

NGHIÊN CỨU CA TRÙ DƯỚI GÓC NHÌN ÂM NHẠC DÂN TỘC HỌC

TRẦN ĐỨC TÙNG

Email: tungzhi@gmail.com

Viện Nghiên cứu Văn hoá

RESEARCH OF CHILDREN IN ETHNOGRAPHIC MUSIC PERSPECTIVE

TÓM TẮT

Bài viết trình bày tổng quan những nghiên cứu về ca trù dưới góc nhìn âm nhạc dân tộc học. Ở Việt Nam nghiên cứu về ca trù đã được nhiều học giả tiếp cận từ các góc độ khác nhau như lịch sử, văn hóa dân gian, văn học dân gian, bảo tồn di sản... Từ góc nhìn âm nhạc dân tộc học, những kiến thức về âm nhạc, làn điệu, âm luật... đã cung cấp cái nhìn đa dạng cho bộ môn nghệ thuật, lối sinh hoạt văn hóa ca trù. Hơn nữa, đời sống văn hóa, phong tục tập quán của cộng đồng cũng được tái hiện một cách sinh động hơn khi được nhìn từ lăng kính âm nhạc.

Từ khóa: Ca trù, âm nhạc dân tộc học, sinh hoạt văn hóa, nghệ thuật

ABSTRACT

This article presents an overview of Ca Tru studies from the perspective of ethnographic music. In Vietnam, the study of Ca Tru has been approached from different lens such as history, folklore, cultural studies, intangible heritage preservation... The ethnographic music perspective provides a vivid insight into the art and cultural life of Ca Tru through the knowledge of music, melody and prosody... In addition, the cultural life and traditional customs of a community are reproduced even more lively from the lens of music.

Keywords: Ca Tru, ceremonial singing, ethnographic music, cultural activities, art

Ca trù được biết đến là một bộ môn nghệ thuật, loại hình sinh hoạt văn hóa có từ lâu đời trong lịch sử Việt Nam. Trải qua chặng đường hơn 100 năm nghiên cứu, những khía cạnh nguồn gốc, nghệ thuật, đời sống... của ca trù đã được nhiều tác giả quan tâm với khoảng 300 đầu mục tài liệu bao gồm các sách chuyên khảo, công trình nghiên cứu, bài tạp chí, và các bài báo viết về ca trù. Trong quá trình xây dựng hồ sơ di sản văn hóa phi vật thể cho ca trù, các tác phẩm sử học biên niên như Đại Việt sử ký toàn thư, Công dư tiệp ký, Vũ trung tùy bút, Khâm định Việt sử, Minh Mệnh chính yếu... cũng đã được tập hợp để khảo cứu. Đặc biệt, các tài liệu ghi chép của Tây phương khi tiếp xúc hay thưởng thức ca trù cũng được Marini-1666; Baron-1751; G.Dumoutier-1890; G.Cordier -1920... sưu tầm (Trần Văn Khê: 1962).

Tựu chung lại, khởi đầu từ những bài viết trên tạp chí Nam Phong, ca trù đã được quan tâm nghiên cứu và tiếp cận dưới nhiều góc độ khác nhau. Đầu tiên, phải kể đến khuynh hướng tiếp cận coi ca trù như một hiện tượng của lịch sử văn hóa dân tộc. Cách tiếp cận này tập trung thảo luận vấn đề nguồn gốc của ca trù mang tính dân gian hay bác học? Thứ hai, khuynh hướng tiếp cận ca trù dưới góc độ văn hóa dân gian đã tham gia thảo luận về chủ đề đời sống, phong tục, văn hóa ca trù nhưng với quy mô nhỏ, chưa hệ thống và xuyên suốt chiều dài lịch sử dân tộc. Thứ ba, tiếp cận ca trù

từ chiến lược bảo tồn văn hóa dân tộc cũng được quan tâm nghiên cứu trong khoảng vài chục năm trở lại đây. Nhìn chung, các nghiên cứu vẫn đang phân vân giữa những cách thức bảo tồn ca trù khác nhau đến từ nhà nước hay tôn trọng chủ thể văn hóa. Cuối cùng, nghiên cứu ca trù từ góc nhìn âm nhạc dân tộc học là một lĩnh vực quan trọng, tham gia thảo luận nhiều vấn đề về nghệ thuật, tính dân gian, ca nhạc của ca trù.

Tuy mới chỉ được định danh ở Việt Nam trong khoảng ba mươi năm trở lại đây nhưng âm nhạc dân tộc học (Ethno Musicology) đã được nhiều nhà nghiên cứu tiếp cận từ lâu. Lĩnh vực nghiên cứu này không chỉ tập trung vào âm nhạc mà còn nghiên cứu về văn hoá, nhân học thông qua cửa sổ của âm nhạc truyền thống. Vì thế, người nghiên cứu thường có chuyên môn về dân tộc học, văn hoá, nhân học và âm nhạc học. Như Merriam (2001) phát biểu: “âm nhạc dân tộc học mang trong mình những hạt giống của sự phân nhánh, bởi nó luôn bao gồm hai bộ phận tách biệt là âm nhạc học và dân tộc học, và có lẽ vấn đề chủ yếu của nó chính là sự pha trộn của cả hai bộ phận thành một hình thái độc đáo không thiên về bất cứ bộ phận nào nhưng lưu tâm tới cả hai”. Ở đây người nghiên cứu âm nhạc dân tộc học luôn đặt ra các câu hỏi như đâu là ý nghĩa thực sự của âm nhạc, đâu mới là bản chất con người trong âm nhạc (Đặng Hoàng Loan 2011).

Trên cơ sở nguồn tư liệu đã được xuất bản, bài viết này sẽ trình bày tổng quan những nghiên cứu ca trù được tiếp cận dưới góc nhìn âm nhạc dân tộc học. Khuynh hướng tiếp cận này được xuất hiện với số lượng tương đối nhiều đến từ các chuyên gia trong lĩnh vực âm nhạc, văn học dân gian và đã đóng góp sự hiểu biết cho bộ môn nghệ thuật, loại hình sinh hoạt ca trù ở Việt Nam.

Những vấn đề về âm nhạc

Trải qua một chặng đường dài tìm hiểu, những bài bản, thể cách, điệu hát đã được tập hợp và giúp chúng ta có một cái nhìn toàn diện về ca trù. Đó là về những lối hát chính khi hát thờ, hát chơi, hát thi cũng như việc sử dụng lối hát khuôn và lối hát hàng hoa (Nguyễn Xuân Diện 2007a; Ngô Linh Ngọc-Ngô Văn Phú 1987; Nguyễn Đức Mậu 2005; Giang Thu-Vũ Thiệu Loan 2002...). Hơn vậy, các nhà nghiên cứu đều đi đến sự thống nhất trong việc xác định âm luật của ca trù gồm năm cung chính: Cung nam, Cung bắc, Cung huỳnh, Cung pha, Cung nao. Tuấn Giang (2013) trong một bài viết đã thống kê được: 214 bản hát, 46 làn điệu ca trù, 16 điệu mới, 6 điệu múa, chưa kể riêng Quảng Bình có 21 điệu múa do các câu lạc bộ lưu giữ. Còn Vũ Nhật Thăng (2007) thì tập hợp được 50 tiết mục của ca trù, trong đó 24 thể cách là do đào nương hát. Tuy nhiên chúng ta phải kể đến trước đó khi trong công trình của mình thì Đỗ Bằng Đoàn-Đỗ Trọng Huề (1962) đã thống kê có 46 thể cách gồm hát thờ, hát thi, hát chơi. Còn trong cuốn “Tuyển tập thơ ca trù” lại thấy có 13 thể cách hát cửa đình và 15 điệu hát ở ca quán và tư gia (Ngô Linh Ngọc-Ngô Văn Phú 1987). Có thể nói thống kê của Nguyễn Xuân Diện (2007b) được coi là đầy đủ nhất, dựa vào nguồn tư liệu Hán nôm và các công trình đi trước, tác giả đã thống kê được 99 thể cách ca trù, trong đó có 66 làn điệu.

Về mặt cách hát, ca trù cũng được quan tâm và dường như nhiều tác giả lại dành sự ưu ái cho người đào nương. Nguyễn Xuân Diện (2005) nhận thấy ca trù có các làn điệu đặc thù cho một lối hát chủ yếu sử dụng hơi trong ở khoang miệng, khoang họng, khoang mũi. Còn Ngô Linh Ngọc (1989) cho rằng hát ca trù rất khó, để thực hiện được các cung chính và biên cung của âm luật ca trù, người đào nương trước hết phải học ca đàn. Hơn vậy “hát ca trù phải sử dụng hơi trong, hơi thật, để giữ được lâu, người hát không bao giờ mở to miệng, miệng lúc nào cũng như mím chặt, tiếng nào cũng như từ trong cổ họng phát ra, gần nén công phu, dư âm rền rĩ” (Ngô Linh Ngọc-Ngô Văn Phú 1987: 291). Dựa trên tiếng hát của đào nương, Hoàng Minh Tường (2003: 61) cũng nhận thấy thang âm ca trù là các nốt Sol, La, Do, Re, Mi, rất gần với cấu trúc thang âm của hát ru trong dân gian.

Ngoài ra, tìm hiểu về những người thực hành âm nhạc cũng là mối quan tâm của các nghiên cứu. Có thể dễ dàng nhận thấy, những công trình viết về người đào

nương đã hoàn toàn áp đảo, trong khi những đối tượng khác trong ban nhạc ca trù như kếp đàn, quan viên thì thực sự vắng bóng. Trước tiên, Ngô Linh Ngọc (1987) và Nguyễn Đức Mậu (2005) nêu ra tám tiêu chuẩn của giọng hát mà đào nương phải có: quán-xuyến-dẫn-thét-khuôn-rẫy-diệu-vỡ; và sáu điệu dỡ phải tránh là: lối-ngang-cắm-chặn-hụt-ra. Đây là các nguyên tắc bắt buộc mà các đào nương cố gắng tuân thủ trong quá trình luyện tập của mình. Vũ Nhật Thăng cho biết đào nương phải trải qua quá trình đào luyện chuyên nghiệp học chữ Hán Nôm để hiểu văn thơ (2008: 46). Còn theo Đỗ Bằng Đoàn-Đỗ Trọng Huề (1962) thời xưa trong các ả đào, cô nào thông minh xuất sắc lắm cũng phải học ba năm mới cầm được lá phách ra hát, còn trung bình đều học chuyên cần trong năm năm, mới gọi là biết hát. Đồng tình với những quan điểm nêu trên, Lê Thị Bạch Vân (2004) bổ sung thêm rằng để trở thành đào nương phải hợp được nhiều tiêu chuẩn khắt khe như giọng hát, năng khiếu âm nhạc và trí thực âm nhạc và lòng đam mê nghệ thuật.

Trong khi Hoàng Minh Tường (2003) nhận thấy âm luật ca trù gần với âm luật hát ru mang tính dân gian Việt Nam thì Phạm Duy (1972) lại phỏng đoán hát ca trù khi xưa đã theo âm luật Trung Hoa, tuy nhiên nếu xét kỹ gốc gác âm luật và nhạc cụ thì lại hoàn toàn Việt Nam. Vấn đề này ngay từ thuở sơ khai của việc tìm hiểu ca trù thì Phạm Quỳnh (1923) đã bàn tới. Trong phần đầu của bài diễn thuyết nổi tiếng, ông cũng đã có những nhận xét, bình luận về nguồn gốc, âm luật và các lối hát. Vào giai đoạn này, điều đáng nói nhất là việc ông đã sớm phê phán một số người cố áp đặt, gán ghép cái âm luật của Trung Hoa vào hát ca trù: "...cố đem cái trù phạn cũ rích của sách tàu mà ghép vào các thanh âm của ta, như cung huỳnh là thuộc Cung, hát trai là thuộc Thương, cung bắc là thuộc Giốc, cung nam là thuộc Chủy, hát gái là thuộc Vũ; mà Cung là thuộc Thỏ, thương là thuộc Kim, Giốc là thuộc Mộc, Thủy là thuộc Hỏa, Vu là thuộc Thủy; thật là phiên toái và vô nghĩa lý" (Phạm Quỳnh 1923:171-187).

Có thể nói, từ việc tìm hiểu các khía cạnh thể cách, làn điệu, âm luật, những nghiên cứu đã cung cấp một cái nhìn khá toàn diện về tính âm nhạc trong ca trù. Ở đó, ca trù thể hiện tính đa dạng tùy thuộc vào từng vùng miền, địa phương và quá trình lịch sử. Hơn nữa, ca trù cũng có những mối liên hệ nhất định với nhiều loại hình nghệ thuật dân gian khác ở Bắc bộ như hát ru. Từ khía cạnh âm nhạc, các nghiên cứu cũng tìm hiểu về người đào nương thông qua cách họ luyện tập, hát và đời sống của nhân vật này trong sinh hoạt ca trù.

Những lối hát đặc trưng

Có nhiều nhà nghiên cứu chỉ đi sâu tìm hiểu một lối

hát mà theo họ đấy mới chính là hồn cốt của ca trù - hát nói. Nguyễn Văn Ngọc (1932) trong Đào nương ca cho rằng “hát nói thật là một lối văn đặc biệt của nước ta, cũng như các lối phong dao, lối học bát đặc biệt vậy”. Đỗ Bằng Đoàn-Đỗ Trọng Huề (1962) nhận định ca trù đã cảm hóa con người, cảm hóa xã hội, nhưng quan trọng hơn hết là ảnh hưởng của ca trù đối với văn chương quốc âm... đã hiến cho chúng ta một thể thơ đặc biệt Việt Nam là hát nói. Đồng tình với quan điểm này, Nguyễn Đức Mậu thêm: “trong dân nhạc Việt Nam chỉ có ca trù mới sản sinh ra một thể loại văn học là hát nói, hát nói là điệu hát quan trọng nhất của ca trù” (2005: 72). Hơn vậy, trong luận án tiến sĩ văn chương của mình, Nguyễn Đức Mậu còn đặt vấn đề về một điệu hát nói đó là tại sao lại có ba tên gọi khác nhau: hát lớt, hát nói và hát Hà Nam? Để lý giải cho hiện tượng này, Nguyễn Đức Mậu (2005) cho rằng hát nói đáp ứng những nhu cầu khác nhau của truyện nôm và ngâm khúc. Để củng cố cho quan điểm của Nguyễn Đức Mậu, Nguyễn Xuân Diện thêm: thể lục bát là thể thơ được dùng phổ biến trong ca trù và hát nói có nghĩa là khi nữ hát; hát Hà Nam là khi nam hát; hát lớt là khi hát bài đôi khổ (2007b: 126). Chính phát hiện này đã khẳng định tính độc lập độc đáo của hát nói trong tiến trình thể loại văn học Việt Nam. Hát nói chỉ có thể do các nhà nho tài tử sáng tạo ra, ưa dùng và hoàn thiện nó.

Bên cạnh những tranh luận về vị trí của hát nói trong ca trù thì Trần Văn Khê (1960) lại phát hiện thấy hát nói thuộc một thang năm âm biến hóa đi nổi tàn tích của thang hai âm khi mà những bậc Do và Sol có thể sử dụng làm nốt trang sức. Cũng trong phần khảo tả về ca trù, Trần Văn Khê còn thấy những bài hát nói không có những đặc tính của hệ thống điệu thức Bắc mà chúng cũng chẳng có các đặc tính của điệu thức Nam, khi mà giai điệu của nó lại dựa vào hai bậc xự (re) và cống (la), để rồi kết thúc bằng bậc xự (Trần Văn Khê 1962: 246).

Cũng theo dòng tiếp cận về một lối hát riêng biệt, nhiều tác giả khác đã đi sâu tìm hiểu về những lối hát cổ xưa nhất như là một hướng để hiểu ca trù. Có thể thấy những điệu hát cổ điển trong ca trù hầu như đã biến mất trong các tiết mục biểu diễn của á đào ngày nay (Phạm Quỳnh 1923, Trần Văn Khê 1962). Một trong những điệu hát cổ mà Nguyễn Đôn Phục (1923) và Phạm Quỳnh (1923) nghiên cứu là đại thạch/đại thực - một điệu hát múa được á đào biểu diễn trong những bữa ăn lớn. Cũng nghiên cứu về lối hát này, Trần Văn Khê (1962) cho rằng những chữ đại thực ra còn có nghĩa Á Rập, tuy nhiên ông lại không hề có bản ghi âm nào của bài đại thạch để có thể chứng minh giả thiết đó. Chính những công trình của M. Courant về hệ thống và điệu thức sử dụng trong âm nhạc cổ điển Trung Hoa đã làm cho Trần Văn Khê tin đại thực hoặc đại thạch nguồn gốc từ Trung Hoa và

đại thạch không phải là nói chệch đi. Như đã biết thì hệ thống cổ của Trung Quốc đã có hai tên đại thạch tức là đại thực, những tiếng thạch và thực hầu như giống hần nhau. Giả thuyết của Trần Văn Khê về điệu đại thạch làm chúng ta liên tưởng đến điệu thết nhạc hay thiết nhạc mà cuối thế kỉ XVIII được coi là một cải cách và cũng trở thành những điệu cổ trong số những tiết mục cổ điển.

Nói đến đây, chúng ta có thể thấy được một sự vận động không ngừng của những điệu hát ca trù trong lịch sử. Trong nhiều nhận xét của mình, Trần Văn Khê (1962), Nguyễn Đức Mậu (2005), Đặng Hoàng Loan (2006)... đều thấy các á đào thế kỉ XX chỉ còn giữ được những điệu hát chính là: Giáo hương, Thết nhạc, Mưỡu, Nhịp ba cung bậc, gửi thư, hát thông, hát hăm. Cũng trong cuối thế kỷ này, hát ca trù lại có thêm nhiều điệu mới, mượn của hát xẩm, hát chèo, hát lý, hát sa mạc - một bài hát không rõ nguồn gốc từ đâu nhưng đã trở thành rất phổ biến ở miền Bắc Việt Nam. Các á đào ngâm những đoạn thơ nổi tiếng: Kim Vân Kiều hoặc Kim ngâm khúc theo điệu sa mạc là điệu người nghe ưa thích nhất. Tuy nhiên không thể mà cũng như các điệu xẩm, hát lý, lại không bị coi là hát ngang hát ngoài, nghĩa là bài hát ở ngoài không thuộc truyền thống của ca trù (Trần Văn Khê 1962: 85).

Nguyễn Đôn Phục (1923) cũng nhận thấy sự vay mượn, cách tân trong lối hát ca trù vào cuối thế kỷ XIX. Ông cho rằng các điệu hát lý, hát xẩm, cách hát dịp một... nguyên không phải là chính cách trong giáo phường, chẳng qua á đào bắt chước các điệu hát Huế, hát xẩm, điệu hát phường chèo. Cho nên trong nhà hát thường gọi những cách hát ấy là cách hát vật, hát ngoài, không trân trọng gì cho lắm. Tuy nhiên những lối xẩm á đào cũng hơi có vẻ nhã nhặn thanh tao, thực khác với lối xẩm chợ.

Nhạc cụ

Sau nhiều thập kỷ nghiên cứu, những nhà âm nhạc dân tộc học đã xác định được các nhạc cụ khi biểu diễn, mặc dù vẫn chưa có sự thống nhất vai trò của nó trong “ban nhạc” ca trù. Trong một bài viết của mình trên tạp chí Bách Khoa, Trần Văn Khê (1960) đã dẫn theo Vũ trung tùy bút của Phạm Đình Hổ (1989) để thấy rằng một dàn nhạc ca trù gồm bảy nhạc cụ gồm: một cái nhịp bằng tre già, hình dẹt, dài độ ba bốn thước dùng để làm nhịp; Trục địch (sáo); Yên cổ (trống cơm); Địch quân (quyển nhị); Đới cầm (đàn đáy); Phách, Phách quán tiền; và Trống đàn diện cổ (trống mảnh một mặt).

Nghiên cứu về đàn đáy và những quy tắc của nó được các nhà nghiên cứu đặc biệt quan tâm và coi đó là một hướng tiếp cận để hiểu về ca trù. Trần Văn Khê (1962) cho rằng đàn đáy chỉ được riêng miền Bắc Việt Nam biết đến và người ta dùng đàn đáy để đệm

theo những ả đào. Tiếng đáy có nghĩa là cái đáy, ở đây nó là biến âm thông thường của đôi cầm, tên chữ của đàn nhà trò. Trong một bài viết trên Nam Phong tạp chí, Hoàng Yên (1919) đã đặt tên cho nhạc cụ này là Trú cầm ca. Những mô tả về chiếc đàn đáy cũng được nhiều học giả ghi chép tỉ mỉ. Trong đó, V.C. Mahillon đã miêu tả chi tiết về thùng đàn đáy (hình thang):

Chiều rộng của đàn đáy nhỏ ở bên dưới: 0,20m; Chiều dài (chiều cao của hình thang): 0,34m; Chiều rộng của đáy to ở phía cần đàn: 0,23m; Bề dày của thùng đàn: 0,08m. Ở đáy thùng người ta đục lỗ thoát hơi thành hình chữ nhật dài 0,21m, rộng 0,09m cần đàn bằng gỗ dài 1,16m có 12 phím là những mâu gỗ hình tam giác mà cạnh ở đỉnh của tam giác dùng làm chỗ xác định những điểm phân chia sợi dây. Đàn đáy có ba sợi dây tơ lên cách nhau một quãng năm theo đó là Sol, Re, La. (V.C. Mahillon, dẫn theo Trần Văn Khê 1962)

Những miêu tả của V.C. Mahillon thực sự đã làm nền tảng cho những nhà nghiên cứu về đàn đáy ở miền Bắc Việt Nam sau này. Tuy nhiên những thông tin này lại có phần khác biệt mà Phạm Duy (1972) đã có ý thu lượm từ một người chơi đàn đáy ở Sài Gòn và ông cho biết ba sợi dây tơ lên cách nhau một quãng bốn: Do, Fa, Si.

Trong khi các học giả say sưa với sự khác lạ về cấu tạo của đàn đáy thì Hoàng Yên (1921) lại đi lý giải về nguồn gốc cây đàn này. Ông nhận thấy nguồn gốc nhạc cụ này khá mù mịt. Theo thông thường, người ta vẫn tin đàn đáy có lẽ đã được huyền thoại hóa kể cả trong dân gian hay vay mượn Trung Quốc. Hoàng Yên cũng đã lưu ý chúng ta là không có một sự “đảm bảo nào cho truyền thuyết này”. Theo Hoàng Yên, đàn đáy có thể là một kiểu thu gọn của đàn cầm nam-một nhạc cụ có lẽ đã do ông Luận Quốc công (1753) sáng chế ra. Giả thuyết của Hoàng Yên đã được Piene Huard và Maurice Durand tiếp tục nhắc đến trong những trang hồi ký của mình về xứ An Nam (Trần Văn Khê 1962). Phải chăng sự tương tự nhau trong cách sử dụng hai nhạc cụ này đã kêu gọi cho Hoàng Yên nêu giả thuyết rằng đàn đáy là “kiểu thu gọn của đàn cầm nam”, khi mà trước đó Phạm Đình Hổ có nói tới đàn đôi cầm tục gọi là đàn đáy, là cây đàn độc nhất trong nhạc giáo phường.

Vẫn trong dòng so sánh liên tưởng ấy, Hoàng Yên (1919) đã lập luận rằng người sáng chế ra đàn đáy đã phỏng theo hai nhạc cụ Mông Cổ, là đàn nguyệt cầm và đàn tỳ bà. Đàn đáy có 16 phím còn đàn nguyệt có những 17 phím và cách đánh đàn đáy hơi giống với đàn nguyệt, tuy nhiên ngón bấm có khác nhau vì số dây và vị trí những phím đàn khác nhau. Một đặc điểm cần nhắc đến là những người chơi đàn đáy thường gảy lên hợp âm Do2, Fa2, Do3 (hò, xàn, lú). Tuy nhiên có thể nhận thấy, không có một nhạc cụ

Trung hoa, Mông Cổ, Ấn Độ nào hoàn toàn giống như đàn đáy, và tiếng đôi cầm không có trong thuật ngữ Trung hoa. Có thể nói, cho đến khi nào có dẫn chứng ngược lại, đối với nhiều học giả thì đàn đáy vẫn cứ còn là một sáng tạo của Việt Nam (Trần Văn Khê 1962).

Trong khi đàn đáy được nghiên cứu kỹ càng thì những nhạc cụ khác lại có vẻ ít được quan tâm hơn. Những nghiên cứu về cổ phách, trống châu... chỉ được một số tác giả viết một cách ngắn gọn mang tính chất giới thiệu đặc điểm nổi bật, và giá trị nghệ thuật của nó (Xuân Lan 1922; Nguyễn Xuân Khoát 1942; Đặng Hoàng Loan 2006; Nguyễn Xuân Diện 2007b; Ngô Linh Ngọc 1989...).

Dù đang đắm đuối với việc tìm hiểu các nhạc cụ trong ca trù thì các nhà nghiên cứu vẫn không thể phủ nhận nó đang biến mất dần. Trần Văn Khê cho biết sang thời Cảnh Hưng chỉ một số ả đào già mới còn biết được cái điệu cổ. Đến cuối nhà Lê thì không ai còn hát đúng được những giọng cổ ngày ấy nữa, sở dĩ có tình trạng đó vì trước kia không ai có định ra một lệ luật nào về việc này cả (Trần Văn Khê 1962: 48). Từ đầu thế kỉ XIX, ca trù đã tiến đến giảm bớt số lượng nhạc cụ đệm, đã hiếm thấy múa, đã thay đổi trong tiết mục biểu diễn và đã có sử dụng phàm hóa, trong điều kiện sinh sống. Nhưng khi chỉ đệm cho hát thì chỉ cần có hai nhạc cụ: đàn nhị và đàn đáy mà G. Dumoutier đã gọi chúng là violon và ghita. Sang thế kỉ XX, số nhạc cụ đệm theo thường giảm xuống chỉ còn đàn đáy, còn các ả đào vừa hát vừa gõ nhịp bằng một bộ phách gỗ. Một trong những người nghe, đánh trống, không phải là đệm theo hát mà là để tán thưởng ả đào và người đó phải theo đúng những lệ quy định (Đặng Hoàng Loan 2006).

Kết luận

Trong hành trình khám phá văn hóa dân tộc, ca trù đã trở thành đối tượng nghiên cứu của nhiều học giả với các cách tiếp cận khác nhau, trong đó có âm nhạc dân tộc học. Từ những bài viết đầu tiên trên Tạp chí Nam Phong của Hoàng Yên, Nguyễn Đôn Phục, Phạm Quỳnh, tính âm nhạc của ca trù đã được tìm hiểu với nhiều phát hiện quan trọng. Ở đó, âm nhạc trong ca trù có mối quan hệ chặt chẽ với đời sống văn hóa, cuộc đời của những nghệ sĩ trong ban nhạc ca trù. Cách tiếp cận âm nhạc dân tộc học đã thực sự làm cho các nghiên cứu âm nhạc trở nên sống động và mang tính liên ngành. Nó đặt ra các yêu cầu để người nghiên cứu không chỉ tìm hiểu, mô tả, ghi chép âm nhạc mà còn phải khám phá các khía cạnh đời sống, văn hóa, phong tục đã chi phối ra sao đến âm nhạc. Có thể nói, nghiên cứu về âm nhạc ở đây như một phương thức để tìm hiểu về đời sống văn hóa và nó cũng là tôn chỉ mà góc tiếp cận âm nhạc dân tộc học hướng tới.

EDUCATION

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Nguyễn Xuân Diện (2005), “Tìm hiểu về ca trù và sinh hoạt ca trù ở Thanh Hoá”, **Tạp chí Văn hóa Dân gian**, số 1, tr.43-45.
2. Nguyễn Xuân Diện (2007a), *Lịch sử nghệ thuật ca trù: Khảo sát nguồn tư liệu tại Viện Nghiên cứu*, Nxb. Thế giới, Hà Nội.
3. Nguyễn Xuân Diện (2007b), *Nguồn tư liệu Hán Nôm với việc nghiên cứu ca trù*, **Luận án tiến sĩ Ngữ Văn**, Viện Nghiên cứu Hán Nôm.
4. Phạm Duy (1972), *Đặc khảo về dân nhạc Việt Nam*, xuất bản tại Sài Gòn.
5. Đỗ Bằng Đoàn, Đỗ Trọng Huề (1962), *Việt Nam ca trù biên khảo*, Nxb. Sài Gòn, Sài Gòn.
6. Tuấn Giang (2009), “Tổng luận về ca trù”, **Tạp chí Sân Khấu**, số 8, tr. 18-21.
7. Phạm Đình Hồ (1989), *Vũ trung tùy bút (dựa theo bản dịch của Đông Châu Nguyễn Hữu Tiến)*, Nxb Trẻ, TP. Hồ Chí Minh.
8. Trần Văn Khê (1960), “Hát ả đào”, **Tạp chí Bách Khoa**, số 81, 82, 83.
9. Trần Văn Khê (1962), *La musique Vietnamienne traditionnelle [Âm nhạc Việt Nam cổ truyền]*, Presses Universitaires de France, Paris.
10. Nguyễn Xuân Khoát (1942), “Âm nhạc lối hát ả đào: đàn đáy”, **Tạp chí Thanh Nghị**, (Phần này bị mất số), tr.15-24.
11. Xuân Lan (1922), *Ca trù thể cách*, Hải Phòng, 51 trang.
12. Đặng Hoàng Loan (2006), *Đặc Khảo Ca trù Việt Nam*, Nxb. Viện Âm nhạc, Hà Nội.
13. Đặng Hoàng Loan (2011), “Hiểu biết ít ỏi và những thực nghiệm ban đầu của chúng tôi về dân tộc nhạc học ở Viện âm nhạc”, **Nghiên cứu âm nhạc (Thông báo khoa học)**, số 32, tr.59-68.
14. Merriam, Alan. P (2001), “Nghiên cứu âm nhạc dân tộc học”, **Thông báo khoa học, Viện Âm nhạc**, số 5.
15. Nguyễn Đức Mậu (2005), “Ca trù-Những vấn đề đã và cần phải đặt ra”, **Tạp chí Nghiên cứu Văn học**, số 5, tr.68-78.
16. Ngô Linh Ngọc - Ngô Văn Phú (1987), *Tuyển tập thơ ca trù*, Nxb. Văn học, Hà Nội.
17. Vũ Nhật Thăng (2007), “Ca trù lối hát, thể hát”, **Tạp chí Văn hóa Nghệ thuật**, số 3, tr.34-39; số 4, tr.32-38.
18. Ngô Linh Ngọc (1989), *Nghệ thuật ca trù, in trong Văn hóa Việt Nam tổng hợp*, Ban Văn hóa nghệ thuật Trung ương, Hà Nội.
19. Nguyễn Văn Ngọc (1932), *Đào nương ca*, Vĩnh Hưng Long thư quán, Hà Nội.
20. Nguyễn Đôn Phục (1923), “Khảo luận về cuộc hát ả đào”, **Tạp chí Nam Phong**, số 70, tr. 277-289.
21. Phạm Quỳnh (1923), “Văn chương trong lối hát ả đào”, **Tạp chí Nam Phong**, tr.171-187.
22. Giang Thu và cộng sự (2002), *Tìm hiểu ca trù Hải Phòng*, Nxb. Hải Phòng, Hải Phòng.
23. Hoàng Minh Tường (2003), “Mùa xuân nghĩ về ca trù xứ Thanh”, **Tạp chí Văn hóa nghệ thuật**, số 1.
24. Hoàng Yến (1921), “Cẩm học tầm nguyên: Khảo về nghệ đờn ở nước ta”, **Tạp chí Nam Phong**, VIII,47, 5/1921, tr.370-386.