ theo ánh mây mờ, hôn ta ao ước theo mây mở hồ. Mây rời như



ghep cầu xuống đón tâm hồn. Gió quyen' tan sâu, lòng tan buồn thường.



Mới nằng tiên bay xuống đây. Và đưa lời lên cung Hằng.



Ba muôn xa nước non này. Cuồng ghen ghét trăng  
thay gió



Đôi cùng nhau trong cõi mây . Loá trông xuống giang sơn này .



Nhìn nhân thế dang hung tãn . Trank cướp nhau mua buôn thuong .



Lanh xa trần gian . Hồn vương cùng mây gió



quên đời khóc tãn . Thoát ly xa bên bờ .



Mời nàng tiên bay xuống đây . Lo mong lảnh giang sơn này .



Long tãn hết bao mơ mãng . Lo muốn quên trên tầng mây .

Chiếm đa số trong thời kỳ đầu của "âm nhạc cải cách", ca khúc lãng mạn sẽ vẫn tiếp tục phát triển ở các giai đoạn sau khi nó <sup>không</sup> là thể loại "bao sân" như ở buổi ban đầu. Để đánh giá khuynh hướng lãng mạn nói chung, có thể dẫn lời đồng chí Trường Chinh : "Những văn nghệ sĩ sống dưới chế độ thực dân phong kiến là những người trí thức bị áp bức, tự mình kiến sống khá vất vả... Vì vậy, trừ một số rất ít tự nguyện làm "vú em" cho phong kiến và thực dân, còn đại bộ phận sớm hiểu sự đau khổ, nhục nhã của người dân mất nước. Một mặt họ bị hạn chế về quan điểm, về cách nhận thức sự vật, về tính bấp bênh trong đấu tranh chính trị, nhưng mặt khác họ giàu lòng yêu nước. Ngay trong những quan điểm sai lầm về nghệ thuật (như "nghệ thuật vị nghệ thuật") một số cũng muốn tìm "sự phản kháng", một chỗ được "tự do" thể hiện lòng ao ước, niềm hy vọng của mình". "Các tầng lớp tư sản và tiểu tư sản trí thức Việt Nam tìm thấy trong chủ nghĩa lãng mạn một tiếng thở dài chống chế độ thuộc địa".

*Khuynh hướng hùng ca yêu nước.*

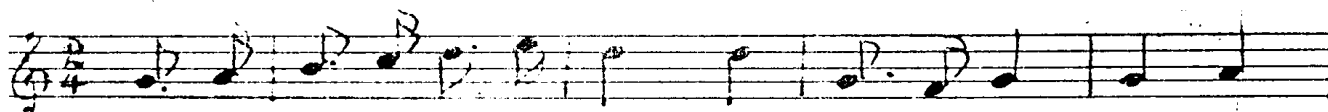
Bên cạnh những bài hát thuộc khuynh hướng lãng mạn, ngay từ giai đoạn đầu của "âm nhạc cải cách" cũng đã xuất hiện những ca khúc mang nội dung khỏe khoắn, trong sáng. Đó chủ yếu là những bài hát viết cho phong trào Hướng đạo của Phạm Văn Xung, Hoàng Quý. Đặc biệt, ngay trong sáng tác công khai, lẻ tẻ đã có một vài nhạc sĩ viết được đôi bài hát hướng về cuộc đấu tranh giải phóng dân tộc tương đối rõ rệt. *Bài hát câu lạc bộ học sinh* của Lưu Hữu Phước (1939) là một trong những bài thuộc loại đó. Tuy vậy những ca khúc này chưa chiếm ưu thế trên diễn đàn của các báo, các nhà xuất bản cũng như trong đa số các tầng lớp thị dân như những ca khúc thuộc khuynh hướng lãng mạn nói trên. Nó mới chỉ được phổ biến chủ yếu trong phong trào Hướng đạo sinh hoặc trong một số bạn bè quen thuộc của các tác giả.

**ĐƯỜNG TRƯỜNG**

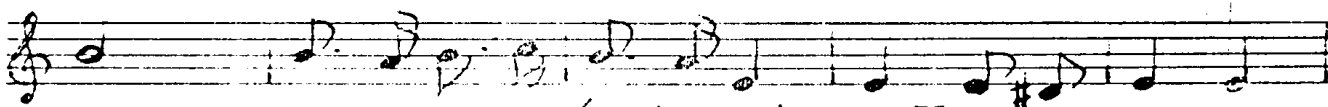
Lời: Phạm Văn Xung

Nhạc: Trần Ngọc Quang

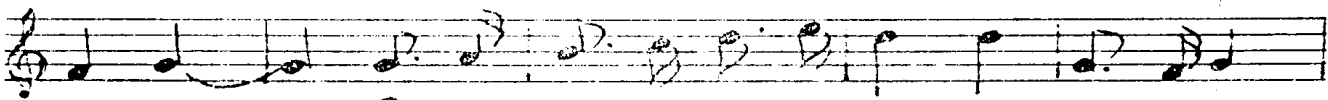
Moderato



*Nào đi lên đi! ta tiến lên đi! Suy đường dài nào lo*



*chi. Ca đồng tâm tiến luôn trên đường trường. Ca cùng nhau cùng*



*yêu thương. Nào đi lên đi, ta có đi lên! Suy đường dài*

lông ta kiến . Trên đường chông gai, chỉ ta còn bên . Có đi

lên cho kỹ đến... Đường xa xăm . Chỉ ta kiến !  
 Nào đi lên ! Có đi lên !

Lười cù đi chớ phiền, vui mà hát liền . Dù gian lao ,  
 Trên đường hát rên, khi nào có phiền . Đường tuy xa ,

quyết đi lên . Ca cũng hát , cũng đi luôn lên ...  
 chỉ ta kiến . Vui mà hát, đường xa ta quên...

(Bản nhạc này đã dùng diễn trong một vở kịch của hội kịch Bác kỳ ở Nhà hát lớn Hà Nội vào hai ngày 7 và 8 tháng 12 năm 1934. Sau đó được báo Ngày nay công bố trong dịp âm nhạc cải cách bùng phát ở Hà Nội vào 1938)

Cho tới năm 1940 tình trạng nói trên vẫn còn tiếp diễn, song bên cạnh đó bắt đầu xuất hiện thêm những ca khúc của một số nhạc sĩ đã được tiếp xúc với Cách mạng và tham gia hoạt động trong các tổ chức do Đảng lãnh đạo. Những bài này có nội dung yêu nước, cách mạng rõ rệt hơn. Tuy nhiên chúng chưa được phổ biến thật rộng rãi. Một số bài chủ yếu mới chỉ phổ biến trong vòng bí mật, như một số bài của Đỗ Nhuận.

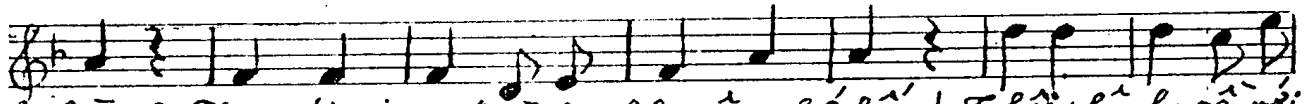
### LỜI CHA GIÀ

Kính tặng hương hồn cụ Nguyễn Trãi

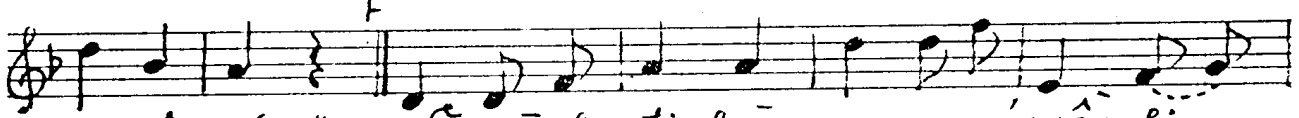
Moderato

Đỗ Nhuận

I. Hề non sông năm nhĩ hề non sông ! Kiệt hân sao kia dấu xưa anh  
 II. Vì non sông đi đi vì non sông . Bây vì cha tìm dấu xưa anh  
 III. Vì non sông con xin vì ne " " " " cha nay vẫn ghi bên



hùng? Đi đi con lời cha khuyên nhớ lấy! Thời phân ly về với,  
 hùng? Cha ra đi thu non sông nhớ lấy. Nơi làm quan dừng ước  
 lòng. Cha đi cha từ nay xa đất nước. Nay cha đi còn thấy



non sông nhà" - Vì ngày cha đi lòng con man mác sầu chia  
 mong cha về" - Lời người cha xưa đâu đây trong gió ngàn buồn vang  
 đâu ngày về.



ly trông bóng cha đi trông bóng cha đi không hẹn ngày về.  
 xa nghe thoáng trong sương nghe thoáng trong sương như giục lên đường.



Chữ sầu kia con xin ghi nhớ. Đất làm quan vang  
 Núi sông núi thêm thương thêm nhớ. Nhớ thương ai tóc



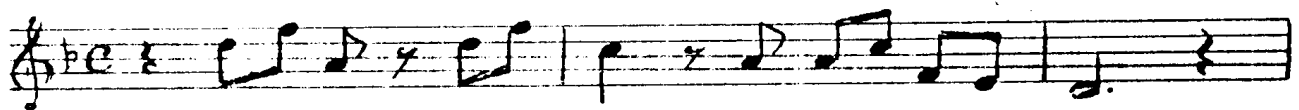
tiếng kêu than mù oan quân hung tàn. (Vi...)  
 trắng sương mai chờ mãi không tin về. (Vi...)

### CHIM THAN


(Tặng các chiến sĩ long đong trong tù hồi bí mật)

Lento

Đỗ Nhuận



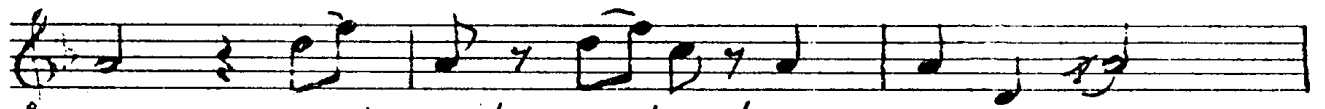
( Dao nhạc )



Chim kêu nào nũng vang trên rừng xanh nhường như mong ai  
như thường




hoài lời chim vang rừng hoang (quốc quốc) chim



than (quốc quốc! quốc quốc!) vang trên ngàn xa



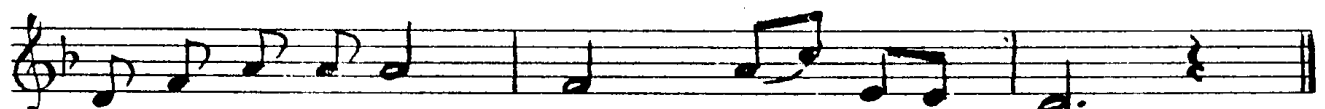
(quốc quốc). Hiu hát bên rừng. (quốc quốc quốc



quốc) Chim ơi! Có người hôm nay bỏ vợ lẫn đi



theo bóng non sông mở nước còn mong chờ . Chim ơi! Có



người lên đèn phướn xa vì nước non nhà

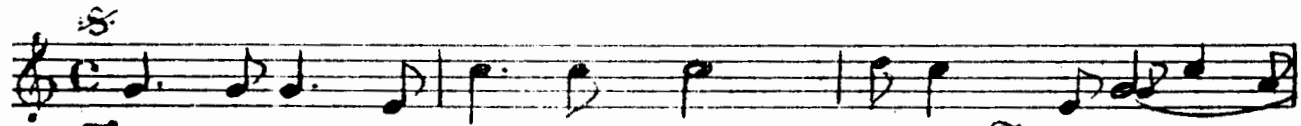
Nhóm Đồng vọng của Hoàng Quý với tác phẩm của các nhạc sĩ Hoàng Quý, Văn Cao, Lưu Hữu Phước, Phạm Ngũ, với sự tham gia viết lời ca của Hoàng Phú, Hoàng Độ, Đỗ Ích, đã đem đến cho thanh thiếu niên học sinh các đô thị những âm điệu vui tươi lành mạnh, khỏe khoắn.

# KHOAN HỒ KHOAN

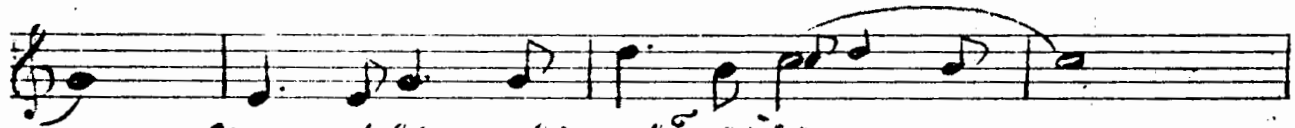
Dịp chèo dờ

Hoàng Quý

Láy (Ngậm miệng: ứ ư ừ)



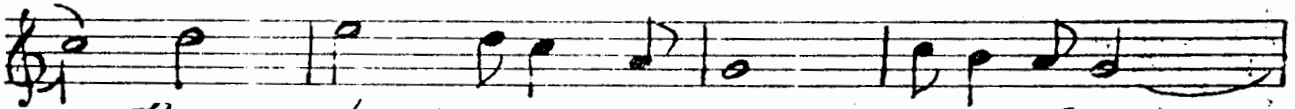
Khoan rõ khoan là khoan rõ khoan . Khoan hơi hồ khoan



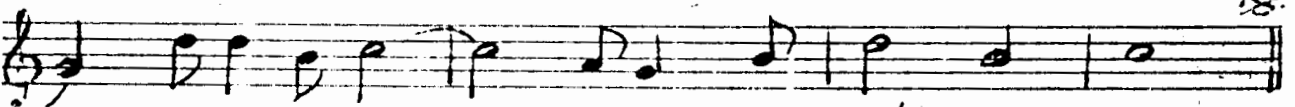
Khoan rõ khoan, khoan hơi hồ khoan  
( ứ hồ khoan )



Lướt dòng sông ngọn sông Đàng . Khoan hồ khoan (ứ hồ khoan)



Vang dẫu muôn năm anh hùng . Hân vờ Nguyễn Tân



Khoan hơi hồ khoan . Muôn đời ghi dưới trời Nam

## Lời II

Khoan rõ khoan là khoan rõ khoan

Khoan hơi hồ khoan (ứ ư ừ)

Khoan rõ khoan, khoan hơi hồ khoan (ứ hồ khoan)

Lướt giòng sông ngọn Bạch Đằng

Khoan hồ khoan (ứ hồ khoan)

Nghe gió vang đưa xa vơi

Khúc ca muôn đời

Khoan hơi hồ khoan

Anh hùng non nước nhà Nam

Khuynh hướng này, cùng với sự phát triển của tình hình chính trị xã hội trong nước và thế giới, càng về sau cho tới Cách mạng Tháng Tám càng phát triển mạnh.

Từ 1941, sau khi Đại chiến thứ II bùng nổ, nước Pháp bị lôi kéo vào cuộc chiến và chịu nhiều tổn thất nặng nề. Chính phủ Pétain chủ trương một công cuộc cải cách và phục hưng nước Pháp, trong đó lưu ý nhiều hơn tới việc tổ chức thanh niên. Việc đó có ảnh hưởng cả tới các xứ thuộc địa. Các hoạt động Hướng đạo ở nước ta được đẩy mạnh hơn. Với các hoạt động này, chính quyền thực dân mong cứu gỡ lại tình trạng thanh niên ở các đô thị "đang say đắm vào cái đời sinh hoạt ích kỷ, lãng mạn, cái đời truy lạc cả về vật chất và tinh thần", thậm chí "dở sống dở chết" vì chìm đắm trong "hố truy lạc" do các nạn tiểu thuyết khiêu dâm đời truy đã lên tới đỉnh điểm gây ra. Chính phủ Pháp hy vọng "với những công cuộc tổ chức đó, thanh niên ta tập theo kỷ luật, tinh thần đoàn thể và rèn dũa những đức tính tốt như làm việc, sự điềm đạm, sự táo bạo, sự can đảm, kiên nhẫn...". Họ hy vọng nhờ vậy sẽ có thêm những người lính tốt cung cấp cho cuộc chiến tranh của chúng ở châu Âu. Năm 1940 sau khi Pháp thất trận và đầu hàng Đức, Nhật đã kéo vào Đông Dương. Chúng ra sức tuyên truyền cho chủ nghĩa Đại Đông Á và Khu vực thịnh vượng chung để lôi kéo những người ghét Pháp nhưng chưa giác ngộ cách mạng, nhằm gây một phong trào thân Nhật. Cấu kết với Pháp để lừa bịp và đàn áp, bóc lột nhân dân ta, phát xít Nhật cũng đã khơi lên phong trào "Khỏe vì nước". Tất cả những sự kiện đó đều tác động mạnh tới tình hình âm nhạc công khai.

Mặt khác, ở thời kỳ này, mặc dầu đã rút vào bí mật, nhưng Đảng vẫn bám sát nhân dân lãnh đạo cách mạng. Phong trào cách mạng do đó ngày càng dâng cao. Tim tức về các cuộc khởi nghĩa liên tiếp nổ ra (khởi nghĩa Bắc Sơn, khởi nghĩa Nam Kỳ, khởi nghĩa Đô Lương, từ tháng 9-1940 đến tháng 1-1941) và sự khủng bố cực kỳ man rợ, tàn bạo của thực dân Pháp đối với những phong trào đó thu lượm được qua báo chí hoặc những thư từ vượt lưới kiểm soát của địch đã kích thích mạnh mẽ lòng yêu nước, căm thù giặc của các thanh niên học sinh, sinh viên các đô thị. Đó là những yếu tố làm sôi thêm bầu máu nóng của những nhạc sĩ trẻ - dù chưa được tiếp xúc trực tiếp với cách mạng - tìm đến ngày càng nhiều hơn với những đề tài lịch sử để qua đó gửi gắm lòng yêu nước, chí căm thù giặc. Khuynh hướng nhạc yêu nước, trước kia còn mơ hồ, bé nhỏ, nay có thêm động lực và thời cơ để phát triển ngay trong vòng kiểm soát của địch đồng thời ngày càng ngả dần sang những nội dung yêu nước tích cực và cách mạng. Những ca khúc với đề tài tình yêu lãng mạn và những âm điệu ủy mị, ướm át trước đây - lúc này tuy vẫn còn rải rác nhưng đã phải nhường bước trước những xu hướng mới: xu hướng vui sống, lịch sử và xu hướng yêu nước tích cực, cách mạng đang trên đà phát triển. Nhìn vào số lượng, từ năm 1941 những bài thuộc khuynh hướng này đã nhiều lên rõ rệt và có chiều vượt những bài theo khuynh hướng lãng mạn cũ. "Âm nhạc cải cách" chuyển sang thời kỳ của những bản *hùng ca* còn gọi là thời *Thanh niên và lịch sử*. Nhờ một luồng gió mới vào mọi tâm hồn một môi "vì quá lãng mạn và nặng trĩu ưu phiền".

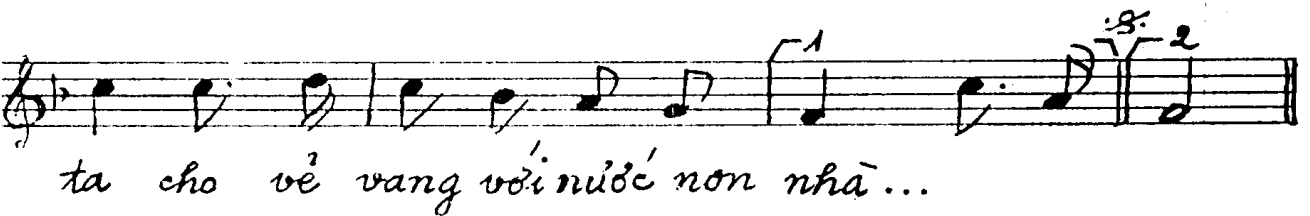
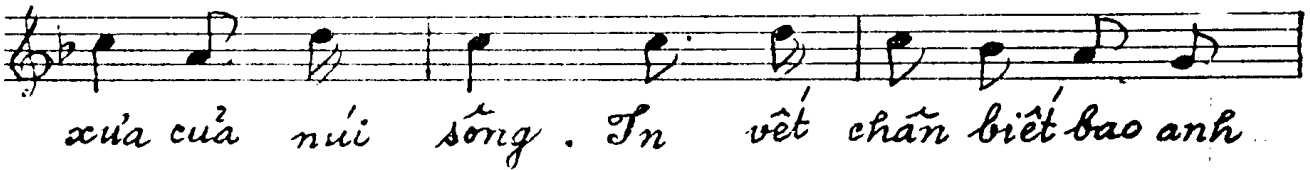
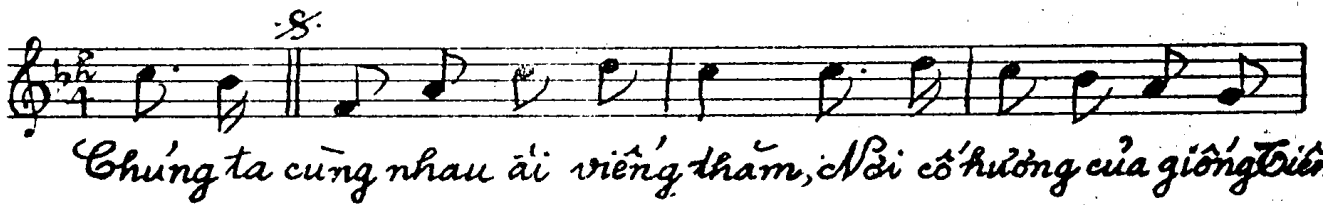
Một trong những dịp náo nhiệt khơi mào cho sự chuyển hướng mạnh mẽ trong sáng tác âm nhạc là kỳ truy hội đèn Hùng vào mùng 10-3 năm 1941 do tờ *Việt báo* tổ chức. Đó là một dịp để người dân Việt Nam tỏ lòng ngưỡng mộ đối với tổ tiên, vua Hùng - những người đã có công mở nước. Bản *Di hội đèn Hùng* (lời ca của Nguyễn Phước Bộ, âm nhạc của Lưu Hữu Phước) được in ra thành một nghìn bản để phát không cho những người đi hội đèn Hùng năm đó. Và bài *Thanh niên ơi* của Thẩm Oánh được hàng ngàn lòng ngực ca vang trong cảnh đời hùng vĩ.



## DI HỘI ĐỀN HÙNG

Lời ca: Nguyễn Phước Eô

Âm nhạc: Lưu Hữu Phước



### Lời II

Biết bao đời Tiên Vương nổi lên  
Lo chiến tranh đắp lũy xây thành  
Biết bao đời Tiên Vương nổi lên  
Giữ núi sông, trọng thanh danh  
Xây nước non với tôi trung thành  
Cùng khác tên trên sử xanh  
Hiến thân mình để lo quốc gia  
Cho về vang thêm nước non nhà

### Lời III

Chúng ta cùng vui ca hát lên,  
Ca hát lên trước cảnh huy hoàng.  
Chúng ta cùng vui ca hát lên,  
Lễ tổ tiên, người Văn Lang,  
Ta hát lên khúc ca nhịp nhàng.  
Cùng với nhau lên tiếng vang,  
Chúng ta cùng nhau lên tiếng ca,  
Cho về vang thêm nước non nhà.

Thấy công cụ mà mình sử dụng để mở hoặc thanh niên Việt Nam, đẩy họ vào con đường ăn chơi hưởng lạc, xa rời đấu tranh đang dần bị các nhạc sĩ trẻ Việt Nam giàu lòng yêu nước chuyển thành công cụ tuyên truyền vận động và thúc đẩy thanh niên lên đường đấu tranh giải phóng dân tộc, thực dân Pháp bắt đầu xiết chặt lưới kiểm duyệt. Năm 1941, lời ca bài *Người xưa đầu tá* của Lưu Hữu Phước bị cấm, điệp khúc chính của bài *Bạch Đằng giang* (lời của Mai Văn Bộ và Lưu Hữu Phước, nhạc của Lưu Hữu Phước) bị kiểm duyệt bỏ. Song *Bạch Đằng giang*, *Ái Chi Lăng* và *Kinh cầu nguyện* (tức *Người xưa đầu tá*) vượt lưới kiểm duyệt của thực dân, vẫn lưu hành rộng rãi trong giới thanh niên, sinh viên và gây nên một phong trào sôi nổi. Cuối 1941 đầu 1942, *Tiếng gọi sinh viên* của Lưu Hữu Phước bắt đầu lan rộng nhanh chóng trong sinh viên và học sinh, rồi được quần chúng tự động đổi tên là *Tiếng gọi thanh niên*. Bài hát đã kích thích mạnh mẽ lòng yêu nước, chí quyết khởi của các tầng lớp thanh niên, học sinh thời bấy giờ. Tổng hội sinh viên - với một lập trường quốc gia cấp tiến và những đoàn viên trẻ tuổi hăng say - là tổ chức đã có nhiều hoạt động có tác động gây tinh thần yêu nước mãnh liệt trong nhân dân, nhất là trong đám học sinh, sinh viên. Đặc biệt chú trọng đến việc dùng tân nhạc trong cuộc đấu tranh chính trị chống Pháp - Nhật, Tổng hội sinh viên quảng cáo rầm rộ cho những bản hùng ca của thời kỳ này, trong đó nổi bật lên những sáng tác của Lưu Hữu Phước.

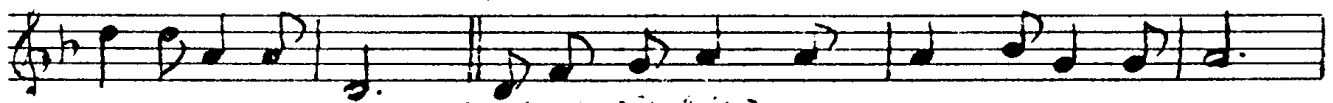
### NGƯỜI XUA ĐẦU TÁ

Chậm



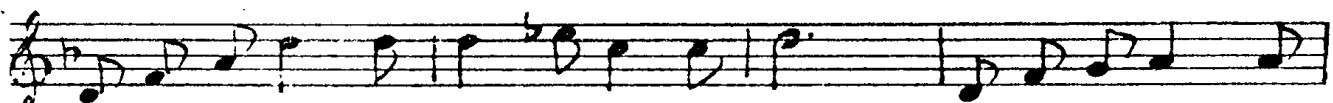
Kèn mở đầu

PK I



(một người hát)

Chơi mây u ám, gió cuốn tới tá hoa cờ.



Chơi mưa lấm dầm, âm vang nỉ non trong quốc gia. Người xưa đầu tá! Có

khác những đêm lạnh lẽo ? Ở quê của đầu tá ! Có khác những khi trời

DI

chiều ? <sup>(Tất cả hát)</sup> Buông nhớ tôi bạc khi ai kia cười sóng Bạch Đằng hùng

tráng Buông nhớ tôi bạc khi ai kia nâng các ngọn

DK2

cờ Việt Nam <sup>(Một người hát)</sup> Ở quê nay đầu tá cờ biết hồ cũng đến

lúa ? Còn ai nghe đến những tiếng nước non đầu nữa

Chào ai mê ngủ, mê man trên đường đời danti chào ai mê ngủ, say

DII

sửa truy lạc quên mình <sup>(Lời người xưa gọi)</sup> Vung dẫy cả thày! hỏi lũ trẻ ngủ say

(Khi lời ca này bị cấm, lời ca *Cầu nguyện Hai Bà* được lưu hành thay thế:

Ngàn xưa lưu dấu cửa tướng nở hoa hai đóa

Miền Mê Linh cũ hương thơm ngát qua bao thuở

Liều thân sơn phấn, tuốt kiếm giết quân Đông Hán,

Nhà dầy, nước đó gánh vác hai vai vẹn toàn.

Nhớ chiến thắng quân Tô gian tham thua bao thành trì còn chi

Ồi vinh quang! Mê Linh, xung vương non sông hùng cường lừng uy.

Lòng ta luôn tưởng tới khúc vé vang lịch sử,

Lòng ta luôn nhớ ba năm với vua Trưng Nữ,

Lòng ta xin mở đón lấy những tia rực rỡ,

Lòng ta tưởng nhớ bóng cũ muôn thu chưa mờ.

Kìa đâu binh mã sát khí ngất đất, Phục Ba đem quân ùa sang.

Dù sao cũng quyết đến chết, rót máu tô thêm non sông huy hoàng

Hồ Tây lắng nghe nghìn sóng rền.

Vàng trăng sông Hát luôn nhắc đến tấm gương anh thư mãi mãi lưu truyền

Nguyễn xin che chở sao cho con cháu không tui,

Hồn con hoa nở kính cần tiến dâng muôn đóa,

Hồn con hoa nở kính cần dâng lên Hai Bà.)

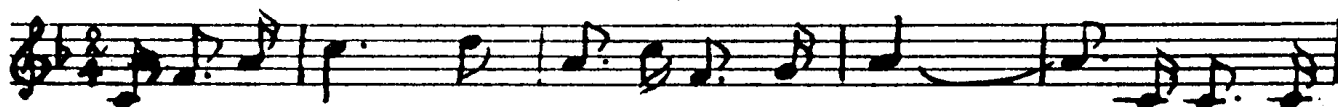
### TIẾNG GỌI THANH NIÊN

Lời: Hoàng Mai Lưu

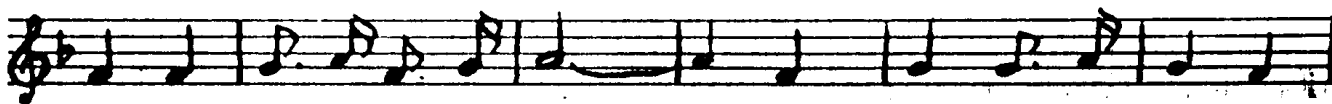
Nhạc Lưu Hữu Phước

Lưu Hữu Phước

Nhịp đi



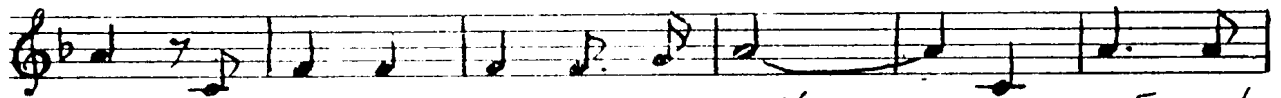
Này anh em ơi! Tiến lên dưới cờ giải phóng. Đồng lòng cùng



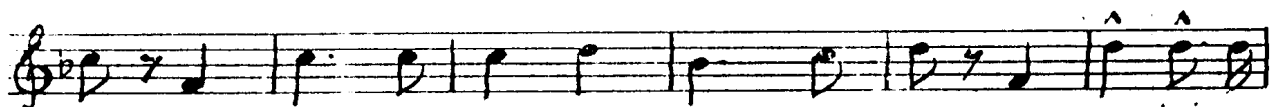
đi! đi! sá gì thân sống! Phấn non sông nát tan, thù




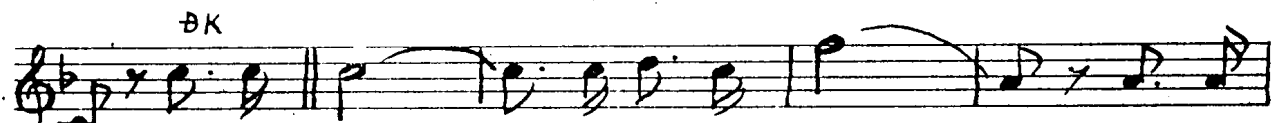
nung tâm chí cao. Phấn muôn dân khóc than, hồn sôi trong máu

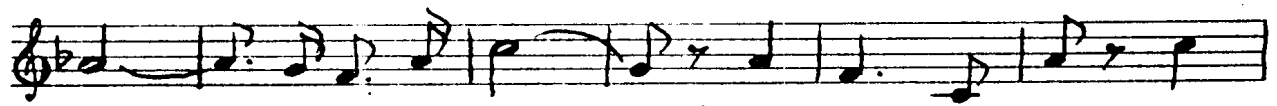
  
đào. Liều thân xông pha ta tranh đấu Cờ nghĩa phất

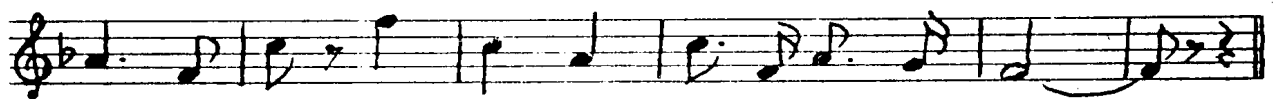
  
phối vãng pha máu Cùng tiến quét hết những loài dã

  
man. Bầu đêm quê hương thoát vòng u ám. Tê quyết lấy máu

  
nóng mà rửa oan chung. Muốn thủ vĩ núi sông, nêu tiếng anh

  
ĐK  
hùng. Anh em ơi ! Mau tiến lên dưới cờ ! Anh em

  
đi ! Quạt cuồng nay đến giờ ! Tiến lên cùng tiến ! Gió

  
tung nguồn sóng. Cháy trong lòng ta ngàn mô lúa hồng

(Lời ca trên đây được soạn vào lúc chuẩn bị Cách mạng Tháng Tám. Còn lời ca soạn tháng 4-1941 như sau:

Nào anh em ơi! tiến lên đến ngày giải phóng!  
Đồng lòng cùng mau ta đi, sá gì thân sống...  
Cùng nhau ta tuốt gươm, cùng nhau ta đứng lên!  
Thù kia chưa trả xong thì ta luôn cố bền.  
Làm than bao năm, ta đau khổ biết mấy.  
Vàng đá, găm vóc, loài muông thú cướp lấy,  
Loài nó hút lấy máu đào chúng ta,  
Làm ta gian nan, cửa nhà tan rã.  
Bầu máu, nhấc tới đó, càng thêm nóng sôi.  
Ta quyết thề phá tan quân dã man rồi...

DK:

Vung gươm lên, ta quyết đi đến cùng!  
Vung gươm lên, ta thề đem hết lòng!  
Tiến lên đồng tiến, sá chi đời sống!  
Chớ quên rằng ta là giống Lạc Hồng!

Nắm lấy phong trào thanh niên bên ngoài đang sôi nổi, Ban Thường vụ Trung ương Đảng họp vào tháng 2-1943 ra quyết nghị: phải người vào các đoàn Hướng đạo, hội thể dục để hoạt động.

Chính qua đó, nhiều nhạc sĩ trẻ tham gia trong các tổ chức Hướng đạo và các hoạt động của thanh niên sinh viên đã chịu ảnh hưởng của Cách mạng và sau này họ dễ dàng tự nguyện tham gia hàng ngũ những người chiến sĩ cách mạng đấu tranh giải phóng đất nước khỏi xiềng xích nô lệ. Trong lớp nhạc sĩ đầu tiên ấy có thể kể tới Đỗ Nhuận, Lưu Hữu Phước, Văn Cao...

Cũng chính vì vậy, từ 1943 khuynh hướng nhạc yêu nước ngày càng nở rộ gần như lấn át hẳn khuynh hướng lãng mạn, kể cả ở những đô thị. Đây là một lực lượng hùng hậu để bổ sung cho dòng âm nhạc cách mạng đã hình thành và hoạt động chủ yếu trong vòng bí mật. Cho tới sau ngày đảo chính Nhật 9-3-1945, đặc biệt là sau khi cách mạng Tháng Tám thành công, dòng âm nhạc này lớn mạnh vượt bậc và đè bẹp hoàn toàn dòng nhạc lãng mạn.

Ở miền Nam, do nghệ thuật sân khấu cải lương với bản *Vọng cổ* - lúc này đã từ nhịp 16 chuyển sang nhịp 32 - vẫn đang cuốn hút người nghe, cho nên ca nhạc cải cách chưa có điều kiện phát triển mạnh. Tới năm 1943 tình thế bỗng thay đổi hẳn. Thời kỳ sôi động nhất năm 1943 là tuần lễ hoạt động của Tổng hội sinh viên tại Sài Gòn với vở ca vũ kịch *Tục luy* của Lưu Hữu Phước và những bài *Ngày xưa* của Hoàng Phú, *Một ra đi là không trở về* của Lương Ngọc Châu... Sau kỳ hoạt động của Tổng hội sinh viên tại Sài Gòn, tuần báo *Thanh niên* ở đây cũng bắt đầu ủng hộ tân nhạc. Một loạt bài nhận định về phong trào nhạc mới của Lê Thương ra mắt bạn đọc. Báo *Thanh niên* số 40, ngày 30-9-1944 đăng bản *Tuyên ngôn về âm nhạc* của Lưu Hữu Phước, Trần Văn Khê và Nguyễn Tôn Hoàn. Bản tuyên ngôn xét lại những ý thức nhạc thuật cũ mới Đông Tây và nêu lên *tinh thần phục vụ* cho âm nhạc thời tranh đấu cho quốc gia, dân tộc và tuyên dương phương pháp cấu nhạc của nhóm. Cùng trong số báo đó còn có các bài *Hội nghị Diên Hồng*, *Thượng lộ tiểu khúc*, *Gieo ánh sáng*, *Hòn sông Gianh*, *Xếp bút nghiên* và tiểu ca kịch *Con thỏ ngọc*.

Ở Huế, các nhạc sĩ Nguyễn Văn Thương, Văn Giảng, Lê Quang Nhạc hoạt động hòa nhạc. Sau khi bài *Dưới bóng cờ* của Nguyễn Văn Thương ra đời, Ngô Ganh truyền bá nhiều bài nhạc thiếu nhi mới sáng tác.

Ở Đà Nẵng nhóm nhạc sĩ La Hối, Phan Huỳnh Điểu, Dương Minh Ninh cũng chuẩn bị cho những sáng tác mới năm sắp tới.

*Khuyñh hướng cách mạng.*

Khuyñh hướng âm nhạc cách mạng ở nước ta ra đời cùng với cuộc vận động cách mạng dưới sự lãnh đạo của chính đảng của giai cấp công nhân ở nước ta - khi đó là Đảng Cộng sản Đông Dương. Bằng sự nhạy cảm của mình, những người cộng sản Việt Nam từ rất sớm đã biết vận dụng cả hai phương thức sáng tác - đặt lời cho những bài có sẵn và sáng tác những bài ca mới theo phương pháp Âu tây. Ngoài việc soạn những vở chèo, cải lương ... mang nội dung cách mạng hoặc đặt lời cho những làn điệu cổ truyền như *Hành vân, Sa mạc, Bình bán*... các chiến sỹ cộng sản Việt Nam còn đặt lời mới cho những ca khúc cách mạng nước ngoài như *Quốc tế ca, Thanh niên xích vệ, Nhà máy đứng lên mau*... của Pháp, Đức. Nhưng khác hẳn việc đặt lời cho những ca khúc ngoại quốc trong phong trào hát bài hát ta theo điệu tây đã nói ở trên, các chiến sỹ cộng sản đã làm công việc này với mục đích cổ vũ tinh thần đấu tranh của các chiến sỹ trên mặt trận cũng như nơi lao tù và vận động nhân dân tham gia cách mạng, giành độc lập tự do cho Tổ quốc. Sớm nắm được quy luật phát triển của nghệ thuật âm nhạc nước nhà, họ đã nhanh chóng lợi dụng nó làm vũ khí tuyên truyền cho cuộc đấu tranh chống thực dân xâm lược. Từ trong cao trào Xô viết Nghệ Tĩnh năm 1930 một bài hát mới sáng tác theo phương pháp cấu tứ Âu tây xuất hiện: *Cùng nhau đi hồng binh* của Đinh Nhu. Bài hát nhanh chóng được phổ biến rộng rãi và có sức lôi cuốn quần chúng xiết chặt hàng ngũ trong các cuộc biểu tình đình công hoặc võ trang cướp chính quyền ngày đó. Cho tới nay, bài hát nói trên vẫn được xem là sáng tác mới đầu tiên của khuyñh hướng âm nhạc cách mạng. Nó mở màn cho những sáng tác cùng loại trong thời kỳ 1930-1931, 1936-1937 và những năm 1940 trở về sau của Trần Văn Úc (*Tam Bình*) Vương Gia Khương (*Cờ Việt minh*), Đỗ Nhuận (*Viếng mồ liệt sỹ, Chiều tù, Quảng Châu công xã*) và nhiều nhạc sỹ khác...

**CÙNG NHAU ĐI HỒNG BINH**

(1930)

Nhạc và lời : Đinh Nhu

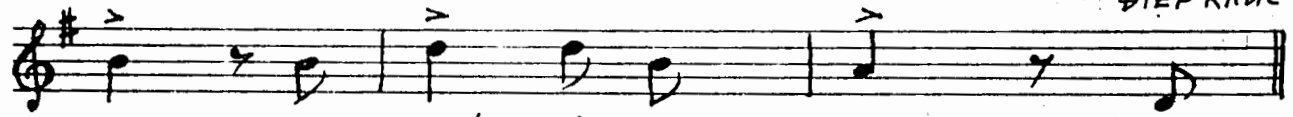
Nhịp đi

The image shows a musical score for the song 'Cùng nhau đi hồng binh'. It consists of two staves of music in G major and 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Nhịp đi' (March tempo). The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. A double bar line with repeat dots follows. The second staff continues with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The lyrics are written below the notes in a cursive hand.

Cùng nhau đi hồng binh  
(Đời) ta không cần lo Nhã

tâm ta đều bước . Dừng cho quân thù  
ta không cần tiếc . Làm sao cho toàn

ĐIỆP KHÚC



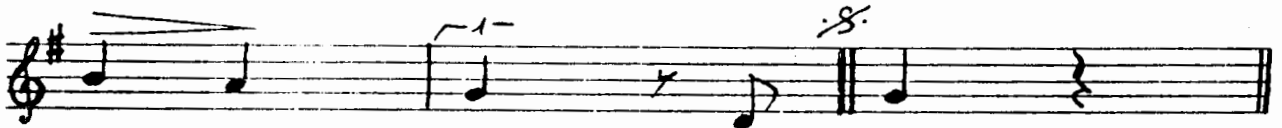
thoát . Ta quyết chí hy sinh  
thắng . Ta mới sống yên vui



anh em nghèo đau . Liều thân cho đời



sống . Mong thế giới đại đồng , tiến



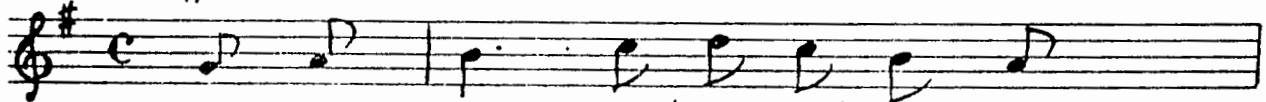
lên quân Hồng ! Đời... Hồng

CỜ VIỆT MINH

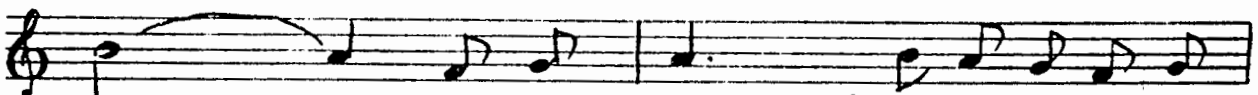
(1941)

Nhạc và lời: Vương Gia Khương

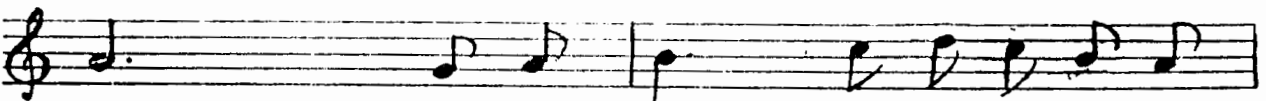
Nhịp đi



Long yêu nước quyết chiến đấu cho non



giống ta . Dậy lên mau , hỏi ai dẫn tộc Việt



Nam ! Thủ nước mắt ta quyết trả xong bằng



mau' xuong. To hê' cung nhau, quoc' dan' dong tam thong'

hat . Giét' cho het , danh cho tan , duoi cho

xa de' quoc' tan' ac di . Cam tay nhau cung xong

len , cung giuong cao la' co do' choi . lap' lanh sao

vang . Co Viet Minh phap phoi bay

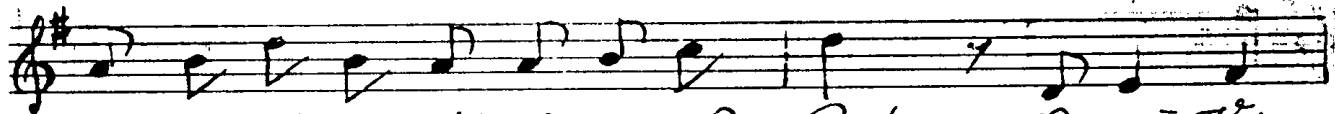
cao . Co Viet Minh giai phong quoc

dan , xong pha tru' quan' phat' xit . Viet

Minh lop' lop' nhan' dan Viet



Minh , tri' thuc công nông Chẳng tiến phá



tan de' quoc xam lang sai lang Nhật Pháp . Ngọn cờ Việt



Minh ta neu cao len

Sự lãnh đạo ngầm của Đảng trong các tổ chức Hướng đạo và các hoạt động của thanh niên - sinh viên từ năm 1943 trở đi được đẩy mạnh. Nó góp phần rất quan trọng trong việc thúc đẩy những mầm mống sáng tác theo khuynh hướng yêu nước tiến bộ trong "âm nhạc cải cách" mau chóng lớn mạnh. Nhờ đó, nhiều nhạc sỹ từng hăng hái sáng tác theo khuynh hướng này về sau đã trở thành những nòng cốt gia nhập đội ngũ nhạc sỹ cách mạng : Lưu Hữu Phước, Văn Cao, Nguyễn Đình Thi... Đặc biệt, cũng trong năm 1943 *Đề cương văn hóa* của Đảng ra đời. Lần đầu tiên đường lối và nhiệm vụ văn hóa Việt Nam trong giai đoạn hiện tại và tương lai được vạch ra một cách đầy đủ, rõ ràng và chính xác. Không chỉ còn là những hành động tự phát của những cá nhân lẻ tẻ như trong những năm trước. *Đề cương văn hóa* của Đảng đã chính thức mở màn cho một cuộc phản công có tổ chức của văn hóa Việt Nam dưới sự lãnh đạo của Đảng Cộng sản Đông Dương chống lại cuộc xâm lược bằng văn hóa của thực dân Pháp. Ánh sáng đường lối của *Đề cương văn hóa* sau này sẽ tỏa rộng tác dụng trong các tầng lớp văn nghệ sỹ theo cách mạng, giúp họ trở thành lực lượng nòng cốt trong công cuộc xây dựng một nền văn hóa nghệ thuật và âm nhạc cách mạng vừa mang tính dân tộc vừa mang tính hiện đại, phục vụ đông đảo quần chúng theo phương châm *dân tộc - khoa học - đại chúng*.

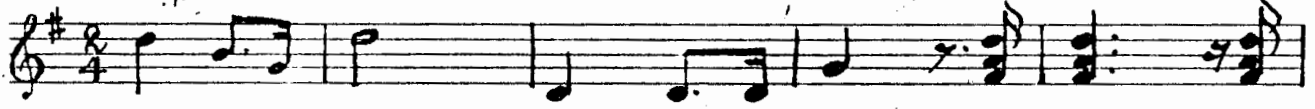
Từ 1944, khí thế cách mạng ngày càng dâng cao. Một số nhạc sỹ trẻ ở nội thành đã bắt liên lạc được với cơ sở cách mạng, trở thành một lực lượng đóng góp tích cực cho cuộc đấu tranh sống mái sắp tới bằng thứ vũ khí văn nghệ sắc bén này. Những bài *Tiếng gọi thanh niên* của Lưu Hữu Phước cùng với những bài ca cách mạng khác như *Du kích ca* của Đỗ Nhuận, *Tiền quân ca* của Văn Cao, *Diệt phát xít* của Nguyễn Đình Thi đã trở thành những tiếng kèn thổi thúc thanh niên, sinh viên và các tầng lớp nhân dân hăng hái lao vào cuộc khởi nghĩa giành chính quyền Tháng Tám năm 1945 bên cạnh hàng trăm bài hát sôi sục khí thế cách mạng của các tác giả khác...

DU KỊCH CA

(1944)

Nhạc và lời: Đỗ Nhuận

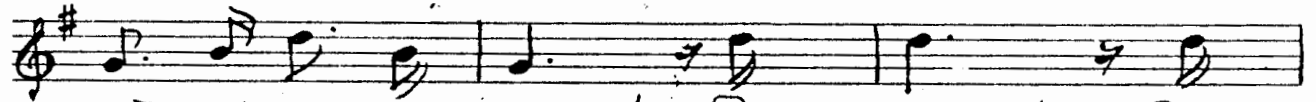
Nhịp đi



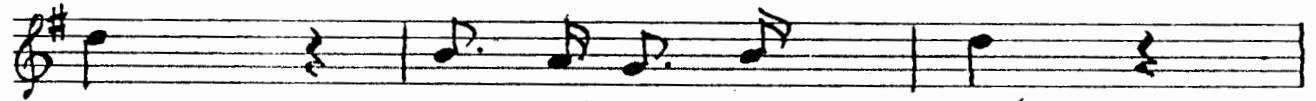
(Nhạc



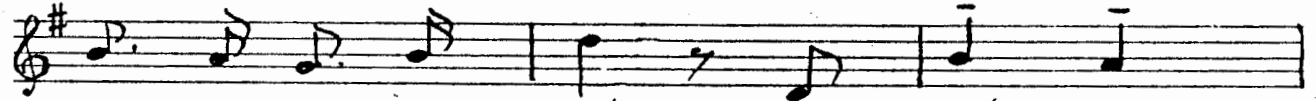
Sinh em trong đoàn quân du kích  
Đi lên trong đoàn quân du kích



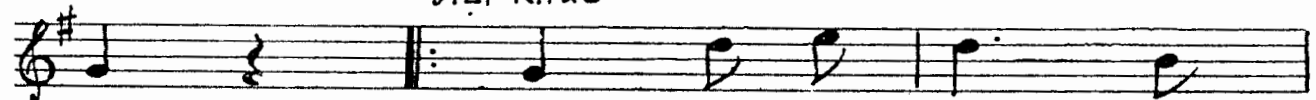
cũng vác súng lên nào ! Đi lên ! Đi  
cũng lập lều lữ vào . Xung phong ! Xung



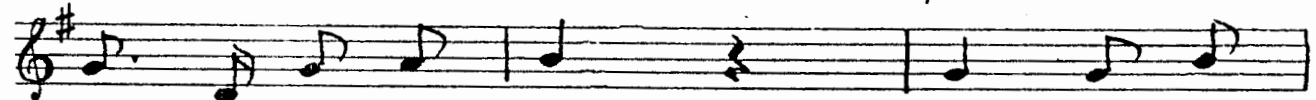
lên ! Xuyên qua rừng qua núi  
phong ! Ngắm quân thù xông tới



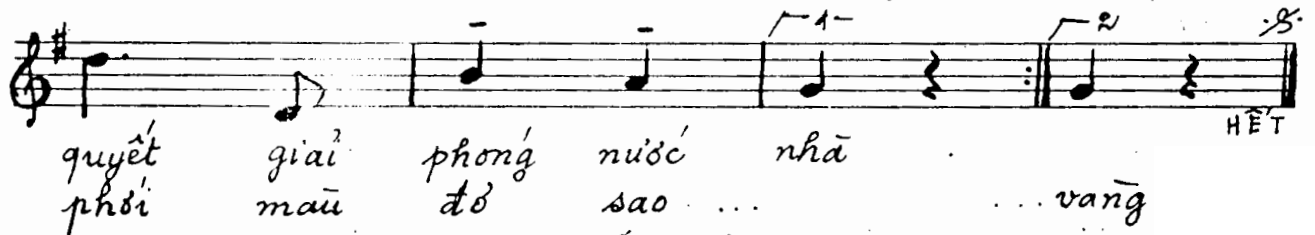
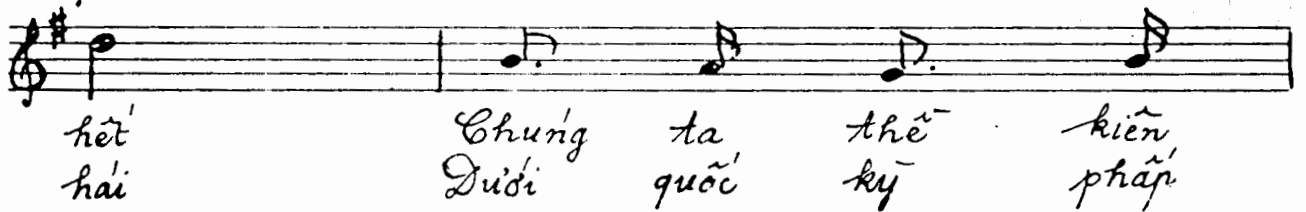
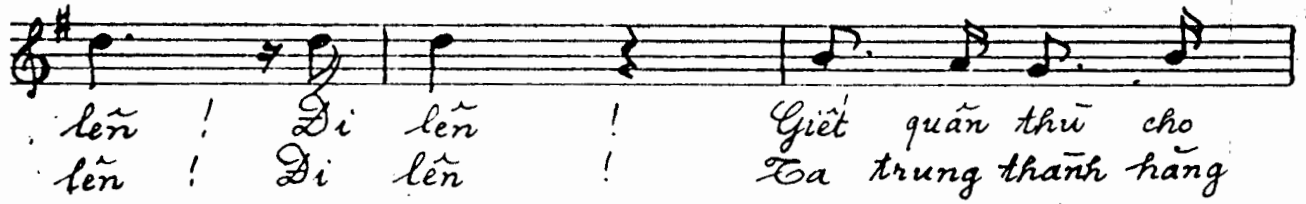
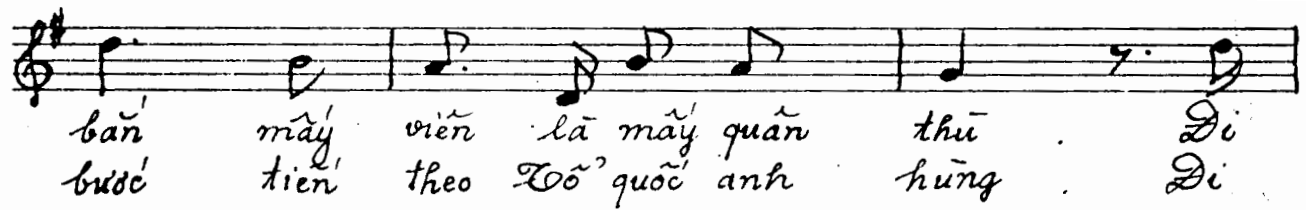
Trong mây mù đêm tối . vượt suối băng  
Cướp lương thực khi giới cũng đánh phá



ngăn Giặc tiến tới đây , súng  
đòn Đoàn du kích quân với



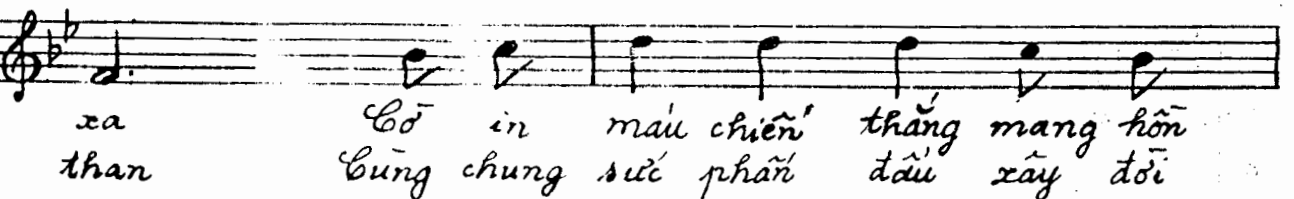
kia cũng nhau cướp lấy ! Phàm cũng nhau  
dân nhường như cá nước Phấp đũa chân



TIỀN QUÂN CA  
(1944)

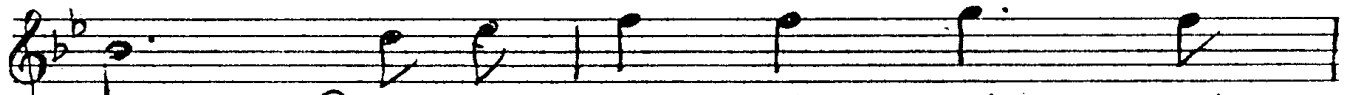
Nhạc và lời: Văn Cao

Nhịp đi





nước . . . Lung ngoài xa chen khúc quân hành  
mới . . . Dũng đều lên gông, xích ta đập



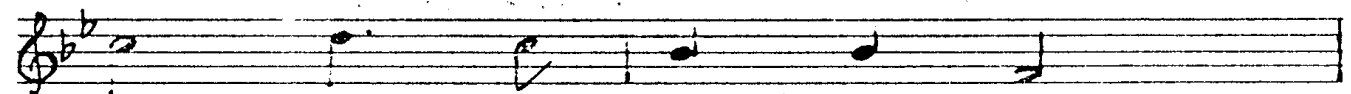
ca . . . Dương vinh quang xây rào quân  
tan . . . Lũ bao lâu ta nuốt cảm



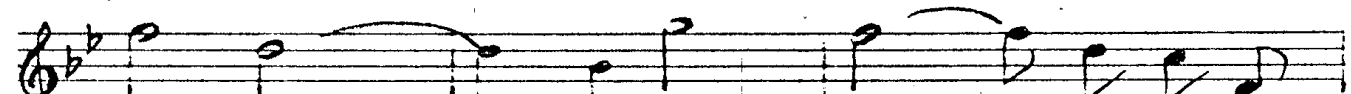
thù . . . Chẳng gian lao cùng nhau lập chiến  
hòn . . . Quyết hy sinh đời ta tươi thắm



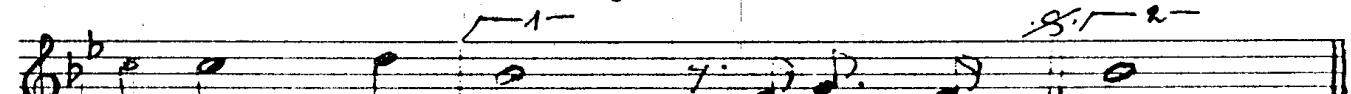
khu . . . Sĩ nhân dân chiến đấu không  
hòn . . . Sĩ nhân dân chiến đấu không



ngừng . . . Tiến mau ra sa trường  
ngừng . . . Tiến mau ra sa trường



Tiến lên ! Cùng tiến lên ! Nước non Việt  
Tiến lên ! Cùng tiến lên ! Nước non Việt



Nam ta vững bền . . . Đoàn quân Việt . . .  
Nam ta vững . . . . . bền

# DIỆT PHÁT XÍT

(1945)

Nhạc và lời : Nguyễn Đình Thi

Nhịp đi



Việt Nam bao năm rộng rãi xiết làm



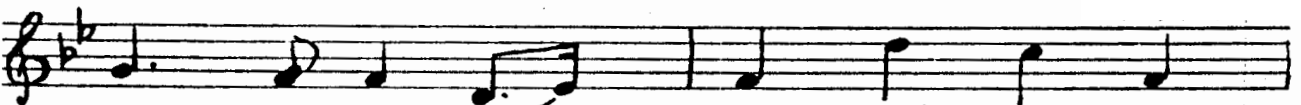
than. Dưới dch quân tham tàn để quốc sai



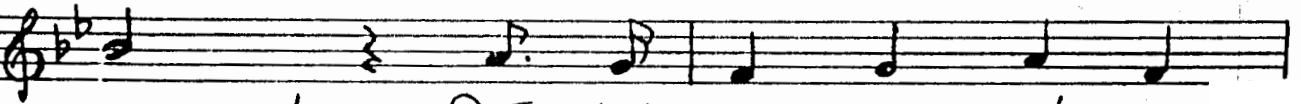
lang. Loại phát xít cướp' thóc lúa cướp' đời sống



dân mình. Nào nhà tù nào trại giam biết bao



nhieu nhục hình. Đổng bão tuốt quism vùng



lên ! Đã đến ngày trả mối thù



chung Diệt phát xít giết bầy chó đẻ

hơn của chúng. Liền lên nên Dân chủ Cộng

hòa . Liền lại áo cơm tự do . Dưới bóng

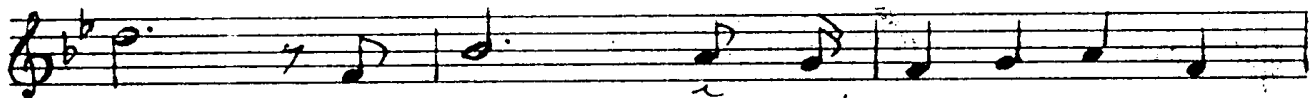
cờ đỏ ánh vàng sao Mau mau

mau vai kẻ vai không phân

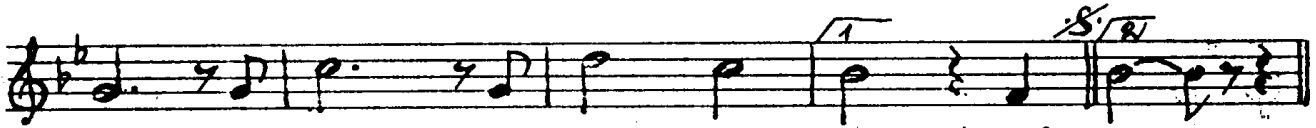
già , trẻ , trai hay gái Tác súng

giùm ta đi lên ta tiến

lên ta diệt quân thù . Việt Nam ! Việt



Nam ! Việt Nam ! Ôi đất Việt yêu dấu ngàn



năm . Việt Nam ! Việt Nam muôn năm ! Việt... năm .

*Những khuynh hướng khác.*

Trong đà tiến triển chung của "âm nhạc cải cách", các nhạc sĩ ở khắp nơi xuất hiện ngày càng nhiều. Họ sáng tác theo cảm hứng của mình và đồng thời chịu ảnh hưởng của thời cuộc và các trào lưu chính từ bên ngoài dội tới. Đề tài nói chung vì vậy ở mỗi người cũng rất đa dạng. Khi thì là những đề tài về tình yêu mang tính chất lãng mạn. Khi là những bài hướng về đề tài thanh niên, lịch sử hoặc chiến đấu. Khoảng 1944-1945, những đề tài viết về tôn giáo bắt đầu xuất hiện và được phổ biến ngày càng nhiều : *A Di Đà Phật* của Thẩm Oánh (1942), *Sấm hối* của Nguyễn Hữu Ba, một số bài Phật nhạc của Nguyễn Hữu Ba và Văn Giảng, một loạt bài ca khúc giáo đường Thiên chúa giáo nở rộ với Nhạc Đoàn Lê Bảo Tịnh gồm Hùng Lân, Tâm Bảo, Thiên Phụng, Hải Linh. Nhóm này sáng tác được hàng trăm bài in trong những tập *Cung thánh* những năm 1944-1945. Bám sát hơi dân ca; nhạc sĩ Nguyễn Xuân Khoát cũng cho ra đời một số bài có tính chất đồng dao: *Con cò*, *Con voi* ... Song nhìn chung, càng gần tới ngày tổng khởi nghĩa năm 1945 những sáng tác mang nội dung yêu nước, kích thích tinh thần dân tộc, kêu gọi căm thù, thúc đẩy đấu tranh ngày càng nhiều.

*ci Một vài nhận xét về ngôn ngữ nghệ thuật và thể loại*

*Ngôn ngữ nghệ thuật - một số biến chuyển:*

Hoàn toàn không có thầy dạy, lại thiếu sách vở, phương tiện học tập, hầu hết các nhạc sĩ của ta - xuất thân từ những nhạc công trong các phòng trà, tiệm nhảy - đều học phương pháp sáng tác theo lối Âu Tây bằng cách tự mò mẫm, nghiên cứu qua những cuốn sách dạy hòa âm khúc thức đơn giản mà họ kiếm được. Bước đầu tập sáng tác thường là sự "bắt chước" một cách vụng về, đôi khi sống sượng những bài hát, bản nhạc Âu tây mà họ đã học tới thuộc lòng. Vì vậy, trong giai đoạn mới phát sinh, nhiều bài hát, bản nhạc "cải cách" bị rơi vào tình trạng lai căng. Ảnh hưởng của âm nhạc châu Âu biểu lộ rất rõ rệt trong cả âm điệu cũng như trong kết cấu. Hát những bài đó lên, ta có thể dễ dàng nhận ra những âm điệu trong các bài hát, bản nhạc của Tô-xe-li, Y-ra-di-ê, Vành-xăng Xcôt-tô, Su-be... Thang âm bình quân luật cùng với hệ thống hòa âm bảy bậc trưởng - thứ châu Âu, khác hẳn những thang âm và điệu thức trong âm nhạc cổ truyền dân tộc trước đây ngự trị toàn bộ nền âm nhạc Việt Nam; ngày càng bền chắc rễ trong tư duy sáng tác của các nhạc sĩ Việt Nam trong phong trào "âm nhạc cải cách". Các lối kết cấu một, hai, ba... đoạn theo kiểu âm nhạc cổ điển, lãng mạn châu Âu được sử dụng trong các tác phẩm "âm nhạc cải cách". Phương thức cấu trúc đóng kín bắt đầu chiếm vị trí trong các sáng tác mới bên cạnh phương thức cấu trúc mở của ca nhạc dân gian và bác học cổ truyền dân tộc.



Tuy nhiên, trong số những bản nhạc, bài ca đầu tiên của phong trào "âm nhạc cải cách" chúng ta thấy có một số bản tuy kết cấu biểu lộ ảnh hưởng của phương pháp sáng tác Âu tây, song âm điệu đã mang màu sắc ngũ cung rõ nét - dầu chỉ là một thứ ngũ cung chung chung, thậm chí có khi là ngũ cung mang âm hưởng Trung Hoa. Những bài hát mới mang âm điệu Trung Hoa, Nhật Bản xuất hiện khá nhiều trong khoảng thời gian những năm cuối 30 sang những năm đầu 40 trong trào lưu tìm phương thức thoát khỏi sự lai căng theo các âm điệu Âu Mỹ quá xa lạ với âm hưởng ca nhạc dân tộc và khi phong trào thân Nhật xuất hiện.

Càng về sau, những cố gắng tìm tòi sáng tạo những tác phẩm đậm màu sắc dân tộc được các nhạc sỹ Việt Nam kiên trì theo đuổi đã khiến cho số lượng những bài lai căng, chấp vá một cách sượng ngượng ngày càng giảm đi một cách đáng kể. Ngoài những bài sử dụng hệ thống điệu thức bảy bậc trưởng - thứ theo kiểu châu Âu, còn có những bài sử dụng các điệu thức năm bậc hoặc xen kẽ sử dụng giữa hai hệ thống điệu thức nói trên. Nghệ thuật viết cũng ngày càng được trau chuốt. Nhiều bài không còn dừng lại ở việc ghép lời vào một điệu nhạc sáng tạo một cách ngẫu hứng, hoặc sáng tác nhạc cho một ý lời thiếu sự gắn bó hữu cơ về mặt nghệ thuật mà đã xuất hiện những tác phẩm nghệ thuật khá hoàn chỉnh. *Con thuyền không bến* của Đặng Thế Phong thường được xem là một trong số những bài đầu tiên thuộc loại đó.

*Về thể loại:*

*Ca khúc:* Ca khúc chiếm đại bộ phận sáng tác âm nhạc cải cách. Nó bao gồm những bài hát một bè cho đơn ca hoặc đồng ca và một số bài hát hai, ba hoặc nhiều bè cũng dần dần xuất hiện.

Phần hợp với nội dung lãng mạn thịnh hành trong giai đoạn đầu, đại đa số ca khúc là những bài hát trữ tình có âm điệu ướm át, ủy mị hoặc vui vẻ hoặc dậm buồn như những *ca khúc lãng mạn nhạc nhẹ* châu Âu. Nhiều bài được sáng tác theo các tiết điệu khiêu vũ Âu Tây đang thịnh hành thời đó như Van-xơ, Tang-gô... Ngoài ra một số ít bài được viết theo khuôn mẫu những *tiểu phẩm cổ điển, lãng mạn* châu Âu, như kiểu *Mơ* (Réverie) của Schumann, *Khúc nhạc chiều* (Sérénade) của Schubert, *Nhạc buồn* (Tristesse) của Chopin... Sáng tác của các nhạc sỹ trong phong trào Hướng đạo lại theo khuôn mẫu những điệu *dân ca, dân vũ* ngắn gọn của châu Âu. Thể loại *hành khúc* cũng xuất hiện dưới ảnh hưởng của những bài vui vẻ trẻ trung trong phong trào Hướng đạo cũng như những bài hát cách mạng Pháp (*La Marseillaise, La chanson du départ...*) những bài ca cách mạng Trung Hoa và Liên Xô (như *Toàn thế giới sẵn sàng nổ vang dậy*, *Dai lộ ca*, *Bài hát Hoàng Phố*...).

*Ca khúc phổ thơ* bắt đầu ra đời với *Màu thời gian* của Nguyễn Xuân Khoát phổ thơ của Đoàn Phú Tứ, *Có hái mơ* của Văn Cao (thơ Nguyễn Bình), các bài *Lời kỹ nữ* (thơ Xuân Diệu), *Bông hoa rừng* (thơ Thế Lữ), *Tiếng thủy dương* (theo bài thơ Ngâm ngủi của Huy Cận), *Lời vũ nữ* (thơ Nguyễn Hoàng Tư), *Tiếng hát thu* (thơ Lưu Trọng Lư) của Lê Thương, *Tông biệt* của Võ Đức Thu (thơ Tần Đà)...

*Khi nhạc:*

Ở giai đoạn đầu thể loại khí nhạc mới chỉ lẻ tẻ xuất hiện với một vài sáng tác nhỏ, tương đối đơn giản kiểu *Âm điệu không lời* của Nguyễn Văn Tý... Dần dần về sau, với ngòi bút của Nguyễn Xuân Khoát, Phan Đăng Hình, Văn Chung, Tạ Phước (ở ngoài Bắc) và Thái thị Lang, Võ Đức Thu (ở miền Nam)... nhiều nhạc phẩm độc tấu và hòa tấu đã ra đời góp cho vườn nhạc cải cách thêm phong phú.

*Những thể loại khác:*

Vân Chung có lẽ là một trong những nhạc sỹ đầu tiên viết nhạc cho múa bên cạnh những ca khúc, tác phẩm nhạc đàn khác.

Nhạc viết cho kịch cũng bắt đầu xuất hiện. Một loạt ca khúc thơ Thế Lữ, nhạc của Nguyễn Xuân Khoát được ra đời, phục vụ cho vở *Trầm Hương Đình* (của Vi Huyền Dắc): *Máy cao bay, Chào người chìm bóng, Chải đầu...*

Phạm Đăng Hình - người nhạc sĩ đã từng du học ở Hồng Kông là người đầu tiên có một ca khúc được dùng trong phim. Đó là bản *Dám mây hồng* sáng tác ở Hồng Kông mùa hè 1937. Bài này sau được chủ hãng phim Nam Việt xin mượn để đặt bài *Cám giở* dùng trong phim *Trận phong ba* quay ở Hồng Kông.

Một số ca cảnh hoặc loại kịch nhỏ (tương tự ô-pê-rét của châu Âu) bắt đầu cũng được một số nhạc sĩ như Hoàng Quý, Đỗ Nhuận, Lưu Hữu Phước, Lê Yên... thử nghiệm. Thường được nhắc tới là vở *Tục Luy* của Khải Hưng mà nhà thơ Thế Lữ và nhạc sĩ Lưu Hữu Phước đã chuyển thành vở ca vũ kịch cùng tên và vở *Con thỏ ngọc* của Lưu Hữu Phước.

#### IV. MỘT VÀI NÉT VỀ NHỮNG THAY ĐỔI VÀ CÁI BIẾN TRONG LĨNH VỰC KỸ ÂM VÀ NHẠC CỤ:

1. Cùng với sự ra đời của chữ quốc ngữ, lối ký âm bằng các chữ Hờ, Xự Xang... xưa kia được viết bằng chữ Hán Nôm, cũng được la tinh hóa. Ngoài ra, trong khoảng mấy chục năm đầu của thế kỷ XX còn xuất hiện một số cải cách trong lối ký âm. Chiều hướng của nó là vươn tới sự cụ thể hóa ngày càng cao hơn nữa lối ghi cổ truyền dựa trên cơ sở vẫn giữ lối ghi đó. Đó là những tìm tòi của Hoàng Yến, Trần Quang Quờn, Nguyễn Văn Bửu, và sau này là Nguyễn Hữu Ba... Bằng phương thức riêng của mình, những người nói trên đều có những cố gắng để ghi rõ thêm những chi tiết về ca độ và nhất là về tiết tấu, tiết phách, đồng thời bổ sung những ký hiệu về những kỹ thuật diễn tấu. Một số lối ghi khá rườm rà đó đó đã xuất hiện. Chúng có thể có phần nào ích lợi cho việc tự học, song lại không cần thiết cho những tay đàn tài tử lành nghề và trên thực tế cũng không phản ánh được đúng bản chất của lối diễn tấu cổ truyền. Bên cạnh những tìm tòi cải tiến trên cơ sở lối ghi âm cổ truyền, lối ghi nhạc của phương Tây trên khuôn nhạc năm dòng cũng được du nhập và bắt đầu được sử dụng trong việc nghiên cứu, ghi chép âm nhạc dân gian cổ truyền. Thoạt tiên công việc này được một số người Pháp sử dụng. Dần dần về sau nó được cả người Việt Nam sử dụng để ghi chép âm nhạc dân gian cổ truyền. Cũng như lối kí âm nói trên, lối ghi này cũng có một tác dụng tích cực nhất định trong việc tuyên truyền, phổ cập trong giới thanh niên học sinh để những người yêu thích nhạc dân tộc có thể tiếp cận với nó tương đối dễ dàng thuận lợi. Song cũng như lối ghi âm trên, nó gò những làn điệu ca nhạc cổ truyền dân tộc vào những khuôn ca độ và tiết tấu cứng nhắc, làm mất đi tính linh hoạt và vẻ đẹp tinh tế của những làn điệu ca nhạc cổ truyền dân tộc.

2. Tiếp tục truyền thống cải tạo và sáng chế nhạc khí, đầu thế kỷ thứ XX, nhất là sau đại chiến thế giới thứ nhất, ở nước ta cũng xuất hiện một loạt thí nghiệm canh tân nhạc khí. Đó là những hoạt động của hội viên Khai trí tiến đức ở ngoài bắc và những tìm tòi của ông Trần Quang Quờn (tức thầy Ký Quờn) ở Nam Bộ. Với Hội Khai trí tiến đức, đã ra đời những chế tạo thể nghiệm đàn *Thận đức cầm*, *Dương tranh cầm* (rộng gấp 2, 3 kích thước đàn tranh), *Luyện chúa cầm* (2 dây), *Phụng minh cầm* (3 dây) phỏng theo cây vĩ cầm song lớn hơn và có phím khoét lõm xuống, *Bách thịnh cầm*, *Bàng minh cầm* (3

dây) có 12 phím, kéo bằng cung, tổng hợp những đặc tính của đàn hồ và đàn nguyệt, *Lục ý cầm* (có 6 dây sắt...). Ở Nam bộ, ông Trần Quang Quờn đã phỏng theo cây ghi ta mà chế ra đàn *Đại ba tiêu*, *Tiểu ba tiêu*, đàn *Song thương* (lớn hơn đàn nhị), đàn *Đại đồng minh* (ba dây phối hợp thùng đàn ghi ta và cần đàn tam), đàn *Trùng đồng* phỏng theo đàn bầu nhưng có hai dây và thùng lớn...

Một số nhạc cụ Tây phương du nhập Việt Nam cũng được Việt hóa và thậm gia những đàn nhạc dân tộc cổ truyền như trường hợp cây ghi-ta lõm phím có thể nhấn nháy như các nhạc cụ cổ truyền khác của dân tộc...

## CHƯƠNG II

### MỘT VÀI NÉT KHÁI QUÁT VỀ TÌNH HÌNH PHÁT TRIỂN ÂM NHẠC TỪ CÁCH MẠNG THÁNG TÁM NĂM 1945 CHO TỚI NAY.

*Cách mạng tháng Tám thành công.* Nền độc lập dân tộc được phục hồi. Nước Việt Nam dân chủ cộng hòa ra đời đem lại niềm phấn khởi vô bờ cho mọi tầng lớp nhân dân. Khí thế cách mạng cuốn hút tất cả mọi nhạc sĩ trẻ vào công cuộc sáng tác những bản nhạc mới hào hùng, phấn chấn. Sự khai sinh nước Việt Nam dân chủ cộng hòa đồng thời mở ra một trang sử mới cho nền âm nhạc Việt Nam. Dòng âm nhạc cách mạng - đã nảy sinh từ những năm 30 và hoạt động trong vòng bí mật nay chính thức ra công khai, rời các khu căn cứ và nhà lao đế quốc, tung cánh trên khắp các nẻo đường của Tổ quốc từ thành thị tới nông thôn. Từ đây lịch sử ghi dấu sự lớn mạnh không ngừng của dòng nhạc cách mạng dưới sự lãnh đạo của Đảng Cộng sản Việt Nam. Đây cũng là lần đầu tiên, sau hơn nửa thế kỷ đụng độ với văn hóa âm nhạc phương Tây, các lực lượng văn nghệ sĩ và nhạc sĩ Việt Nam từ nhiều khuynh hướng khác nhau đã quy tụ về một mối. Song, điểm quy tụ đó vừa xuất hiện chưa bao lâu thì giặc Pháp lại gây chiến tranh xâm lược. Tháng 12-1946 kháng chiến toàn quốc bùng nổ. Từ đây, cùng với sự hình thành hai vùng: cơ sở kháng chiến và tạm bị chiếm, âm nhạc Việt Nam bước vào giai đoạn phân hóa mới.

Tại các vùng bị chiếm, mọi yếu tố tiêu cực đã lắng xuống từ những ngày Tháng Tám sôi động được thực dân Pháp dựng dậy, hà hơi cho sống lại. Âm nhạc mới bị kéo về tình trạng thời đầu của nhạc cải cách trước cách mạng với những đề tài lãng mạn ủy mị, đời trụy phản động và hình thức nghèo nàn quen thuộc. Âm nhạc cổ truyền tiếp tục bị chèn ép, chỉ giữ được ở mức cầm cự chứ không phát triển lên được.

Còn ở các vùng kháng chiến, nội dung *Đề cương văn hóa* năm 1943 của Đảng với nguyên tắc "*dân tộc - khoa học - đại chúng*" ngày càng được phổ biến sâu rộng trong văn nghệ sĩ, giúp họ thấm nhuần đường lối cách mạng. Những cuộc đấu tranh nội bộ gay gắt chống tư tưởng tự ti, miệt thị vốn cổ dân tộc và những cách nhìn lệch lạc đối với nghệ thuật cổ truyền góp phần tẩy rửa những nọc độc còn sót lại của văn hóa thực dân. Ý thức quý trọng, nâng niu và khai thác, kế thừa vốn văn nghệ cổ truyền của dân tộc được nâng cao, trở thành tự giác trong văn nghệ sĩ kháng chiến. Sau mấy năm quá độ, từ khoảng 1950 - 1951 trở đi, âm nhạc Việt Nam bước vào giai đoạn chuyển mình. *Thời kỳ hồi sinh của nghệ thuật âm nhạc cổ truyền và thời kỳ lột xác của bộ phận âm nhạc cải cách theo cách mạng chính thức được mở ra.* Sau mấy chục năm vùng vẫy để rồi sống héo hắt hoặc phát triển loạn xạ trước sự xâm lấn của nghệ thuật phương Tây, nghệ thuật ca kịch dân tộc lại đâm chồi nảy lộc khắp các vùng kháng chiến. Tìm lại được đất sống và khán giả nhiệt tình của mình, tuồng, chèo, cải lương, kịch dân ca bài chòi, kịch ca Huế hăng say đi vào cuộc sống mới trong sự phát triển lành mạnh.

Các bài dân ca, những điệu múa cổ được thu thập, trở thành vốn quý cho việc xây dựng nền nhạc múa dân chủ mới Việt Nam. Âm nhạc dân gian cổ truyền được trả lại chân giá trị,

được xếp làm thành viên bình đẳng với nhạc mới, hơn thế nữa nó trở thành thành viên nòng cốt, nền tảng của nền âm nhạc mới Việt Nam. Công việc sưu tầm, bảo vệ vốn cổ dân tộc bắt đầu được tổ chức, ngày càng đi vào nề nếp. Những hiện tượng lơ lửng, lai căng trên sân khấu ca kịch truyền thống cũng như trong nhạc mới dần được thanh lọc. Chính trong cuộc kháng chiến này, nhờ bám sát cuộc sống chiến đấu và tâm mình trong nguồn nhạc dân gian tươi mát mà xưa kia bị bứt xa, phương hướng và phương pháp sáng tác của các nhạc sĩ kháng chiến đã thay đổi hẳn. Cảm xúc rễ xuống mảnh đất dân gian truyền thống để phát triển, từ khoảng 1950, đặc biệt là càng về cuối cuộc kháng chiến chống Pháp, âm nhạc cách mạng càng đạt nhiều thành tựu đáng kể trong lĩnh vực ca khúc, không chỉ ở nội dung, mà cả trong ngôn ngữ nghệ thuật. Những âm điệu lai căng một cách cố ý không có chỗ đứng trong âm nhạc kháng chiến. Số bài còn chịu ảnh hưởng âm điệu Tây phương rút đi trông thấy, nhường chỗ cho những ca khúc giàu màu sắc dân tộc ngày càng nở rộ. Không chỉ dừng lại ở những âm điệu ngũ cung chung chung của thời kỳ trước, âm hưởng của âm nhạc dân tộc trong ca khúc kháng chiến đậm đà rõ nét, nhuần nhuyễn và phong phú hơn nhiều. Ngoài những thành công của Văn Cao (*Sông Lô*), Lê Yên (*Bộ đội về làng*), Tô Vũ - Quách Vĩnh (*Cây chiêm*), Lê Lợi - Huyền Tâm (*Đòng nhanh lúa tốt*), Văn Chung (*Quê tôi giải phóng*) v.v..., những bản *Hành quân xa*, *Chiến thắng Điện Biên* (Đỗ Nhuận) *Hồ kéo pháo* (Hoàng Vân)... có thể xem là những điển hình đầu tiên về sự đổi mới khả năng biểu hiện của âm điệu dân tộc với chất hành khúc chiến đấu. Đó cũng là những điển hình đầu tiên về sự Việt hóa thể hành khúc phương Tây và sự kết hợp khả thành công hình thức ca khúc mới với âm điệu dân tộc để tạo ra ngôn ngữ và nhịp sống thời đại trong âm nhạc Việt Nam.

Chín năm kháng chiến thắng lợi đồng thời cũng đánh dấu thắng lợi của mặt trận văn hóa và âm nhạc cách mạng Việt Nam chống cuộc tấn công văn hóa của thực dân Pháp cùng những ảnh hưởng di hại của nó. Nổi hoài nghi rằng "Nước Việt Nam có thể có một nền âm nhạc được không?" của V.H. trên tạp chí Thanh Nghị trước kia (1-7-1942) lúc này được trả lời bằng bước đầu trưởng thành của một nền nhạc mới vừa bao gồm những tinh hoa cổ truyền, vừa chứa đựng những yếu tố mới của thời đại và sự lớn mạnh vượt bậc của nền nhạc ấy trong giai đoạn tiếp sau.

1954. Chấm dứt giai đoạn kháng chiến chống Pháp. Hòa bình được lập lại, nhưng đất nước cố tạm bị chia làm hai miền. Những căn cứ của văn hóa thực dân ở các vùng Pháp chiếm cũ bị dồn xuống phía Nam. Quá trình phân hóa (bắt đầu từ 1946) để hình thành hai dòng nhạc cách mạng và phân cách mạng lúc này chuyển vào giai đoạn cao điểm của sự đối kháng. Cùng với sự đổi lập về chế độ xã hội, sự phát triển của hai dòng nhạc chính thống ở mỗi miền ngày càng đi sâu vào sự đổi lập về nội dung tư tưởng cũng như về ngôn ngữ, hình thức và thể loại.

Ở miền Bắc, âm nhạc cách mạng Việt Nam không ngừng bước tiến lên quy mô, hiện đại và phát triển một cách nhịp nhàng, cân đối, toàn diện hơn bất kỳ thời kỳ nào trong lịch sử âm nhạc nước nhà cho tới lúc đó. Âm nhạc miền Bắc ngày càng đi vào chuyên nghiệp hóa và chuyên môn hóa. Các khâu đào tạo, sưu tầm, nghiên cứu được chú trọng, đi vào tổ chức chính quy chặt chẽ, hỗ trợ cho sáng tác, biểu diễn vươn lên những thành tựu rực rỡ. Ngay năm sau hòa bình, các ban nghiên cứu tuồng, chèo, cải lương, âm nhạc, múa... được thành lập, góp phần đáng kể trong việc sưu tầm bảo vệ, nghiên cứu vốn cổ dân tộc. Hàng ngàn bài dân ca nhạc cổ của các sắc tộc trên đất nước ta được ghi vào các băng từ tính. Hàng trăm bài được xuất bản dưới nhiều hình thức khác nhau. Nhiều công trình chuyên khảo về âm nhạc dân gian và sân khấu cổ truyền ra đời. Việc phổ cập âm nhạc truyền thống trong nhân dân, đặc biệt trong các thế hệ trẻ, nhờ đó được đẩy mạnh, nâng cao thêm lòng yêu mến, quý trọng vốn cổ và việc kế thừa chúng trong sáng tác mới. Các lớp huấn luyện ngắn hạn trong thời kháng chiến được thay thế bằng các trường nghệ thuật với chương trình giảng dạy dài hạn toàn diện,

có hệ thống. Trường Âm nhạc Việt Nam (nay là Nhạc viện Hà Nội) thành lập 1956, trường Nghệ thuật sân khấu (1959) thường xuyên đào tạo diễn viên đủ ngành nghề, đặc biệt là đội ngũ sáng tác âm nhạc cơ bản, vững tay nghề, có khả năng viết ca khúc và xây dựng tác phẩm thanh, khí nhạc đủ loại. Truyền thống tiếp thụ tinh hoa âm nhạc nước ngoài được phát huy. Trong thế kỷ này, nhân dân Việt Nam chủ động vươn tới những chân trời xa xôi ngoài biên giới, đón nhận những tinh hoa âm nhạc bốn phương. Những học sinh, sinh viên âm nhạc gửi sang các nước bạn kế tục nhau ra đi và trở về với những kiến thức mới, kinh nghiệm hay, góp phần cùng lực lượng được đào tạo trong nước hoàn thiện dần nền âm nhạc mới của nước nhà. Ca khúc tiếp tục được mùa, ngày càng nhuần nhị hơn với các chất liệu âm nhạc dân tộc, già dặn hơn trong việc khai thác các đề tài của cuộc sống mới. Nhiều nhạc sĩ dần hình thành phong cách riêng. Nhiều thể loại thanh nhạc lớn xuất hiện: thanh xướng kịch *Nguyễn Văn Trỗi* (Dàm Linh), ca kịch *Cỏ Sao*, *Người tạc tượng* (Đỗ Nhuận), *Bên bờ Krông Pa* (Nhật Lai)... Từ 1954 cũng bắt đầu thời kỳ phát triển khí nhạc mới Việt Nam bao gồm từ các tiểu phẩm và hòa tấu cho nhạc khí phương Tây cũng như nhạc khí dân tộc của các tác giả như Tạ Phước, Huy Du, Huy Thục, Lưu Cầu v.v... cho tới các bản giao hưởng nhiều chương của Hoàng Việt, Nguyễn Đình Tấn, Nguyễn Văn Thương, Nguyễn Xuân Khoát, Hoàng Văn, Phạm Đình Sáu, Chu Minh...

*Hai mươi một năm từ 1954 - 1975 đánh dấu sự phát triển với một tốc độ chưa từng thấy của âm nhạc cách mạng Việt Nam trong lịch sử âm nhạc nước nhà cho tới bây giờ.*

Trong lúc đó, âm nhạc miền Nam chậm chạp bước theo một hướng khác. Tình hình âm nhạc ở đây hoàn toàn không thuận nhất. Bên cạnh dòng âm nhạc phản cách mạng do ngụy quyền nuôi dưỡng và nâng đỡ, song song tồn tại và phát triển dòng yêu nước của nhân dân và dòng cách mạng của những lực lượng tiên tiến. Song sự cố mặt của dòng phản cách mạng - lại là dòng chính thống - là trở lực lớn cho sự phát triển âm nhạc dân tộc ở vùng này. Nhìn vào bề nổi, có thể nhận thấy ở âm nhạc miền Nam đương thời bóng dáng của âm nhạc nước ta hồi đầu thế kỷ. Mặc dầu ngụy quyền Sài Gòn cho thành lập hai trường Quốc gia âm nhạc ở Sài Gòn (1956) và ở Huế (1962) với cả hai hệ tân nhạc và cổ nhạc, âm nhạc dân tộc cổ truyền vẫn không được coi trọng. Do vậy, vẫn là tình trạng "cách biệt sâu đậm giữa giới tân nhạc và giới cổ nhạc" - "hiện tượng lớn nhất (...) đã ảnh hưởng tai hại đến nền tân nhạc và, nói chung, đến nghệ thuật âm nhạc của dân tộc", khiến cho giới cổ nhạc phải mang nặng cái "mặc cảm tự ti của kẻ lười thời" (Trương Đình Cử, *Bách khoa*, Sài Gòn, 15-1-1969). Việc sưu tầm bảo vệ và nghiên cứu vốn cổ hoàn toàn bị thà nổi cho những ai gán bó với nền âm nhạc cổ truyền dân tộc. Hai trường nhạc được xây dựng chỉ chú trọng đào tạo nhạc công và ca sĩ. Khâu đào tạo nhạc sĩ sáng tác hoàn toàn trống, như tình trạng của Nhạc Viện Viễn Đông do thực dân Pháp mở hồi 1927. Tân nhạc thối tiếp tục đi vào con đường "nhạc nhẹ hóa" với những tác phẩm lai căng mất gốc, những âm điệu suốt mướt úy mị hoặc kích động giật gân. Những người trong cuộc đã phải cảm thấy: "chặng đường héo hắt, bệnh tật ấy quá dài và phải nói rằng chúng ta đang ở đoạn cuối; một sự báo nguy bên bờ vực thẳm(...) Nghèo không tương(...) Ai cũng chề sáng tác phẩm yếu ớt ngoại lai, cần phải triệt hạ. Nhưng triệt hạ chúng thì dễ, mà lấy cái gì để thay thế chúng?" (Dương Thiên Lý, báo *Chính luận*, Sài Gòn, ngày 13, 14-3-1966). Trước dư luận lên án ngày càng mạnh mẽ tình trạng lai căng mất gốc, phá hoại thuần phong mỹ tục của những loại nhạc đang tràn ngập nhạc trường miền Nam và dưới ảnh hưởng của phong trào giải phóng dân tộc và xu hướng dân tộc trong văn hóa thế giới dội về, khoảng 1969 - 1971 ngụy quyền Sài Gòn buộc phải phát động Phong trào "Phục hưng văn hóa nước nhà", khôi phục vốn dân ca nhạc cổ trên sân khấu đô thị miền Nam, trong khi vẫn tiếp tay cho nhạc Mỹ lan tràn với những đại hội Nhạc trẻ cuốn hút thanh niên miền Nam vào những cuộc hát cuồng loạn thâu đêm suốt sáng ở một số đô thị lớn, khuyến khích cho căn bệnh lai hóa phát

triển. Bởi vậy không có gì thay đổi về bản chất trong cục diện cơ bản của âm nhạc vùng Mỹ - ngụy kiểm soát. Tuy nhiên, theo sự phát triển của phong trào cách mạng và phong trào đấu tranh của học sinh, sinh viên miền Nam, âm nhạc cách mạng và yêu nước cũng lớn dần, khiến dòng nhạc phản cách mạng bị cô lập và thu hẹp dần địa bàn hoạt động. Từ 1960, sau khi Mặt trận dân tộc giải phóng miền Nam Việt Nam thành lập, với sự hình thành các khu giải phóng, dòng nhạc cách mạng tách hẳn ra các khu riêng, không chịu sự chi phối của âm nhạc thực dân mới. Tại các đô thị do Mỹ - ngụy kiểm soát, hòa cùng *Tiếng hát át tiếng bom* của thanh niên miền Bắc, phong trào *Hát cho đồng bào tôi nghe và Đồng bào ta cùng hát* đã cùng thanh niên sinh viên đô thị miền Nam xuống đường đấu tranh, góp phần không nhỏ vào chiến công đánh bại hai đế quốc lớn trong thời đại ngày nay như tiếng đàn Thạch Sanh xưa từng làm tan rã những đội quân xâm lược đông, mạnh.

1975. Chiến dịch Hồ Chí Minh thắng lợi, nhanh như trận gió cuốn. Cách mạng Việt Nam toàn thắng. Các thế lực phản động bị đập tan. Dòng nhạc phản cách mạng cùng chung một số phận. Trên đất nước hòa bình thống nhất lại xuất hiện điểm quy tụ mới trong nền âm nhạc Việt Nam. Tất cả những truyền thống âm nhạc tốt đẹp của dân tộc lại được khơi dậy mạnh mẽ trên toàn đất nước. Tiếng trống đồng hùng vĩ cùng tiếng đàn đá cổ xưa lại ngân vang trang trọng trên sân khấu Thủ đô và một số địa phương mừng nước Cộng hòa xã hội chủ nghĩa Việt Nam tròn 35 tuổi. Sự nghiệp xây dựng và phát triển âm nhạc dân tộc, bao gồm hai bộ phận cân đối: nhạc cổ truyền và nhạc mới, tiếp tục vươn lên đạt những thành tựu mới. Những tinh hoa âm nhạc cổ truyền dân tộc được giới thiệu với đồng bào trong nước và nhân dân thế giới. Các công tác đào tạo, nghiên cứu lý luận và sáng tác âm nhạc đều có những bước phát triển mới đáng mừng. Nhiều nghệ sĩ ưu tú tham dự các cuộc thi âm nhạc quốc tế đã đem vinh quang về cho đất nước. Một trong những thành công rực rỡ nhất là thành tích vang dội của nghệ sĩ Đặng Thái Sơn trong cuộc thi piano quốc tế tại Ba Lan 1980, làm chấn động dư luận âm nhạc thế giới...

Trong bối cảnh lịch sử mới, nhiều vấn đề tiếp tục nảy sinh, đòi hỏi sự giải đáp. Việc kế thừa và phát huy vốn nghệ thuật cổ truyền dân tộc, đặc biệt là đối với sân khấu cổ truyền, đã và vẫn là vấn đề đòi hỏi nhiều sự tìm tòi, sáng tạo. Nhiều năm gần đây, không những các tác giả chuyên viết cho ca kịch truyền thống, mà cả những nhạc sĩ chuyên viết nhạc mới cũng đang lao mình tìm hiểu và mạnh dạn tiến hành những thử nghiệm trong lĩnh vực này. Một thể loại kịch hát mới bắt đầu xuất hiện với những tìm tòi thử nghiệm đầu tiên. Hiệu quả và thành công của nó trên một số lĩnh vực đã được thể hiện qua sự đánh giá của công chúng khán giả và những người trong giới. Song thất bại và những vấn đề cần tiếp tục cân nhắc suy nghĩ và tìm tòi cũng không ít...

"Cơn sốt nhạc nhẹ" bột phát do nhu cầu thay đổi món ăn ca nhạc trong thời bình và ảnh hưởng của những tạp phẩm cũ từ miền Nam tràn ra sau 1975 cũng như của những trào lưu bên ngoài dội về từng làm nảy sinh một số khía cạnh không hay về phong cách biểu diễn cũng như về sáng tác - tuy không nhiều - vẫn còn là vấn đề thời sự.

Cơn sốt đó tương tự sự bành trướng của phong trào "hát bài ta theo điệu tây" cách đây trên bốn mươi năm. Theo vòng xoáy của lịch sử, những yếu tố xấu trước sau cũng sẽ bị loại trừ. Bản lĩnh của dân tộc ta trong việc bảo vệ truyền thống dân tộc cũng như tiếp thu và Việt hóa những yếu tố ngoại lai từng được rèn luyện qua nhiều thế kỷ cho phép ta tin ở điều đó. Những kết quả ban đầu trong việc Việt hóa nhạc nhẹ hứa hẹn nhiều triển vọng tốt đẹp sẽ nở rộ trong một ngày không xa. Trong cuộc đụng độ với văn hóa - âm nhạc thực dân mới lần này, *nhạc nhẹ cách mạng Việt Nam*, đúng theo nghĩa của nó, đang trên đường hình thành và định hình dần, sẽ bổ sung cho nền âm nhạc Việt Nam xã hội chủ nghĩa bên cạnh các loại dân ca nhạc cổ và những thể loại nhạc mới đã được xây dựng trong suốt thời gian qua...

## MỘT SỐ TÀI LIỆU THAM KHẢO CHÍNH

### I. Báo và tạp chí:

#### 1. Tiếng Việt:

- Trung Bắc Tân văn.
- Thanh Nghị.
- Ngày nay.
- Việt nhạc.
- Nam Phong tạp chí.
- Khảo cổ học.
- Dân tộc học.
- Nghiên cứu lịch sử.
- Nghiên cứu nghệ thuật.
- Âm nhạc.
- Những vấn đề âm nhạc và múa
- Nội san âm nhạc.
- Thông tin khoa học văn hóa nghệ thuật.
- Bách khoa.
- Chính luận.

#### 2. Tiếng Pháp:

- Indochine
- Radio- Indochine.

### II. Sách và một số tư liệu khác:

#### 1. Tiếng Việt:

- Lê Trác, An nam chí lược.
- Đại Việt sử ký toàn thư, tập I, II, III.
- Phạm Đình Hổ, Vũ Trung tùy bút.
- Lê Quý Đôn toàn tập (I, II, III) và Văn đài loại ngữ.
- Phan Huy Chú, Lịch triều hiến chương loại chí.
- Thơ văn Lý Trần.
- Lịch sử Việt Nam, tập I, II.
- Lịch sử văn học Việt nam, tập I.
- Giáo trình lịch sử văn học Việt Nam.
- Trần Quốc Vượng - Hà Văn Tấn - Diệp Đình Hoa, Cơ sở khảo cổ học.
- Trần Văn Giàu, Sự phát triển của tư tưởng Việt Nam từ thế kỷ XIX đến Cách Mạng tháng Tám, tập I.

- Văn Tấn - Nguyễn Linh - Lê Văn Lan - Nguyễn Đồng Chi - Hoàng Hưng, Thời đại Hùng vương, lịch sử - kinh tế - chính trị - văn hóa - xã hội.
- Các dân tộc ít người ở Việt Nam, Tập I, II
- Minh Tâm, Lược thảo lịch sử âm nhạc Việt Nam.
- Lê Thương, Việt Nam nhạc sử giản yếu; Thời tiền chiến trong tân nhạc (tuyển tập Nhạc tiền chiến).
- Nhuận Nhí, Nước ta còn, nhạc ta còn (báo Lê sống, Sài Gòn).
- Đặng Văn Lung - Hồng Thao - Trần Linh Quý, Quan họ - nguồn gốc và quá trình phát triển.
- Trần Việt Ngũ - Hoàng Kiều, Tìm hiểu sân khấu chèo.
- Mịch Quang, Tìm hiểu nghệ thuật tuồng.
- Đại Xuân Ninh : Hoạt động của từ tiếng Việt
- Dắc Nhân- Ngọc Thôi : Bài bản cải lương
- Đinh Lan- Sỹ Tiến : Hướng dẫn sử dụng một số nhạc cụ dân tộc (qua bài bản cải lương)
- Trần Bảo Hưng - Nguyễn Đăng Học, Hát dô, hát chèo tàu (Dân ca Hà-Sơn - Bình)
- Hát cửa đình Lỗ Khê.
- Diên xướng - dân gian và nghệ thuật sân khấu
- Tô Vũ - Chi Vũ - Thụy Loan, Đề cương lịch sử âm nhạc Việt Nam nửa đầu thế kỷ XX.
- Thụy Loan, Suy nghĩ về sức sống Việt Nam qua những chặng đường sử nhạc; Thử dẫn giải lại về một lý thuyết điệu thức của người Việt qua bài bản tài tử và cải lương (Nghiên cứu nghệ thuật).
- Nhiều bài viết của các tác giả khác: Thẩm Oánh, Tú Ngọc, Hà Văn Cầu, Mịch Quang, Lê Văn Hào, Tôn Thất Bình, Vũ Ngọc Khánh v.v.. đăng trên các tạp chí đã dẫn ở trên.

#### Tiếng Pháp:

- Hoàng Yến, La musique à Hué, đờn nguyệt và đờn tranh.
- Mai Văn Lương, La chanson annamite.
- Trần Văn Khê, La musique vietnamienne traditionnelle



## MỤC LỤC

<i>Lời giới thiệu</i>	Trang
<i>Cùng bạn đọc</i>	
<b>PHẦN MỞ ĐẦU</b>	
<b>Khái quát về âm nhạc Việt Nam và lịch sử âm nhạc Việt Nam</b>	1
I. Âm nhạc Việt Nam - sản phẩm của nền văn hóa vật chất và tâm linh của các cư dân trên đất nước ta.	1
1. Âm nhạc Việt Nam ra đời và phát triển trên cơ sở cuộc sống lao động của các cư dân Việt Nam và những đặc điểm của môi trường địa lý và tài nguyên thiên nhiên của đất nước.	1
a/ Âm nhạc Việt Nam - một nền âm nhạc ra đời sớm.	1
b/ Âm nhạc Việt Nam - một nền âm nhạc đa dân tộc.	1
c/ Một nền âm nhạc gắn liền với đặc sản địa phương và cuộc sống lao động của các cư dân trên đất nước ta.	2
2. Âm nhạc Việt Nam với ngọn nguồn tâm linh tín ngưỡng và phong tục tập quán của dân tộc.	
II. Âm nhạc Việt Nam có cơ sở là một nền âm nhạc bản địa mang truyền thống Đông Nam Á.	
1. Vài nét về Đông Nam Á và văn hóa Đông Nam Á.	4
a/ Khái niệm Đông Nam Á.	4
b/ Vài đặc trưng của văn hóa Đông Nam Á.	5
2. Âm nhạc Việt Nam trong mối quan hệ truyền thống với truyền thống âm nhạc Đông Nam Á.	5
III. Lịch sử âm nhạc Việt Nam trước hết là lịch sử hình thành và phát triển của nền âm nhạc dân gian phong phú của các tộc người trên đất nước ta - nền tảng của âm nhạc bác học chuyên nghiệp.	7
IV. Tính chất nhiều tầng, nhiều lớp trong âm nhạc Việt Nam.	8
V. Khái quát về những giai đoạn chính trong lịch sử âm nhạc Việt Nam.	9
<b>PHẦN THỨ NHẤT</b>	
<b>Âm nhạc trong buổi đầu dựng nước và giữ nước</b>	
<i>Chương I</i>	
<b>Âm nhạc thời đại Hùng Vương</b>	11
I. Bối cảnh chung.	11

II. Sinh hoạt âm nhạc thời đại Hùng vương.	12
III. Nhạc khí thời đại Hùng vương.	12
1. Nhạc khí gõ thuộc họ màng rung.	13
2. Nhạc khí gõ thuộc loại tự thân vang.	13
3. Nhạc khí hơi.	13
4. Nhạc khí dây.	13
IV. Một vài nét về các cư dân ở ngoài biên giới phía Nam của nước Văn Lang - Âu Lạc và âm nhạc của họ.	14
V. Đặc trưng âm nhạc thời đại Hùng vương và ý nghĩa lịch sử của âm nhạc trong giai đoạn bắt đầu dựng nước đối với lịch sử âm nhạc Việt Nam.	15
<b>Chương II</b>	
<b>Âm nhạc thời bắc thuộc và chống bắc thuộc</b>	16
I. Cuộc thử lửa đầu tiên.	16
1. Nước Âu Lạc diệt vong.	16
2. Những mưu đồ đồng hóa của phong kiến phương Bắc và cuộc đấu tranh của nhân dân ta.	16
II. Những biến chuyển và sự hình thành những yếu tố mới có ảnh hưởng tới sự phát triển âm nhạc.	17
1. Những yếu tố mới trong lĩnh vực dân tộc học.	17
a/ Sự di cư của những cộng đồng tộc người mới tới Bắc Việt Nam.	17
b/ Quá trình tách riêng của hai cộng đồng tộc người Việt, Mường và những biến đổi trong ngôn ngữ Việt-Mường.	18
2. Sự phát triển giao thông buôn bán và những mối giao lưu với nước ngoài, đặc biệt là với Ấn Độ, Nam Hải, Trung Á.	18
3. Sự du nhập của các tôn giáo mới.	19
4. Một số biến đổi trong lĩnh vực kinh tế, xã hội.	19
III. Về Phù Nam và Champa. Âm nhạc Phù Nam - Chân Lạp và âm nhạc Champa.	19
1. Về Phù Nam - Chân Lạp.	19
a/ Vài nét sử liệu.	19
b/ Âm nhạc Phù Nam - Chân Lạp.	20
2. Về Lâm Ấp - Champa.	20
a/ Vài nét lịch sử.	20
b/ Âm nhạc thời đầu của Champa.	20
IV. Vị trí của giai đoạn Bắc thuộc và chống Bắc thuộc trong lịch sử âm nhạc Việt Nam.	21

## PHẦN THỨ HAI

Âm nhạc trong thời kỳ xây dựng quốc gia phong kiến độc lập tự chủ và bảo vệ đất nước chống những cuộc xâm lăng của phong kiến phương Bắc.

### Chương I

Âm nhạc trong thời đầu xây dựng và củng cố quốc gia phong kiến độc lập tự chủ (từ thế kỷ X đến thế kỷ XV). 22

I. Bối cảnh chung và diễn trình lịch sử âm nhạc. 22

1. Những biến đổi trong lĩnh vực chính trị, xã hội và quá trình phân hóa thành hai bộ phận âm nhạc cung đình và dân gian. 22

2. Bước phát triển mới trong mối giao lưu văn hóa nghệ thuật Việt - Hán, đặc biệt là Việt - Champa và Ấn Độ. 22

II. Sự phát triển phong phú của các thể loại ca nhạc dân gian. 23

1. Dân ca sinh hoạt và dân ca nghi lễ ngày càng phong phú và di dần vào trình thức. 23

2. Sự phổ biến rộng rãi của âm nhạc Phật giáo và Đạo giáo. 24

3. Các loại hình nghệ thuật sân khấu trên con đường hình thành và phát triển. 24

III. Âm nhạc cung đình. 25

IV. Nhạc khí mới và những tổ chức dàn nhạc dưới thời Lý, Trần. 25

1. Những nhạc khí mới. 25

2. Các tổ chức dàn nhạc. 26

V. Bước đầu tiếp thu một số yếu tố âm nhạc Trung Hoa. Trên con đường xây dựng lý thuyết và hệ thống đào tạo âm nhạc. 26

1. Khái quát. 26

2. Những thành tựu âm nhạc thời Hồ. 26

VI. Cuộc xâm lăng của quân Minh. 27

### Chương II

Âm nhạc trong giai đoạn cực thịnh chuyển sang suy thoái và suy sụp của chế độ phong kiến ở Việt Nam (từ thế kỷ XV đến giữa thế kỷ XIX).

#### ♣ Âm nhạc thời Lê

I. Bối cảnh chung và diễn trình lịch sử âm nhạc. 28

1. Tích cực chính quy hóa nền âm nhạc dân tộc, đặc biệt là âm nhạc cung đình. 28

a/ Khuynh hướng xây dựng nền âm nhạc dân tộc theo khuôn mẫu Trung Hoa và cuộc đấu tranh về quan điểm trong nội bộ giai cấp phong kiến. 28

b/ Khuynh hướng tách rời âm nhạc cung đình ra khỏi âm nhạc dân gian truyền thống và những đổi thay trong quan niệm đánh giá âm nhạc dân gian cổ truyền.	29
c/ Những thành tựu mới trong công cuộc nghiên cứu, đúc kết và xây dựng lý thuyết âm nhạc.	30
2. Bước suy vi của âm nhạc cung đình và sự trỗi dậy của âm nhạc dân gian.	31
II. Các tổ chức dân nhạc và nhạc khí.	33
1. Đường thượng chi nhạc và Đường hạ chi nhạc.	33
a/ Đường thượng chi nhạc.	33
b/ Đường hạ chi nhạc.	34
2. Thự Đồng văn và Thự Nhã nhạc.	34
3. Ty giáo phường.	35
4. Dân nhạc dùng để đệm cho hát trong cung đình.	35
5. Đội bá lĩnh trong phủ chúa Trịnh.	35
6. Vài nhận xét.	36
III. Các thể loại ca múa nhạc và bài bản tiết mục.	36
IV. Hát cửa đình và các "nhánh" của nó.	37
V. Nghệ thuật sân khấu chèo và tướng bước vào giai đoạn tác gia và tác phẩm.	38
• Âm nhạc thời Nguyễn	39
I. Bối cảnh và tình hình chung về âm nhạc.	39
II. Các tổ chức dân nhạc và nhạc khí.	39
1. Các dân nhạc cung đình.	40
a/ Nha nhạc.	40
b/ Nhạc huyện	40
c/ Đại nhạc.	41
d/ Tế nhạc.	41
đ/ Ty chung và Ty khánh	41
e/ Ty cổ.	42
g/ Quân nhạc.	42
h/ Những tổ chức dân nhạc khác trong cung đình	42
2. Các dân nhạc ngoài dân gian.	43
a/ Những dân nhạc lễ ngoài Bắc.	43
b/ Dân nhạc lễ trong Nam.	43
III. Một số thể loại ca nhạc và bài bản.	44
1. Các thể loại ca nhạc cung đình.	44

a/ Giao nhạc.	44
b/ Miếu nhạc.	44
c/ Ngũ tự nhạc.	44
d/ Đại triều nhạc.	44
đ/ Thường triều nhạc	45
e/ Yến nhạc.	45
g/ Cung nhạc.	45
2. Các bài bản ca nhạc lễ ngoài dân gian.	45
3. Ca nhạc thánh phòng.	45
a/ Hát á đào.	46
b/ Ca Huế.	46
IV. Nghệ thuật sân khấu cổ truyền.	47
1. Hát bội.	47
2. Hát chèo.	49

## PHẦN THỨ BA

**Âm nhạc Việt Nam trong cuộc dựng độ với những cuộc xâm lăng của phương Tây và đấu tranh giành độc lập thống nhất xây dựng chủ nghĩa xã hội (từ giữa thế kỷ XIX cho tới nay)**

### *Chương I*

**Âm nhạc từ khi thực dân Pháp sang xâm lược đến trước cách mạng tháng Tám năm 1945 (từ giữa thế kỷ XIX đến 1945)**

● <b>Giai đoạn từ giữa thế kỷ XIX đến đầu thế kỷ XX .</b>	50
I. Quá trình phát tán và chuyển hóa của âm nhạc cung đình trong dân gian. Tiếp tục Việt hóa một số yếu tố Trung Hoa du nhập trong những thế kỷ trước.	
II. Ý nghĩa của sự lan tràn và phát triển mạnh mẽ những thể loại ca nhạc và kịch hát cổ truyền ở phía Nam nước ta trong giai đoạn này.	52
● <b>Giai đoạn từ đầu thế kỷ XX đến cách mạng tháng Tám năm 1945 .</b>	54
I. Bối cảnh chung. Cuộc thử lửa thứ 2	54
II. Phong trào canh tân sân khấu truyền thống và sự ra đời của những hình thức sân khấu dân tộc mới.	56
1. Sân khấu chèo: chèo văn minh và chèo cải lương.	56
2. Những biến chuyển trên sân khấu tuồng Bắc, Trung, Nam.	59
3. Sự hình thành và phát triển của sân khấu cải lương.	62
a/ Cơ sở và điều kiện hình thành.	62
b/ Quá trình hình thành.	62

c/ Quá trình phát triển và phân hóa của cải lương cho tới trước Cách mạng Tháng Tám.	64
d/ Những đóng góp và ý nghĩa của sự ra đời và phát triển của sân khấu cải lương ở nửa đầu thế kỷ XX.	66
4. Sân khấu bài chòi.	67
5. Kịch ca Huế.	68
<b>III. Phong trào sáng tác mới theo phương pháp Âu tây. Sự ra đời và phát triển của "âm nhạc cải cách" cho tới Cách mạng Tháng Tám 1945.</b>	<b>69</b>
1. Quá trình hình thành.	69
a/ Sự truyền bá của âm nhạc phương Tây vào Việt Nam và phong trào học nhạc Âu tây.	69
b/ Phong trào soạn "lời ta theo điệu tây" và hát "bài ta theo điệu tây"	70
c/ Những ý đồ ấp ủ và bước đầu nhen nhúm của phong trào sáng tác theo phương pháp Âu tây.	71
d/ Phong trào sáng tác mới ra công khai. Sự ra đời của "âm nhạc cải cách".	
đ/ Ý nghĩa của sự hình thành "âm nhạc cải cách".	72
2. Sự phát triển của "âm nhạc cải cách" cho tới trước Cách mạng Tháng Tám năm 1945.	74
a/ Những hoạt động sôi nổi và đa dạng.	74
b/ Các khuynh hướng sáng tác và những bước biến chuyển của chúng.	75
- Khuynh hướng lãng mạn.	76
- Khuynh hướng hùng ca, yêu nước.	88
- Khuynh hướng cách mạng.	
- Những khuynh hướng khác.	110
c/ Một vài nhận xét về ngôn ngữ nghệ thuật và thể loại.	110
- Ngôn ngữ nghệ thuật - một số chuyển biến.	110
- Về thể loại.	111
<b>IV. Một vài nét về những thay đổi và cải biến trong lĩnh vực ký âm và nhạc cụ.</b>	<b>112</b>
<i>Chương II</i>	
<b>Vài nét khái quát về tình hình phát triển âm nhạc từ cách mạng tháng Tám năm 1945 cho tới nay.</b>	<b>113</b>
- Một số tài liệu tham khảo chính.	117
- Mục lục.	119