

BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO BỘ VĂN HOA, THỂ THAO & DU LỊCH

HỌC VIỆN ÂM NHẠC QUỐC GIA VIỆT NAM

LÊ ANH TUẤN

**ĐIỆU THỨC NĂM ÂM
TRONG DÂN CA NGƯỜI VIỆT**

LUẬN ÁN TIẾN SỸ NGHỆ THUẬT ÂM NHẠC

HÀ NỘI - 2012

BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO BỘ VĂN HOA, THỂ THAO & DU LỊCH

HỌC VIỆN ÂM NHẠC QUỐC GIA VIỆT NAM

LÊ ANH TUẤN

**ĐIỆU THỨC NĂM ÂM
TRONG DÂN CA NGƯỜI VIỆT**

LUẬN AN TIẾN SỸ NGHỆ THUẬT ÂM NHẠC

Chuyên ngành: Lý luận âm nhạc

Mã số: 62 21 01 01

Người hướng dẫn khoa học: GS.TS Phạm Minh Khang

HÀ NỘI - 2012

LỜI CAM ĐOAN

Tôi xin cam đoan đây là công trình nghiên cứu của riêng tôi. Các số liệu trong luận án này là trung thực. Những ý kiến khoa học trong luận án chưa được ai công bố trong bất kỳ công trình nào khác.

Hà Nội, ngày tháng năm

Tác giả luận án

LÊ ANH TUẤN

BẢNG KÊ CHỮ VIẾT TẮT

GS: Giáo sư

PGS: Phó giáo sư

TS: Tiến sỹ

TSKH: Tiến sỹ khoa học

NS: Nhạc sỹ

Nxb: Nhà xuất bản

Đt: Điện thoại

VD: Ví dụ

Pl: Phụ lục

SDD: Sách đã dẫn

VHNT: Văn hóa nghệ thuật

VHTT: Văn hóa thông tin

VHDG: Văn hóa dân gian

MỞ ĐẦU

1. Lý do chọn đề tài.

Nói đến điệu thức năm âm, người ta thường nghĩ đến các quốc gia phương Đông, đặc biệt là Trung Quốc nơi có nền âm nhạc dân gian và nền âm nhạc dân tộc cổ truyền luôn lấy nó làm nền tảng để khai thác, phát triển thành bản sắc nghệ thuật độc đáo trong các lĩnh vực của nghệ thuật âm nhạc chuyên nghiệp.

Cho đến nay đã có nhiều tài liệu và công trình nghiên cứu chứng minh rằng điệu thức năm âm đã có một quá trình hình thành và phát triển rất lâu dài, không chỉ ở các quốc gia phương Đông mà còn ở những nước có nền âm nhạc tiên tiến như Châu Âu. Bên cạnh điệu thức bảy âm, điệu thức năm âm luôn luôn mang lại những ý nghĩa đặc biệt, những sắc màu độc đáo để người ta có thể đặt nó trong mối quan hệ Đông – Tây. Chính vì lý do đó nên tên gọi cũng như việc sử dụng điệu thức năm âm ở các nước phương Đông và phương Tây nói chung hay trong các quốc gia, các dân tộc ở phương Đông nói riêng cũng còn nhiều khác biệt về quan niệm, mục đích sử dụng và khuynh hướng thẩm mỹ.

Trong tất cả các thể loại âm nhạc truyền thống Việt Nam, điệu thức năm âm luôn được coi là nền tảng quan trọng trong sự hình thành và phát triển các thể loại âm nhạc dân gian và âm nhạc chuyên nghiệp từ thời xa xưa cho tới nay. Những giá trị của điệu thức năm âm trong âm nhạc Việt Nam không chỉ đơn thuần mang tính ứng dụng thực tiễn mà nó còn chứa đựng cả một cơ sở lý luận mang tính thẩm mỹ, tính dân tộc, tính biểu hiện để tạo ra vóc dáng, cái hồn, cái cốt cách trong âm nhạc truyền thống Việt Nam từ bao đời nay.

Lịch sử đã để lại cho dân tộc ta một quá trình bị đô hộ quá lâu dài so với các nước trong khu vực và trên thế giới. Đó là thời kỳ đô hộ một nghìn năm của phong kiến Trung Hoa với ba lần Bắc thuộc (năm 111 trước công nguyên đến năm 39 sau công nguyên thời Tây Hán, năm 43 đến 544 thời Đông Hán, năm 603 đến 939 thời Tùy - Đường) và một trăm năm đô hộ của chế độ thực dân Pháp.

Căn cứ vào điều kiện và hoàn cảnh lịch sử như đã nêu ở trên thì chúng ta cũng có thể cảm nhận được những ảnh hưởng trực tiếp hay gián tiếp của văn hoá Trung Hoa và văn hoá phương Tây có phần sâu đậm trong truyền thống văn hoá bản địa là một quy luật tất yếu.

Thực tiễn lịch sử đã chứng minh cho chúng ta thấy rằng, truyền thống văn hóa của dân tộc ta rất đặc sắc và độc đáo, nó không thể bị đồng hóa, hay bị mất đi, ông cha ta đã biết tiếp thu, sàng lọc những yếu tố văn hóa từ bên ngoài qua hình thức giao lưu, tiếp cận và kể cả “tiếp biến văn hóa” (Acculturation) để rút ra những nét tinh túy nhằm bồi bổ và phát triển nền văn hóa nghệ thuật dân tộc. Để rồi những truyền thống văn hóa quý báu đó vẫn phát triển mạnh mẽ và rục rờ cho tới hôm nay, nó luôn thăng hoa và tồn tại một cách vững chắc trong ba thời đại là: thời đại văn hoá Đông Sơn, thời đại văn hoá Đại Việt và thời đại Hồ Chí Minh.

Với những lý do như đã nêu ở trên, chúng tôi chọn đề tài “ Điệu thức năm âm trong dân ca người Việt” làm hướng nghiên cứu cho bản luận án tiến sỹ của mình.

2. Lịch sử đề tài

Điệu thức năm âm trong dân ca Việt Nam luôn là mối quan tâm từ nhiều năm nay trong các công trình, các hội thảo khoa học, các bài báo của những nhà nghiên cứu.

Mỗi tác giả đều có những quan niệm riêng của mình khi nghiên cứu loại điệu thức này, họ đã có nhiều cách nhìn nhận, tiếp cận và nghiên cứu về quá trình hình thành và phát triển điệu thức năm âm trong các thể loại dân ca, dân nhạc của nền âm nhạc truyền thống Việt Nam.

- Cuốn “ *Thang âm điệu thức trong âm nhạc truyền thống một số dân tộc miền nam Việt Nam*”. (Viện VHNT thành phố Hồ Chí Minh xuất bản – 1993) của tập thể tác giả Tô Vũ, Lư Nhất Vũ, Thế Bảo, Nguyễn Văn Hoa, Kiều Tấn, Vũ Hồng Thịnh và Bùi Lãm đưa ra những cơ sở của điệu thức năm âm trong dân ca các dân tộc Việt, Chăm, Khome và đặc biệt là trong âm nhạc đờn ca Tài Tử Nam Bộ.

- Cuốn “*Âm nhạc dân gian Xứ Nghệ*” (Hội VNDG Nghệ An – 2000) của Hoàng Thọ, Thanh Lựu, Lê Hàm đã dành chương III để giới thiệu một cách khái quát những điệu thức thường gặp trong âm nhạc dân gian Nghệ An. Đó là các thang âm từ ba, bốn đến năm âm biểu hiện nét đặc trưng của dân ca Nghệ Tĩnh bằng lối tiến hành tuyến giai điệu theo các hướng khác nhau.

- Cuốn “*Vai trò của điệu thức năm âm trong dân ca Việt Nam*” xuất bản bằng tiếng Nga tại thành phố Nchicôlaiep (1985) của GS.TS Phạm Minh Khang đã nhấn mạnh vai trò của điệu thức năm âm trong việc hình thành các trục quãng 4 và quãng 5 trong cấu trúc làn điệu, đặc biệt là tính biện chứng trong mối quan hệ của âm điệu âm nhạc với âm điệu của thi ca.

- Bài viết “*Về thang âm điệu thức trong âm nhạc truyền thống Việt Nam*” (Tạp chí VHNT số 2/2004) của GS.TS Phạm Minh Khang đã đưa ra những cơ sở lý luận về thang âm điệu thức trong âm nhạc truyền thống Việt Nam, trong đó có sự so sánh tên gọi với hệ thống điệu thức ngũ cung trong âm nhạc Trung Quốc.

- Bài viết “*Về điệu thức dân ca Việt Nam*”, tạp chí âm nhạc số 2/1978 của PGS.TS Nguyễn Xinh đã đưa ra mối quan hệ của thanh điệu trong tiếng nói của người Việt, từ những thanh điệu đó đã tạo nên điệu thức và trục quãng 4 là điểm tựa trong điệu thức ngũ cung.

- Cuốn “*Thanh điệu tiếng Việt và âm nhạc cổ truyền*” (Viện âm nhạc 2001) của nhà nghiên cứu Hoàng Kiều đã nêu ra những quan niệm về sự hình thành điệu thức năm âm Việt Nam với các tên gọi khác nhau của một số tác giả. Ngoài ra Ông đã phân tích sâu sắc về tính chất, vị trí và mối quan hệ tương hỗ của các điệu thức năm âm.

- Cuốn “*Âm nhạc Quan Họ*” – Viện âm nhạc năm 2000 của TS Nguyễn Trọng Ánh đã dành chương III để nghiên cứu về các loại thang âm và điệu thức trong Quan Họ, trong đó nổi bật lên các vấn đề như âm tựa, âm gốc và sự hút dẫn từ bậc âm không ổn định trong từng loại điệu thức.

- Cuốn “*Bước đầu tìm hiểu hát Xoan Vĩnh Phúc*” – Sở văn hoá thông tin Vĩnh Phúc xuất bản năm 1981 của PGS Tú Ngọc đã đưa ra các dạng thang ba, bốn và năm âm trong hát Xoan và tác giả gọi là thang âm không có bán âm. Trên cơ sở này, PGS Tú Ngọc đưa ra những âm điệu đặc trưng trong hát Xoan và hát Trống Quân.

- Cuốn “*Bước đầu tìm hiểu hát Gheo Vĩnh Phúc*” – Sở VH TT Vĩnh Phúc xuất bản năm 1979 của Nguyễn Đăng Hòe sử dụng tên gọi “gam” để thay cho thang âm điệu thức trong hát Gheo. Theo ông thì trong hát Gheo có các kiểu gam 5 nốt, 6 nốt và 7 nốt, nhưng gam 5 nốt là thông dụng hơn cả. Để hệ thống hoá lại, tác giả đã đưa ra năm kiểu gam 5 nốt (gọi theo tác giả) như: kiểu thứ nhất tương ứng với điệu Cung, kiểu thứ hai tương ứng với điệu Trủy trong âm nhạc Trung Hoa, kiểu thứ ba có Biến cung, kiểu thứ tư như điệu Oán và kiểu thứ năm như điệu Nam. [17,tr.63].

Cuốn sách ‘Dân ca người Việt’ NXB Âm nhạc xuất bản năm 1994 của PGS Tú Ngọc đã nghiên cứu về dân ca người Việt trên một bình diện rộng lớn, gồm 2 phần là thể loại và hình thức, trong đó bao gồm có 9 chương, ở chương VII PGS Tú Ngọc đã nghiên cứu về thang âm điệu thức như là một phương tiện quan trọng để xác định các tầng dân ca.

3. Mục tiêu nghiên cứu:

Mục tiêu đặt ra cho luận án là:

- Góp phần làm rõ thêm những quan niệm về sự hình thành và phát triển điệu thức năm âm của các nhà nghiên cứu nước ngoài và Việt Nam.

- Nghiên cứu cấu trúc các trục âm và những âm kết của điệu thức năm âm trong dân ca người Việt.

- Nghiên cứu một số dạng điệu thức năm âm trong cấu trúc làn điệu dân ca người Việt và trong các chủ đề của âm nhạc mới như ca khúc, thính phòng giao hưởng.

4. Giới hạn của đề tài:

- Luận án nghiên cứu điệu thức năm âm trong dân ca người Việt (là một trong 54 thành phần dân tộc của cộng đồng các dân tộc Việt Nam). Cụ thể là 125 bài dân ca người Việt ở các thể loại đại diện cho các vùng miền khác nhau trên đất nước Việt Nam (bao gồm Bắc bộ, Trung bộ và Nam bộ), các bài dân ca này đã được in ấn bởi các nhà xuất bản của Việt Nam.

- Trong quá trình tuyển chọn và phân tích, phân loại các bài dân ca làm đối tượng nghiên cứu của luận án, chúng tôi đã tìm hiểu một số lượng lớn các bài dân ca người Việt ở các sách chuyên khảo, các công trình nghiên cứu, các tuyển tập dân ca của nhiều tác giả khác nhau phù hợp với đề tài của luận án là nghiên cứu “Điệu thức năm âm” nên chúng tôi đã sàng lọc, loại bỏ các bài dân ca gồm có 3 âm, 4 âm hay một số bài không đủ độ tin cậy về mức độ sưu tầm, ký âm... Ngoài ra cũng có một số bài thuộc dạng dân ca cải biên cũng không được đưa vào phân tích trong luận án này.

- Điệu thức năm âm không thể chỉ ở dạng tĩnh mà nó luôn luôn phát triển và đổi mới trong các thể loại âm nhạc ở từng thời đại khác nhau. Trong xu thế hội nhập và phát triển như hiện nay, điệu thức năm âm không chỉ bó hẹp trong dân ca mà nó còn vượt khỏi khuôn khổ đó để mở rộng và phát triển. Vì vậy, luận án của chúng tôi cũng sẽ đề cập tới một số dạng điệu thức năm âm được sử dụng trong cấu trúc các chủ đề âm nhạc mới như ca khúc và thể loại âm nhạc thính phòng, giao hưởng Việt Nam.

5. Ý nghĩa khoa học và đóng góp mới của đề tài:

- Đề tài “Điệu thức năm âm trong dân ca người Việt” là sự đóng góp khoa học cho việc nghiên cứu tổng thể về điệu thức năm âm theo quan điểm của các nhà nghiên cứu nước ngoài và Việt Nam.

- Nêu ra một số đặc điểm về trục âm và những âm kết trong dân ca người Việt.

- Nêu ra một số dạng điệu thức năm âm trong cấu trúc làn điệu của dân ca người Việt.

- Là công trình nghiên cứu mang tính thống kê, tổng hợp của điệu thức năm âm trong dân ca người Việt.

6. Phương pháp nghiên cứu:

Để phù hợp với tính chất và nội dung của đề tài, luận án sẽ áp dụng những phương pháp nghiên cứu như sau:

- Phương pháp phân tích
- Phương pháp chứng minh
- Phương pháp thống kê
- Phương pháp tổng hợp

7. Bố cục luận án

Ngoài phần mở đầu, kết luận, tài liệu tham khảo và phụ lục, luận án có cấu trúc gồm bốn chương:

Chương I: Những cơ sở lý luận về sự hình thành và phát triển điệu thức năm âm

Chương II: Trục âm và những âm kết trong cấu trúc làn điệu

Chương III: Một số dạng điệu thức năm âm trong cấu trúc làn điệu

Chương IV: Một số dạng điệu thức năm âm trong cấu trúc chủ đề âm nhạc mới Việt Nam

CHƯƠNG I

CƠ SỞ LÝ LUẬN VỀ SỰ HÌNH THÀNH VÀ PHÁT TRIỂN

ĐIỆU THỨC NĂM ÂM

1.1. Luận cứ lý thuyết

Từ nhiều thập kỷ qua, vấn đề điệu thức năm âm luôn là mối quan tâm của các nhà nghiên cứu lý luận âm nhạc, các nhà dân tộc nhạc học Việt Nam và nước ngoài. Đây là một trong những vấn đề quan trọng của hệ thống các phương tiện biểu hiện trong nền dân ca, dân nhạc ở nhiều quốc gia trên thế giới. Đặc biệt vấn đề này sẽ làm sáng tỏ nhiều điều mà các nhà nghiên cứu dân tộc nhạc học có được căn cứ để tìm hiểu niên đại của các tầng dân ca cổ xưa.

Sự kết hợp giữa các ngành dân tộc học, khảo cổ học, âm nhạc học, dân tộc nhạc học và sử học... đã cung cấp cho các nhà nghiên cứu rất nhiều tư liệu quý giá về hành trình và tính niên đại của hệ thống thang âm, điệu thức mang yếu tố đặc trưng trong nền dân ca và âm nhạc chuyên nghiệp của mỗi quốc gia.

Bên cạnh hệ thống điệu thức thời Trung cổ, điệu thức năm âm đã có một tiến trình lịch sử hình thành và phát triển khá lâu dài không chỉ ở các quốc gia phương Đông mà còn ở cả những quốc gia có nền âm nhạc tiên tiến, có hệ thống lý thuyết âm nhạc mang tính khoa học như châu Âu.

Tuy nhiên, việc sử dụng loại điệu thức này trong âm nhạc của mỗi quốc gia phương Đông và phương Tây cũng có những nét tương đồng và khác biệt bởi quan niệm thẩm mỹ cũng như tính thực tiễn, tính đặc trưng về ngôn ngữ âm nhạc trong từng quốc gia. Điều này chúng ta có thể thấy trong âm nhạc Trung hoa thường lấy điệu thức năm âm làm nền tảng và lấy tám chất liệu có sẵn trong thiên nhiên để chế tác các nhạc cụ như: bầu, trúc, thỏ, kim, thạch, cách, mộc và ty. Nhưng phương thức chế tác, tên gọi các nhạc cụ và phong cách trình diễn trong từng thể loại âm nhạc lại có sự khác nhau về tính thực hành xã hội.

Từ trước tới nay, khi nói về điệu thức năm âm, các nhà nghiên cứu thường nghĩ tới một quốc gia sử dụng phổ biến nhất loại điệu thức này, đó là Trung Hoa. Bởi vì trong âm nhạc từ thời kỳ cổ đại, điệu thức năm âm đã được xây dựng thành cơ sở lý thuyết và sự hình thành, phát triển của nó cũng được nhìn nhận sớm hơn so với các quốc gia khác trên thế giới.

Theo R.I.Gruber (1895-1962) nhà phê bình, lý luận âm nhạc nổi tiếng của nước Nga Xô viết, người đã có rất nhiều đóng góp cho trường phái lý luận âm nhạc Xô Viết trong lĩnh vực nghiên cứu âm nhạc học và dân tộc nhạc học đã viết trong cuốn sách “Tổng quát lịch sử âm nhạc thế giới” Tập 1 phần Âm nhạc Trung hoa Cổ đại rằng: “Điệu thức ngũ cung đã hình thành trong lý thuyết âm nhạc Trung hoa khoảng thế kỷ thứ IV trước công nguyên”. [75, tr.65].

Cùng với điệu thức bảy âm Châu Âu, hệ thống điệu thức năm âm cũng đã đóng góp nhiều giá trị trong việc hoàn thiện cơ sở lý thuyết được tồn tại cho tới ngày hôm nay. Như vậy, về bản chất và nội dung của hệ thống điệu thức này vẫn còn duy trì được tính thời sự, tính thực tiễn và tính cập nhật không chỉ trong các nền dân ca mà còn được phát triển sâu rộng và mạnh mẽ trong các thể loại ca khúc, âm nhạc thính phòng và âm nhạc giao hưởng đương đại của thế kỷ XX.

Tuy hai điệu thức năm âm và bảy âm là những hệ thống khác nhau nhưng chúng đã tạo ra được những giá trị thẩm mỹ, giá trị về bản sắc, truyền thống và phong cách âm nhạc của các thời đại mà từ trước tới nay người ta vẫn gọi là mối quan hệ Đông – Tây. Trong mỗi giai đoạn, mỗi khuynh hướng, mỗi tác giả, mỗi tác phẩm âm nhạc luôn song song tồn tại hai hình thức sử dụng điệu thức năm âm. Đó là điệu thức năm âm trong các cơ tầng dân ca dân nhạc và điệu thức năm âm đã được kết hợp với các hệ thống điệu thức khác nhằm tạo ra sự biến đổi không ngừng để thể hiện một thứ ngôn ngữ âm nhạc mới mang tính cải biến hoặc cách tân của nghệ thuật âm nhạc mà người ta thường gọi là “ngôn ngữ hiện đại”.

Những loại điệu thức này đã xuất hiện rõ nét và sâu đậm trong các tác phẩm âm nhạc từ cuối thế kỷ XIX đến thế kỷ XX rồi sang cả thế kỷ XXI.

Như vậy, vị trí và vai trò của điệu thức năm âm không chỉ ngừng lại ở sự hình thành và phát triển nền dân ca, dân nhạc mà còn tiếp tục lan tỏa sang nhạc giao hưởng và thính phòng. Vì thế, nó đã tạo ra tính cộng đồng cho các quốc gia trong khu vực và trên thế giới khi có điều kiện giao lưu, tiếp cận để hiểu được những sắc thái, những giá trị độc đáo của nền dân ca ở mỗi nước. Mặt khác, điệu thức năm âm có thể được coi như thứ “ngôn ngữ âm nhạc thông dụng” đối với các nhà âm nhạc học và dân tộc nhạc học trên thế giới có mối quan tâm tìm hiểu, sưu tầm và nghiên cứu nền âm nhạc dân gian của nhiều dân tộc khác nhau.

Tuy nhiên, do đặc điểm về truyền thống văn hoá dân tộc, về cấu trúc các nền dân ca cũng như những quan niệm về thẩm mỹ và tính ứng dụng thực tiễn ở mỗi quốc gia có sự khác nhau nên trong quá trình nghiên cứu vấn đề điệu thức năm âm sẽ có những nét tương đồng và khác biệt. Bởi vậy, từ những giá trị thực tiễn, vị trí và vai trò của điệu thức năm âm như đã nêu ở trên sẽ là những nhân tố quan trọng, tích cực để có cơ sở nghiên cứu về sự hình thành và phát triển của loại điệu thức này.

1.2. Những quan niệm về điệu thức năm âm của các nhà nghiên cứu nước ngoài (Liên bang Nga, Liên bang Xô viết).

Trong quyển “*Từ điển âm nhạc*” (1952) do Đônzanxki chủ biên có nêu khái niệm về điệu thức năm âm như sau: “Điệu thức năm âm (tiếng Hy Lạp viết là: Pente có nghĩa là “năm” và “âm”) là hệ thống thang âm gồm có năm âm thanh có cao độ khác nhau trong phạm vi quãng tám. Những âm thanh này sắp xếp theo thứ tự bởi các quãng nguyên cung và quãng có $1\frac{1}{2}$ cung (quãng hai trưởng và quãng ba thứ). Có thể hình dung điệu thức năm âm như ở trên các phím đen của đàn piano” [69, tr.386].

Cùng với những khái niệm nêu trên về điệu thức năm âm, trong *Từ điển bách khoa toàn thư về âm nhạc* tập IV, xuất bản năm 1978 do I.V.Kendus chủ biên còn có sự mở rộng khái niệm và phân loại điệu thức năm âm, đó là bốn loại điệu thức năm âm hiện đang được sử dụng trong dân ca của nhiều quốc gia trên thế giới:

Điệu thức năm âm không có nửa cung hay còn gọi là điệu thức đúng.

Điệu thức năm âm có nửa cung.

Điệu thức năm âm hỗn hợp.

Điệu thức năm âm bình quân. [80, tr.234-237].

a. Loại Điệu thức năm âm thứ nhất: Là những điệu thức không có nửa cung được sử dụng phổ biến và rộng rãi ở các thể loại dân ca, dân nhạc của nhiều quốc gia trên thế giới với nhiều tên gọi khác nhau, cũng trong tập IV của “*Từ điển bách khoa toàn thư về Âm nhạc*” kể trên đã liệt kê những tên gọi điệu thức năm âm của các nhà nghiên cứu như sau:

Nhà phê bình – lý luận âm nhạc, nhà dân tộc nhạc học nổi tiếng của nước Nga-Xô Viết là A S Ogôleves (1894-1967) tác giả nhiều công trình nghiên cứu về âm nhạc các dân tộc thiểu số của nước Nga gọi điệu thức năm âm không có nửa cung là “điệu thức tự nhiên”.

Nhà lý luận, dân tộc nhạc học người Nga là G.L. Katua (1861-1926) lại gọi là “điệu thức trong suốt”.

Một nhà lý luận âm nhạc nữa, nhạc sỹ, nhà dân tộc nhạc học nổi tiếng người Nga là A.D.Kaxtanxki (1856-1926) sau nhiều năm nghiên cứu về điệu thức năm âm đã gọi là “điệu thức của những chuỗi ba âm” .

Còn nhà nghiên cứu P.P. Xôcanxki (1832-1887) lại gọi là “gam Trung Hoa”, “gam Scotlen” hay “thời đại quãng bốn”.

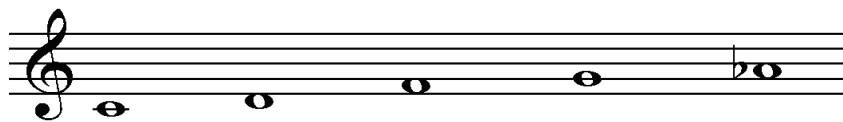
Nhìn chung, các nhà nghiên cứu cũng thống nhất với quan niệm của A.D. Kaxtanxki rằng loại điệu thức này được hình thành trên cơ sở của hai chuỗi ba âm có tính đối xứng, nó xuất hiện trong các tầng dân ca cổ xưa của nhiều quốc gia trên

thế giới. Đặc biệt, nó được sử dụng phổ biến và mang những nét đặc trưng trong dân ca của một số quốc gia phương Đông như Trung quốc, Việt Nam, Lào, Thái Lan, Campuchia, Indonesia và một số dân tộc ít người thuộc Liên Xô cũ trước đây.

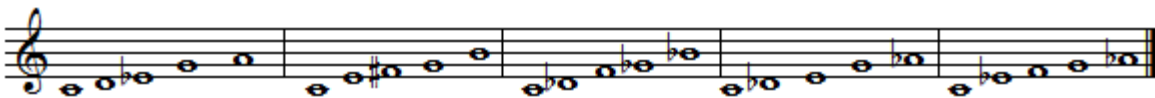
Các nhạc sỹ Nga như: N.A.Rimsky Korsakov, M.P.Mousorgsky, A.P.Borodin hay Balakirep đã từng sưu tầm nhiều tuyển tập dân ca Nga có sử dụng loại điệu thức này.

b. Loại Điệu thức năm âm thứ hai: Là những điệu thức có nửa cung được sử dụng trong âm nhạc dân gian của một số quốc gia phương Đông như Indonesia, Nhật Bản, dân tộc Chăm, Khome và Tây Nguyên của Việt Nam.

Thí dụ: điệu thức có nửa cung của Indonesia.



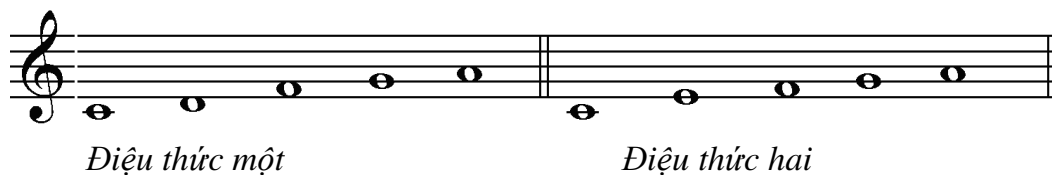
Trong âm nhạc Nhật Bản bao gồm cả âm nhạc dân gian (gọi là: Iakobuchi) và âm nhạc thành thị (gọi là: Miakobuchi) đều được xây dựng trên cơ sở của điệu thức năm âm không có nửa cung, tuy nhiên ở những thời kỳ sau này đã có sự xuất hiện những điệu thức năm âm có nửa cung.



Điệu thức một Điệu thức hai Điệu thức ba Điệu thức bốn Điệu thức năm

Theo nhà nghiên cứu Nhật Bản Sanzo-Xotaro trong công trình “*Lịch sử âm nhạc Nhật Bản cổ xưa*”- Tokyo -1935 thì trong nhạc Gagaku của Nhật Bản, hệ thống điệu thức còn phức tạp hơn nhiều. Hoặc trong công trình của Katsumi Sunega: “*Japanese music and musical instruments*” đã có sự so sánh giữa các điệu thức trong dân ca Nhật Bản với hệ thống điệu thức sử dụng trong Gagaku Nhã nhạc cung đình.

Trong âm nhạc dân gian của dân tộc Chăm, chúng tôi thấy có hai điệu thức (VD3) được dùng khá phổ biến, trong đó điệu thức thứ hai có sử dụng quãng nửa cung từ bậc II lên bậc III của thang âm.



c. Loại Điệu thức năm âm thứ ba: Là điệu thức hỗn hợp được sử dụng trong âm nhạc dân gian của một số quốc gia phương Đông như Nhật Bản (Đông Á), Việt Nam (Đông Nam Á) Ácmêni và Ôman (Tây á), Chukchi và Yakut (Bắc Á) và cả trong âm nhạc dân gian của Công Gô (Châu Phi) nữa.



d. Loại Điệu thức năm âm thứ tư được gọi là điệu thức năm âm bình quân không sử dụng phổ biến trong các nền dân ca cổ xưa mà nó là loại điệu thức mang tính đặc thù ở một số quốc gia, thậm chí trong một số tộc người.

Thí dụ trong âm nhạc Indonesia, người ta chia quãng tám thành năm phần với những khoảng cách không giống nhau như: 250 cents; 233 cents; 232 cents; 236 cents, 248 cents, trong khi đó 1/5 của quãng tám bằng 240 cents (cent: là đơn vị tính cao độ của âm thanh [58, trang.99]).

Từ những đặc trưng của bốn loại điệu thức năm âm như đã nêu ở trên chúng tôi nhận thấy: Điệu thức năm âm là một hệ thống điệu thức được tồn tại trong các tầng dân ca của nhiều dân tộc (trong đó có Việt Nam). Tuy nhiên, ngoài những khái niệm mang tính nhất quán giữa hai cuốn từ điển, chúng tôi thấy cách phân loại điệu thức theo Kendus cũng có điều cần phải bàn tới, đó là khái niệm về “điệu thức năm âm hỗn hợp” vẫn chưa có sự giải thích một cách rõ ràng, khoa học. Nó đòi hỏi phải có sự nghiên cứu một cách sâu rộng và toàn diện hơn.

Đây là một hệ thống điệu thức có tính độc lập, có nguồn gốc hình thành và phát triển lâu dài trong các nền dân ca, dân nhạc của nhiều dân tộc trên thế giới. Nếu xét về niên đại khởi nguồn của nó thì có thể điệu thức này được bổ sung thêm một số âm để trở thành điệu thức bảy âm chăng? Mặt khác, theo suy nghĩ của chúng tôi thì các bậc biến hóa bất thường trong hệ thống điệu thức năm âm sẽ có một quá trình ra đời ở những thời kỳ sau này.

Theo những tài liệu mà chúng tôi tham khảo được từ các công trình nghiên cứu của các nhà dân tộc nhạc học như của A.D.Kaxtanxki, P.P.Xôkanxki hay của H.Rieman... chúng tôi nhận thấy rằng hệ thống điệu thức năm âm đã có một quá trình tiến hoá rất lâu dài, nó đóng vai trò rất quan trọng trong việc hình thành các nền âm nhạc của các quốc gia phương Đông và phương Tây. Một số nhà nghiên cứu châu Âu quan niệm rằng điệu thức năm âm có thể tiến theo hai hướng. Thứ nhất, có thể tiến tới điệu thức trưởng thứ bảy âm, thứ hai, có thể luân chuyển theo hình thức pha trộn hoặc lắp ghép.

Sự pha trộn này sẽ làm thay đổi những sắc thái âm nhạc trong khuôn khổ của một làn điệu. Vai trò của những trục âm (trước hết là âm chủ) có thể thay đổi một cách uyển chuyển, tạo độ xê dịch cho phép trong quá trình phát triển làn điệu mà nổi bật là sự hoán vị các âm ổn định và không ổn định, còn hiện tượng ghép các điệu thức năm âm thường xảy ra khi kết hợp giữa hai điệu thức (đôi khi nhiều hơn) vào trong quá trình phát triển làn điệu như:

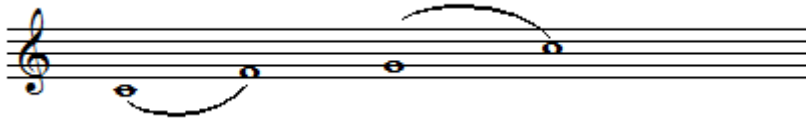
Ghép các điệu thức năm âm cùng chủ âm khác tính chất.

Ghép các điệu thức năm âm khác chủ âm cùng tính chất.

Ghép các điệu thức năm âm khác chủ âm khác tính chất.

Theo nhà nghiên cứu dân tộc nhạc học P.P.Xôkanxki thì: “Mọi dân tộc đều có thể lựa chọn cho mình những thang âm quen thuộc, những bậc trong các thang âm đều có mối quan hệ quãng bốn, quãng năm và quãng tám. Bởi vậy, hình dáng ban đầu mang tính cơ bản của thang âm cổ xưa nhất trong các tầng dân ca là thang

âm c-f-g-c, nó gồm quãng bốn, quãng năm và quãng tám được sắp xếp theo trình tự cao độ của chúng để hợp thành hai quãng bốn là c-f và g-c” [93,tr.49].



Quãng bốn, quãng năm và quãng tám là những quãng đúng được xuất hiện sớm nhất trong các tầng dân ca cổ, đây là những quãng rất phù hợp với âm điệu tiếng nói đầu tiên của con người cổ xưa mà thính giác thô sơ của họ có thể tiếp nhận một cách dễ dàng.

Điều này trùng hợp với âm nhạc phức điệu thời trung cổ, từ thế kỷ thứ IX người ta đã sáng tác các tác phẩm phức điệu theo kiểu các bè đi đồng âm, quãng bốn, quãng năm hoặc quãng tám. Bóng dáng đó còn ảnh hưởng tới các thể loại phức điệu đầu tiên như: Madrigal, Ritreca, Organum và Motet sau này [93, sdd,tr.51].

Nhà nghiên cứu F. Rubxôp có nhận định rằng: “khi nghiên cứu điệu thức năm âm không nên đặt vấn đề quãng bốn hay quãng hai có trước hoặc quãng nào cổ xưa hơn là sai về phương pháp luận. Bởi vì đây là vấn đề vô cùng phức tạp mà bản thân mỗi nhà nghiên cứu dân tộc nhạc học như chúng ta không ai dám khẳng định và có thể giải đáp được” [88,tr.16].

Theo ông, “điều cần bàn ở đây là các bài dân ca nảy sinh không phải do sự lĩnh hội được quãng bốn hay quãng hai, sự nhận thức về hiện tượng âm nhạc học được tiếp thu từ bên ngoài và chịu ảnh hưởng chi phối của những khả năng sinh lý của cơ quan phát thanh và thính giác mà là do nguyện vọng của con người muốn bổ sung những tính năng biểu hiện cho nội dung âm điệu tiếng nói, những tính năng vốn đã sẵn có trong sự liên kết khác nhau của các âm” [88,sdd,tr.36].

Cũng theo quan điểm của Rubxop thì “bất kỳ một thang năm âm nào đều là một sự trừu tượng, là một hình bóng về đường nét của đường viền cao độ của giai điệu. Nếu giai điệu càng đơn giản, càng thô sơ thì thang âm càng giúp chúng ta hình dung được nó một cách dễ dàng hơn” [88,sđd,tr.42].

Qua tiếp cận với các bài dân ca người Việt ở các thể loại khác nhau, chúng tôi thấy cần thiết phải phân kỳ các giai đoạn hình thành và phát triển theo điều kiện của lịch sử. Thí dụ khởi nguồn là những bài dân ca cổ xưa dưới hình thức đơn giản, thô sơ rồi dần dần phát triển làm phong phú làn điệu bằng cách mở rộng hàng âm và xa hơn nữa là trong những làn điệu đó có xuất hiện những âm biến hoá bất thường.

Nếu xem xét về cơ bản thì thang âm của các giai điệu cổ xưa nhất thường có số lượng âm nhỏ, đầy đủ hoặc thiếu âm, thế nhưng theo suy nghĩ của chúng tôi, một làn điệu dân ca có rất ít âm (có thể hai, ba hay bốn âm) cũng chưa chắc đã là tàng dân ca cổ mà có thể là hàng âm ấy rất phù hợp với một thể loại dân ca đặc trưng nào đó chẳng?

Sau đây, chúng tôi giới thiệu thêm một số quan điểm về điệu thức năm âm của các nhà nghiên cứu dân tộc nhạc học nổi tiếng nước Nga và Liên bang Xô Viết mà trong quá trình tiếp cận với đề tài này, tôi đã có dịp tham khảo nhằm bổ sung thêm những thông tin cần thiết và giúp cho chúng ta có được cách nhìn khách quan về quá trình hình thành và phát triển của điệu thức năm âm, đó là:

Cuốn *Điệu thức ngũ cung và sự phát triển của nó trong âm nhạc Tactaror* của Ia. M.Grisman xuất bản năm 1960 có đoạn viết: “Một số nhà nghiên cứu châu Âu khác lại cho rằng điệu thức năm âm là thời kỳ tiền sử của âm nhạc châu Âu, âm nhạc các dân tộc phương Đông đã có cơ sở thang năm âm là âm nhạc của thời nguyên thủy và châu Âu cũng đã qua thời kỳ ấy từ lâu rồi” [74,tr.16].

Còn Rieman, một trong những nhà nghiên cứu Folklore nổi tiếng ở châu Âu cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX lại cho rằng “thang năm âm là một gam trưởng

không có quãng bốn và quãng bảy hoặc một gam thứ không có quãng hai và quãng sáu hay là một hệ thống âm điệu của thời nguyên thủy, là một hình thức của điệu trưởng và điệu thứ không được phát triển đầy đủ” [74, tr.47 sdd].

Khi bàn về đặc điểm của điệu thức năm âm, nhà nghiên cứu P.P.Xôkanxki lại nhấn mạnh thêm rằng: “thang năm âm không chỉ có ở Trung Hoa và Scotlen mà nhiều dân tộc khác cũng có, kể cả trong âm nhạc Nga cổ xưa”. Ông rút ra kết luận rằng “ Không nên gọi tên một dân tộc mà bằng tên của thời đại, có nghĩa là thang âm của thời đại quãng bốn hoặc cũng có thể gọi là thang âm của những Tricorde” có tính chất đối xứng như Kaxtanxki đã từng gọi. Đồng thời coi đó như một giai đoạn lịch sử mà âm nhạc cổ đại của mọi dân tộc đều trải qua. Đặc điểm của “thời đại quãng bốn” là diatonique không đầy đủ dựa trên cơ sở kết hợp hai Tricorde. Sau “thời đại quãng bốn” là “ thời đại quãng bốn” đầy (Tetracorde) và Xôkanxki gọi là “ thời đại quãng năm” với đặc điểm của nó là vượt qua được sự thiếu hụt trong diatonique, có nghĩa là xuất hiện chuỗi bốn âm Tetracorde, đây là cơ sở cho âm nhạc Hy Lạp cổ đại và âm nhạc châu Âu thời trung cổ [93,tr.194].

Theo chúng tôi, lý thuyết của Xokanxki chủ yếu dựa vào các tầng dân ca cổ xưa, chưa làm rõ quá trình tiến triển không ngừng của nó cho nên cũng có những hạn chế nhất định. Tuy nhiên, ông cũng đã đưa ra những nhận định có giá trị như: vấn đề không phải ở bề ngoài của điệu thức (thang âm hay sự kết hợp của các Tetracorde) mà là ở những giá trị bên trong (mối tương quan, vị trí và ý nghĩa của các âm trong làn điệu).

Một quan niệm khác của nhà nghiên cứu âm thanh học, nhà lý luận âm nhạc Xô Viết N.A. Gacbudop (1880-1955) đã khẳng định: “ thang năm âm xuất hiện bằng cách kết hợp các tricorde (gồm một quãng hai trưởng và một quãng ba thứ), âm chủ của loại thang âm này có thể là bất cứ âm nào cũng được...” [73,tr.188]. Sau đó ông còn bổ sung thêm rằng “Đây được coi là cơ sở âm thanh học của điệu thức năm âm, nó đã phát hiện nguồn gốc âm học của các thang năm âm, nó giải

thích nguồn gốc của thang âm này là do sự kết hợp những chuỗi ba âm (tricorde), giúp chúng ta hiểu rõ được thuộc tính quan trọng của hệ thống điệu thức năm âm, nhất là vai trò của các tricorde trong đó” [73, sđd, tr.196].

Cho đến những năm 50, 60 của thế kỷ XX trong các sách giáo khoa như “*Nhạc lý cơ bản*” của Xpaxobin (Matxcova 1952) hoặc “*Từ điển âm nhạc*” của Donzanxki (nhà xuất bản Leningrade 1952) thì những hiểu biết về điệu thức năm âm được mở rộng trên một bình diện rộng hơn và sâu hơn.

Các Ông đã nhấn mạnh vai trò rất quan trọng của những Tetracorde và sự phổ biến rộng rãi của các điệu thức năm âm trong dân ca của nhiều dân tộc trên thế giới. Thậm chí, trong quyển “*Nhạc lý cơ bản*” của Xpaxôbin có cả một chương nói về các loại điệu thức năm âm trong dân ca Nga.

Hay trong cuốn sách *Học thuyết về hòa âm* của I.N. Chiu lin (NXB Âm nhạc, Matxcova, 1966) đã dành chương III để nói về “Vấn đề điệu thức nói chung”, trong đó có một phần nói về điệu thức năm âm.

Điễm qua một số công trình và những quan niệm mang tính cơ sở lý luận của điệu thức năm âm như đã nêu ở trên sẽ giúp chúng ta hiểu rõ và có được phương hướng mang tính cơ bản của tiến trình hình thành và phát triển loại điệu thức này. Trong đó có những vấn đề chúng tôi thấy phù hợp và tạo cơ sở cho việc nghiên cứu điệu thức năm âm trong dân ca người Việt nói riêng và dân ca của các dân tộc thiểu số khác nói chung.

Khi nhìn nhận điệu thức năm âm trong các tầng dân ca cổ xưa, chúng tôi cùng thống nhất với nhiều nhà nghiên cứu đã đưa ra những vấn đề mang tính nền tảng cho các nhà khoa học sau này. Đó là “những chuỗi ba âm tricorde mang tính đối xứng đã hình thành nên các điệu thức năm âm trong nền dân ca của nhiều quốc gia trên thế giới, kể cả phương Đông và phương Tây” [93,tr.29].

Cho đến ngày hôm nay, cũng không phải không còn những quan niệm của một số nhà nghiên cứu cho rằng điệu thức năm âm là một tổ hợp điệu thức tri trê, bát động, là đặc

trung của một giai đoạn cổ xưa trên con đường hình thành và phát triển tư duy điệu thức của các dân tộc. Hoặc là một dạng điệu thức diatonique phát triển không đầy đủ, nó đã nhường chỗ cho những cấu trúc điệu thức mới (nghĩa là các điệu thức bảy âm và các điệu thức trưởng thứ với nhiều biến dạng khác nhau).

Bởi vậy, vấn đề điệu thức năm âm và sự hình thành phát triển của nó cần được xem xét lại một cách cơ bản về lịch sử niên đại cũng như phương diện lý thuyết. Trước hết, cần tránh những quan niệm sai lầm, cho rằng điệu thức năm âm là nguyên thủy, thô sơ, hoặc cách nhìn nhận những nền văn hoá cổ đại qua lăng kính của âm nhạc Châu Âu mà không tính đến những giá trị của bản sắc văn hoá dân tộc và tính độc đáo của sự phát triển qua những tiến trình lịch sử.

Mặt khác, cũng không nên đem hệ thống điệu thức này so sánh với các điệu thức trưởng thứ hoặc các hệ thống điệu thức hiện đại khác để hướng theo cái mốt “dân tộc đương đại” mà bỏ quên mất điều quan trọng là xem nó là cái gì? bắt nguồn từ đâu? trên cơ sở nào?

Từ những nhận định và các quan niệm của các nhà nghiên cứu nước ngoài nêu ở trên, chúng tôi thấy có nhiều điểm phù hợp với hướng nghiên cứu của đề tài này. Ngoài ra nó còn có ý nghĩa bổ sung thông tin về sự hình thành và phát triển của điệu thức năm âm.

Đây chính là những cơ sở lý thuyết mà chúng tôi sẽ vận dụng vào việc nghiên cứu điệu thức năm âm trong các làn điệu của dân ca người Việt, sẽ là những tư liệu quý giá cho hướng nghiên cứu của đề tài mà chúng tôi đang quan tâm.

1.3. Những quan niệm về điệu thức năm âm của các nhà nghiên cứu phương Đông.

Bên cạnh những cơ sở lý luận về sự hình thành và phát triển điệu thức năm âm của các nhà nghiên cứu Nga và Liên bang Xô viết như đã trình bày ở trên, chúng tôi muốn đưa ra một số quan điểm về loại điệu thức này của các nhà nghiên cứu Trung Quốc, Ấn Độ, Nhật Bản và Triều Tiên.

1.3.1. Trung quốc

Cuốn sách “*Âm nhạc Trung Quốc*” (NXB Thế giới, 2002) của Kiều Kiến Trung và nhóm tác giả đã nghiên cứu và đưa ra nhận định: “điệu thức năm âm đã có một quá trình hình thành và phát triển rất sớm ở Trung Hoa và bước đầu đã có những cơ sở lý luận” [84,tr.10], Theo các nhà nghiên cứu Trung Hoa thì vào năm 2679 trước công nguyên, đã có truyền thuyết về nhà vua sai Linh Luân chế ra “Luật Lữ”. Lúc bấy giờ chỉ có năm cung đó là Cung, Thương, Giốc, Trủy, Vũ làm âm thanh gốc cho các bản nhạc Đông Á, rồi hệ thống này đã phát triển trong âm nhạc ở một số triều đại Trung Hoa như nhà Hạ (1800-1500 trước công nguyên), nhà Thương (khoảng 1450-1050 trước CN), nhà Chu (1121-221 trước CN). Và vào thời nhà Chu, hệ thống điệu thức năm âm Cung – Thương - Giốc - Trủy - Vũ đã phát triển ở mức độ cực thịnh và đã có thêm hai biến âm là Biến Cung và Biến Trủy được tạo thành điệu thức bảy âm” [84, sdd, tr9-51].

Từ thời kỳ đầu nhà Hán (206-220) đã lưu hành học thuyết gọi là “ngũ hành” gồm kim, mộc, thủy, hoả, thổ, đây được coi là khởi nguyên của thế giới vật chất cổ xưa. Theo quan niệm của triết học Trung Hoa thì những yếu tố khởi nguyên này không khô cứng mà luôn biến hoá với tính năng động không ngừng. Trong đó, yếu tố này có thể chuyển hoá thành yếu tố khác và có mối quan hệ với điệu thức năm âm [84, sdd, tr9-51].

Bởi vậy, về âm thanh, người Trung Hoa sớm nhận ra những luật như “Tương sinh” “Tương khắc” và “Tương cầu”, từ đó theo sự thuận hay nghịch của âm dương mà các âm thanh này nảy sinh ra âm thanh khác.

Không chỉ thế, điệu thức năm âm trong âm nhạc Trung Hoa được coi là bản chất của nền văn hoá phi vật thể được ứng dụng vào trong các thể loại dân ca, dân nhạc và dân vũ, đặc biệt là hệ thống nhạc chuông trống thời cổ đại. Ngoài hệ thống lý thuyết của các điệu thức năm âm Cung, Thương, Giốc, Trủy, Vũ, trong thực tiễn

nghệ thuật của họ còn đi xa hơn nữa tới hệ thống âm nhạc mười hai âm với tên gọi là “Luật Lữ”.

Theo quan niệm về triết học Trung Hoa cổ đại thì sinh hóa cũng có giới hạn của nó đến một chừng mực nhất định nào đó thì con số mười hai sẽ hợp với mười hai tháng rồi mười hai chi (Tý, Sửu, Dần...) được chọn để quy định mười hai tiếng làm mẫu mực cho âm thanh: đó là thập nhị luật (là tên trong mười hai Luật Lữ của lý thuyết âm nhạc Trung Hoa). [51,tr207]

Và trong hệ thống bảy âm thời Mâu Tử do Trịnh Huyền và Vy Chiêu chú thích có liên hệ tới mười hai chi và mười hai tháng.

<u>Luật Lữ</u>	<u>Âm</u>	<u>Tháng</u>	<u>Chi</u>
Hoàng Chung	Cung	11	Tý
Đại Lữ		12	Sửu
Thái Thốc	Thương	1	Dần
Giáp Chung		2	Mão
Cổ Tẩy	Giốc	3	Thìn
Trọng Lữ		4	Tỵ
Nhụy Tân	Biến Trủy	5	Ngọ
Lâm Chung	Trủy	6	Mùi
Di Tắc		7	Thân
Nam Lữ	Vũ	8	Dậu
Vô Xạ		9	Tuất
Ứng Chung	Biến Cung	10	Hợi

Theo quan niệm duy tâm của các nhà nghiên cứu Trung Hoa thì hành thổ nằm ở vùng Hoàng chung, gọi tắt là điệu Cung, nếu Cung là âm thanh gốc thì các âm tiếp theo sẽ là Thương, Giốc, Trủy, Vũ tạo thành hệ thống điệu thức năm âm

tương ứng với các hành còn lại trong “ngũ hành”. Và cũng chính ngũ hành này được vận hành theo những quy luật của trái đất để tạo ra vạn vật tương ứng với những quy luật “tương sinh”, “tương khắc”, “tương cầu” như đã trình bày ở trên trong hệ thống điệu thức năm âm của Trung Hoa.

1.3.2. Ấn độ

Một quốc gia thứ hai trong ba nền văn minh của phương Đông đó là Ấn Độ, nơi có dãy Hymalaya ngăn cách và có hai vùng âm nhạc nổi tiếng là Bắc Ấn và Nam Ấn. Sự ảnh hưởng của văn hoá nghệ thuật Ấn Độ ở nhiều lĩnh vực khác nhau cũng rất sâu sắc và rộng lớn đối với các quốc gia phương Đông (trong đó có dân tộc Chăm của Việt Nam).

Nếu như văn hoá Trung Hoa thiên về hành động và thực tiễn thì người Ấn Độ thiên về tư duy thần bí, điều này có ảnh hưởng sâu sắc vào trong âm nhạc của Ấn Độ.

Bởi vậy, trong hệ thống lý thuyết của âm nhạc Ấn Độ, những quan niệm về thang âm, điệu thức có những nét khác biệt với thang âm tự nhiên hoặc thang âm bình quân trong âm nhạc phương Tây. Theo GS.TS Phạm Minh Khang: “So với các quốc gia phương Đông thì hệ thống thang âm, điệu thức trong âm nhạc Ấn Độ được coi là một trong những quốc gia có cấu trúc phức tạp nhất. Đó là sự khởi nguồn của những giọng hát tinh tế của con người toát ra những âm thanh đặc biệt cho nhạc cụ, mà nhạc cụ ấy chính là chiếc đàn bằng cơ thể con người phát ra những khu vực âm thanh vô cùng tinh tế khác nhau. Trong lý thuyết âm nhạc Ấn Độ, người ta sử dụng cả thang năm âm lẫn thang bảy âm theo lối cấu trúc đặc biệt của âm nhạc Ấn Độ. Qua âm nhạc Ấn Độ, người ta có thể cảm nhận được rằng mỗi khu vực đó đều tạo ra một hiệu quả rất tinh tế do sự thể hiện các sắc thái khác nhau.

Các thang âm, điệu thức trong âm nhạc Ấn Độ thường được xây dựng trên cơ sở của tám cảm xúc để quy định tình cảm và biểu hiện của sắc thái âm nhạc, đó

là: tình yêu, tâm trạng cao thượng, lòng phẫn nộ, niềm vui sướng, nỗi kinh ngạc, nỗi sầu bi, lòng bi thảm và lòng bất mãn [24,tr.4].

Chính vì lẽ đó mà một đặc điểm nổi bật và quan trọng trong âm nhạc Ấn Độ là người ta căn cứ vào tính chất cấu tạo về sự phát âm của con người mà phân chia thành các khu vực giọng.

Thang âm, điệu thức trong âm nhạc Ấn Độ có nhiều biến hoá vô cùng phong phú, từ 1/2 cung đến 1/4 cung hoặc những “Vi âm” (microtons) có khi chia thành 22 quãng nhỏ. Sự biến hoá trong âm nhạc truyền thống Ấn Độ được thể hiện ở chỗ có nhiều điệu thức gọi là Raga. Dù là dân ca, dân nhạc hay dân vũ, mỗi Raga đều có những đặc thù riêng cho những thể loại âm nhạc này. Có khi năm âm (có biến hoá hoặc không có biến hoá) bảy âm hay chín âm, loại mười hai âm hiếm hơn. Người ta căn cứ ở những nốt biến âm trong Raga thăng hay giáng để xác định tính chất vui, buồn, giận hờn.

Trong lý thuyết âm nhạc Ấn Độ, khi xác định bậc âm và cao độ âm thanh trong điệu thức, người ta thường dùng đơn vị “cronți” theo chữ Phạn gọi là “Sruti” để đo lường, đó cũng là đơn vị nhỏ nhất của dao động sóng âm nhằm tạo nên kết quả của âm thanh. Như vậy đơn vị cronți là khoảng cách để từ đó sẽ xác định cao độ của mỗi nốt trong thang âm, mỗi nốt đó có thể là hai, ba hay bốn cronți tạo thành một đơn vị cao độ.

Tham khảo cuốn sách “*Raga trong âm nhạc Ấn độ*” của Sangal Amiyanath, NXB Calcutta – 1959 và cuốn “*Raga Ấn độ*” của B.X. Vinogradôp, NXB Matxcova, 1976 chúng tôi khái quát trình bày về sự sắp xếp tên gọi các nốt trong hệ thống điệu thức bảy âm của âm nhạc Ấn Độ theo thứ tự như sau:

- Âm thứ nhất : (Sa) gồm có 4 cronți
- Âm thứ hai : (Ri) gồm có 3 cronți
- Âm thứ ba : (Ga) gồm có 2 cronți

- Âm thứ tư : (Ma) gồm có 4 cronti
- Âm thứ năm : (Pa) gồm có 4 cronti
- Âm thứ sáu : (Dha) gồm có 3 cronti
- Âm thứ bảy : (Ni) gồm có 2 cronti

Trên cơ sở cấu tạo của từng nốt như vậy nên người ta gọi thang bảy âm là: Sa, Ri, Ga, Ma, Pa, Dha, Ni và hệ thống thang bảy âm này của Ấn Độ gọi là “Raga”. Vì thế Raga có ý nghĩa quyết định cho điệu tính, nhất là trong khi Raga có nhiều biến đổi về đơn vị cronti nhằm thể hiện tính hợp lệ, tính đa dạng của phong cách biểu hiện trong âm nhạc Ấn Độ.

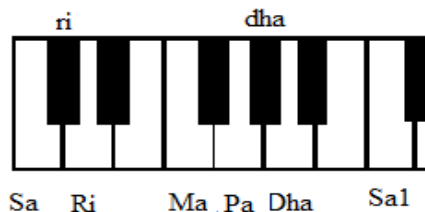
Thí dụ: Nếu biểu hiện theo phong cách Hindustani sẽ có các Raga như:

- | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|-----|----|-----------------|
| Sa | Ri | Ga | Ma | Pa | Dha | Ni | Sa ¹ |
| C | D | E | F | G | A | B | C ¹ |

Hoặc biểu hiện theo phong cách âm nhạc Bắc Ấn sẽ là:

- | | | | | | | | |
|----|----------------|----|----|----|----------------|-----|-----------------|
| Sa | ri | Ri | Ma | Pa | dha | Dha | Sa ¹ |
| C | D ^b | D | F | G | A ^b | A | C ¹ |

Hai âm (ri và dha chữ nhỏ) là hai bậc biến âm của Raga và được thể hiện trên phím đàn piano như sau:



Bảy âm như trên là tiêu biểu cho một quãng tám, nó không giống quãng tám đúng trong thang âm bình quân của âm nhạc phương Tây, có nghĩa là: Sa, Ri, Ga, Ma, Pa, Dha, Ni là bảy âm trong quãng tám và các nhà nghiên cứu cũng đã so sánh với điệu thức năm âm trong âm nhạc Trung Hoa.

Ấn Độ	Sa	Ri	Ga	Ma	Pa	Dha	Ni
Trung Hoa	Cung	Thương	Giốc	Biển Trủy	Trủy	Vũ	Biển cung

Như vậy, trong điệu thức năm âm của Trung Hoa gồm có: Cung, Thương, Giốc, Trủy, Vũ có xuất hiện hai âm Biển Cung và Biển Trủy sẽ tương ứng với bảy âm trong Raga của Ấn Độ.

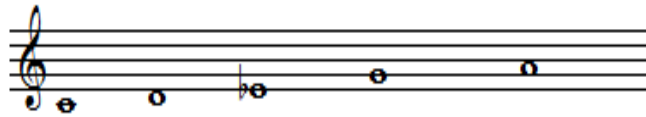
Để hiểu thêm mối tương quan trong sự so sánh này có thể tham khảo công trình: “*Raga trong âm nhạc Ấn Độ*” của tác giả Sanyal Amiyanath - nhà xuất bản Calcutta- 1959. Hoặc công trình: “*Những bài dân ca cổ xưa của Trung Quốc*” của tác giả Lexevich do nhà xuất bản Matxcova - 1969.

1.3.3. Nhật bản, Triều tiên, Indonesia và các quốc gia Châu Á khác.

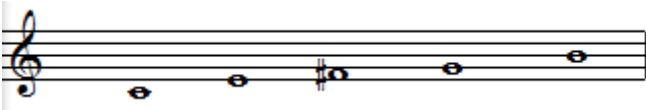
“ Khác với lối thiên về tư duy thần bí trong truyền thống văn hoá của Ấn Độ hoặc lối tư duy thiên về hành động và thực tiễn trong văn hoá nghệ thuật Trung Hoa. Người Nhật Bản đã thể hiện ở mức độ cao nhất cái “tín ngưỡng”: tôn thờ cái đẹp, cái đẹp là tiêu chí, là chuẩn mực trong cuộc sống từ bao đời nay. Từ chữ viết, áo quần, uống trà, cắm hoa, đốt hương đến ăn uống đều phải đẹp, cho đến tự sát cũng thế ... là những nghi thức tín ngưỡng của cái đẹp ấy. Tuy nó không có những tên gọi chính thức nhưng lại thấm sâu vào tâm tưởng, dòng máu của người Nhật Bản ở bất kỳ tôn giáo nào khác” [24,tr.6].

Theo chúng tôi, tất cả những yếu tố trên đã được thể hiện rõ trong âm nhạc Nhật Bản như: nhã nhạc cung đình Gagaku, nghệ thuật biểu diễn loại Tiêu đặc biệt mang phong cách Nhật Bản hay phong cách diễn tấu đàn Koto mà hệ thống thang âm điệu thức trong âm nhạc Nhật Bản nói lên điều này. Trước hết, chúng tôi xin giới thiệu công trình: “*Âm nhạc Gagaku Nhật Bản*” do nhà xuất bản Matxcova- năm 1975 của nhà nghiên cứu Xixayri có trình bày một hệ thống thang âm rất phức

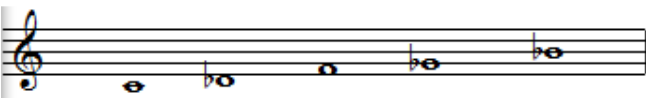
tạp và đa dạng đã sử dụng trong nhã nhạc Gagaku của Nhật Bản từ bao thế kỷ nay, đó là sáu thang âm đặc biệt như: Itikosy, Kozo, Taixikito, Khozo, Banxikito và Oxikito. Và một công trình khác của nhà nghiên cứu Xando-Xotaro với nhan đề: “*Lịch sử âm nhạc Nhật Bản cổ xưa*” - nhà xuất bản Tokyo năm 1935 đã giới thiệu năm loại điệu thức năm âm của Nhật Bản có sự khác biệt so với Trung Hoa, Triều Tiên và Việt Nam.



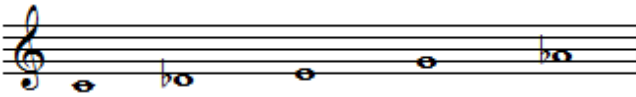
Điệu thứ năm âm thứ nhất (loại 1)



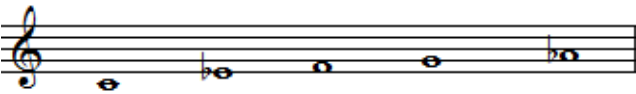
Điệu thứ năm âm thứ hai (loại 2)



Điệu thứ năm âm thứ ba (loại 3)

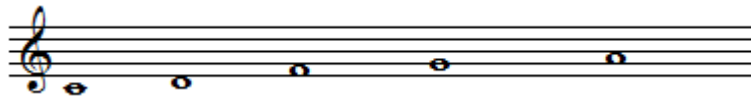


Điệu thứ năm âm thứ tư (loại 4)

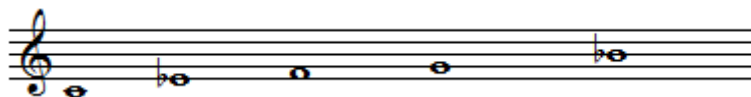


Điệu thứ năm âm thứ 5 (loại 5)

Ngoài ra trong công trình: “*Nghiên cứu âm nhạc Triều Tiên*” - nhà xuất bản Xê-n - 1957, tác giả Lykhegu đã giới thiệu hai điệu thức cơ bản dùng trong Nhã nhạc cung đình của Triều Tiên là:



(giống điệu Bắc của Việt Nam và điệu Trủy của Trung Hoa) và



(giống điệu Nam của Việt Nam và điệu Vũ của Trung Hoa)

Đồng thời nhà nghiên cứu Lykhegu còn đưa ra hai điệu thức sử dụng phổ biến trong âm nhạc dân gian của Triều Tiên như:



(giống điệu Cung của Trung Hoa) và



(giống điệu Thương của Trung Hoa).

Trong âm nhạc Indonesia, ngoài loại điệu thức năm âm có nửa cung, chúng tôi còn thấy có loại điệu thức năm âm theo kiểu bình quân. Ngoài ra ở Giava và BaLi (Indonesia) còn có loại thang âm bảy âm được gọi là Pelog, nó có nhiều biến thể với những tên gọi khác nhau như: Nem, Gulu, Penunggul, Lima, Barang, Penung, Dada, Gulalit...

Những thang âm trên có thể so sánh với một số thang âm phổ biến trong âm nhạc của những quốc gia phương Đông như: Raga (Ấn Độ), Makam (Ả Rập), Makom (Uzbekistan), Mygam (Azerbaijan), Mykam (Kazakhstan).

Thông qua các công trình của:

- M.P.Bukofzer: *"Tiến trình lịch sử hệ thống thang âm GiaVa"* - 1939.
- M.Hood: *"Thang âm ngũ cung trong âm nhạc Indonesia"* (trong tập âm nhạc Java) Giacarta 1954.

Qua việc so sánh những điệu thức năm âm trong âm nhạc của một số quốc gia phương Đông như: Việt Nam, Trung Quốc, Ấn Độ, Nhật Bản, Triều Tiên, Indonesia, Ả Rập, Azerbaijan v.v.. chúng tôi nhận thấy rất rõ sự phong phú và đa dạng của loại điệu thức này.

Trong số những quốc gia sử dụng những điệu thức năm âm ở các thể loại dân ca, dân nhạc và dân vũ đều có những nét tương đồng và khác biệt. Sự khác biệt này không chỉ do tên gọi mà là bản sắc độc đáo trong nền âm

nhạc của mỗi quốc gia mang đến trong xu thế ngày càng phát triển. Việc sử dụng những điệu thức năm âm trong thực tiễn nghệ thuật của mỗi quốc gia còn phụ thuộc vào truyền thống văn hoá dân tộc, vào thể loại âm nhạc như dân gian, âm nhạc cung đình, âm nhạc tín ngưỡng tôn giáo. Ở mỗi quốc gia phương Đông, sự phát triển dù có mức độ phức tạp đến đâu chăng nữa thì họ vẫn lấy cơ sở của điệu thức năm âm làm nền tảng, các biến âm, sự bổ sung hàng âm hay những điệu thức mới gọi là hiện đại sẽ là những nhân tố làm phong phú cho sắc thái âm nhạc bản địa để cùng tồn tại và phát triển trong xu thế hội nhập.

1.4. Một số quan niệm về điệu thức năm âm của các nhà nghiên cứu Việt Nam .

Đây là vấn đề được các nhà nghiên cứu Việt Nam hết sức quan tâm từ nhiều thập kỷ qua:

Cuốn: *“Thang âm điệu thức trong âm nhạc truyền thống một số dân tộc Miền Nam Việt Nam”* (Viện VHNT thành phố Hồ Chí Minh xuất bản năm 1993) của tập thể các tác giả Tô Vũ, Lư Nhất Vũ, Thế Bảo, Nguyễn Văn Hoa, Kiều Tấn, Vũ Hồng Thịnh và Bùi Lãm đã đề cập đến vấn đề thang âm điệu thức của các dân tộc Việt, Chăm, Khơmer, nhạc Tài Tử, dân tộc Xtiêng và những bộ đàn đá đã được phát hiện. Một công trình với số lượng tác giả tham gia nhiều như vậy nên mỗi nhà nghiên cứu lại có quan niệm riêng, cách nhìn nhận và đánh giá riêng của mình về cấu tạo thang âm, điệu thức của một số dân tộc Miền Nam Việt Nam cũng là điều tất yếu. Nét đặc biệt trong công trình này là các tác giả đã đưa ra một số cơ sở lý luận ban đầu về điệu thức năm âm của các dân tộc Việt, Chăm, Khơmer, Xtiêng và một số thể loại âm nhạc khác. Ngoài ra, các nhà nghiên cứu cũng đưa ra những quan niệm về âm ổn định và không ổn định làm điểm tựa cho quá trình phát triển làn điệu.

Cuốn *“Thử dẫn giải về một lý thuyết điệu thức của người Việt qua bài bản Tài Tử Cải Lương”* của PGS.TS Thụy Loan in trong Tạp chí nghiên cứu nghệ thuật

số 5,6 (1978) và số 1,2 (1979) có thể được coi là một trong những công trình đầu tiên của Việt Nam nghiên cứu về thang âm điệu thức mang tính hệ thống và tính cơ sở lý luận. Trong công trình này, tác giả đã dẫn giải về cơ sở lý thuyết thang âm điệu thức của người Việt mang tính khoa học, tính thực tiễn qua phương pháp tiếp cận với các bài bản cũng như nghệ nhân diễn tấu nhạc tài tử cải lương. Ngoài ra PGS.TS Thụy Loan còn đưa ra cơ sở lý thuyết của chuỗi ba âm (tricorde) mang tính đối xứng trong cấu trúc điệu thức năm âm người Việt. Cũng trong phần nghiên cứu về thang âm điệu thức người Việt, tác giả còn đưa ra quan niệm của Phạm Đình Hồ về bảy thanh của người Việt là: Tính, tinh, tình, tinh, tung, tang, tàng (trong đàn dây và Tí, um, bo, tich, tốt, tò, te (cho nhạc cụ kèn).[18, tr60]

Cuốn “*Âm nhạc dân gian Xứ Nghệ*” - do hội VNDG Nghệ An xuất bản năm 2000 của các tác giả Lê Hàm, Hoàng Thọ và Thanh Lưu đã dành cả chương III giới thiệu khái quát những điệu thức hay gặp trong dân ca Nghệ Tĩnh, ngoài ra các tác giả cũng đã đưa ra một số dạng thang âm có cấu trúc từ ba, bốn hoặc năm âm để nhấn mạnh những nét đặc trưng của âm điệu trong dân ca Xứ nghệ khi sử dụng vào quá trình phát triển làn điệu.

Bài viết: “*Những vấn đề về thang âm điệu thức trong dân ca Việt Nam*”. Xuất bản bằng tiếng Nga tại thành phố Nhicôlaiép - Liên Xô cũ tháng 3 -1984 của GS.TS Phạm Minh Khang đã nhìn nhận điệu thức năm âm trong dân ca Việt Nam dưới góc độ sử học và dân tộc học vào thời kỳ hình thành và phát triển người Lâm Ấp và Phù Nam trên mảnh đất phương Nam. Đặc biệt, tác giả nhấn mạnh vai trò mang tính biện chứng của mối quan hệ âm điệu tiếng nói từ thời xa xưa của con người với âm điệu của thời kỳ khởi nguồn. Từ việc so sánh mối quan hệ của thang âm điệu thức trong âm nhạc Ấn Độ với âm nhạc cung đình Lâm Ấp thế kỷ thứ VII nên bước đầu nhà nghiên cứu thử đặt câu hỏi là: “trong dân ca người Việt có điệu Oán hay không? nếu có thì nó được hình thành từ đâu? trên cơ sở

nào?”, sau đó ông còn tiếp tục trình bày trong công trình “*Sonic Orders in Asean musics*” tập II năm 2003, phần nói về thang âm điệu thức trong âm nhạc Chăm.

Một số bài viết nữa của GS.TS Phạm Minh Khang: “*Về thang âm điệu thức trong âm nhạc cổ truyền Việt Nam*” in trong Tạp chí VHNT số 2 năm 2004, bước đầu, tác giả đã đưa ra những quan niệm, những cơ sở lý luận về thang âm, điệu thức trong âm nhạc cổ truyền Việt Nam, đặc biệt là vấn đề trục quãng và độ xê dịch cho phép của các bậc ổn định và không ổn định.

Cuốn “*Tìm hiểu điệu thức dân ca người Việt Bắc Trung Bộ*” - Viện Âm nhạc, nhà xuất bản âm nhạc năm 1999 của Tác giả Đào Việt Hưng đã nêu lên những nét đặc trưng của điệu thức cũng như cấu trúc các hàng âm trong điệu thức của dân ca người Việt Bắc Trung Bộ như Thanh Hóa, Nghệ Tĩnh, Quảng Bình, Quảng trị và Thừa Thiên. Điểm nổi bật trong công trình này là tác giả đã đưa ra một số dạng thang bốn âm, năm âm và sự giao thoa của chúng với các vùng dân ca.

Bài “*Về điệu thức dân ca Việt Nam*” - Tạp chí Âm nhạc số 2 năm 1978 của PGS.TS Nguyễn Xinh đã nêu lên vai trò của trục âm trong các điệu thức dân ca Việt Nam, đặc biệt ông nhấn mạnh về vai trò của trục quãng bốn được coi là trục cơ bản mà ở nhiều bài dân ca đã thấy xuất hiện. Ngoài ra, tác giả còn nêu lên mối quan hệ của âm điệu tiếng nói (6 thanh trong tiếng Việt) với âm điệu của âm nhạc trong việc hình thành và phát triển các điệu thức trong dân ca Việt Nam. Quan niệm này của PGS.TS Nguyễn Xinh có một vài nét tương đồng với quan niệm của Rubxốp trong công trình: “*Những cơ sở xây dựng điệu thức trong dân ca Nga*”, Nhà xuất bản Âm nhạc Matxcova năm 1962.

Cuốn “*Bước đầu tìm hiểu hát Xoan Vĩnh Phúc*” - Sở VHNT Vĩnh Phúc xuất bản năm 1981 của PGS Tú Ngọc đã đưa ra các dạng ba, bốn và năm âm trong thể loại hát Xoan mà tác giả gọi là những thang âm không có bán âm (điều này có đôi

nét phù hợp với quan niệm của các tác giả Ôgôleves, Rieman, Kaxtanxki và Xôcanxki).

Cũng nghiên cứu về dân ca Vĩnh Phúc, tác giả Nguyễn Đăng Hòe đã có công trình: “*Bước đầu tìm hiểu hát Ghẹo Vĩnh Phúc*” - Sở VH TT tỉnh Vĩnh Phúc xuất bản năm 1979 đã không dùng tên gọi thang âm, điệu thức mà ông đưa ra những quan niệm về hát Ghẹo. Theo ông thì trong thể loại hát Ghẹo có các loại gam năm âm, sáu âm và bảy âm, nhưng thang năm âm vẫn sử dụng phổ biến nhất. Để hệ thống hóa lại các kiểu gam đã sử dụng trong hát Ghẹo, tác giả đã đưa ra năm kiểu gam như sau: [17,tr.63]

Kiểu thứ nhất Kiểu thứ hai Kiểu thứ ba Kiểu thứ tư Kiểu thứ năm

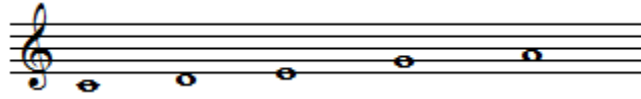


Tương ứng với	Tương ứng với	loại này có biến	Giống với	Tương ứng với
điệu Cung	điệu Trủy	âm	điệu Oán	điệu Vũ
				giống điệu Nam

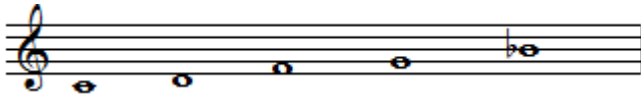
Một công trình khác cũng đề cập tới vấn đề điệu thức năm âm của Tiến sỹ Nguyễn Trọng Ánh: “*Âm nhạc Quan Họ*” - Viện âm nhạc xuất bản năm 2000. Trong công trình này, tác giả đã dành cả chương III để nghiên cứu một cách sâu sắc và đa dạng về các loại thang âm điệu thức sử dụng trong Quan Họ. Trong đó chúng tôi thấy nổi bật những vấn đề như âm tựa, âm gốc và sự hút dẫn từ bậc âm không ổn định trong từng loại điệu thức.

Theo tiến sỹ Nguyễn Trọng Ánh thì trong dân ca Quan Họ thường sử dụng phổ biến bốn dạng điệu thức với tên gọi như sau:

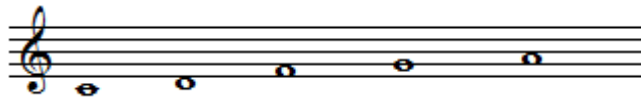
Điệu thức loại 1 (Tương ứng điệu Cung):



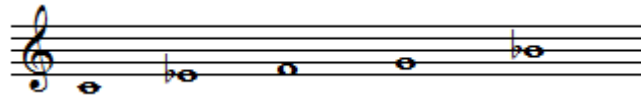
Điệu thức loại 2 (Tương ứng điệu Thương):



Điệu thức loại 3 (Tương ứng điệu Trủy):



Điệu thức loại 4 (Tương ứng điệu Vũ):



Theo Tiến sỹ Nguyễn Trọng Ánh thì ngoài bốn điệu thức như trên, trong âm nhạc Quan Họ còn có một số bài giống điệu Oán trong âm nhạc Tài Tử Cải lương mà nhạc sỹ Hồng Thao đã xếp thành phần âm của điệu thức này trong bài “La rắng” [6,tr.153]

Một hướng nghiên cứu khác về điệu thức năm âm với nhiều yếu tố mang tính tổng hợp mà chúng tôi cũng rất quan tâm, đó là: “*Thanh điệu Tiếng Việt và âm nhạc cổ truyền*” - Viện âm nhạc xuất bản năm 2001 của nhà nghiên cứu Hoàng Kiều với độ dài 471 trang được chia thành năm chương đã nghiên cứu rất nhiều lĩnh vực có liên quan đến điệu thức cổ truyền Việt Nam. Chúng tôi nhất trí với quan niệm của nhà nghiên cứu Hoàng Kiều là khi nghiên cứu về điệu thức năm âm trong âm nhạc cổ truyền Việt Nam thì hai nhân tố “âm và thanh” được coi là sự khởi đầu của âm nhạc. Trong nghiên cứu của mình, Ông đã dùng triết lý âm dương

và thuyết ngũ hành để đưa ra những quan niệm về điệu thức năm âm của Việt Nam khác với các điệu thức năm âm trong âm nhạc Trung Hoa.

Theo ông thì: Cung Huỳnh - hành hoả - tính chất trường

Cung Nao - hành kim - tính chất thứ

Cung Pha - hành mộc - chất lưỡng tính

Cung Bắc - hành thổ - tính chất trường

Cung Nam - hành thuỷ - tính chất thứ

Cách gọi tên điệu thức năm âm của nhà nghiên cứu Hoàng Kiều có nét tương đồng với cách gọi của cố nghệ sỹ nhân dân Vũ Tuấn Đức, nguyên Trưởng khoa âm nhạc dân tộc của Trường Âm nhạc Việt Nam trước đây. Cụ Vũ Tuấn Đức qua nhiều lần nói chuyện, trao đổi với các đồng nghiệp và với các nghệ sỹ cũng đã nhắc lại tên gọi và tính chất của năm loại điệu thức năm âm mà ông cha ta đã sử dụng từ lâu nhằm phân biệt về sắc thái âm nhạc với các điệu thức ngũ cung trong âm nhạc Trung Hoa.

Cung Huỳnh giọng Đô - rực rỡ, sáng sủa

Cung Nao giọng Rê - Uyên chuyển, nhẹ nhàng

Cung Pha giọng Mi - Nửa trong nửa đục

Cung Bắc giọng Son - Vui khoẻ, cao bồng, thánh thót

Cung Nam giọng La - âm áp, mềm mại, buồn buồn.

Cuốn *“Hoà tấu biến hóa lòng bản âm nhạc cổ truyền người Việt”* của PGS Hoàng Đạm do viện Âm nhạc xuất bản năm 2003 đề cập tới vấn đề thang âm điệu thức Vọng Cổ. Theo ông thì điệu thức Oán là điệu thức độc đáo của Vọng Cổ là một trong những biểu hiện của quan điểm triết mỹ phương Đông của người Việt.

PGS Hoàng Đạm đưa ra hai khái niệm “khép kín” nhằm nói lên cái gốc bất biến của điệu thức là những đặc điểm về ngôn ngữ âm nhạc hình thành bản sắc và “mở rộng” của điệu thức là sự biến hoá và phát triển làm giàu thêm bản sắc. [12,tr.181]

Một công trình khác có tên: “*Thang âm nhạc Cải lương - Tài Tử*” của PGS.TS Vũ Nhật Thăng do nhà xuất bản Âm nhạc - Viện âm nhạc xuất bản năm 1998. Trong công trình này, tác giả đã dùng nhiều phương pháp toán học, âm thanh học để đo quãng và định vị các bậc thang âm. Từ cơ sở đó PGS.TS Vũ Nhật Thăng đã đưa ra những nguyên lý cấu tạo thang âm trong nhạc Cải lương -Tài Tử theo hệ thống bồi âm và ý niệm chia đều để kiến tạo toàn lý thuyết về cấu tạo các thang âm dùng trong âm nhạc dân tộc Việt nói chung và nhạc Cải lương Tài Tử nói riêng.

Nhìn chung, những công trình, những bài viết của các tác giả với nhiều nội dung khác nhau đã cho chúng ta thấy được mức độ quan tâm sâu sắc đến âm nhạc dân tộc cổ truyền Việt Nam nói chung và điệu thức năm âm nói riêng. Từ những công trình, bài viết nêu trên đã mở ra cho chúng tôi thấy được những vấn đề mà các nhà nghiên cứu đi trước đã tìm hiểu, khai thác và những vấn đề còn đang phải nghiên cứu hay còn đang bỏ ngỏ mà trách nhiệm của những nhà nghiên cứu đi sau phải tiếp tục thực hiện...

Từ đó, chúng tôi thấy hướng nghiên cứu về điệu thức năm âm trong dân ca người Việt của luận án này là thiết thực, có ý nghĩa trong việc bảo tồn và phát huy những giá trị văn hóa phi vật thể của ông cha ta đã để lại. Những bài hát, những làn điệu dân ca ở các thể loại, các vùng miền khác nhau được xây dựng trên hệ thống điệu thức năm âm đã, đang và sẽ là nguồn cảm hứng sáng tạo, là những chất liệu vô cùng quý giá để các nhạc sỹ khai thác, sử dụng trong các tác phẩm thanh nhạc, khí nhạc... mang hơi thở thời đại nhưng vẫn giữ được những giá trị âm nhạc tốt đẹp của truyền thống âm nhạc Việt Nam.

Để tìm hiểu những quan niệm về cơ sở lý luận của sự hình thành và phát triển điệu thức năm âm, chúng tôi sẽ kết hợp những yếu tố của văn hoá học, sử học, dân tộc học, âm nhạc học và dân tộc nhạc học. Đây là những vấn đề rất quan trọng và cần thiết để có thể tham khảo những âm điệu tiếng nói đầu tiên của con người khi chưa có chữ viết đã xuất hiện những quãng sơ khai, nguyên thủy trong các tầng dân ca cổ. Theo quan niệm của các nhà dân tộc nhạc học nói chung thì những quãng đầu tiên phù hợp với tiếng nói của con người là các quãng bốn đúng, năm đúng và tám đúng, chúng là cơ sở của sự hình thành các thang hai âm, ba âm và bốn âm trong quá trình phát triển làn điệu. Bởi vậy, có thể coi thang ba âm là trung gian nối tiếp cho quá trình hình thành và phát triển từ thang hai âm nguyên thủy đến thang bốn âm chăng? (không nên quan niệm thang bốn âm là một dạng của điệu thức ngũ cung thiếu).

Hàng loạt các câu hỏi đã đặt ra cho chúng ta trong quá trình tiếp cận với thực tiễn nghiên cứu về các điệu thức năm âm dưới góc độ văn hóa học, sử học, dân tộc học và dân tộc nhạc học.

Theo tài liệu dân tộc học đã phân chia thành sáu vùng văn hoá mà trong đó có 54 thành phần dân tộc sinh sống, đó là vùng Tây Bắc, Việt Bắc, đồng bằng châu thổ Sông Hồng (bao gồm cả châu thổ Sông Mã), khu vực Miền Trung (bao gồm Bắc - Trung và Nam Trung Bộ), Nam Bộ và Tây Nguyên.

Trong số sáu vùng văn hoá này đều có dân tộc Việt sống xen kẽ cùng với các dân tộc khác nên hướng nghiên cứu của chúng tôi sẽ tập trung vào các thể loại dân ca người Việt ở khu vực đồng bằng châu thổ sông Hồng, khu vực miền Trung và khu vực Nam bộ để tìm ra những đặc điểm chung.

Đặc biệt luận án sẽ khai thác tính ứng dụng thực tiễn vào trong các thể loại dân ca thuộc các vùng miền khác nhau. Sự phát triển của điệu thức năm âm không chỉ dừng lại trong phạm vi các làn điệu dân ca mà nó còn đi xa hơn nữa trong mọi

thời đại. Bởi vậy, loại điệu thức này còn có thể sử dụng trong cấu trúc chủ đề của các ca khúc mới hoặc trong những tác phẩm thính phòng giao hưởng đương đại. Đây cũng là mối quan hệ chặt chẽ, hữu cơ của điệu thức năm âm trong dân ca, và không ngừng được nâng cao những giá trị thẩm mỹ của mình trong các ca khúc mới, trong âm nhạc thính phòng, giao hưởng đương đại của thế kỷ XX và thế kỷ XXI. Đi xa hơn nữa, điệu thức năm âm trong dân ca người Việt cần phải có sự phát triển và hội nhập với các nền âm nhạc trong khu vực và trên toàn thế giới để nền âm nhạc Việt Nam mang được những bản sắc dân tộc độc đáo.

Tiểu kết chương I

Những cơ sở lý luận về sự hình thành và phát triển điệu thức năm âm trong các cơ tầng dân ca Việt Nam nói riêng và của thế giới nói chung là những vấn đề quan trọng và rộng lớn, là sự quan tâm của các nhà nghiên cứu từ nhiều thập kỷ qua.

Từ những quan điểm của các nhà sưu tầm, nghiên cứu, các nhà khoa học ở châu Âu, ở một số quốc gia phương Đông, đặc biệt của các nhà nghiên cứu Việt Nam sẽ là những nguồn tư liệu có giá trị đối với luận án của chúng tôi. Hơn nữa, những công trình của các nhà nghiên cứu Việt Nam sẽ gắn gũi với tình hình thực tế mà luận án của chúng tôi đang thực hiện hướng nghiên cứu của mình. Trong số đó có nhiều ý kiến, nhiều quan niệm mang được những giá trị khoa học, giá trị thực tiễn tính cập nhật và tính gợi mở trong tình hình nghiên cứu hiện nay.

Qua sự nghiên cứu, tham khảo các công trình khoa học của các nhà âm nhạc học nổi tiếng thế giới và cả Việt Nam trong lĩnh vực nghiên cứu Dân tộc nhạc học kể trên, chúng tôi nhận thấy rằng:

Thứ nhất: Điệu thức năm âm có một quá trình hình thành và phát triển rất lâu dài. Nó là nền tảng cơ bản của các nền âm nhạc dân gian các dân tộc

trên thế giới nói chung và của các dân tộc Châu Á nói riêng, đặc biệt là ở các quốc gia phương Đông như: Trung Quốc, Ấn Độ, Nhật Bản, Việt Nam....

Thứ hai: Điệu thức năm âm là hệ thống điệu thức tồn tại độc lập trong nền âm nhạc của các quốc gia phương Đông.

Thứ ba: Điệu thức năm âm có những nét độc đáo, đặc sắc mà trong đó, mỗi quốc gia, mỗi dân tộc, mỗi vùng miền lại có cách khai thác, sử dụng khác nhau tạo ra những sắc thái và phong cách riêng không trùng lặp với nhau.

Thứ tư: Điệu thức năm âm có một quá trình phát triển liên tục, có sức sống mạnh mẽ trong nền âm nhạc dân gian ở các quốc gia, các dân tộc khác nhau. Nó luôn được các nhạc sỹ thế hệ sau khai thác, kế thừa và vận dụng hiệu quả vào trong các tác phẩm từ thanh nhạc cho đến khí nhạc, và trong các tác phẩm âm nhạc thính phòng, giao hưởng.

Chương 1 đã trình bày những quan niệm của các nhà nghiên cứu trong nước và nước ngoài về sự hình thành và phát triển cũng như tính ứng dụng thực tiễn của nó trong nghệ thuật âm nhạc. Chúng tôi coi đây là những công trình nghiên cứu về điệu thức năm âm rất có ý nghĩa trong việc bảo tồn và phát huy những giá trị văn hóa phi vật thể của dân tộc Việt Nam, đồng thời đây cũng là những kinh nghiệm quý báu cho việc thực thi luận án. Hơn nữa, việc nghiên cứu điệu thức năm âm trong dân ca người Việt của Luận án này sẽ là mạch nối những nghiên cứu của các nhà khoa học đi trước, góp phần làm sáng tỏ và bổ sung thêm những kết quả nghiên cứu về dân ca Việt Nam nói chung và điệu thức năm âm trong dân ca người Việt nói riêng.

CHƯƠNG II

TRỤC ÂM VÀ NHỮNG ÂM KẾT TRONG CẤU TRÚC LÀN ĐIỀU

2.1. Cơ sở lý luận

Trong bất kỳ một làn điệu dân ca dù ở thể loại nào đi chăng nữa thì vấn đề trục âm vẫn là một trong những nhân tố quan trọng, nó được coi là cái khung cơ bản, là điểm tựa cho các âm của làn điệu luân chuyển xung quanh nó trong quá trình phát triển giai điệu. Cơ sở để xác định trục âm trong cấu trúc làn điệu dân ca người Việt dựa trên nguyên lý vận động của các âm thanh trong quá trình phát triển làn điệu, mà trong hệ thống các âm thanh này bao giờ cũng có một hoặc hai âm cơ bản đóng vai trò là âm tựa, tạo thành trục âm, các âm khác trong hệ thống sẽ có sự phụ thuộc vào trục âm đó. Ngoài âm cơ bản đóng vai trò là âm tựa còn có một hoặc vài âm khác tạo thành trục điệu thức.

Như vậy, để có cơ sở nghiên cứu về điệu thức năm âm trong dân ca người Việt, ở chương này, chúng tôi sẽ nghiên cứu vấn đề trục âm và các âm kết trong cấu trúc làn điệu, qua đó sẽ có cơ sở để xác định các dạng điệu thức năm âm thường thấy trong dân ca người Việt ở các thể loại và các vùng miền.

Những khái niệm về “trục âm” cũng như về “âm tựa”, “âm ổn định” và “âm không ổn định” ... đã được các nhà khoa học, các nhà nghiên cứu về Âm nhạc học trình bày trong nhiều công trình nghiên cứu như trong các sách giáo khoa, giáo trình giảng dạy âm nhạc ở các Nhạc viện, các cơ sở đào tạo âm nhạc... Đó là những khái niệm đã được khẳng định và là những khái niệm cơ bản về kiến thức Âm nhạc học mà những người làm công tác âm nhạc đều biết, vì vậy trong chương II này, chúng tôi sẽ kế thừa những kết quả nghiên cứu của các nhà khoa học đi trước về những khái niệm đã nêu trên, coi đó là những kiến thức cơ bản để tiếp tục khai thác, mở rộng phạm vi nghiên cứu của đề tài luận án.

2.2.1. Trục âm và các âm tựa của trục âm

Trục âm được hình thành trên cơ sở của một hoặc hai âm cơ bản đóng vai trò là âm tựa cho sự phát triển của làn điệu, những âm còn lại luôn có khuynh hướng hút về trục âm. Các âm tựa của trục âm bao giờ cũng chứa trong nó một âm cơ bản ổn định, nơi mà giai điệu có thể ngưng nghỉ ở đó hay được nhấn mạnh và thường được kết thúc. Âm cơ bản đó còn được gọi là âm chủ của điệu thức, nó thường kết hợp với một hoặc hai âm còn lại của trục âm theo quãng 4 hoặc quãng 5.

- Trong trường hợp kết hợp với 1 âm cơ bản khác sẽ tạo thành 1 trục âm quãng 4 hoặc một trục âm quãng 5. (VD: C – F hoặc C – G).
- Trong trường hợp kết hợp với 2 âm cơ bản khác sẽ tạo thành 1 trục âm quãng 4 - quãng 5. (VD: C – F – C²) hoặc một trục âm quãng 5 - quãng 4 (C – G – C²).

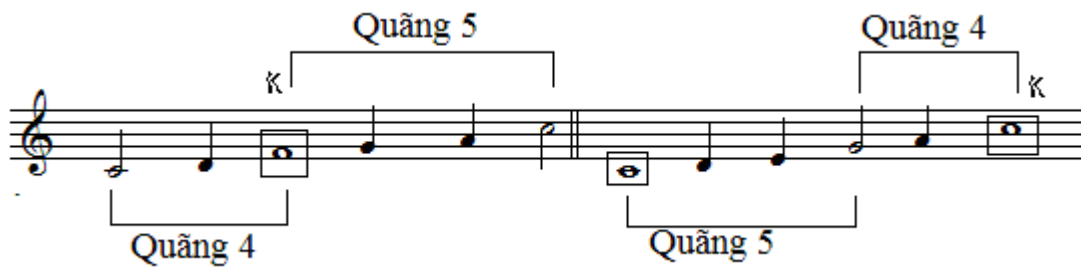
Trong cả hai trường hợp nêu trên, các âm tựa tạo thành trục âm sẽ có tính chất ổn định khác nhau, nếu xét về mặt chức năng thì âm ổn định của trục âm quãng 4 sẽ là âm ở trên (âm ngọn của quãng 4) và âm ổn định của trục âm quãng 5 sẽ là âm ở dưới (âm gốc của quãng 5). Những âm còn lại của trục âm sẽ chỉ mang ý nghĩa chức năng là âm nửa ổn định (âm gốc của quãng 4 và âm ngọn của quãng 5).


2.1.2. Các âm ổn định, nửa ổn định và không ổn định


Khi tham khảo các bài dân ca, chúng ta cần phải lưu ý một số quy luật vận động của làn điệu là:


- Các bài dân ca có cấu trúc ngắn gọn, giai điệu chỉ vận động trong phạm vi năm âm của điệu thức, nó không vượt ra khỏi khuôn khổ của một quãng 8 đúng (có nghĩa là các bài dân ca ở tầm âm hẹp) thì trục âm của nó chỉ có hai âm theo quan hệ quãng 4 hoặc quãng 5. Nếu trục âm là quãng 4 thì giai điệu thường sẽ kết thúc ở âm ngọn – âm ổn định. Nếu trục âm là quãng 5 thì giai điệu thường sẽ kết thúc ở âm gốc – âm ổn định.

- Các bài dân ca có cấu trúc lớn hơn, có sự mở rộng làn điệu lên trên hoặc xuống dưới, vượt qua khuôn khổ của một quãng 8 đúng thì trục âm của nó sẽ có ba âm tạo thành trục quãng 4 – quãng 5 hoặc ngược lại, trục quãng 5 - quãng 4. Nếu ở trục quãng 4 – quãng 5 thì phần một của giai điệu dựa trên khung quãng 5 trên sẽ kết thúc bằng âm ổn định, phần hai sẽ dựa vào khung quãng 4 dưới sẽ kết thúc cũng bằng âm ổn định. Trường hợp với trục quãng 5 – quãng 4 sẽ ngược lại, phần một của giai điệu dựa trên quãng 4 trên, kết thúc bằng âm ngọn – âm ổn định, còn phần hai sẽ kết thúc bằng âm gốc - cũng là âm ổn định.



Ghi chú: Nốt tròn  là âm ổn định, được đóng khung vuông

Nốt trắng  là âm nửa ổn định

Nốt đen  là âm không ổn định.

Chữ cái K trên đầu nốt nhạc là chỉ âm kết của bài dân ca

Ngoài các bài dân ca có sự mở rộng làn điệu lên trên hoặc xuống dưới, chúng ta còn có thể gặp các bài dân ca có nhiều hơn một trục âm, có hai hoặc hơn hai trục âm trong cùng một bài. Những bài dân ca này thường xuất hiện ở các tầng dân ca muộn hơn mà theo PGS Tú Ngọc đã trình bày trong cuốn “ Dân ca người Việt” NXB Âm nhạc, 1994 (46, tr236). Hiện tượng xuất hiện nhiều trục âm trong một bài dân ca là kết quả của sự chuyển dịch điệu thức, sự thay đổi chủ âm trong làn điệu dẫn đến sự thay đổi các âm tựa và thay đổi trục âm, trục điệu thức.

Trong quá trình phân tích trực âm ở chương này, chúng tôi sử dụng ba tên gọi âm kết khác nhau, đó là âm kết ổn định, âm kết nửa ổn định và âm kết không ổn định.

Âm kết ổn định là âm tựa chính của trực âm. Âm kết nửa ổn định không phải âm chủ của điệu thức, nó chỉ là một trong số âm tựa của trực âm mà thôi. Âm kết không ổn định là âm kết ở ngoài hai âm trên, nó không thuộc thành phần của trực âm.

Những bài dân ca Việt Nam có âm kết thúc không ổn định chỉ chiếm một số lượng rất ít do quá trình vận động của giai điệu phụ thuộc vào tính chất, nội dung của bài dân ca, ngoài ra nó còn thể hiện rõ nét tính chất đặc trưng của vùng miền.

2.2. Một số dạng trực âm và các âm kết trong cấu trúc làn điệu

Với những cơ sở lý luận đã trình bày ở trên, khi vận dụng vào phân tích các trực âm và âm kết trong cấu trúc làn điệu nhằm tìm ra những đặc điểm và các dạng điệu thức trong dân ca người Việt sẽ là một phương pháp tiếp cận hữu hiệu với thực tiễn.

Tuy nhiên, trong quá trình phân tích, tổng hợp, so sánh cũng có thể phát hiện ra một số bài có trực âm và những âm kết không như đã nêu ở trên thì cũng coi là những trường hợp ngoại lệ. Trong âm nhạc dân gian, sự ngoại lệ vẫn có thể chấp nhận bởi tính uyển chuyển trong khuôn khổ của yếu tố dị bản hoặc những trường hợp đặc biệt nào đó. Mặt khác, những diện mạo của trực âm, những âm kết mang tính khác biệt này đôi khi còn thể hiện nét đặc trưng của yếu tố vùng miền hay yếu tố thể loại.

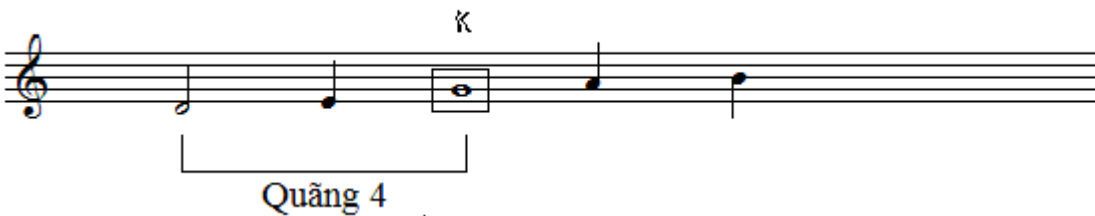
Trong quá trình phân tích các bài dân ca Việt Nam, chúng tôi đã chọn ra 125 bài ở một số thể loại thuộc những vùng miền khác nhau, các bài dân ca này đều đã được các nhà nghiên cứu sưu tầm và ghi âm, được xuất bản trong thời kỳ hiện đại, sau đây chúng tôi xin nêu ra một số dạng trực âm và các âm kết trong cấu trúc làn điệu của dân ca người Việt.

2.2.1. Những bài dân ca có một trục âm với hai âm tựa

Như đã nói ở trên, những bài dân ca có một trục âm với hai âm tựa tạo thành quãng 4 hoặc quãng 5 thường là các bài dân ca có cấu trúc ngắn, gọn, giai điệu của bài thường vận động trong phạm vi 5 âm của điệu thức, nó không vượt ra khỏi khuôn khổ của một quãng 8 đúng. Những dạng bài như thế, PGS Tú Ngọc đã nhận định rằng “những giai điệu cổ thường có tầm âm hẹp và có số lượng âm hạn chế” [46, tr218]. Điều này, về mặt lý thuyết và tư duy logic có thể là đúng, tuy nhiên trên thực tế chúng ta vẫn gặp các làn điệu dân ca ra đời ở “tầng dân ca muộn hơn” [46, sđd, tr236] có cấu trúc làn điệu ở “tầm âm hẹp”, trong khuôn khổ không vượt quá quãng 8.

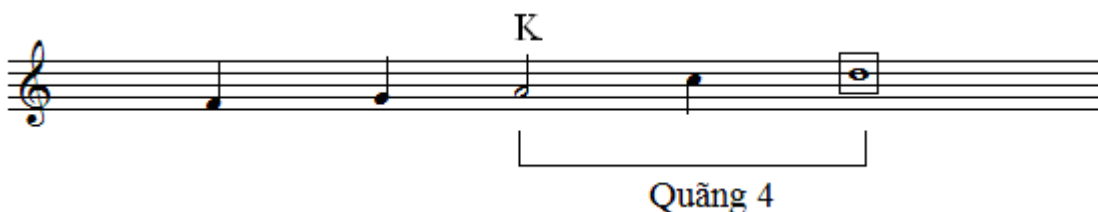
Bài “Com vàng” – dân ca Quan họ Bắc Ninh (Phl. bài 2) là một dẫn chứng điển hình về trục âm chỉ có hai âm tựa tạo thành quãng 4, giai điệu của bài vận động trên năm âm với trục quãng 4 (D – G) được nhấn mạnh ở những phách mạnh của nhịp 2/4, kết thúc ở âm Sol – âm chủ ổn định.

VD 1: “Com Vàng”



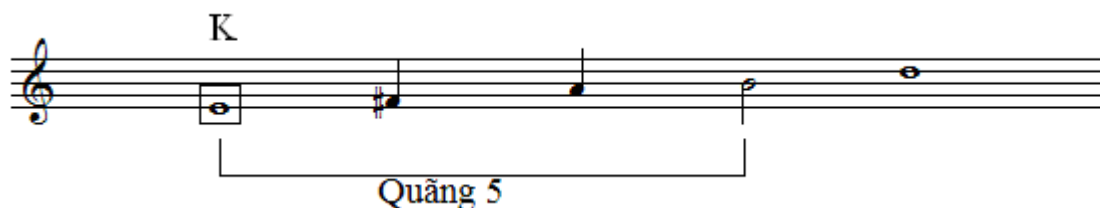
Bài “Hỡi anh xinh” – thể loại hát Dặm – dân ca Hà Nam (phl, bài 33) cũng có giai điệu vận động trên trục hai âm tựa tạo thành quãng 4 (A-D²) bài có cấu trúc nhỏ, gọn, kết ở âm La – âm nửa ổn định

VD 2: “Hỡi anh xinh”



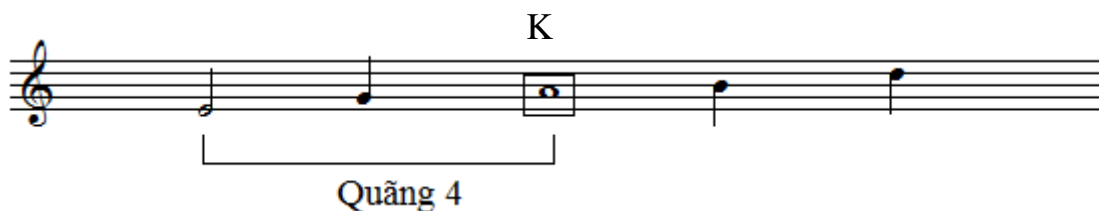
Bài “Hoa thơm” (Phl, bài 39) với tầm âm hẹp trong phạm vi của một quãng 8 giai điệu của bài này vận động trên trục âm quãng 5 (E-H), kết ở âm ổn định (âm Mi)

VD3: “Hoa thơm”



Cùng với các bài có tầm âm hẹp trong phạm vi quãng 8 với trục âm gồm hai âm tựa tạo thành quãng 4 hoặc quãng 5, trong dân ca Bắc bộ còn có thể tham khảo các bài “Giáo trống” (Phl, bài 41) ở trục âm quãng 4 (E-A), kết ở âm La – âm ổn định, “Làm đàn” (Phl, bài 44) ở trục âm quãng 4 (G-C²) kết ở âm Sol – âm nửa ổn định, “Hái hoa” (Phl, bài 56) ở trục âm quãng 5 (G-D²), kết ở âm Sol – âm ổn định

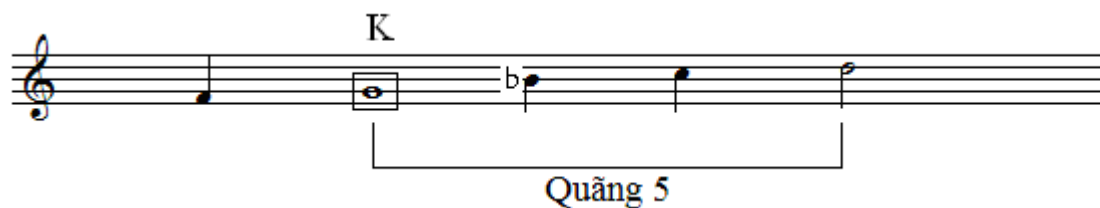
VD 4: “Giáo trống”



VD 5: “Làm đàn”



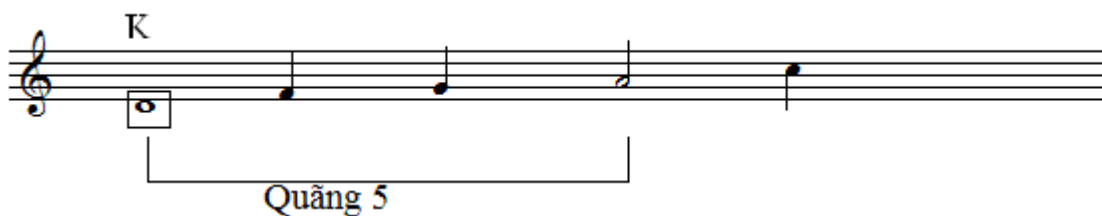
VD 6: “Hái hoa”



Dân ca Trung bộ nổi tiếng với các thể loại Hò, thể loại Ví, đây là những thể loại có cấu trúc ngắn, gọn, phản ánh các nội dung sinh hoạt trong cuộc sống lao động, sản xuất của người dân miền Trung (bao gồm cả Bắc, Trung và Nam Trung bộ)

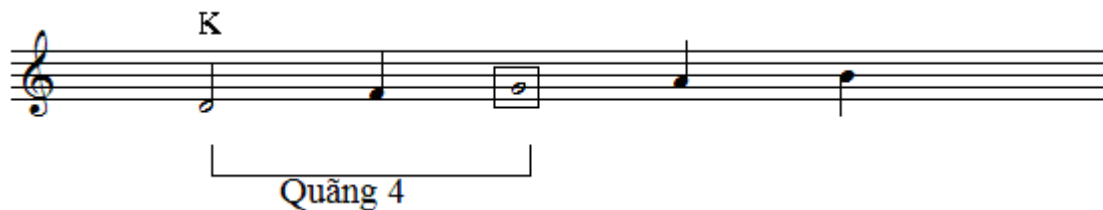
Bài “Hò cập bến” (Phl, bài 59) là bài dân ca của dân tộc Kinh ở Thanh Nghệ Tĩnh do nhà nghiên cứu Lê Quang Nghệ ghi âm. Đây là thể loại Hò với giai điệu chắc, khỏe, tiết tấu rõ ràng, mạch lạc, mang tính ổn định.

VD 7: “Hò cập bến”



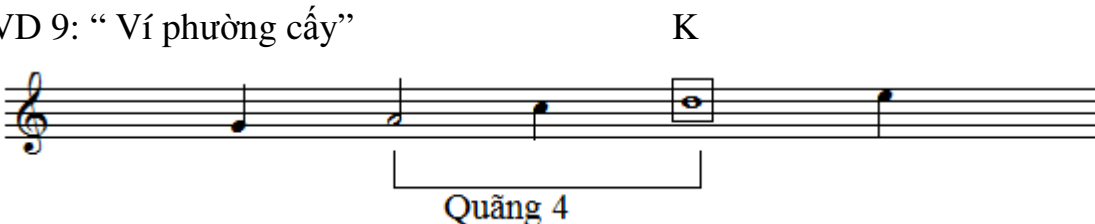
Bài “Nhỏ mạ” – (Phl, bài 65), là một trong 10 bài Tổ khúc Múa đèn Đông Anh – Thanh Hóa rất nổi tiếng bởi sự đặc sắc và độc đáo về lối tiến hành giai điệu với những âm “lạ” xuất hiện trong làn điệu, mà trong các bài dân ca khác ở khu vực Bắc bộ và Bắc Trung bộ rất hiếm gặp, trục âm của bài này gồm hai âm tựa tạo thành quãng 4 (D-G), kết ở âm Rê – âm nửa ổn định

VD 8: “Nhỏ mạ”



Bài “Ví phường cây” – dân ca Hà Tĩnh (Phl, bài 67) là một dẫn chứng điển hình của thể loại Hát Ví miền Trung với cấu trúc ngắn gọn, trục âm gồm hai âm tựa tạo thành quãng 4 (A-D), kết ở âm Rê – âm ổn định

VD 9: “ Ví phường cây”



Tương tự với bài dân ca “Ví phường cấy” kể trên, chúng ta có thể tham khảo thêm các bài dân ca thuộc thể loại Ví như “Ví phường vải” (Phl, bài 69) – Dân ca Hà Tĩnh ở trục âm quãng 4 (E-A) kết ở âm Rê-âm không ổn định, bài “Ví đò đưa sông Lam” (Phl, bài 71) cũng trục âm quãng 4 (E-A) và kết ở âm Đô- âm không ổn định.

VD 10: “Ví phường vải”

K

Quãng 4

VD 11: “Ví đò đưa sông Lam”

K

Quãng 4

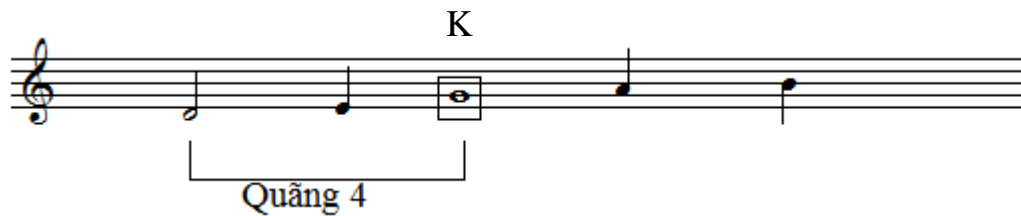
Một đặc điểm rất đáng lưu ý khi nghiên cứu các bài dân ca thuộc thể loại “VÍ”, là sự vận động của giai điệu thường xoay quanh một trục âm quãng 4 gồm có hai âm tựa kết hợp với một âm nửa ở quãng 3 thứ cao hơn so với âm chủ của trục âm, các âm còn lại xuất hiện rất ít ở những phách yếu của nhịp mang tính chất thêu, hoặc như là một âm thoát, cụ thể như ở bài “Ví phường vải” âm Sol chỉ xuất hiện 1 lần, bài “Ví đò đưa sông Lam” âm Sol xuất hiện 3 lần trong nhóm âm điệu đi xuống từ chủ âm về âm nửa ổn định, âm Re xuất hiện hai lần dưới dạng âm thêu.

Nhịp 2, 4 và 7

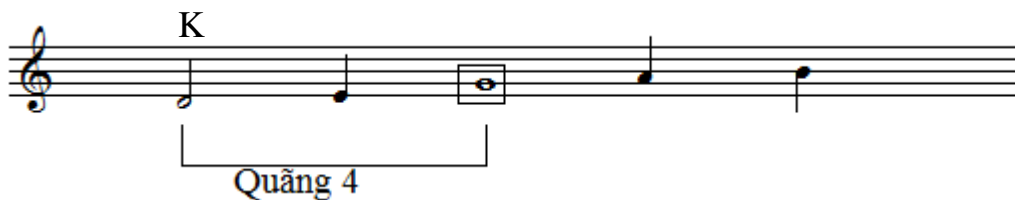
Nhịp 6, 8

Ngoài thể loại hát Ví với cấu trúc ngắn gọn, có thể tham khảo thêm các bài dân ca Miền Trung khác hình thành trên một trục âm quãng 4 hoặc quãng 5 với hai âm tựa là bài “Chuồn chuồn” (Phl, bài 75) và “Ru em” (Phl, bài 77), cả hai bài này đều ở trục âm quãng 4 với hai âm tựa, trong đó bài “Chuồn chuồn” (Phl, bài 75) kết ở âm Sol – âm ổn định và “Ru em” kết ở âm Re – âm nửa ổn định.

VD 12: “Chuồn chuồn”



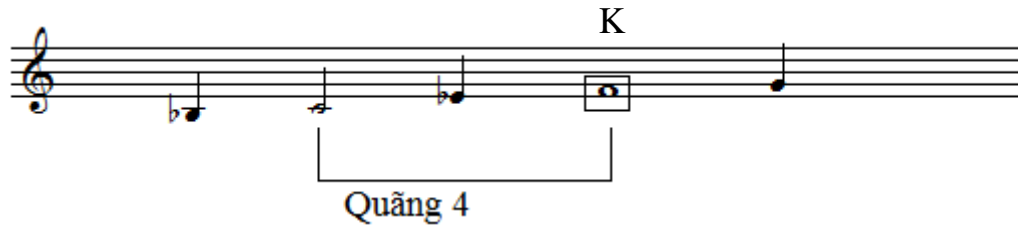
VD13: “Ru em”



Dân ca Nam bộ được biết đến bởi các điệu Lý nổi tiếng. Đây là thể loại dân ca mang tính đặc sắc của vùng sông nước phía Nam, với sự giao thoa văn hóa giữa người Việt và người Chăm, và người Khơ me Nam bộ. Các điệu Lý Nam bộ thường có cấu trúc ngắn gọn, súc tích, thể hiện tâm tư, tình cảm của người dân lao động trong các câu hát, điệu hò...

Bài “Lý ngựa ô” – bài 2 (Phl, bài 120) là một ví dụ điển hình trong thể loại Lý Nam bộ có cấu trúc ngắn gọn, giai điệu của bài vận động trong phạm vi quãng 8 với trục âm gồm hai âm tựa tạo thành quãng 4 (C - F) được nhấn mạnh và nhắc lại nhiều lần. Ở 6 nhịp đầu (từ nhịp 1 đến nhịp 6) giai điệu xoay quanh trục quãng 4 (C -F) nhưng sau đó giai điệu đổ xuống thấp hơn ở âm Si giáng, lúc này cảm giác về trục C -F có phần giảm đi nhưng khi kết bài vẫn ở âm Fa – âm ổn định.

VD 14: “Lý ngựa ô”



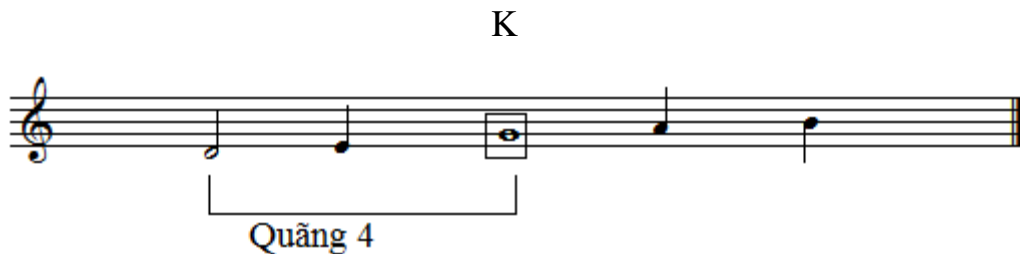
Bài “Hát đưa em” (Phl, bài 98) dân ca Nam bộ thuộc thể loại Hát ru ở nhịp độ chậm và tự do. Giai điệu của bài chỉ vận động trên thang 5 âm với thủ pháp nâng cao hạ thấp nửa cung ở âm bậc III. Tuy nhiên, trục âm của bài này vẫn bộc lộ rõ ở hai âm tựa tạo thành quãng 5 (D – A). Đây là bài mang tính chất rõ nét của dân ca Nam bộ, kết bài ở âm Sol – âm không ổn định.

VD 15: “Hát đưa em”



Có thể tham khảo thêm các bài dân ca Nam bộ khác như bài “Bắc Kim thang” (Phl, bài 123) ở trục quãng 4 (D- G), kết ở âm Sol – âm ổn định, “Con chim manh manh” (Phl, bài 124) ở trục âm quãng 4 (E – A), kết ở âm La – âm ổn định, “Hát đưa em” – bài 2 (Phl, bài 125) ở trục âm quãng 5 (D – A), kết ở âm Sol – âm không ổn định.

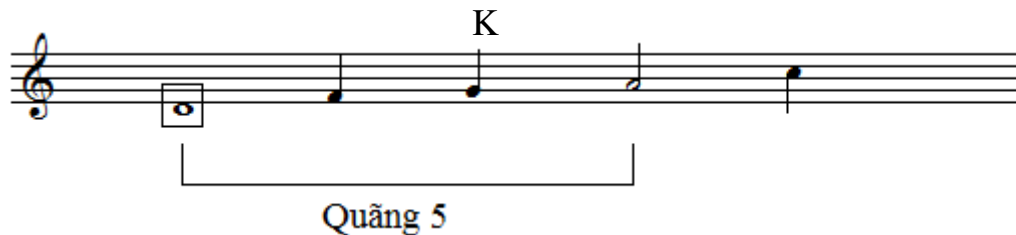
VD 16: “Bắc Kim thang”



VD 17: “Con chim manh manh”



VD 18: “Hát đưa em” – bài 2.



Qua phân phân tích trên đây, chúng tôi thấy các bài dân ca có cấu trúc ngắn gọn, có tầm âm hẹp (trong phạm vi một quãng 8) với một trục âm gồm hai âm tựa có ở rất nhiều thể loại dân ca khác nhau (từ quan họ Bắc Ninh, hát Dặm đến các điệu Hò, Ví miền Trung, điệu Lý, Hát ru Nam bộ) và ở nhiều vùng miền từ Bắc đến Trung và Nam bộ. Các bài dân ca này ra đời ở các thời điểm khác nhau trong một quá trình vận động, phát triển liên tục. Nó không chỉ có trong các tầng dân ca cổ mà còn có thể gặp ở các tầng dân ca muộn hơn.

2.2.2. Những bài dân ca có một trục âm với trên hai âm tựa

Những bài dân ca có một trục âm với trên hai âm tựa là những bài dân ca có tầm âm rộng hơn một quãng tám. Nó tạo thành bởi một trục âm bao gồm các quãng 4 – quãng 5 hoặc trục âm bao gồm các quãng 5 – quãng 4. Các bài dân ca dạng này thường có cấu trúc lớn hơn, phức tạp hơn; sự vận động của giai điệu thường có xu hướng được mở rộng ra ngoài phạm vi của trục âm và các âm tựa của nó. Người ta thường gọi đó là các bài dân ca có sự mở rộng làn điệu hoặc lên trên, hoặc xuống dưới. Thông thường, ở một bài dân ca thì phần đầu của nó nếu có sự mở rộng thì

mở rộng ở phía trên, đến phần cuối của bài thì có sự mở rộng ở phía dưới để dẫn dắt và củng cố kết bài ở chủ âm.

Bài “Chuông vàng gác cửa tam quan” – Dân ca quan họ Bắc Ninh (phl, bài 1) là ví dụ điển hình về sự mở rộng làn điệu như đã trình bày ở trên, phần thứ nhất của bài được dựa trên trục âm quãng 5 – quãng 4 ($G-D^2-G^2$) sang đến phần sau của bài để dẫn dắt về kết, giai điệu có sự mở rộng ở phía dưới tạo thành trục quãng 4 – quãng 5, đây là thủ pháp dịch chuyển trục âm vẫn trên cơ sở của các âm tựa đó tạo cho giai điệu của bài có sự phát triển, mở rộng về phía dưới với một tầm âm tương đối rộng (tới quãng 11), kết bài ở âm Sol – âm ổn định.

VD 19: “Chuông vàng gác cửa tam quan”

The musical notation for VD 19 is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, A4, B4, C5, and D5. The first note G4 is boxed. Brackets below the staff indicate intervals: a bracket from G4 to B4 is labeled 'Quãng 4'; a bracket from B4 to D5 is labeled 'Quãng 5'; a bracket from D5 to G5 (the final note, also boxed) is labeled 'Quãng 4'; and a larger bracket from G4 to G5 is labeled 'Quãng 8'. A 'K' is written above the staff.

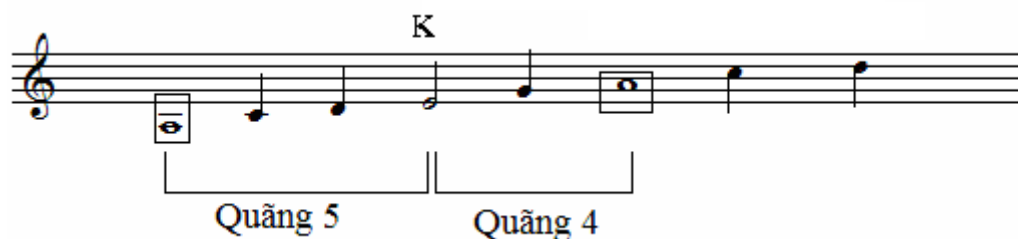
Bài “Đêm qua đót đỉnh nhang trầm” cũng là bài dân ca Quan họ Bắc Ninh (Phl, bài 5) có trục âm gồm ba âm tựa tạo thành trục quãng 5 – quãng 4, phần thứ nhất giai điệu vận động ở trục quãng 5 dưới, kết bài ở âm La – âm ổn định.

VD 20: “Đêm qua đót đỉnh nhang trầm”

The musical notation for VD 20 is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G3, A3, B3, C4, and D4. The first note G3 is boxed. Brackets below the staff indicate intervals: a bracket from G3 to D4 is labeled 'Quãng 5'; a bracket from D4 to G4 (the final note, also boxed) is labeled 'Quãng 4'. A 'K' is written above the staff.

Có thể tham khảo thêm các bài dân ca Quan họ Bắc Ninh khác có cấu trúc trực âm như trên, bài “Nhất quế nhị lan” – dân ca Quan họ Bắc Ninh (Phl, bài 7) ở trực âm A-E-A có sự mở rộng làn điệu lên trên của trực âm E-A, kết ở âm Mi – âm nửa ổn định, bài “Đêm hôm rằm” (Phl, bài 8) ở trực âm D-A-D², giai điệu phần một ở trực A-D² có sự mở rộng lên trên, phần hai ở trực D-A, kết ở âm Rê – âm ổn định, bài “Người ơi, người ở đừng về” (Phl, bài...) có tầm âm tương đối rộng với các âm tựa tạo thành trực D-G, D²-G² sự mở rộng làn điệu xuống phía dưới của trực D-G, kết ở âm Sol – âm ổn định, bài “Cấp nón ra đi” (Phl, bài 10 cũng ở trực âm D-G-D²-G² có sự mở rộng làn điệu, kết ở âm Sol – âm ổn định, bài “Gió mát trăng thanh” (Phl, bài 12) ở trực âm quãng 5 – quãng 4 (D-A-D²) có sự mở rộng làn điệu ở cả hai phía, kết ở âm Rê – âm ổn định, bài “Ngồi tựa mạn thuyền” (Phl, bài 13) có trực âm quãng 4 –quãng 5 (D-G-D²), mở rộng làn điệu ở phía trên của trực quãng 5 (G-D²), kết ở âm Sol – âm ổn định, bài “Hoa thơm bướm lượn” (phl, bài 14) cũng có trực âm quãng 4 –quãng 5 (C-F-C²) mở rộng làn điệu phía trên trực quãng 5 (F-C²), kết âm Fa – âm ổn định. Bài “Trông cơm” (phl, bài 15) có trực âm quãng 5 – quãng 4 - quãng 5 (A-E-A-E), giai điệu phần một ở trực (E-A-E²), phần hai và kết chuyển về trực (A-E-A), kết bài ở âm La – âm ổn định. Bài “Bóng quế giải thêm” (phl, bài 20) có trực âm quãng 4 - quãng 5 (E-A-E²), phần đầu giai điệu ở trực quãng 5 (A-E²), phần sau phát triển và mở rộng làn điệu xuống thấp ở trực quãng 4 (E-A), kết ở âm La – âm ổn định. Bài “Giã gạo” (phl, bài 22) ở trực âm quãng 4 – quãng 5 (D-G-D²), kết âm Sol – âm ổn định

VD 21: “Nhất quế nhị lan”



Phần đầu của bài ở trực quãng 4 (E-A) có sự mở rộng làn điệu phía trên, phần sau ở trực quãng 5 – quãng 4 (A-E-A), kết ở âm Mi – âm nửa ổn định

VD 22: “Đêm hôm rằm”

VD 23: “ Người ơi người ở đừng về”

Phần đầu của bài ở trực quãng 5 - quãng 4 (G-D²-G²), phần sau ở trực quãng 4 – quãng 5 (D-G-D²), kết âm Sol – âm ổn định

VD 24: “Cấp nón ra đi”

VD 25: “ Gió mát trăng thanh”

VD 26: “Ngồi tựa mạn thuyền”

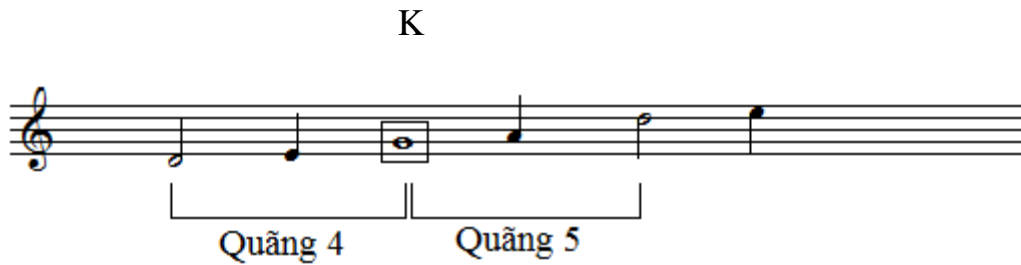
Bài này có hai phần, phần một ở thang âm G-B-C-D-F, sang phần hai xuất hiện thêm một số âm mới tạo thành thang âm G-A-C-D-E, tuy nhiên cả hai thang âm này đều có chung một trục âm quãng 4 – quãng 5 (D-G-D²), với sự mở rộng lần điệu ở phía trên.

VD27: “Hoa thơm bướm lượn”

VD 28: “Trồng cơm”

VD 29: “Bóng quế giải thêm”

VD 30: “Giã bạn”

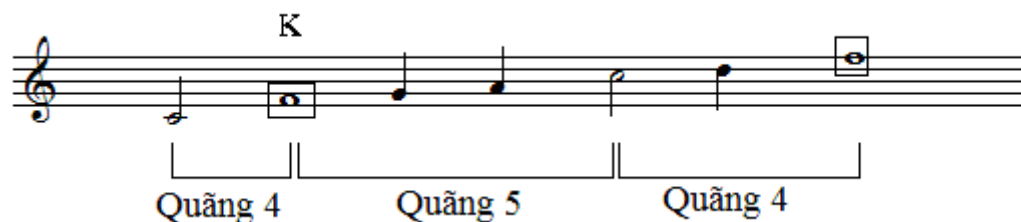


Qua phân tích trực âm và các âm kết chỉ riêng các bài dân ca Quan họ Bắc Ninh đã cho chúng ta thấy được sự phong phú và đa dạng như thế nào trong lối tiến hành giai điệu. Sự mở rộng làn điệu vượt xa khuôn khổ quãng 8 cả phía trên lẫn phía dưới đã góp phần tạo ra tính chất thiết tha trữ tình của các làn điệu dân ca Quan họ Bắc Ninh nổi tiếng trong kho tàng dân ca người Việt. Một điều dễ nhận thấy nhất trong sự phát triển làn điệu là ở phần đầu của bài dân ca thường có sự mở rộng giai điệu ra khỏi trực âm và các âm tựa của nó, đến phần cuối bài lại có sự mở rộng giai điệu ở trực âm thấp hơn, nếu không thể hiện bằng những nét âm điệu thì ít nhất cũng xuất hiện trong làn điệu một âm cách âm chủ một quãng 4 tạo cảm giác hút dẫn về âm ổn định, âm chủ của bài để kết.

Ngoài những bài dân ca Quan họ vừa phân tích ở trên, dân ca đồng bằng Bắc Bộ cũng có nhiều bài ở trực âm với ba âm tựa, sự phát triển, mở rộng làn điệu vẫn thường thấy theo cách mở rộng ở phía trên của trực âm trong phần một của bài, ở phần còn lại thì giai điệu vận động ở trực âm thấp hơn.

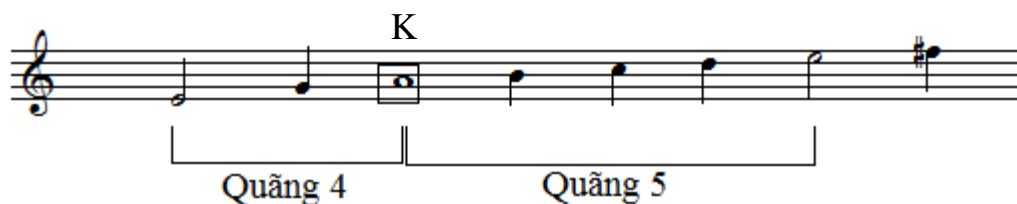
Bài “Đố ai” – theo Điệu bỏ bộ, hát Dậm, dân ca Hà Nam (phl 1, bài 34) có trực âm gồm ba âm tựa quãng 5 – quãng 4 ($F-C^2-F^2$). Ở phần đầu của bài, giai điệu vận động trên trực âm của ba âm tựa đó, đến phần cuối giai điệu dịch chuyển xuống dưới, ở trực âm quãng 4 – quãng 5 ($C-F-C^2$), kết bài âm Fa – âm ổn định

VD 31: “Đố ai”



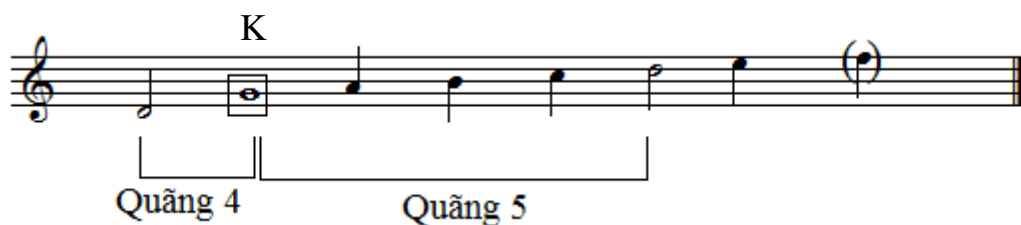
Bài “Hát gái” (phl, bài 35) cũng có trục âm gồm ba âm, dạng quãng 4- quãng 5 (E-A-E²), tuy nhiên giai điệu của bài này chủ yếu vận động ở trục quãng 5 trên, kết bài ở âm La – âm ổn định.

VD 32: “Hát gái”

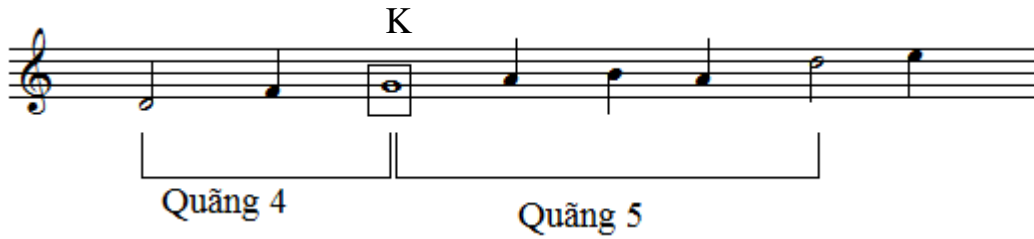


Có thể tham khảo thêm các bài “Xe chỉ vá may” – dân ca Phú Thọ (phl, bài 42) ở trục âm quãng 4 – quãng 5 (D-G-D²), kết âm ở âm Sol – âm ổn định, “Hát ru” – thuộc thể loại hát Xoan - dân ca Phú Thọ (phl, bài 43) cũng có trục âm quãng 4 – quãng 5 (D-G-D²). Sự mở rộng làn điệu ở bài này chỉ cao hơn âm tựa trên trục âm một quãng hai, kết âm ở âm Sol – âm ổn định. Bài “Hát phú” (phl, bài 45) cũng có trục âm và kết thúc như bài “Hát ru”, tuy nhiên ở bài này làn điệu có sự mở rộng ở phía trên của trục âm.

VD 33: “Xe chỉ vá may”



VD 34: “Hát ru”



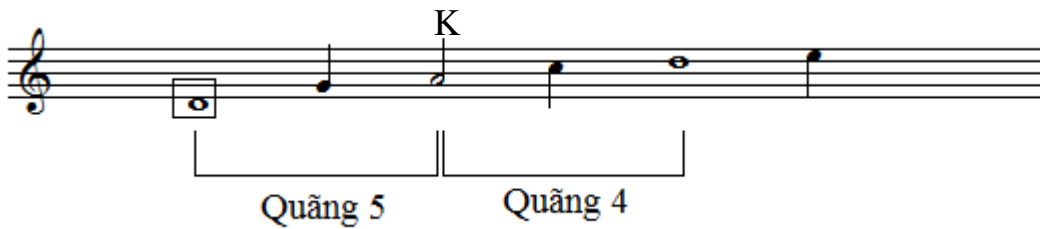
VD 35: “Hát phú”



Các điệu Hò, điệu Ví, dân ca miền Trung thường có cấu trúc ngắn gọn, giai điệu thường ở tầm âm hẹp, ít có sự mở rộng làn điệu vượt ra xa khỏi các âm tựa của trục âm. Tuy nhiên, trong quá trình phân tích, chúng tôi cũng gặp một số bài có cấu trúc trục âm gồm ba âm tựa theo dạng quãng 4 – quãng 5 hoặc ngược lại. Giai điệu của chúng nhiều khi cũng vượt ra ngoài trục âm, tạo thành khoảng cách từ âm thấp nhất đến âm cao nhất của bài một quãng 9, đôi khi là quãng 10, quãng 11.

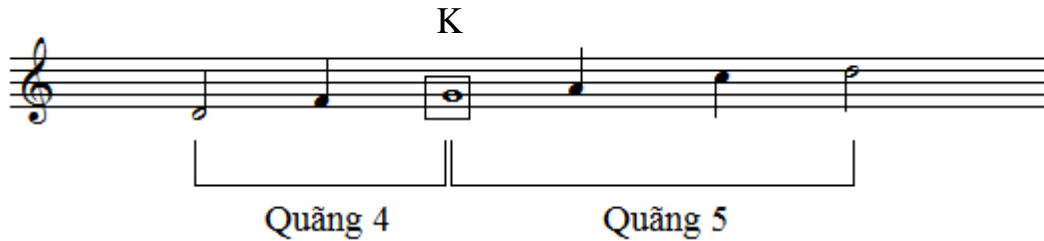
Bài “Ví dò đưa nước ngược” – dân ca Hà Tĩnh (Phl, bài 68) có trục âm quãng 5- quãng 4 (D-A-D²), giai điệu bài này có sự mở rộng làn điệu phía trên của trục quãng 4 (A-D²) đến âm Mi quãng tám thứ hai, kết bài ở âm La – âm nửa ổn định.

VD 36: “Ví dò đưa nước ngược”



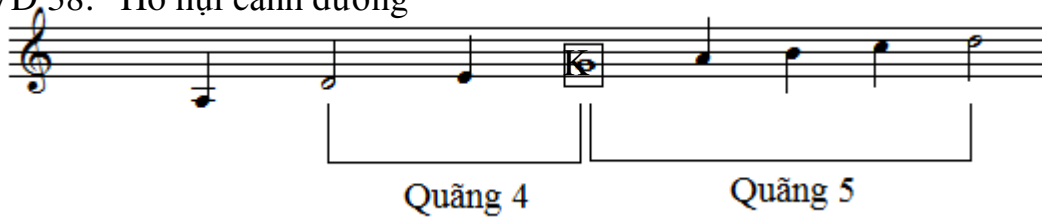
Bài “Hát ví ở miền biển” – dân ca Nghệ An (Phl, bài 71) có trục âm quãng 4 – quãng 5 (D-G-D²), giai điệu cũng có sự mở rộng ở trục quãng 5 phía trên tạo ra âm vực quãng 10 cho cả bài, kết bài ở âm Sol – âm ổn định.

VD 37: “Hát Ví miền biển”



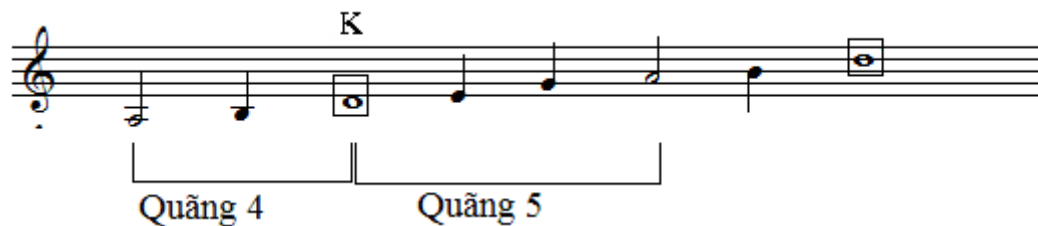
Bài “Hò hụi cảnh dương” (Phl, bài 76) cũng có trục âm quãng 4 – quãng 5 (D-G-D²), với âm kết bài là âm Sol – âm ổn định. Tuy nhiên, ở bài này có sự mở rộng làn điệu ở trục quãng 4 (D-G) xuống phía dưới tạo ra âm vực quãng 11 cho cả bài.

VD 38: “Hò hụi cảnh dương”



Có thể tham khảo thêm các bài dân ca miền Trung khác cũng có trục âm gồm ba âm tựa tạo thành các trục quãng 4 – quãng 5 hoặc ngược lại với sự mở rộng làn điệu lên trên hay xuống dưới. Bài “Lý vãi chài” (Phl 1, bài 80) ở trục quãng 4 – quãng 5 (A-D-A²) với sự mở rộng ở trục quãng 5 trên (D-A), kết ở âm Rê – âm ổn định. Bài “Vĩ dặm” (Phl 1, bài 81) ở trục quãng 4 – quãng 5 (E-A-E²), kết bài ở âm La – âm ổn định.

VD 39: “Lý vãi chài”

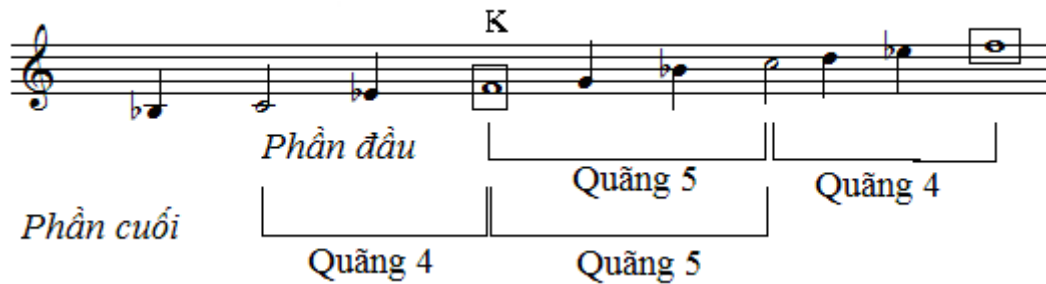


VD 40: “Vĩ dậm”



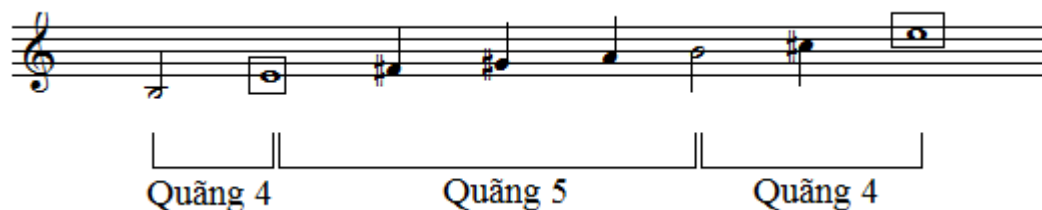
Bài “Lý ngựa ô” dân ca Trung bộ (Phl, bài 87) có cấu trúc trục âm với 4 âm tựa, trục thứ nhất là quãng 5 – quãng 4 (F-C-F²) ở phần đầu của bài, trục thứ hai dịch chuyển các âm tựa đó xuống 1 quãng 4 thấp hơn, tạo thành trục quãng 4-quãng 5 (C-F-C), kết bài ở âm Fa – âm ổn định.

VD 41: “Lý ngựa ô”



Dân ca Nam bộ có nhiều thể loại như Lý, Hò, Hát ru... Những thể loại này cũng như các thể loại Lý, Hò của Trung bộ thường có cấu trúc ngắn gọn, giai điệu thường vận động trên các âm của điệu thức trong phạm vi hẹp của quãng 8, tuy nhiên chúng ta cũng có thể gặp một số bài có tầm âm rộng hơn quãng 8, bài “Ru con” dân ca Nam bộ (Phl, bài 100) là một thí dụ ở trục quãng 5 – quãng 4 (E-H-E²), tuy nhiên ở nhịp 28, giai điệu đổ xuống âm Si ở quãng tám nhỏ tạo nên sức hút mạnh mẽ từ âm Si đến âm E – âm kết ổn định.

VD 42: “Ru con”



Có thể tham khảo thêm bài “Lý chúc rượu” (Phl, bài 101) cũng có lối tiến hành giai điệu như bài Ru con kẻ trên, hoặc bài “Lý kéo chài” (Phl, bài 102) và bài “Lý con Sam” (Phl, bài 107), có giai điệu mở rộng bài cả phía trên và phía dưới của trục âm, bài “Lý cây bông” (Phl, bài 114), bài “Lý đĩa bánh bò” (Phl, bài 105) thì chỉ mở rộng giai điệu ở phía trên, bài “Lý cây càm” (Phl, bài 109), chỉ mở rộng ở phía dưới.

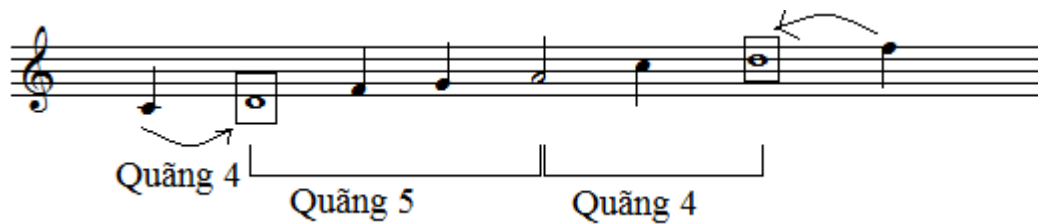
VD 43: “Lý chúc rượu”

K

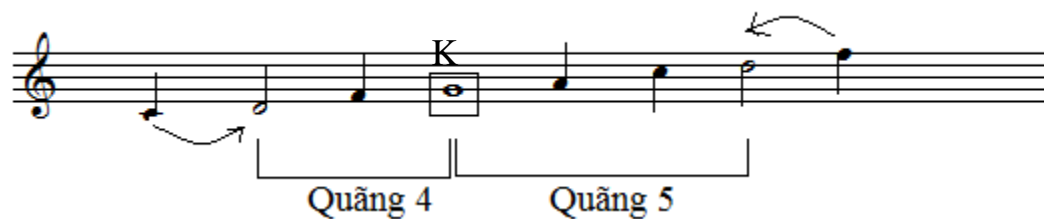


VD 44: “Lý kéo chài”

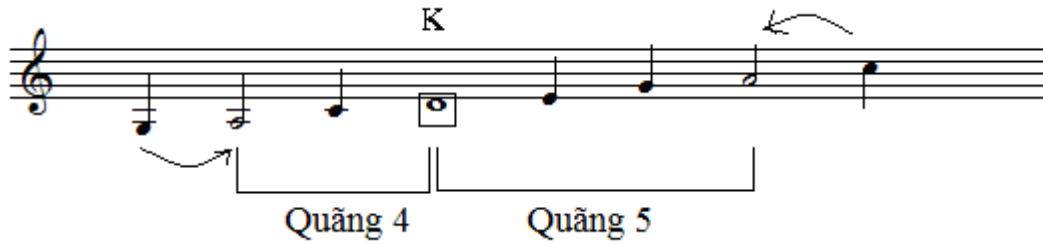
K



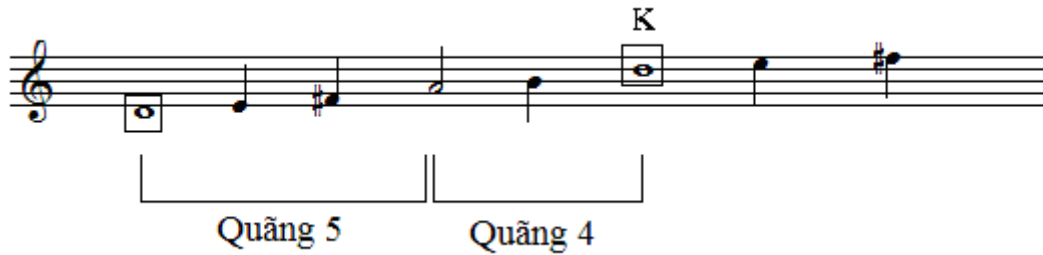
VD 45: “Lý con Sam”



VD 46: “Lý cây bông”



VD 47: “Lý đĩa bánh bò”



VD 48: “Lý cây càm”



2.2.3. Những bài dân ca có từ hai trục âm trở lên

Trong dân ca người Việt, chúng ta hay gặp một hiện tượng khá phổ biến, đó là: Cùng trong một bài dân ca nhưng lại xuất hiện hai trục âm (hoặc nhiều hơn), sự thay đổi trục âm này được bộc lộ qua các yếu tố về cao độ, trường độ và cường độ của các âm tựa tạo thành trục âm. Ngoài ra, còn có những dấu hiệu để xác định sự thay đổi trục âm trong quá trình phát triển làn điệu, đó là sự xuất hiện các âm mới trong thang âm của bài hoặc có những dấu hiệu thay đổi về nhịp độ, tiết tấu, sắc thái, cách diễn xướng... Tất cả những cái đó đã tạo nên sự phong phú, đa dạng và

cũng mang một bản sắc rất riêng, rất độc đáo của dân ca Việt Nam nói chung và dân ca người Việt nói riêng.

Sự xuất hiện một trục âm mới trong cấu trúc làn điệu thường thấy ở các bài dân ca thuộc “tầng dân ca muộn”, nó có liên quan tới sự vận động, thay đổi điệu thức của làn điệu mà trong cuốn “Âm nhạc Quan họ” của Tiến sỹ Nguyễn Trọng Ánh gọi là “sự thay đổi điệu tính”. Một số công trình của các nhà nghiên cứu khác gọi đó là sự đan xen điệu thức theo kiểu lắp ghép hoặc pha trộn...

Bài “Chim kêu giống già” – dân ca Quan họ Bắc Ninh (Phl, bài 19), có cấu trúc hai trục âm: từ nhịp một đến nhịp chín, giai điệu vận động trên trục quãng 5 – quãng 4 với các âm tựa là $D-A-D^2$, trong đó ở các nhịp 3,4,5,6 và nhịp 9, âm Rê với vai trò là âm tựa chính của giai điệu. Nó luôn xuất hiện ở phách mạnh của nhịp 2/4 để khẳng định trục âm cùng với âm La. Từ nhịp 10 đến nhịp 13, giai điệu vận động trên một trục âm mới, các âm tựa ở đây là âm $F-C^2-F^2$, trong đó âm Fa là âm tựa chính, giữ chức năng ổn định nhất-chức năng chủ âm. Từ nhịp 14 đến hết bài lại quay về trục âm ban đầu ($D-A-D^2$).

VD 49: “Chim kêu giống già”



Từ nhịp 1 - nhịp 9, nhịp 14 - kết bài

Từ nhịp 10 - nhịp 13

Như vậy qua bài dân ca trên, chúng ta thấy trên cùng một thang âm, trong quá trình phát triển của làn điệu đã có sự xuất hiện của hai trục âm khác nhau theo kiểu thay đổi chủ âm. Có lúc ở chỗ này thì đứng vai trò là âm ổn định, âm tựa của trục âm, đến chỗ khác thì lại chỉ mang ý nghĩa là âm không ổn định, là một âm của thang âm.

VD 50: “Chim kêu giống giả”

Nhịp 1 - 9 và nhịp 14 đến hết bài

Nhịp 10 - 13

Bài “Đá lô xô” – dân ca Quan họ Bắc Ninh (Phl 1, bài 21) cũng có sự kết hợp hai trục âm trong một làn điệu, xuất phát từ nhịp 1 đến nhịp 15, giai điệu dựa trên trục âm quãng 5 – quãng 4 gồm các âm tựa $D-A-D^2$, trong đó âm Rê là âm tựa chính, giữ chức năng là âm chủ ổn định, nhưng từ nhịp 16 đến nhịp 21, trục âm có sự thay đổi một trong hai âm tựa của trục âm trước, đó là sự thay đổi âm A (âm nửa ổn định của trục âm trước) bằng âm Sol- âm tựa của trục âm mới, lúc này âm Rê đóng vai trò là âm tựa giữ chức năng nửa ổn định (trục $D-G-D^2$), Từ nhịp 22 đến hết bài lại quay về trục âm ban đầu, là trục âm quãng 5 – quãng 4 ($D-A-D^2$).

Ở phần đầu của bài này, âm Rê là âm chủ ổn định, sang phần giữa bài, âm Rê giữ chức năng nửa ổn định, đến cuối bài trở về chức năng chủ ổn định.

VD 51: “Đá lô xô”

Nhịp 1 - nhịp 15 Nhịp 16 - nhịp 21 Nhịp 22 đến hết

Bài “Thuyền phênh” – dân ca Hải Phòng (Phl 1, bài 30) có trục âm quãng 4 – quãng 5 với các âm tựa $D-G-D^2$ ở phần đầu, trong đó âm Sol giữ chức năng âm chủ

ổn định, giai điệu vận động quanh trục ba âm này với sự xuất hiện và nhấn mạnh rất nhiều lần ở các âm Re và âm Sol. Đến nửa phần sau của bài âm Sol không còn giữ chức năng ổn định nữa mà đóng vai trò là âm không ổn định, trục âm lúc này gồm các âm D-A-D² với sự xuất hiện của âm La – giữ vai trò là âm nửa ổn định. Kết ở âm Rê – là âm chủ ổn định.

VD 52: “Thuyền phênh”

Quãng 4 quãng 5
Phần đầu bài

quãng 5 quãng 4
Phần cuối bài

Tương tự như bài “Thuyền phênh”, bài “Trèo lên trên núi hái chè” dân ca Hà Đông (Phl 1, bài 32) cũng có hai trục âm với sự thay đổi một trong các âm tựa và tạo thành trục âm mới.

VD 53: “Trèo lên trên núi hái chè”

Quãng 5
Phần đầu bài

Quãng 4 Quãng 5
Phần cuối bài

Ở phần đầu của bài, âm Sol giữ chức năng ổn định của trục âm, sang đến phần sau thì chuyển sang giữ chức năng nửa ổn định.

Có thể tham khảo thêm các bài dân ca có hai trục âm, đó là bài “Gương cung bắn cò” (Phl 1, bài 37) với trục quãng 5 (A-E²) ở phần đầu của bài, đến phần sau chuyển sang trục quãng 4 – quãng 5 (D-G-D²), kết ở âm Sol – âm ổn định. Bài “Răng đen hạt đậu” (Phl 1, bài 57) có trục quãng 4 (E-A) từ nhịp 1 đến nhịp 6 ,

phần còn lại chuyển sang trục âm quãng 4 – quãng 5 (A-D-A), âm La ở 6 nhịp đầu giữ chức năng ổn định, sau đó chuyển sang nửa ổn định ở phần cuối của bài, kết ở âm Rê – âm ổn định. Bài “Hò kéo thuyền” (Phl 1, bài 58) có trục âm ở phần đầu là quãng 5 – quãng 4 (D-A-D²) phần sau chuyển sang trục quãng 4 – quãng 5 (D-G-D), âm Rê ở bài này giữ hai chức năng: Chức năng ổn định ở phần đầu và nửa ổn định ở phần sau, kết ở âm Sol – âm ổn định. Bài “Đan lờ” (Phl 1, bài 64) có hai trục âm, trục âm thứ nhất ở 5 nhịp đầu với các âm tựa tạo thành trục quãng 5-quãng 4 (C-G-C²), tiếp theo là trục âm thứ hai, âm Sol chuyển từ chức năng nửa ổn định sang ổn định của trục âm quãng 4 – quãng 5 (D-G-D²), kết ở âm Sol – âm ổn định. Bài “Buông áo em ra” (Phl 1, bài 70) có hai trục âm, ở phần thứ nhất trục âm quãng 5 (A-E²) với âm A là âm ổn định, đến phần thứ hai chuyển sang trục âm quãng 4 (D-G), kết ở âm Sol – âm ổn định.

VD 54: “Gương cung bắn cò”

Hai trục âm trên luân chuyển liên tục trong quá trình phát triển của làn điệu.

VD 55: “Răng đen hạt đậu”

VD 56: “Hò kéo thuyền”

VD 57: “Đan lừ”

VD 58: “Buông áo em ra”

Ngoài những bài nêu trên, có thể tham khảo thêm các bài “Hò giã đậu” (Phl 1, bài 79), “Lý giao duyên” (Phl 1, bài 86), “Lý cây gòn” – dân ca Nam bộ (Phl 1, bài 105), “Lý ngựa ô” – (Phl 1, bài 108), “Lý đất dòng” (Phl 1, bài 112), “Lý chiều chiều” (Phl 1, bài 115).

VD 59: “Hò giã đậu”

VD 60: “Lý giao duyên”

Musical notation for VD 60: “Lý giao duyên”. The notation is on a single staff with a treble clef. It consists of two measures. The first measure contains two notes: a quarter note and a half note. The second measure contains three notes: a quarter note, a half note, and a quarter note. A key signature 'K' is indicated above the second measure. Brackets below the notes indicate intervals: 'Quãng 4' (Quart) under the first two notes of the first measure, and 'Quãng 4', 'Quãng 5', and 'Quãng 4' (Quart, Quint, Quart) under the three notes of the second measure.

VD 61: “Lý cây gòn”

Musical notation for VD 61: “Lý cây gòn”. The notation is on a single staff with a treble clef. It consists of two measures. The first measure contains two notes: a quarter note and a half note. The second measure contains three notes: a quarter note, a half note, and a quarter note. A key signature 'K' is indicated above the second measure. Brackets below the notes indicate intervals: 'Quãng 4' (Quart) under the first two notes of the first measure, and 'Quãng 4' (Quart) under the three notes of the second measure.

VD 62: “Lý ngựa ô”

Musical notation for VD 62: “Lý ngựa ô”. The notation is on a single staff with a treble clef. It consists of two measures. The first measure contains two notes: a quarter note and a half note. The second measure contains three notes: a quarter note, a half note, and a quarter note. A key signature 'K' is indicated above the second measure. Brackets below the notes indicate intervals: 'Quãng 4' (Quart) under the first two notes of the first measure, and 'Quãng 4' (Quart) and 'Quãng 5' (Quint) under the three notes of the second measure.

VD 63: “Lý đất đòng”

Musical notation for VD 63: “Lý đất đòng”. The notation is on a single staff with a treble clef. It consists of two measures. The first measure contains two notes: a quarter note and a half note. The second measure contains three notes: a quarter note, a half note, and a quarter note. A key signature 'K' is indicated above the second measure. Brackets below the notes indicate intervals: 'Quãng 5' (Quint) and 'Quãng 4' (Quart) under the two notes of the first measure, and 'Quãng 4' (Quart) and 'Quãng 5' (Quint) under the three notes of the second measure.

VD 64: “Lý chiều chiều”

K

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of the following notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Below the staff, five brackets indicate intervals: 'Quãng 4' between G4 and A4, 'Quãng 5' between A4 and B4, 'Quãng 4' between B4 and C5, 'Quãng 5' between C5 and B4, and 'Quãng 4' between B4 and A4.

Tiểu kết chương II

Trục âm và những âm kết đóng vai trò rất quan trọng trong các làn điệu dân ca. Đây là những yếu tố cơ bản để hình thành và phát triển các làn điệu với mục đích tạo ra những sắc thái riêng, những vẻ đẹp trong giá trị thẩm mỹ, giá trị nghệ thuật của từng thể loại cũng như của từng vùng miền, từng dân tộc khác nhau. Trong quá trình tiếp cận, phân tích 125 bài dân ca, chúng tôi đã cảm nhận rất rõ sự phong phú và đa dạng của các trục âm, những âm kết. Tuy nhiên đó mới chỉ là một phần nhỏ trong kho tàng dân ca Việt Nam, sẽ còn phải tìm hiểu, nghiên cứu một cách có hệ thống ở những công trình tiếp theo.

Thứ nhất: Những khái niệm về “Trục âm” cùng với những khái niệm khác như khái niệm về “âm tựa”, “âm ổn định và không ổn định”.... đều là những khái niệm cơ bản được đúc kết thành hệ thống lý thuyết có trong các công trình nghiên cứu của các nhà khoa học đi trước, được dùng làm giáo trình giảng dạy ở các Nhạc viện và các cơ sở đào tạo âm nhạc chuyên nghiệp. Vì vậy, ở chương II này chúng tôi tiếp thu, kế thừa những kết quả nghiên cứu đó để tiếp tục khai thác, mở rộng phạm vi nghiên cứu của đề tài luận án này.

Thứ hai: Cách phân loại các dạng trục âm dựa trên cơ sở là các âm mang tính ổn định, là chỗ tựa cho các âm khác luân chuyển và có xu hướng bị hút về nó. Những âm đó tạo thành trục âm với một âm tựa chính, gọi là âm ổn định- hay âm

chủ, nó kết hợp với âm tựa khác để tạo thành trục âm theo quan hệ quãng 4 hoặc quãng 5.

Thứ 3: Những âm kết của làn điệu thường là âm tựa chính, có nghĩa là âm ổn định. Đây là quy luật phổ biến của đa số các bài dân ca người Việt, ngoài ra cũng có một số bài kết ở âm nửa ổn định. Những bài kết ở âm không ổn định có số lượng rất ít, nó mang tính đặc thù của thể loại dân ca từng vùng, miền. Trong đó có thể thấy dân ca Nam bộ có những nét đặc trưng riêng, và một trong những nét đặc trưng đó chính là ở chỗ kết của bài rất có thể ở âm cách âm chủ ổn định một quãng 4.

Thứ tư: Các bài dân ca có cấu trúc ngắn gọn thường chỉ xây dựng trên một trục âm quãng 4 hoặc quãng 5 với hai âm tựa chính, giai điệu của nó thường chỉ vận động trong một tầm âm hẹp, không vượt quá phạm vi của một quãng 8 đúng. Những bài dân ca này có ở các thể loại khác nhau, ở các vùng miền trải dài từ Bắc đến Nam, nó không chỉ tồn tại trong các tầng dân ca cổ mà còn có thể ở các tầng dân ca muộn hơn.

Thứ năm: Các bài dân ca có cấu trúc lớn hơn, có sự mở rộng làn điệu lên trên hoặc xuống dưới, vượt qua khuôn khổ của một quãng 8 đúng thì trục âm của nó sẽ tạo thành bởi ít nhất ba âm tựa theo kiểu quãng 4- quãng 5 hoặc ngược lại là quãng 5 – quãng 4. Những bài dân ca này có tầm âm tương đối rộng, có khi tới quãng 11 (quãng 8 đúng + quãng 4 đúng), thậm chí có thể rộng hơn nữa (tham khảo trang 237-238 trong cuốn “Dân ca người Việt” của Tú Ngọc).

Sự mở rộng làn điệu thường theo quy luật là phần thứ nhất của bài dân ca có sự mở rộng làn điệu lên phía trên của trục âm, phần còn lại là sự mở rộng xuống phía dưới của trục âm.

Thứ sáu: Những bài dân ca có từ hai trục âm trở lên thuộc tầng dân ca ra đời muộn hơn, nó liên quan đến sự thay đổi, dịch chuyển tính chất, màu sắc của làn

điệu nhằm đạt được những giá trị biểu cảm mới, đa dạng hơn và phong phú hơn. Sự xuất hiện của một trục âm mới thường diễn ra theo xu hướng như sau:

- Giữ nguyên một âm tựa của trục âm cũ và đưa một âm tựa mới vào tạo thành trục âm mới.
- Xuất hiện trong giai điệu cả hai âm tựa mới tạo thành một trục âm với âm kết hoàn toàn khác với trục âm cũ.

Nghiên cứu điệu thức năm âm nói chung và nghiên cứu các dạng điệu thức năm âm trong dân ca người Việt nói riêng không thể không nghiên cứu đến vấn đề trục âm và các âm kết của nó. Bởi vì muốn xác định được một dạng cấu trúc điệu thức năm âm nào đó thì việc xác định trục âm là quan trọng nhất, cơ bản nhất. Chỉ sau khi xác định được đúng trục âm thì mới có cơ sở để xác định đúng điệu thức và các dạng của nó. Đây sẽ là tiền đề để chúng tôi phân tích các dạng cấu trúc điệu thức trong dân ca người Việt ở chương III của luận án này.

CHƯƠNG III

MỘT SỐ DẠNG ĐIỆU THỨC NĂM ÂM TRONG CẤU TRÚC LÀN ĐIỆU

3.1. Cơ sở lý luận.

Trong kho tàng dân ca Việt Nam, việc sử dụng các dạng điệu thức năm âm để hình thành và phát triển cấu trúc làn điệu được coi là một trong những yếu tố vô cùng quan trọng. Nó không chỉ mang giá trị thực tiễn mà còn thể hiện sự phong phú và đa dạng trong nền dân ca của mỗi quốc gia. Ngoài sự thể hiện tính đặc trưng của thể loại, nó còn mang những dấu ấn rõ nét về phong cách âm nhạc của từng vùng miền.

Mặt khác, đây có thể được coi là nét độc đáo về bản sắc văn hóa nói chung và âm nhạc dân gian của mỗi quốc gia, mỗi dân tộc, mỗi tộc người và nhóm tộc người.

Trong phần phân tích các dạng điệu thức năm âm trong cấu trúc làn điệu, chúng tôi đã sưu tầm được 125 bài dân ca người Việt đã được xuất bản ở thời kỳ hiện tại trong những tuyển tập khác nhau. Đó là: 57 bài dân ca Bắc Bộ; 40 bài dân ca Trung Bộ (bao gồm Bắc, Trung và Nam Trung Bộ); 28 bài dân ca Nam Bộ. Chúng tôi nhận thức được rằng với 125 bài dân ca này thì chưa thể coi đây là nét tiêu biểu, đại diện cho dân ca người Việt.

Một kho tàng dân ca đồ sộ như vậy mà chỉ mới dẫn chứng được 125 có sử dụng các dạng điệu thức năm âm đã là một việc làm hết sức khó khăn. Trong quá trình phân tích, luận án sẽ không đi sâu vào yếu tố thể loại mà chủ yếu nêu ra một số nét đặc trưng của các dạng điệu thức năm âm mang tính vùng miền. Bởi vì trong những vùng miền khác nhau đó cũng đã có chứa đựng tính chất thể loại trong các bài dân ca để có thể so sánh sự tương đồng và khác biệt giữa chúng với nhau, trong 125 bài dân ca này, chúng tôi sẽ tập trung vào các vùng như đồng bằng Bắc Bộ, khu vực miền Trung (gồm Bắc Trung Bộ, Trung Trung Bộ và Nam Trung Bộ) và khu vực miền Nam.

Do có nhiều tác giả sưu tầm và ghi âm ở những thời kỳ khác nhau nên trong 125 bài dân ca này, chúng tôi cũng đã phát hiện ra một số điệu chưa hợp lý. Nhưng vì tôn trọng những bản sưu tầm và ghi âm của các nhà nghiên cứu nên chúng tôi vẫn phân tích đúng như trong các tập dân ca đã xuất bản. Ở một đôi chỗ, chúng tôi xin mạnh dạn nêu ra những điểm chưa hợp lý về tính logic của cấu trúc làn điệu, mong các tác giả sưu tầm và ghi âm thông cảm.

Trong quá trình phân tích, tìm hiểu một số dạng điệu thức năm âm sử dụng trong cấu trúc làn điệu của 125 bài dân ca, chúng tôi xin đưa ra ba loại điệu thức như sau:

- a. Điệu thức năm âm đúng (các tác giả châu Âu gọi là ngũ cung đúng).
- b. Điệu thức năm âm đan xen
- c. Điệu thức Oán và các điệu thức năm âm có nửa cung.

Khi xác định các làn điệu có sử dụng điệu thức Oán, chúng tôi dựa vào công trình nghiên cứu của PGS-TS Thụy Loan và của nhà nghiên cứu Lư Nhất Vũ để tìm hiểu và phân tích.

Theo cách phân loại của nhà nghiên cứu Lư Nhất Vũ thì trong dân ca Nam bộ có các dạng điệu thức Oán khác nhau, nó phát triển từ một điệu thức Oán nguyên thể, sau đó có 3 biến thể là:

The image displays four musical staves, each representing a different variation of the Oán melody. The first staff is labeled 'Oán nguyên thể' and 'Oán 1'. The second staff is labeled 'Biến thể 1' and 'Oán 2'. The third staff is labeled 'Biến thể 2' and 'Oán 3'. The fourth staff is labeled 'Biến thể 3' and 'Oán 4'. Each staff shows a sequence of notes on a five-line staff, with a treble clef at the beginning of the first staff. The notes are connected by a horizontal line, and there are double bar lines between each staff.

Cũng tương tự như 4 điệu Oán trên, PGS-TS Thụy Loan lại gọi Oán nguyên thể là Oán 1, sau đó lần lượt đến các Oán 2, Oán 3 và Oán 4. Luận án của chúng tôi sẽ phân loại 4 điệu thức Oán theo tên gọi của PGS-TS Thụy Loan.

Chúng tôi quan niệm rằng, những làn điệu dân ca có sử dụng điệu thức Oán ở khu vực Nam bộ thể hiện rất rõ những nét đặc trưng của yếu tố vùng miền,

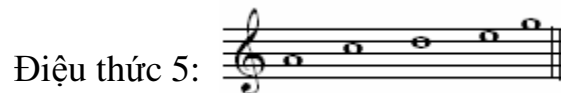
nhưng ở một số bài dân ca ở Bắc bộ và Trung bộ có sử dụng điệu thức Oán trong quá trình phát triển làn điệu thì chúng tôi quan niệm đây là những trường hợp cá biệt.

Ba dạng điệu thức năm âm như đã nêu ở trên có thể là hợp lý hoặc chưa hợp lý nhưng dù sao đây cũng là ý kiến của nghiên cứu sinh trong quá trình tiếp cận với 125 bài dân ca.

Để thống nhất về tên gọi trong luận án, chúng tôi đã sử dụng tên gọi thứ tự về điệu thức năm âm đúng của nhà nghiên cứu người Nga Gruber trong công trình “*Tổng quát lịch sử âm nhạc thế giới*” NXB Matxcova năm 1968 (62, tr65). Theo Gruber, nếu tính từ bậc khởi đầu cho tới bậc thứ năm của mỗi điệu thức năm âm, Ông gọi là điệu thức một, điệu thức hai, điệu thức ba, điệu thức bốn và điệu thức năm.

Như vậy, tên gọi các bậc của điệu thức năm âm có khác với tên gọi các bậc trong điệu thức bảy âm.

Thí dụ



Năm loại tên gọi của điệu thức này phù hợp với tên gọi của năm điệu thức ngũ cung trong âm nhạc Trung Quốc là: Cung, Thương, Giốc, Trủy, Vũ. Để tránh những nhầm lẫn về thuật ngữ, chúng tôi sẽ sử dụng hai cách gọi như sau:

Thứ nhất: gọi theo tên gọi của Gruber về thứ tự từ điệu thức một cho đến điệu thức năm.

Thứ hai: có những trường hợp cần nhấn mạnh về đặc tính của một số điệu thức trong quá trình phát triển làn điệu hay một yếu tố vùng miền nào đó chúng tôi sẽ gọi: điệu thức năm âm dạng 1 cho tới điệu thức năm âm dạng 5.

Với các dạng điệu thức năm âm như đã nêu ở trên, chúng tôi cần đưa ra một số quan niệm như sau:

Thứ nhất: Điệu thức năm âm đúng là thuật ngữ của các nhà nghiên cứu châu Âu (trong đó có cả các nhà lý luận âm nhạc nổi tiếng của Nga), khi phân tích các bài dân ca người Việt sẽ bao gồm những điệu thức đan xen với nhau (có thể từ hai đến ba điệu thức mà trong phân tích chúng tôi gọi là (a) (b) (c).

Thứ hai: Âm màu sắc là âm xuất hiện bất ngờ, không xuất hiện thường xuyên, nó không tạo ra nửa cung và nằm ngoài cơ cấu của điệu thức.

Thứ ba: Điệu thức năm âm có nửa cung là dạng điệu thức có âm tạo ra nửa cung trong cơ cấu điệu thức và trong bước tiến hành đi lên hay đi xuống của làn điệu.

Thứ tư: Điệu thức năm âm không đầy đủ là sự căn cứ ở tính logic của lối tiến hành làn điệu có dáng dấp của điệu thức năm âm nhưng còn thiếu một âm nào đó mà âm bị thiếu đó phải nằm trong điệu thức năm âm.

Đây là những tiêu chí nhất quán để nghiên cứu sinh phân tích và so sánh các dạng điệu thức năm âm sử dụng trong 125 bài dân ca người Việt.

3.2. Một số dạng điệu thức năm âm.

3.2.1. Điệu thức năm âm đúng.

Đây là loại điệu thức năm âm không có nửa cung được sử dụng nhiều nhất với số lượng là 70 bài trong tổng số 125 bài dân ca, chiếm tỷ lệ hơn 56%.

Trong đó:

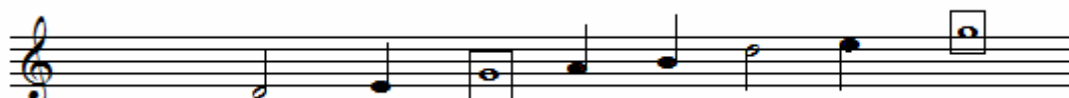
Các bài dân ca Bắc bộ	29 bài	Tỷ lệ 41,4 %
Các bài dân ca Trung bộ	27 bài	Tỷ lệ 38,6 %
Các bài dân ca Nam bộ	14 bài	Tỷ lệ 20 %

Các dạng điệu thức năm âm đúng ở đây rất phong phú, trong đó bao gồm dạng 1, dạng 2, dạng 4 và dạng 5. Tuy nhiên, trong tổng số 70 bài ở điệu thức năm âm đúng thì tỷ lệ các dạng điệu thức được sử dụng có sự chênh lệch khá rõ rệt.

3.2.1.1. Điệu thức năm âm dạng 1: Đây là điệu thức được sử dụng nhiều nhất (27 bài trong tổng số 70) tỷ lệ 38,57 %.

Bài “Chuông vàng gác cửa tam quan” (Phl, bài 1) là bài dân ca điển hình của thể loại Quan họ có lối cấu trúc điệu thức năm âm dạng 1. Với chủ âm là âm Sol, phần đầu của bài phát triển ở trục $G-D^2-G^2$, sang phần sau (phần kết) chuyển xuống âm vực thấp hơn với trục D-G-D, kết ở âm chủ (âm Sol).

VD 65: “Chuông vàng gác cửa tam quan”



Cũng tương tự như bài “Chuông vàng gác cửa tam quan”, bài “Cơm vàng” (Phl1, bài số 2) cũng có lối cấu trúc điệu thức năm âm dạng 1 với chủ âm là âm Sol, cả bài chỉ sử dụng một âm hình thống nhất trên trục âm D-G, giai điệu luôn ngưng nghỉ, nhấn mạnh vào âm Sol (chủ âm).

VD 66: “Cơm vàng”



Cũng giống như hai bài dân ca trên, chúng ta có thể tham khảo thêm bài “Giã bạn” (Phl, bài 22) – dân ca Quan họ Bắc Ninh, giai điệu bài này được tiến hành trên điệu thức năm âm dạng 1 với chủ âm là âm Sol, trục điệu thức D-G-D.

VD 67: “Gĩa bạn”



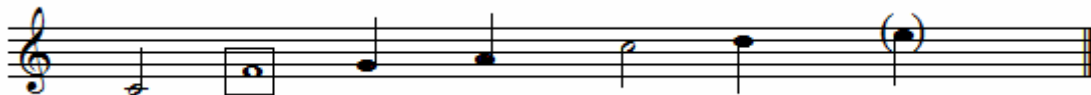
Trong các bài dân ca Quan họ Bắc Ninh, chúng tôi thấy bài “Trống cơm” (Phl, bài 15) cũng có giai điệu tiến hành ở điệu thức năm âm dạng 1 nhưng xây dựng trên trục E-A-E² ở phần đầu, sau đó phần cuối bài chuyển trục xuống dưới: A-E-A, kết ở âm La (chủ âm).

VD 68 : “Trống cơm”



Bài “Hoa thơm bướm lượn” (Phl, bài 14) giai điệu ở điệu thức năm âm dạng 1, chủ âm là Fa, tuy nhiên ở nhịp số 3 của bài có xuất hiện âm Mi (âm không nằm trong thành phần các âm của điệu thức Fa – dạng 1), nó chỉ xuất hiện 1 lần duy nhất nên không gây ra hiệu quả ghép điệu thức mà nó chỉ tạo ra cảm giác dừng ở âm Át ở đầu nhịp số 3, đồng thời phụ giúp cho tính chất Át ở nhịp số 9.

VD 69: “Hoa thơm bướm lượn”



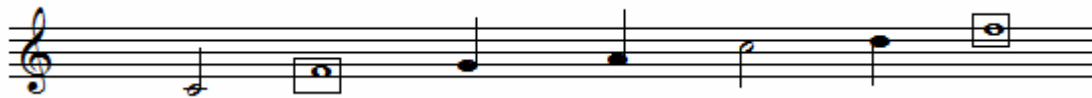
Nếu như ở bài “Hoa thơm bướm lượn” có sự xuất hiện 1 lần một âm ngoài thành phần của điệu thức Fa – dạng 1, thì ở bài “Cò lả” (Phl, bài 25) lại cho chúng ta thấy rất rõ nét giai điệu tiến hành ở điệu thức Fa – dạng 1, tuy nhiên lại thiếu 1 âm, đó là âm Rê.

VD 70: “Cò lả”



Ngoài những bài dân ca Quan họ kể trên, chúng ta có thể tham khảo thêm bài “Đố ai” (Phl1, bài số 34) – Hát Dậm, dân ca Hà Nam ở điệu thức Fa – dạng 1.

VD71: “Đố ai”



Bài này có hai phần, bao gồm phần một ở trục quãng 8 trên với các âm tựa F-C²-F², sang phần 2 đã chuyển trục xuống thấp là C-F-C giống như ở các bài “Chuông vàng gác cửa tam quan” hay bài “Trống cơm”.

Điệu thức năm âm dạng 1 mang tính tương đồng về trục âm và âm chủ trong cấu trúc làn điệu có thể tham khảo các bài “Duyên phận phải chiều” (Phl, bài 46), “Lý đoàn xuân” (Phl, bài 95), “Lý cây cốm” (Phl, bài 109).

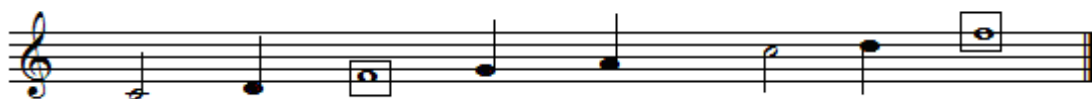
VD 72: “Duyên phận phải chiều”



VD 73: “Lý đoàn xuân”



VD 74: “Lý cây cốm”



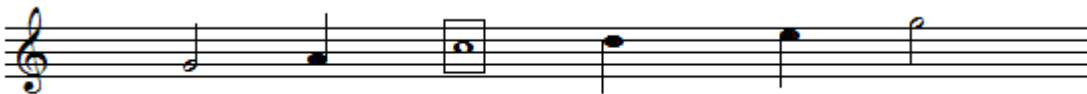
Bài “Trồng chuối” (Phl, bài 40) – dân ca Phú thọ thuộc điệu thức năm âm dạng 1 với âm ỏn định Đô, trục âm G-C²-G², kết ở âm Đô.

VD 75 : “Trồng chuối”



Với những bài có cùng trục âm và âm chủ như bài “Trồng chuối” kể trên, ta có thể tham khảo các bài “Giồng chuối giồng cam” (Phl, bài 49), bài “Vãi mạ” (Phl, bài 63), bài “Se chỉ vá may” (Phl, bài 66), bài “Hò ba lý” (Phl, bài 94).

VD 76: “Giồng chuối giồng cam” – hát Ghẹo (dân ca Phú Thọ).

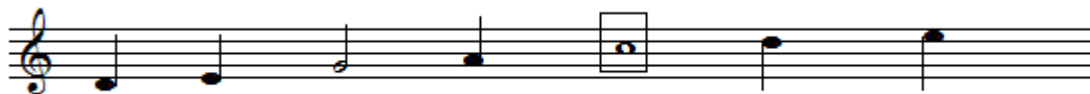


Ở nhịp cuối của bài này, theo bản sưu tầm của Nguyễn Đăng Hòe và ghi âm của Nguyễn Ngọc Oánh có ghi.



Theo chúng tôi nghĩ, có thể do người hát “ngân” và “luyện” nên đã được ký âm thành nốt Si tạo sức hút nửa cung về âm chủ. Thực chất thì giai điệu chỗ kết là: Sol-La-Đô sẽ hợp lý hơn.

VD77: “Hò ba lý” – dân ca Quảng Nam



Bài này có sự mở rộng làn điệu ở phía dưới

Hai bài “Vãi mạ” (Phl, bài 63) và “Se chỉ vá may” (Phl, bài 66) đều nằm trong “Tổ khúc múa đèn Đông Anh” – dân ca Thanh Hóa có lối tiến hành giai điệu gần

giống nhau, cấu trúc điệu thức năm âm dạng 1, nhưng kết ở âm không ổn định (âm Rê).

VD78: “Vãi mạ” và “Se chỉ vá may” – dân ca Thanh Hóa



Trong các bài dân ca Nam bộ, ta có thể gặp các bài “Lý chúc rượu” (Phl, bài số 101), “Lý chia tay” (Phl, bài 104), “Lý cây xanh” (Phl, bài 110), là những bài có lời cấu trúc điệu thức dạng 1 – chủ âm Đô, ngoài ra cũng ở dạng 1 này có thể tham khảo thêm các bài “Lý đĩa bánh bò” (Phl, bài 106) ở điệu thức Rê dạng 1, bài “Bắc kim thang” (Phl, bài 123) ở dạng điệu thức Sol dạng 1.

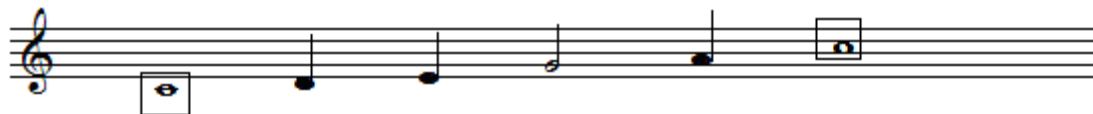
VD 79: “Lý chúc rượu” – dân ca Nam Bộ



VD 80: “Bài Lý chia tay” – dân ca Nam bộ



VD 81: Bài “Lý cây xanh – dân ca Nam bộ



VD 82: Bài “Lý đĩa bánh bò” – dân ca Nam bộ



VD 83: Bài Bắc Kim thang – dân ca Nam bộ



Bài “Hò giã đậu” (Phl, bài 79) là một bài dân ca điển hình của miền Trung nước ta, đây là thể loại Hò được trình bày ở điệu thức năm âm dạng 1 với trục quãng 4 đi lên trong cách tiến hành giai điệu chắc, khỏe.

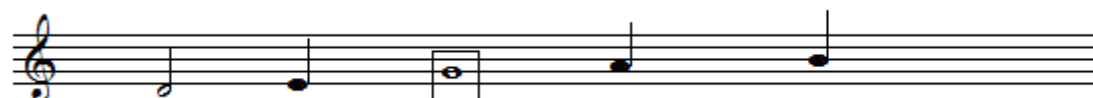
Từ nhịp một đến nhịp 10, giai điệu bám theo trục D-G, điệu thức Son dạng 1 (G-A-H-D-E). Từ nhịp 10 đến nhịp 23, giai điệu phát triển trên trục E-H và E-A với 4 âm chủ đạo là : E-G-A-H, tuy nhiên ở nhịp 11 và nhịp 13 có xuất hiện nốt Đô chỉ là dạng nốt “láy” của giọng hò, chúng tôi cho rằng chỉ là sự “hạ” giọng khi người hát lên âm Rê ở quãng tám thứ hai và ngân dài vì thế có thể bỏ qua âm này mà không đưa vào cấu trúc của điệu thức, Từ nhịp 24 đến hết là sự nhắc lại của phần đầu ở Sol – dạng 1.

VD 84: “Hò giã đậu” – dân ca Trung bộ



Tương tự như bài “Hò giã đậu”, ta có thể tham khảo thêm các bài “Nựng con” (Phl, bài 83), “Ru em” (Phl, bài 77), “Hò mái duỗi” (Phl, bài 85), “Chuồn chuồn” (Phl, bài 75).

VD 85: “Ru em”



VD 86: “Nựng con”



VD 87: “Hò mái duỗi”



Bài “Hò mái duỗi” được ghi theo nhịp tự do, có sự mở rộng làn điệu ở phía dưới.

VD 88: “Chuồn chuồn”



Bài “Lý tứ vị” (Phl, bài 89) dân ca Bình Trị Thiên có lối cấu trúc điệu thức giống với các bài “Lý đoản xuân” hay bài “Lý cây cốm” có nghĩa là cùng trục âm và cùng chủ âm Fa-dạng 1.

VD89: “Lý tứ vị”



Trong bài có nhiều chỗ ngưng nghỉ ở âm Đô (âm Át) vì thế giai điệu có xuất hiện âm Sol ở quãng 4 thấp hơn tạo sức hút về Đô.

Trong các bài dân ca có cấu trúc điệu thức năm âm dạng 1, chúng tôi thấy có bài “Cổ kiêu ba ngấn” (Phl, bài 54) – dân ca Hà Sơn Bình có cấu trúc 6 âm, tuy nhiên khi xem xét kỹ bài này, chúng tôi cho rằng ở 6 nhịp đầu là phần dạo, sau đó phần giai điệu chính xuất hiện từ nhịp thứ 6 đến hết bài đều xây dựng trên điệu thức năm âm dạng 1 trục âm A-D-A được nhận mạnh rất rõ ràng ở các phách mạnh đầu các ô nhịp.

VD 90: “Cổ kiêu ba ngấn”



Âm Đô thăng chỉ mang tính chất là âm thêu, âm tô điểm xuất hiện 2 lần ở phách yếu nên không thể xếp vào trong cấu trúc của điệu thức năm âm dạng 1 được.

Qua phân tích 27 bài dân ca người Việt có cấu trúc điệu thức năm âm dạng 1, chúng tôi thấy:

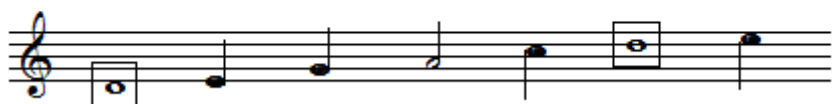
- 11 bài dân ca Bắc bộ, chiếm tỷ lệ 11/27 là 40,74 %
- 10 bài dân ca Trung bộ, chiếm tỷ lệ 10/27 là 37,04 %
- 6 bài dân ca Nam bộ, chiếm tỷ lệ 6/27 là 22, 22 %

Điệu thức năm âm dạng 1 trong dân ca Bắc bộ và Trung bộ có nhiều hơn trong dân ca Nam bộ.

3.2.1.2 Điệu thức năm âm dạng 2

Trong số 70 bài dân ca người Việt ở điệu thức năm âm đúng, chúng tôi phân loại được 18 bài viết ở dạng 2, chiếm tỷ lệ 25,71%. Đó là các bài “Đêm hôm rằm”- Dân ca quan họ Bắc Ninh (Phl, bài 8) được ghi âm ở điệu Re- dạng 2, nhà sưu tầm và ghi âm Nguyễn Ngọc Oánh đã ghi lại bài này với rất nhiều âm “luyén”, “láy”, tuy nhiên người ta vẫn có thể xác định được trục âm của bài là: D-A-D

VD91 "Đêm hôm rằm" - Dân ca Quan Họ Bắc Ninh



Cùng với trục âm và chủ âm Re như trên, ta có thể tham khảo thêm ở các bài “Duyên rằm”(Phl, bài 51)- Dân ca Việt Trì, bài (Ví phường cấy”(Phl, bài 67)- Dân ca Hà Tĩnh, bài “Ví đò đưa nước ngược” (Phl, bài 68) dân ca Hà Tĩnh, bài “lý cây bông” (Phl, bài 114)- Dân ca Nam Bộ

VD92 : Duyên rằm - Dân ca Việt Trì



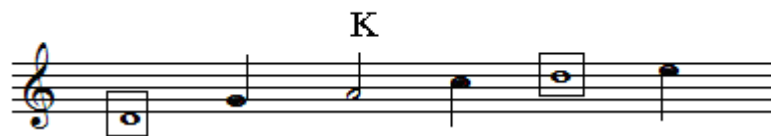
Trục âm của bài này là D-A-D², kết ở âm La – Nửa ổn định

VD 93: "Ví phường cây" - dân ca Hà Tĩnh



Trục âm quãng 4 (A-D), kết ở âm Re (ổn định), các phách mạnh ở đầu mỗi ô nhịp đều dừng lại ở 2 âm tựa của điệu thức, đó là âm Re (chủ - ổn định) và âm La (Át – nửa ổn định).

VD 94: "Ví đò đưa nước ngược" - dân ca Hà Tĩnh



Trục âm của bài này là D-A-D², tuy nhiên kết bài là ở âm La (âm nửa ổn định)

VD 95: "Lý cây bông" - Dân ca Nam Bộ



Trục âm là A- D-A, kết ở âm Re ổn định khác với 5 bài ở trên. Bài dân ca “Trống quân” – Dân ca Quan họ Bắc Ninh (Phl, bài 16) có cấu trúc điệu thức năm âm dạng 2 trên trục âm D-G-D, kết bài ở âm Sol – là âm ổn định của điệu thức. Bài dân ca này có tiết tấu hơi nhanh, sinh động.

VD96 : "Trống quân"



Lại có tiết tấu chậm, tự do, giai điệu tiến hành với các quãng nhảy xa (quãng 7, quãng 8) gần với thể loại Hát nói

VD 97 "Hát phú" - Dân ca Phú Thọ



Bài “Hò cưa Gõ” (Phl, bài 74)- Dân ca Trung Bộ là thể loại Hò miền Trung có giai điệu chắc, khỏe. Cả bài gồm các câu hò và xô trên các âm tựa của trục âm nhưng kết luôn trở về chủ âm Sol. Cách tiến hành giai điệu của bài này có nhiều nét tương đồng với bài Trống quân – dân ca Quan họ.

VD 98: "Hò cưa gõ"



Cũng trong các bài dân ca miền Trung, ta có thể gặp bài “Ru con” – dân ca Thừa Thiên (Phl, bài 90) có chung trục âm và chủ âm với các bài “Trống quân”, “Hát Phú”, “Hò cưa gõ”, bài này do Đào Việt Hưng ghi âm ở tiết tấu tự do, với tính chất ngâm ngợi, trong bài có nhiều âm “láy” quãng ba và quãng bốn.

VD 99: "Ru con"



Chúng ta có thể tham khảo thêm hai bài dân ca Nam bộ nữa cũng ở điệu thức dạng hai với chủ âm Sol là các bài “Lý đờn sóc” (Phl, bài 103) và “Lý con sam” (Phl, bài 107).

Các bài dân ca mà chúng tôi tiếp cận được ở dạng 2 với chủ âm là âm La gồm có bài “Tay đeo nhẫn bạc” (Phl, bài 27) – dân ca Hải Dương, tuy nhiên bài này lại kết ở âm không ổn định (Rê – âm quãng 4 trên âm chủ).

VD 100: "Tay đeo nhẫn bạc"



Dân ca Thanh hóa cũng có hai bài viết ở điệu thức La – dạng 2 là bài “Thấp đèn” (Phl, bài 61) và “Luống bông luống đậu” (Phl, bài 62), cả hai bài này đều

nằm trong “Tổ khúc múa đèn Đông Anh” rất nổi tiếng ở Thanh Hóa. Cũng giống như bài “Tay đeo nhẫn bạc”, hai bài dân ca Thanh Hóa này cùng chung một trục âm và không kết ở âm ổn định mà kết ở âm nửa ổn định.

VD101:



Có thể tham khảo thêm bài “Lý thiên thai” – dân ca Quảng Nam cũng ở điệu thức La – dạng 2 và cũng có điểm tương đồng với các bài dân ca ở điệu thức La dạng 2 là kết không ở âm ổn định mà ở âm nửa ổn định (âm Mi).

VD102 : " Lý thiên thai"



Trong số các bài dân ca ở điệu thức dạng 2 (18 bài) , ngoài các bài ở chủ âm Rê (5 bài), Sol (6 bài) và La (5 bài), chúng tôi thấy có hai bài ở chủ âm khác, đó là bài “Hoa thơm” dân ca Phú Thọ-hát Ghẹo (Phl, bài 39) có chủ âm là Mi và bài “Lý ngựa ô” dân ca Nam bộ (Phl, bài 120) có chủ âm là Fa.

VD 103: "Hoa thơm" - Dân ca Phú Thọ



VD 104: "Lý ngựa ô" - Dân ca Nam bộ



3.2.1.3. Điệu thức năm âm dạng 4

Điệu thức năm âm dạng 4 so với các dạng 1, dạng 2 và dạng 5 trong các bài dân ca người Việt là không nhiều, gồm 5 bài (tỷ lệ 7,14%) với một bài dân ca Bắc

bộ và bốn bài dân ca Trung bộ. Trong dân ca Nam bộ chúng tôi chưa gặp bài nào trong số 125 bài đã phân tích.

Bài “Cấp nón ra đi” – dân ca Quan họ Bắc Ninh (Phl, bài 10) do Nguyễn Ngọc Ánh sưu tầm và ghi âm ở điệu thức Sol – dạng 4.

VD 105: “Cấp nón ra đi”



Dân ca Trung bộ nổi tiếng với các điệu Hồ và điệu Lý. Riêng các điệu Lý ở Bình Trị Thiên có nét độc đáo thể hiện tính vùng, miền trong các cách tiến hành giai điệu.

VD 106: "Lý vải chài"



VD 107: "Lý hoài xuân"



VD108 : "Lý ta lý"



VD 109: "Lý tình tang"



3.2.1.4. Điệu thức năm âm dạng 5

Điệu thức năm âm dạng 5 theo cách gọi của Trung Hoa là điệu Vũ, dân ca người Việt có khá nhiều bài xây dựng trên cấu trúc dạng này. Trong số 20 bài ở điệu thức dạng 5 (tỷ lệ 28,57%), chúng tôi thấy có nhiều bài lấy âm La làm chủ âm (10 bài, tỷ lệ 50%) và âm Rê làm chủ âm (6 bài, tỷ lệ 30%), các bài còn lại ở các chủ âm Đô, Fa thăng và Sol.

Bài “Đêm qua đốt đình nhang trầm” – dân ca Quan họ Bắc Ninh là một bài dân ca điển hình của đất Quan họ với nét giai điệu trữ tình, mượt mà, sâu lắng, cả bài được xoay quanh trục âm gồm 4 âm A-D-E-G-A, đến trước ô nhịp cuối cùng của bài mới xuất hiện âm Đô để dẫn về kết bài.

VD 110: "Đêm qua đốt đình nhang trầm"



Ngay ở nhịp đầu tiên có âm Fa[#] trong nét giai điệu liên bậc mang tính màu sắc, tô điểm (âm thêu) nên chúng tôi không xếp vào trong cơ cấu các âm của điệu thức La – dạng 5.

Tương tự như bài “Đêm qua đốt đình nhang trầm”, trong dân ca Quan họ còn có bài “Bóng quế giải thêm” (Phl 1, bài 20) và bài “Nhất quế nhị lan” (Phl 1, bài số 7) cũng có cấu trúc điệu thức La – dạng 5.

VD 111: "Nhất quế nhị lan"



VD 112: "Bóng quế giải thêm"



Bài Bà rí - hát Ghẹo (Phl, bài 52) là bài dân ca nổi tiếng của vùng đất Phú Thọ với thể loại hát Ghẹo có từ rất lâu đời, trục âm của bài gồm các âm A-E-A được nhấn mạnh ở những chỗ ngưng nghỉ.

VD 113: "Bà rí"



Có thể tham khảo các bà có cùng điệu thức La – dạng 5 khác như “Muối đốt tứ tung” (Phl, bài 55) dân ca Hà Sơn Bình, “Ví phường vải” (Phl, bài 69) – dân ca Hà Tĩnh, “Ví dò đưa sông Lam” (Phl, bài 72) – dân ca Hà Tĩnh; “Ví dặm” – dân ca Nghệ An (Phl, bài 81), “Hát ví” – dân ca Hà Tĩnh (Phl, bài 82) và bài “Con chim manh manh” – dân ca Nam bộ (Phl, bài 125).

Các bài hát Ví miền Trung có nét độc đáo và tiêu biểu ở cấu trúc thang âm, nó thường dựa chủ yếu vào trục âm ba chính để Imm các âm tựa (E-A-C) .Khi hát thì người ta dùng cách “luyên”, “láy”, âm thêu, âm lướt tạo cho giai điệu có đầy đủ các âm của điệu thức năm âm.

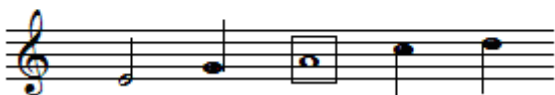
VD 114: "Muối đốt tứ tung"



VD 115: "Ví phường vải"



VD 116: "Ví dò đưa sông Lam"



VD 117: "Ví dặm"



VD 118: "Hát ví"



VD119: "Con chim mạnh mạnh"



Các bài dân ca có chủ âm Rê – dạng 5 cũng thường gặp trong dân ca ba miền, đó là các bài “Hỡi anh xinh” – hát Dặm – dân ca Hà Nam (Phl, bài 33), bài “Bắt ốc” – hát Ghẹo – dân ca Phú Thọ (Phl, bài 50), bài “Hò cập bến” – dân ca Nghệ Tĩnh (Phl, bài 59), bài “Hát ví miền biển” – dân ca Nghệ An (Phl, bài 71), bài “Lý kéo chài” – dân ca Nam bộ (Phl, bài 102) và bài “Hát đưa em” dân ca Nam bộ (Phl, bài 125).

VD120: "Hỡi anh xinh"



Ở bài này, giai điệu cả bài chỉ xoay quanh nhóm 4 âm là G-A-C-D, đến cuối bài mới xuất hiện âm Fa bổ sung đầy đủ cho điệu Rê – dạng 5, kết ở âm Át (nửa ổn định).

VD121: " Bắt ốc"

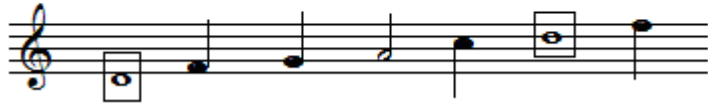


Cả bài nhấn mạnh nhiều ở ba âm A-D-F, kết ở âm Át (nửa ổn định)

VD122: "Hò cặp bến"



VD123: "Hát ví miền biển"



VD124: "Lý kéo chài"



VD125: "Hát đưa em"



Giai điệu của bài “Hát đưa em” chủ yếu vận động trên 4 âm D-F-G-A, khi xuất hiện 2 lần nốt Đô ở giữa bài thì nó mới thể hiện rõ điệu thức Rê – dạng 5.

Chúng ta có thể tiếp tục tham khảo thêm các bài dân ca có lối cấu trúc điệu thức năm âm dạng năm là bài “Người tình nhân ơi” – dân ca Hải Dương (Phl, bài 28), bài “Hái hoa” – dân ca Hà Sơn Bình (Phl, bài 56), bài “Làm đàn” (Phl, bài 44) và bài “Hát sắc bùa” dân ca Nam bộ (Phl, bài 116)

VD126: "Người tình nhân ơi" - điệu thức Sol - dạng 5



VD127: "Hái hoa"- điệu thức Sol - dạng 5



VD128: "Làm dàn"- điệu thức Do - dạng 5



VD129: "Hát sắc bùa" - Điệu thức Fa thăng - dạng 5



3.2.2. Điệu thức năm âm đan xen

Các điệu thức năm âm đan xen trong dân ca người Việt chiếm một tỷ lệ tương đối lớn, ta có thể gặp ở các thể loại dân ca của các vùng miền khác nhau, từ một làn điệu dân ca có cấu trúc ngắn gọn như một bài Lý (dân ca Nam Trung Bộ, Nam bộ) hay một điệu Hồ miền Trung tới những làn điệu dân ca Bắc bộ như Quan họ Bắc Ninh có cấu trúc lớn hơn, phức tạp hơn. Sự đan xen điệu thức có thể diễn ra trong các trường hợp sau:

- Giữa một điệu thức năm âm đúng với một thang 4 âm
- Giữa hai điệu thức năm âm đúng
- Giữa ba điệu thức năm âm

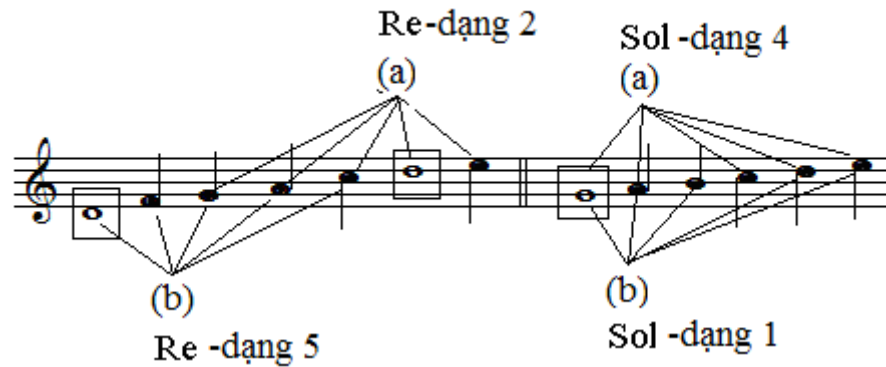
Hình thức đan xen điệu thức như chúng tôi đã trình bày ở phần đầu của Luận án (cuối trang 12) thường thể hiện bằng hai cách:

- Đan xen bằng thủ pháp pha trộn điệu thức
- Đan xen bằng thủ pháp lắp ghép điệu thức

Thủ pháp pha trộn điệu thức là sự xuất hiện cùng một lúc hai dạng điệu thức trong khuôn khổ của một câu nhạc hay một phần của bài dân ca. Trường hợp này thường gặp ở một số bài dân ca có sự đan xen điệu thức theo kiểu cùng chủ âm khác tính chất như:

Dạng 1 – dạng 4

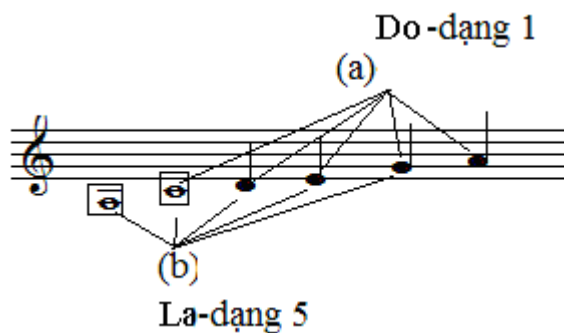
Dạng 2 – dạng 5



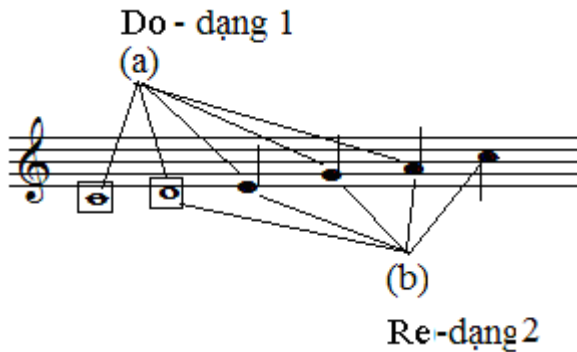
Thủ pháp lắp ghép điệu thức là sự xuất hiện của hai (hay nhiều hơn) điệu thức lần lượt trong cấu trúc của một làn điệu. Câu thứ nhất (vế nhạc thứ nhất) hoặc phần đầu (phần 1) của làn điệu ở một dạng điệu thức, sang phần sau thì chuyển sang một dạng điệu thức khác. Trường hợp này khá phổ biến trong các bài dân ca ở các thể loại và các vùng miền khác nhau.

Hiện tượng đan xen điệu thức trong dân ca người Việt có thể bằng cách pha trộn hay lắp ghép. Thông thường trong các điệu thức năm âm đúng, nếu ta lấy bất cứ một âm ngọn của điệu thức nào đó chuyển xuống thành âm gốc hoặc ngược lại, ta sẽ có hiện tượng đan xen hai điệu thức năm âm khác chủ âm, khác tính chất.

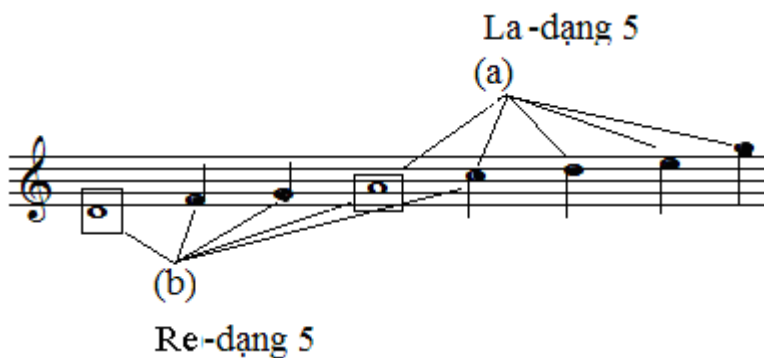
Chẳng hạn: Lấy âm ngọn chuyển xuống thành âm gốc



Hoặc: Lấy âm gốc chuyển lên thành âm ngọn



Các trường hợp đan xen điệu thức khác chủ âm cùng tính chất thường ít gặp hơn trong các bài dân ca người Việt. Đây là các điệu thức năm âm có quan hệ quãng 4, quãng 5 giữa các âm chủ của hai điệu thức năm âm:



Sau đây chúng tôi sẽ lần lượt phân tích các bài dân ca người Việt có lối cấu trúc điệu thức đan xen.

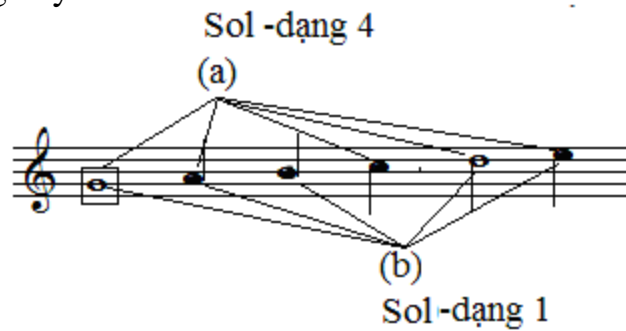
3.2.2.1. Đan xen điệu thức cùng chủ âm, khác tính chất

Dạng đan xen điệu thức kiểu này thường hay gặp các cặp đôi điệu thức đan xen giữa:

- Điệu thức năm âm đúng dạng 1 – dạng 4
- Điệu thức năm âm đúng dạng 2 – dạng 5

Bài “Sầu đong càng lắc càng đầy” (Phl, bài 4) dân ca Quan họ Bắc Ninh có cấu trúc đan xen dưới hình thức pha trộn giữa hai dạng điệu thức năm âm đúng dạng 1 và dạng 4 có cùng chủ âm là Sol. Trong sự phát triển của giai điệu, ta thấy có sự đan xen, nối tiếp giữa hai tuyến giai điệu theo hai dạng điệu thức 1 và 4.

VD130: “Sầu đong càng lắc càng đầy”.



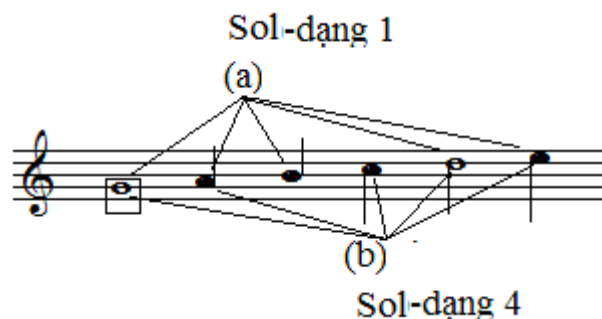
Từ nhịp thứ 7 đến nhịp 10 (4 nhịp) là sự nhắc lại từ nhịp 1 đến nhịp 4 rồi bỏ lửng để đi tiếp sang phần 2, có thể coi như “kết nửa”. Kết chính thức của phần 1 ở nhịp 5, 6 và kết bài ở nhịp 22, 23 mà trong đó, giai điệu xuất hiện nốt Fa thăng như nhấn mạnh sức hút về trục âm chủ.



Chúng tôi quan niệm rằng âm Fa thăng này là âm lướt, tạo sự hút dẫn về chủ âm Sol chứ không phải là âm có trong thành phần của điệu thức Sol dạng 4, dạng 1.

Cũng giống như bài “Sầu đong càng lắc càng đầy”, bài “Người ơi, người ở đừng về” (Phl 1, bài 9) dân ca Quan họ Bắc Ninh cũng có lối cấu trúc đan xen hai điệu thức năm âm đúng dạng 1 và dạng 4 cùng chủ âm Sol. Tuy nhiên ở bài này sự xuất hiện của điệu thức Sol dạng 1 chiếm ưu thế toàn bài, chỉ có ở những nhịp 6, 24, 40 khi trong giai điệu có thêm âm Đô đã tạo ra cảm giác chuyển sang điệu thức Sol dạng 4 nhưng không rõ ràng.

VD131: “Người ơi! Người ở đừng về”



Ta có thể tham khảo thêm các bài có cấu trúc đan xen điệu thức dạng 1, dạng 4 cùng chủ âm như bài “Xe chỉ vá may” (Phl, bài 42), “Lý cây đa” (Phl, bài 23), “Hò hụi cảnh dương” (Phl, bài 70) và bài “Lý thương nhau” (Phl, bài 97).

VD132: “Xe chỉ vá may”

Sol-dạng 4
(a)
(b)
Sol-dạng 1

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of six notes: B-flat, C, D, E, F, and G. A box is drawn around the first note (B-flat). Two lines of analysis are shown: line (a) connects the notes from the boxed B-flat to the final G, and line (b) connects the notes from the boxed B-flat to the final G, illustrating the relationship between the two forms.

VD133: “Lý cây đa”

Do-dạng 1
(a)
(b)
Do-dạng 4

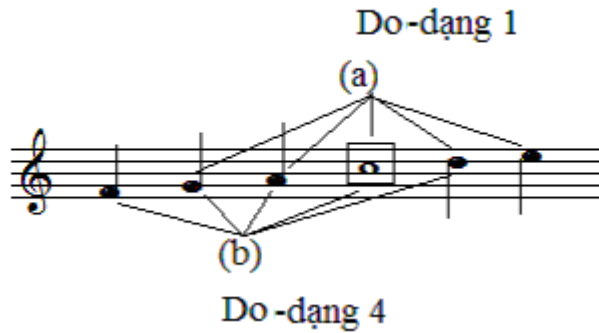
The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of six notes: B-flat, C, D, E, F, and G. A box is drawn around the fourth note (E). Two lines of analysis are shown: line (a) connects the notes from the boxed E to the final G, and line (b) connects the notes from the boxed E to the final G, illustrating the relationship between the two forms.

VD134: “Hò hụi cảnh dương”

Sol-dạng 1
(a)
(b)
Sol-dạng 4

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of six notes: B-flat, C, D, E, F, and G. A box is drawn around the fourth note (E). Two lines of analysis are shown: line (a) connects the notes from the boxed E to the final G, and line (b) connects the notes from the boxed E to the final G, illustrating the relationship between the two forms.

VD135: “Lý thương nhau”

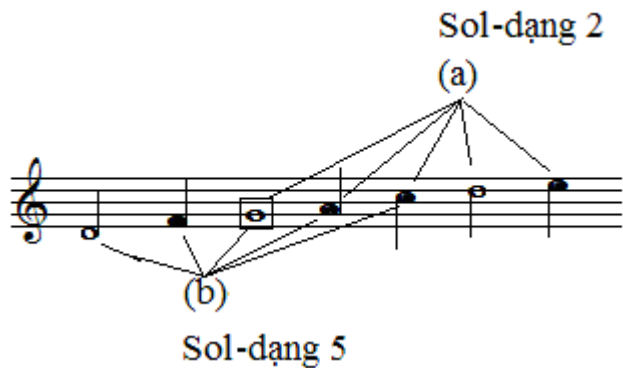


Với lời tiến hành giai điệu trong bài “Lý thương nhau” – dân ca Quảng Nam đã cho chúng ta thấy một nét đặc sắc trong cấu trúc làn điệu của dân ca Việt Nam. Đó là lối phát triển theo kiểu ở âm khu cao của làn điệu thì tiến hành theo điệu thức Đô dạng 1 có âm Mi, nhưng khi giai điệu chuyển xuống thấp thì tiến hành theo điệu thức Đô – dạng 4 có âm Fa (Xem ví dụ..)

Đan xen điệu thức giữa dạng 5 và dạng 2 trong các bài dân ca người Việt, ta cũng thấy tương đối phổ biến ở nhiều thể loại dân ca khác nhau.

Bài “Tiếng khoan như gió thoảng ngoài” dân ca Quan họ Bắc Ninh (Phl 1, bài 11) có lối cấu trúc điệu thức năm âm đan xen giữa dạng 2 và dạng 5 theo nguyên tắc khi giai điệu ở âm khu cao thì ở dạng 2, khi xuống thấp thì ở dạng 5 (âm Mi lúc hát lên cao và âm Fa khi hát xuống thấp)

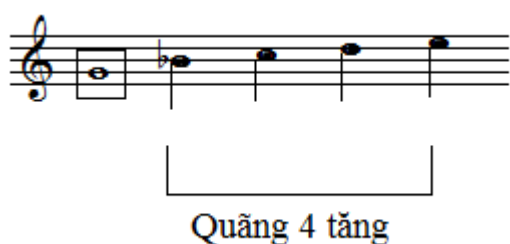
VD136: “Tiếng khoan như gió thoảng ngoài”



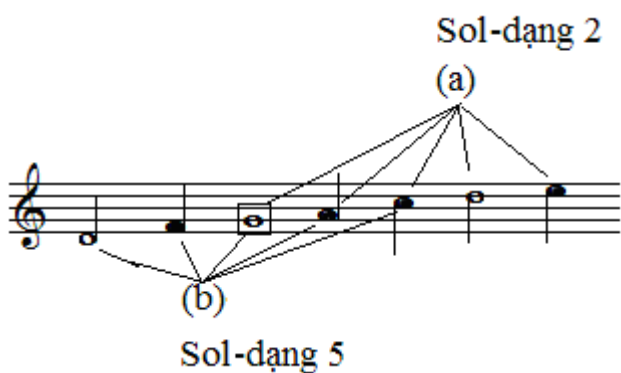
Giống hệt như bài “Tiếng khoan như gió thoảng ngoài”, bài “gió mát trắng thanh” (Phl 1, bài 12) – dân ca Quan họ cũng có lối cấu trúc đan xen hai điệu thức năm âm đúng dạng 2 và dạng 5 trên chủ âm Rê, tuy nhiên trong bài có 6 nhịp dạo đầu mang đặc điểm giống điệu thức Oán – dạng 1 nhưng do sự vận động của giai điệu không rõ nét nên chúng tôi không xếp vào nhóm các bài dân ca người Việt ở điệu thức Oán.

VD137: “Gió mát trắng thanh”

Phần dạo đầu (6 nhịp)



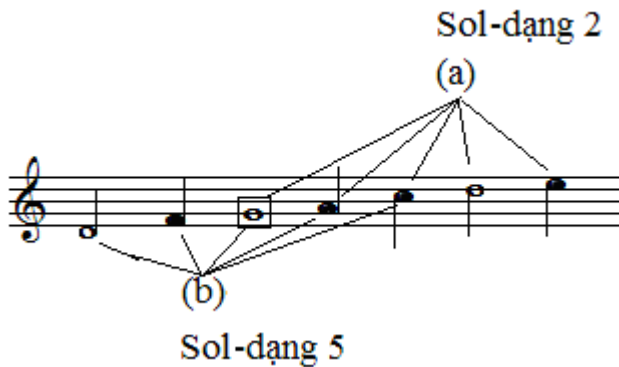
Cả bài:



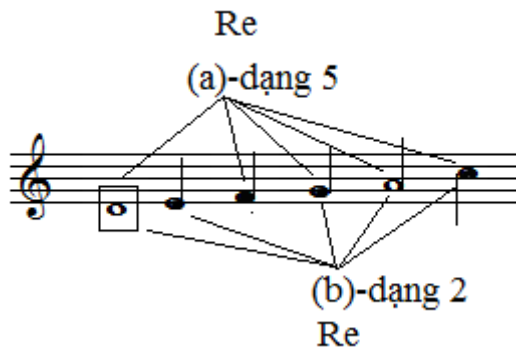
Có thể tham khảo thêm các bài “Sa mạc” – dân ca đồng bằng Bắc bộ (Phl, bài 24) cũng có lối tiến hành giai điệu khi lên cao có âm Mi (ở điệu thức Rê – dạng 2) và khi xuống thấp có âm Fa (điệu thức Rê – dạng 5). Nhưng ở bài “Xẻ ván” – dân

ca Phú Thọ (Phl, bài 38) thì sự đan xen điệu thức Rê dạng 2 và dạng 5 lại theo kiểu âm Mi và âm Fa lần lượt xuất hiện trong làn điệu.

VD138: “Sa mạc”

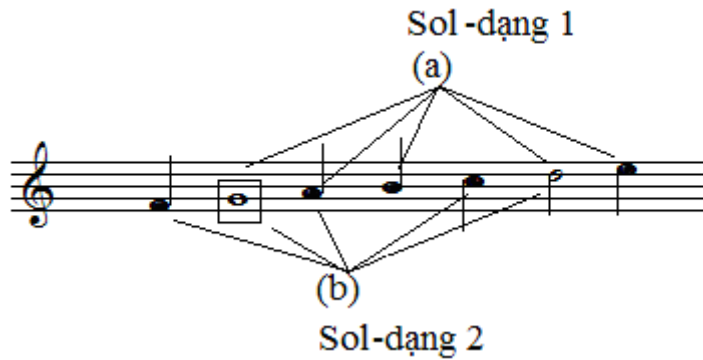


VD139: “Xẻ ván”



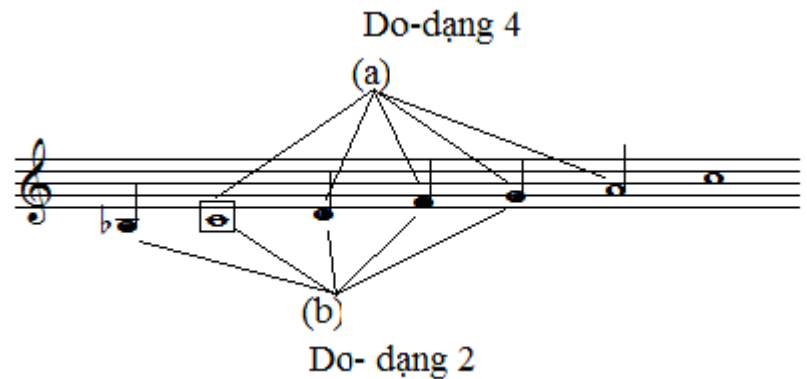
Bài “Hát ru” (Phl, bài 43) thuộc thể loại hát Xoan – dân ca Vĩnh Phúc cũng là một dạng đan xen giữa hai điệu thức năm âm đúng có cùng chủ âm khác tính chất. Bài này có điểm giống với các bài “Lý thương nhau”, “Tiếng khoan như gió thoảng ngoài”, “Gió mát trăng thanh” ở chỗ giai điệu khi lên cao thì có âm Mi (Sol – dạng 1) khi xuống thấp thì có âm Fa (Sol – dạng 2)

VD140 : “Hát ru”



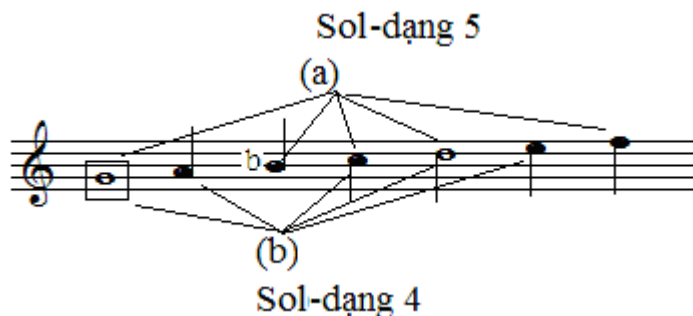
Bài “Quý giá vô ngần” hát theo giọng giã bạn – dân ca Quan họ Bắc Ninh (Phl, bài 6) có lời cấu trúc đan xen giữa điệu thức năm âm đúng dạng 4 với dạng 2.

VD141: “Quý giá vô ngần”



Bài “Ngồi tựa mạn thuyền” (Phl, bài 13) dân ca Quan họ Bắc Ninh cũng có lời cấu trúc đan xen hai điệu thức năm âm đúng dạng 5 và dạng 4 nhưng theo kiểu lắp ghép, ở phần thứ nhất của bài là giai điệu ở dạng 5, sang phần hai, cũng là phần kết thúc, giai điệu chuyển sang dạng 4.

VD142: “Ngồi tựa mạn thuyền”



Có thể tham khảo thêm các bài có cấu trúc đan xen hai điệu thức cùng chủ âm khác tính chất : “Hát gái” (Phl, bài 35), “Lý ngựa ô” (Phl, bài 87), bài “Lý con ngựa” (Phl, bài 96) và bài “Lý qua đèo” (Phl, bài 84).

VD143: “Hát gái”

La - dạng 4

(a)

(b)

La - dạng 5

VD144: “Lý ngựa ô”

Fa - dạng 4

(a)

(b)

Fa - dạng 2

VD145: “Lý con ngựa”

Soi - dạng 4

(a)

(b)

Soi - dạng 2

VD146: “Lý qua đèo”

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of seven notes: B-flat, C, D, E, F, G, and A. A box labeled '(a)' is placed above the E note, and a box labeled '(b)' is placed below the B-flat note. Lines connect these boxes to the notes they represent. Above the staff, the text 'Sol-dạng 4' is written, and below the staff, the text '(b) Sol-dạng 2' is written.

3.2.2.2. Đan xen điệu thức khác chủ âm, khác tính chất.

Các bài dân ca người Việt có lối cấu trúc đan xen điệu thức theo kiểu khác chủ âm, khác tính chất thường diễn ra bằng thủ pháp đan xen giữa các điệu thức ở các câu, các phần khác nhau trong một bài dân ca.

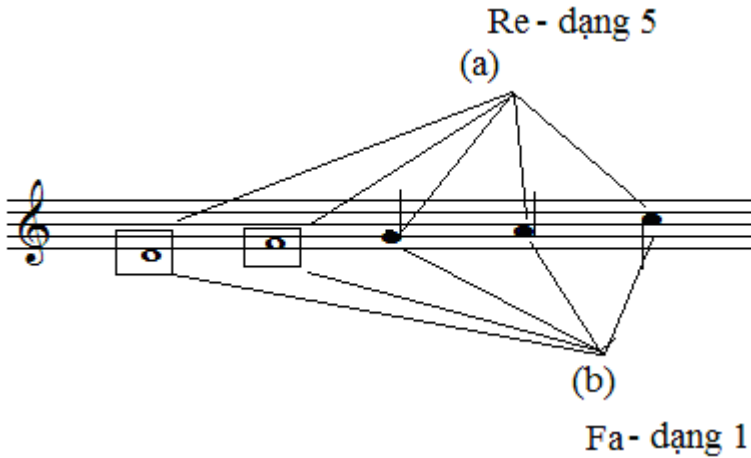
Bài Khi tương phùng, khi tương ngộ (Phl 1, bài 18) – dân ca Quan họ Bắc Ninh là một ví dụ điển hình. Từ đầu bài đến nhịp 14, giai điệu chuyển động trên điệu thức Fa – dạng 1, từ nhịp 15 đến 26 chuyển sang điệu thức Đô – dạng 2. Sau đó từ nhịp 27 đến hết bài lại quay lại Fa – dạng 1.

VD147: “Khi tương phùng, khi tương ngộ”

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of ten notes: B-flat, C, D, E, F, G, A, B-flat, C, and D. A box labeled '(a)' is placed above the E note, and a box labeled '(b)' is placed below the B-flat note. Lines connect these boxes to the notes they represent.

Mối quan hệ giữa chủ âm của hai điệu thức này theo trục quãng 4-quãng 5 (F-C). Bài Chim kêu giống giả cũng là dạng đan xen điệu thức theo kiểu lắp ghép từ nhịp 1 đến 9 là Rê dạng 5, sau đó từ nhịp 10 -14 chuyển sang Fa dạng 1 rồi kết bài lại quay trở lại Rê – dạng 5.

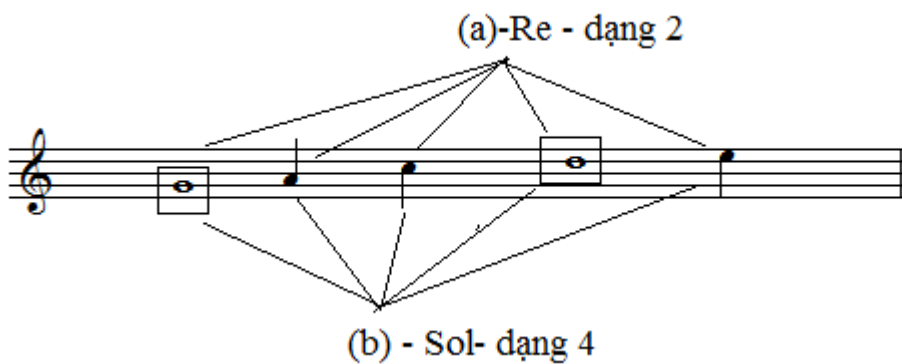
VD148 : “Chim kêu giống giả”



Đây là thủ pháp chuyển âm gốc của điệu thức ban đầu thành âm ngọn của điệu thức sau tạo thành một dạng đan xen điệu thức có cùng hàng âm nhưng khác chủ âm, khác tính chất.

Bài : Đá lô xô (Phl, bài 21) cũng giống như bài Chim kêu giống giả, tuy nhiên ở đây có 2 chủ âm của hai điệu thức có cùng thang âm cách nhau một quãng 4. D-E-G-A-C-D-E

VD149: “Đá lô xô”



Ở 4 nhịp kết cuối bài, giai điệu xuất hiện thêm âm Fa, vì thế nên có cảm giác như bài này đã kết thúc ở điệu thức Re – dạng 5 (D-F-G-A-C), kiểu kết hợp giữa Re dạng 2 và Re dạng 5 (ở 4 nhịp kết) làm ta liên tưởng đến các bài “Tiếng khoan như

gió thoảng ngoài”, “Gió mát trăng thanh”, “Sa mạc”... phải chăng đây là một nét điển hình và cũng rất độc đáo trong lối cấu trúc làn điệu của các bài dân ca người Việt đồng bằng Bắc bộ.

Bài “Chèo tàu” (Phl, bài 31) cũng có kiểu đan xen hai điệu thức cùng thang âm cách nhau quãng 4, từ đầu tới nhịp 12 ở Sol dạng 5, phần còn lại đến hết bài ở Đô dạng 2.

VD150: “Chèo tàu”

(a) Sol - dạng 5

(b) - dạng 2

Bài “Trèo lên trên núi hái chè” thuộc thể loại hát Chèo Tàu – dân ca Hà Đông (Phl, bài 32) có lối cấu trúc đan xen điệu thức khác chủ âm, khác tính chất. Từ nhịp 1 đến nhịp 9 ở điệu thức Sol dạng 5, phần cuối bài ở điệu thức Đô dạng 1.

VD151: “Trèo lên trên núi hái chè”

(a) Sol - dạng 5

(b) Do - dạng 2

Ta có thể tham khảo thêm ở các bài “ Xẻ ván” – dân ca Phú thọ (Phl, bài 38), “Giương cung bắn cò” (Phl, bài 37), “Trồng bông luống đậu” (Phl, bài 48), bài

“Buông áo em ra”- (Phl, bài 70), “Giặm cửa quyền” – dân ca Nghệ an (Phl, bài 73), “Cửa song chốt khóa” - dân ca Nghệ an (Phl, bài 78) và bài “Lý cây gòn” - dân ca Nam bộ (Phl, bài 105)

VD152: “Giương cung bắn cò” và bài “Trồng bông luống đậu”

La - dạng 5
(a)

(b)
Sol - dạng 1

La - dạng 5
(a)

(b)
Sol - dạng 4

VD153: “Buông áo em ra”

La-(a) - dạng 5

Sol - (b) dạng 2

VD154: “Giặm cửa quyền”

(a) Re dạng 4

(b) Sol dạng 1

Điệu thức Rê dạng 4 và Sol dạng 1 có cùng chung thang âm, chủ âm của hai điệu thức cách nhau quãng 4

VD155: “Cửa song chốt khóa”

(a) Re dạng 4

(b) Sol dạng 1

VD156: “Lý cây gòn”

(a) – Fa dạng 1

(b) Đô dạng 4

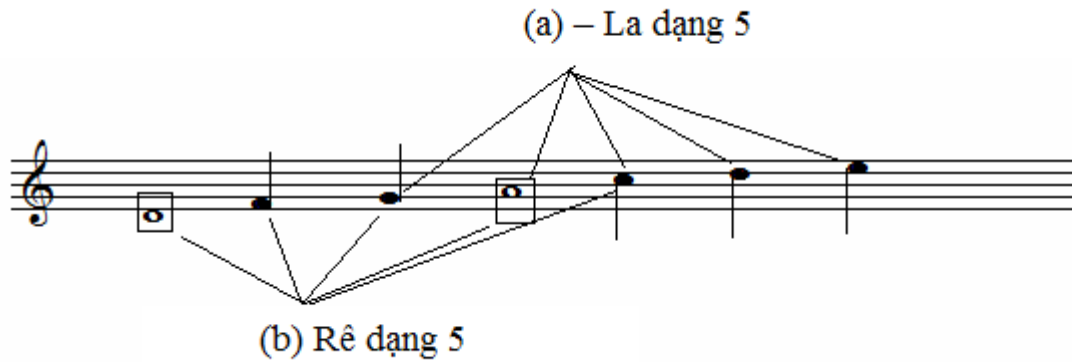
Cả ba bài “Giặm cửa quyền” , “Cửa song chốt khóa” và “Lý cây gòn” cùng có chung đặc điểm là cấu trúc trên một thang âm nhưng có sự thay đổi chủ âm ở phần thứ hai của bài nên tạo ra sự đan xen hai điệu thức khác chủ âm, khác tính chất.

3.2.2.3. Đan xen điệu thức khác chủ âm cùng tính chất

Bài “Người đi đâu” – dân ca Quan họ Bắc Ninh có lời cấu trúc đan xen điệu thức khác chủ âm cùng tính chất theo kiểu lắp ghép. Từ nhịp 1 đến nhịp 11 ở điệu thức La dạng 5, tiếp theo từ nhịp 12 đến nhịp 15 chuyển sang Rê dạng 5, sau đó từ nhịp 16 đến hết lại quay trở lại điệu thức La dạng 5. Ở bài này chúng ta vẫn gặp lời

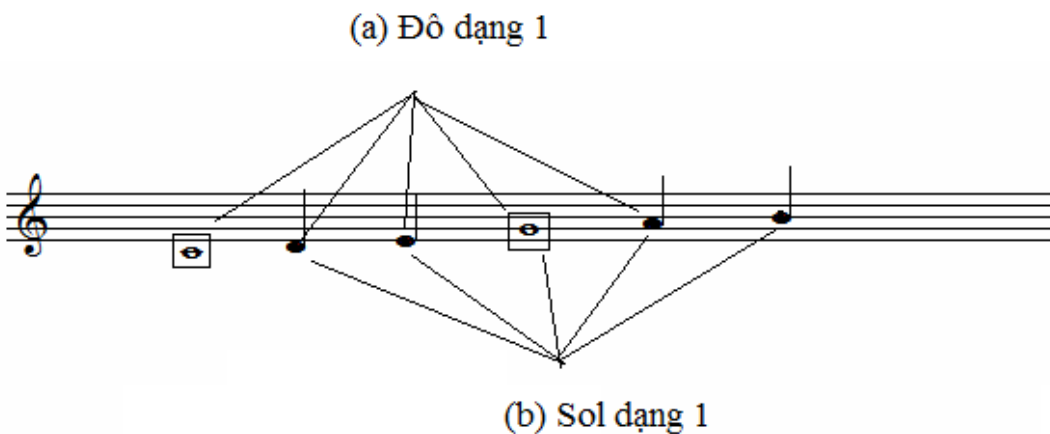
phát triển giai điệu theo hướng dòng âm Mi ở quãng tám trên cao và âm Fa ở quãng tám thấp, rất điển hình trong các làn điệu dân ca Quan họ.

VD157: “Người đi đâu”

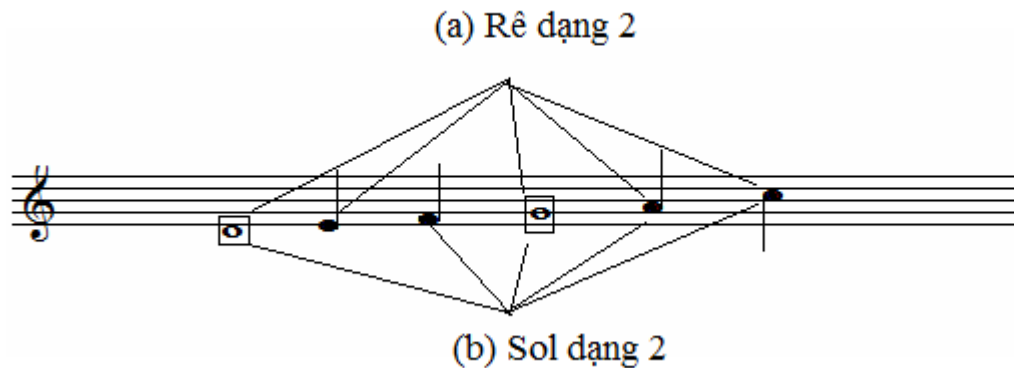


Quan hệ giữa chủ âm của hai điệu thức trên dựa theo trục quãng 4, quãng 5, ta có thể gặp ở bài Đan lữ dân ca Thanh Hóa (Phl, bài 64), Hồ kéo thuyền – dân ca Thanh Hóa (Phl, bài 58).

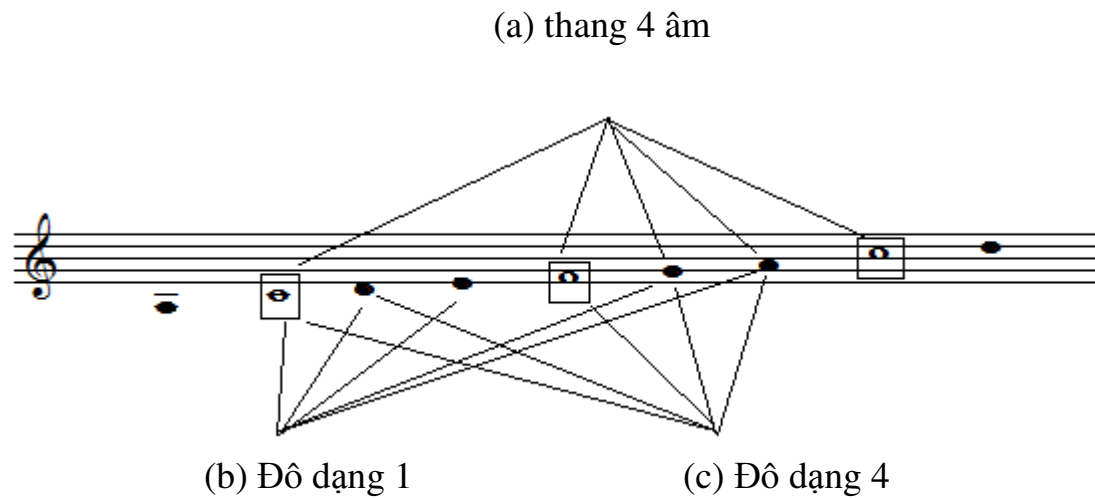
VD158: “Đan lữ”



VD159: “Hò kéo thuyền”



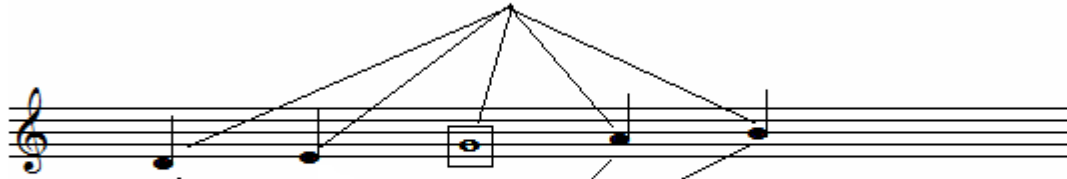
VD160: “Lý giao duyên”



Các bài dân ca có lối cấu trúc đan xen từ một điệu thức năm âm đúng với một dạng điệu thức thiếu âm hoặc kết hợp với thang 4 âm, ta có thể tham khảo ở các bài “Ru con” – dân ca Việt Trì (Phl, bài 47), “Hò qua sông hái củi” – dân ca Hải Phòng (Phl, bài 53), “Răng đen hạt đậu” – dân ca Hà Sơn Bình (Phl, bài 57), “Con sáo sang sông” – dân ca Hải dương (Phl, bài 26), “Đúm xếp” – dân ca Hải Dương (Phl, bài 29).

VD161: “Ru con”

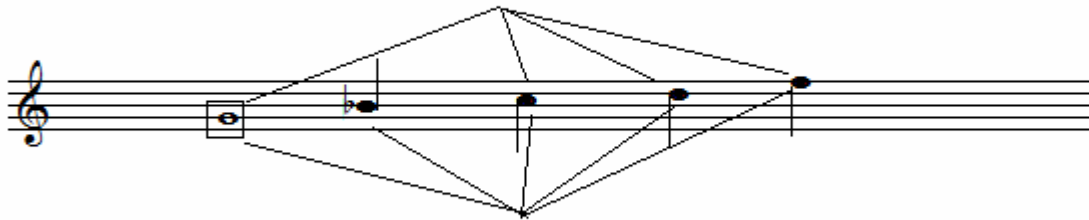
(a) Sol dạng 1



(b) thang âm 4

VD162: “Hò qua sông hái củi”

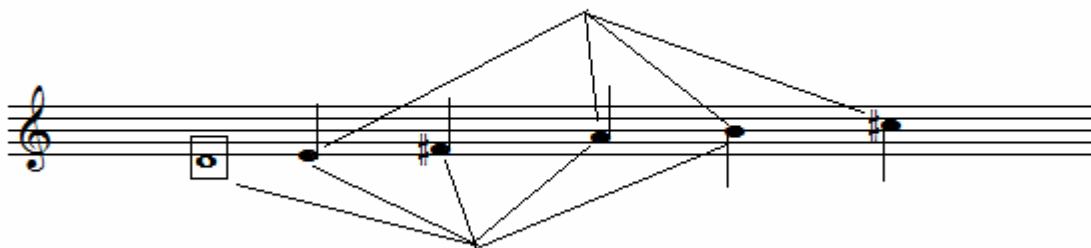
(a) thang âm 4



(b) Sol dạng 5

VD163: “Răng đen hạt đậu”

(a) thang âm 4



(b) Rê dạng 1

VD164: “Con sáo sang sông”

(a) Rê dạng 2

(b) thang âm 4

VD165: “Đúm xếp”

(a) thang âm 4

(b) La dạng 2

Ngoài những bài dân ca người Việt có lối cấu trúc đan xen như đã phân tích ở trên, chúng tôi cũng thấy có một số bài có sự đan xen phức tạp, đó là sự kết hợp 2 điệu thức năm âm với một thang 4 âm hoặc hai điệu thức năm âm có cùng chủ âm kết hợp với một điệu thức năm âm khác chủ âm.

Bài “Trèo lên cây bưởi hái hoa”- dân ca Phú Thọ (Phl, bài 36) có sự đan xen của 3 điệu thức, từ nhịp 1 đến nhịp 11 ở điệu thức Rê dạng 2 (D-E-G-A-C), sau đó từ nhịp 12 đến 16 chuyển sang La dạng 2 (A-H-D-E-G) từ nhịp 17 đến hết là ở điệu thức La dạng 5. (A-C-D-E-G).

VD166: “Trèo lên cây bưởi hái hoa”

(a) Rê dạng 2 (nhịp 1- nhịp 11)

(b) La dạng 2 (nhịp 12-nhịp 16)

(c) La dạng 5 (Nhịp 17 - hết)

The image shows a musical staff with a treble clef. It contains a sequence of notes: a quarter note on G4, a quarter note on A4, a half note on B4, a quarter note on C5, a quarter note on D5, a half note on E5, and a quarter note on F5. Annotations (a), (b), and (c) are connected to specific notes by lines. (a) is connected to the B4 note. (b) is connected to the C5 and D5 notes. (c) is connected to the E5 note. The notes B4 and E5 are enclosed in small boxes.

. Bài Lý ngựa ô – dân ca Nam bộ (Phl 1, bài số 108) cũng là sự đan xen của ba điệu thức năm âm :

La dạng 2 (A-H-D-E-G)

Rê dạng 4 (D-E-G-A-H)

Rê dạng 2 (kết) (D-E-G-A-C)

VD167: “Lý ngựa ô”

(a) La dạng 2

(b) Rê dạng 4

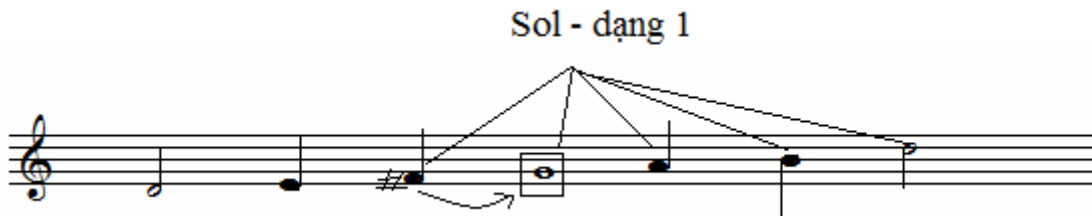
(c) Rê dạng 2

The image shows a musical staff with a treble clef. It contains a sequence of notes: a quarter note on G4, a quarter note on A4, a half note on B4, a quarter note on C5, a quarter note on D5, a half note on E5, and a quarter note on F5. Annotations (a), (b), and (c) are connected to specific notes by lines. (a) is connected to the B4 note. (b) is connected to the C5 and D5 notes. (c) is connected to the E5 note. The notes B4 and E5 are enclosed in small boxes.

3.2.3. Điệu thức Oán và các điệu thức có nửa cung

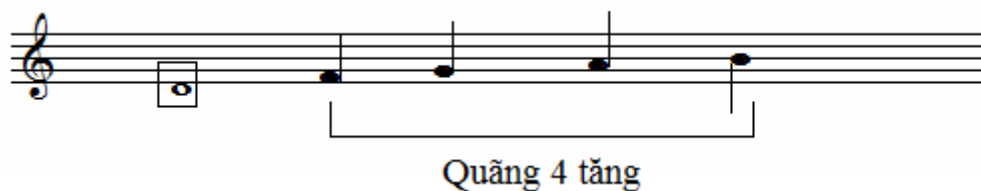
Trong tổng số 125 bài dân ca người Việt chúng tôi lựa chọn để làm đối tượng nghiên cứu của Luận án thì loại điệu thức năm âm có nửa cung trong cấu trúc làn điệu là không nhiều. Ở một số bài dân ca, sự xuất hiện trong giai điệu có nửa cung chỉ mang tính chất thoáng qua dưới dạng các âm thù, âm lướt hoặc cũng có thể trong lúc diễn xướng, người hát có sự ngân, rung ở một âm nào đó tạo ra khoảng cách nửa cung và được các nhà sưu tầm, ghi âm lại bằng các nốt hoa mỹ, tô điểm nên chúng tôi không đưa vào thành phần của thang âm điệu thức có nửa cung. Tuy nhiên ở bài “Đi cây” – dân ca Thanh hóa (Phl 1, bài 60) chúng tôi thấy trong giai điệu của bài ở điệu thức Sol dạng 1 gồm các âm G-A-H-D-E lại xuất hiện âm Fa thăng ở các nhịp 7, nhịp 8 một cách có chủ đích, nó tạo nên sức hút mạnh mẽ về âm chủ (Sol) nhưng đồng thời cũng là một điểm nhấn một nét rất đặc sắc của làn điệu dân ca Thanh hóa mà trong các bài dân ca các thể loại mà vùng miền khác không có.

VD168: “Đi cây”



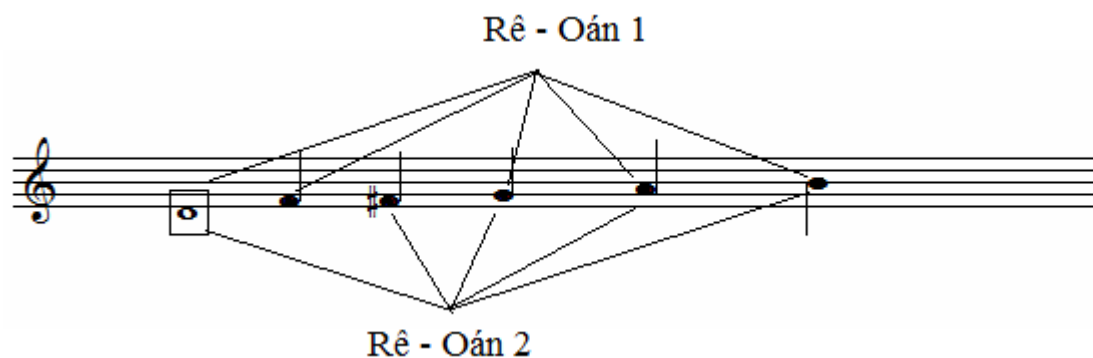
Ngoài bài “Đi cây” mang sắc thái độc đáo của dân ca Thanh hóa, trong Tổ khúc múa đèn Đông Anh còn có một bài nữa cũng có lối cấu trúc đặc biệt, đó là bài “Nhỏ mạ”, cả bài chỉ có 13 nhịp tuy nhiên nếu xét về mặt âm điệu của bài rất gần với điệu thức Sol dạng 1 ở những nhịp đầu tiên, giai điệu xoay quanh trục âm gồm có 4 âm (D-G-A-H) nhưng từ nhịp thứ 8 đến hết bài xuất hiện thêm âm Fa (nhịp 8, nhịp 12) đã tạo dẫn dắt giai điệu gần với điệu thức Rê – Oán 1. Đây là dạng điệu thức phổ biến trong các làn điệu dân ca Trung và Nam bộ

VD169: “Nhỏ mẹ”



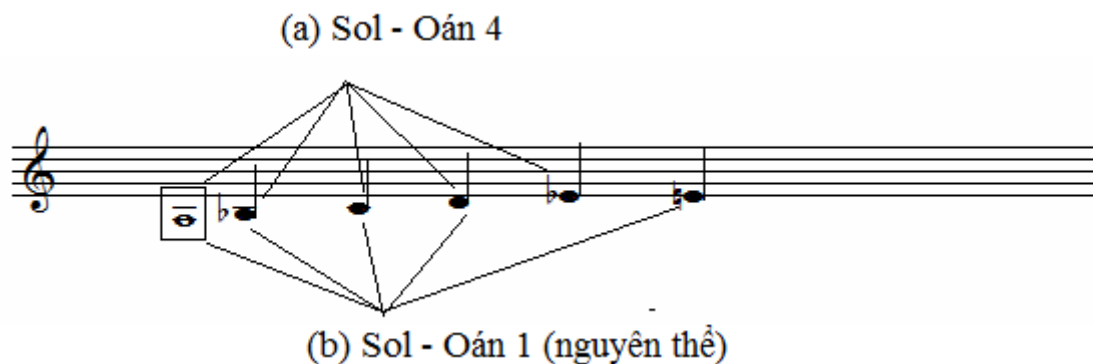
Bài “Hát đưa em” (Ph1 1, bài 98) là một dạng điển hình của các làn điệu dân ca Nam bộ với sự kết hợp “nâng lên”, “Hạ xuống” một âm cách âm chủ một quãng ba.

VD170: “Hát đưa em”



Cùng với kiểu thay đổi một năm âm trong cấu trúc thang âm của điệu thức có thêm tham khảo bài “Lý mù u” (Ph1 1, bài 117) dân ca Nam bộ, ở đây không phải là âm cách chủ âm quãng ba mà là quãng 6.

VD171: “Lý mù u”



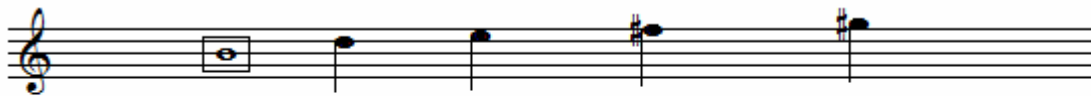
Có thể tham khảo các bài dân ca Nam bộ có cấu trúc trên một điệu thức Oán là bài “Lý hò khoan” (Phl 1, bài 99), “Hò chèo ghe” (Phl 1, bài 121) và “Hò cây” (Phl 1, bài 122).

VD172: “Lý hò khoan”



Re - Oán 1 (Nguyên thể)

VD173: “Hò chèo ghe”



Si - Oán 1 (Nguyên thể)

VD174: “Hò cây”



Re - Oán (Nguyên thể)

Ở bài “Hò cây”, giai điệu chỉ vận động trên 4 âm: D-F-G-A, chỉ duy nhất một lần câu hò hạ xuống giọng lướt qua nốt Si mà gây rõ cảm giác của điệu Oán 1 (Oán nguyên thể)

Ngoài những bài dân ca ở điệu Oán (nguyên thể và biến thể) kể trên, chúng ta còn gặp các bài dân ca có cấu trúc đan xen giữa điệu Oán với các dạng điệu thức năm âm đúng. Điển hình là bài “Ru con” – dân ca Nam bộ (Phl 1, bài 100) với sự kết hợp, đan xen giữa điệu Mi – Oán 2 và điệu thức Mi dạng 1, Mi dạng 4. Từ đầu bài đến nhịp 24 giai điệu đi mềm mại, da diết, pha chút nỗi buồn của làn điệu hát ru Nam bộ cùng với tiết tấu đảo phách như tiếng “nấc” của người mẹ khi đang ru con, từ nhịp 11 đến 26 giai điệu chuyển sang Mi dạng 1, sau đó Mi (Oán 2) phần còn lại của bài là Mi dạng 4.

VD175: “Ru con”

(a) Mi - Oán 2 (Biến thể)

(b) Mi- dạng 1

(c) -Re - Oán 4 (Thiếu âm Đô thăng)

Bài “ Lý ta lý” có kiểu đan xen điệu thức giữa điệu Rê – Oán 4 (biến thể) với điệu thức năm âm đúng dạng 5 theo kiểu lắp ghép với nhau trong cùng một lần điệu.

VD176: “Lý Ba Tri”

(a) Rê – Oán 4 (biến thể)

(b) Rê – Dạng 5

Trong bài này có những âm tô điểm nửa cung ở ô nhịp 12, hay âm có dấu hóa bất thường ô nhịp 14, chúng tôi không tính vào thành phần của thang âm điệu thức.

Bài “Lý chiều chiều” (Phl 1, bài 115) cũng có cấu trúc điệu thức Oán 2 (Oán biến thể) giống với bài “Ru con”, tuy nhiên ở bài này lại có sự đan xen với điệu thức năm âm đúng dạng 5 có nâng cao âm bậc III nhưng không thể xếp với điệu oán được.

VD177: “Lý chiều chiều”

(a) Rê – Oán 2

(b) La – dạng 5 (nâng cao bậc III lên ½ cung)

Có thể tham khảo thêm các bài dân ca Nam bộ có sự đan xen giữa điệu Oán và điệu thức năm âm đúng trên cùng một chủ âm, đó là bài “Lý con sáo Gò công” (Phl 1, bài 113), “Lý che hường” (Phl 1, bài 118), và bài “Lý áo vá quàng” (Phl 1, bài 119), đây là những bài theo thể loại Lý rất nổi tiếng và phổ biến ở Nam bộ.

VD178: “Lý con sáo Gò công”

(a) Sol-Oán 2

(b) Sol – dạng 4

VD179: “Lý che hường”

(a) Sol - Oán 1 (Nguyên thể)

(b) Sol – dạng 5

Trong bài này, từ nhịp 1-3 ở điệu thức Sol – Oán 1 (G-B-C-D-E) từ nhịp 4 đến nhịp 7 chuyển sang Sol dạng 5 (G-B-C-D-F) tiếp theo từ nhịp 8 đến 11 lại quay lại Sol – Oán 1, từ nhịp 12 đến hết bài là điệu thức Sol – dạng 5.

Bài “Lý áo vá quàng” có lối cấu trúc đan xen theo kiểu lắp ghép giữa điệu thức năm âm đúng dạng 5 với điệu thức Oán 1(Nguyên thể), tuy nhiên khi hát cả bài thì ta vẫn cảm nhận âm hưởng của điệu Oán nguyên thể rất rõ nét.

VD180: “Lý áo vá quàng”

(a) Sol – dạng 5

(b) Sol – Oán 1 (nguyên thể)

Nhịp 1-8 giai điệu vang lên 4 âm G-B-D-F-G, chỉ đến nhịp 8 xuất hiện nốt Đô ở chỗ kết câu của điệu thức Sol dạng 5, tiếp theo là từ nhịp 9 đến 13 giai điệu đi rõ nét điệu Oán (nguyên thể), sau đó đến hết bài lại quay về Sol dạng 5.

TIỂU KẾT CHƯƠNG III

Chỉ mới tham khảo và phân tích 125 bài dân ca người Việt thuộc các vùng miền khác nhau chúng tôi đã thấy rõ sự phong phú và đa dạng của các điệu thức năm âm trong cấu trúc làn điệu.

Dân ca Việt Nam nói chung và dân ca người Việt nói riêng là nền tảng của truyền thống văn hóa dân tộc để lại từ bao đời nay. Việc nghiên cứu, bảo tồn những giá trị văn hóa phi vật thể này là nhằm giữ gìn và phát huy tốt những giá trị của nó được sử dụng trong đời sống văn hóa tinh thần của cộng đồng trong xã hội. Việc tìm ra những đặc điểm của các dạng điệu thức năm âm trong 125 bài dân ca người Việt chỉ là những bước đi ban đầu mà nghiên cứu sinh thực hiện trong một giới hạn hẹp. Mặt khác, luận án cũng không có tham vọng cho đây là những nét tiêu biểu trong một tổng thể các làn điệu dân ca người Việt nói riêng và dân ca Việt Nam nói chung.

Trong tổng số 125 bài dân ca người Việt, Luận án đã phân tích, hệ thống hóa và sắp xếp thành các dạng điệu thức thường thấy trong các làn điệu dân ca được phân bố ở cả 3 vùng, miền từ Bắc bộ đến Trung bộ và Nam bộ. Cụ thể:

Dân ca đồng bằng Bắc bộ	57 bài	Tỷ lệ: 45,6 %
Dân ca đồng bằng Trung bộ	40 bài	Tỷ lệ: 32 %
Dân ca đồng bằng Nam bộ	28 bài	Tỷ lệ: 22,4 %

Với những bài dân ca 3 miền Bắc – Trung – Nam, đại diện cho dân ca người Việt mà luận án của chúng tôi đã sưu tầm trong tuyển tập khác nhau của nhiều tác giả, nhiều nhà sưu tầm ghi âm đã được xuất bản. Chúng tôi đã đưa về 3 loại điệu thức thường gặp trong dân ca người Việt, đó là:

Điệu thức năm âm đúng	70/125 bài	Tỷ lệ: 56 %
Điệu thức năm âm đan xen	42/125 bài	Tỷ lệ: 33,6 %
Điệu thức Oán và các điệu thức có nửa cung	13/125 bài	Tỷ lệ: 10,4 %

Ở điệu thức năm âm đúng, các bài dân ca thường có cấu trúc điệu thức ở các dạng 1,2,4 và 5, tuy nhiên sự phân bố cũng không đồng đều:

Dạng 1	27/70 bài	Tỷ lệ: 38,57 %
Dạng 2	18/70 bài	Tỷ lệ: 25,75 %
Dạng 4	5/70 bài	Tỷ lệ: 7,15 %
Dạng 5	20/70 bài	Tỷ lệ: 28,53 %

Số lượng các bài dân ca của 3 miền Bắc – Trung – Nam có trong các dạng cấu trúc điệu thức năm âm đúng cũng có sự khác biệt, nó được thể hiện ở

Điệu thức năm âm đúng: 70 bài:

Dân ca đồng bằng Bắc bộ	29bài	Tỷ lệ: 41,5%
Dân ca đồng bằng Trung bộ	27bài	Tỷ lệ: 38,5%
Dân ca đồng bằng Nam bộ	14bài	Tỷ lệ: 20%

Dạng điệu thức	Số lượng bài dân ca ở 3 miền và tỷ lệ		
	Bắc bộ	Trung bộ	Nam bộ
Dạng 1 (27 bài) 38,57 %	11 bài – 40,74 %	10 bài – 37,03 %	6 bài – 22,22 %
Dạng 2 (18 bài) 25,75 %	7 bài – 38,89 %	7 bài – 38,89 %	4 bài – 22,22 %
Dạng 4 (5 bài) 7,15 %	1 bài-20 %	4 bài – 80 %	0 bài – 0 %
Dạng 5 (20 bài) 28,53 %	10 bài – 50 %	6 bài – 30 %	4 bài – 20 %

Các làn điệu dân ca có lối cấu trúc theo kiểu đan xen điệu thức dưới hình thức pha trộn hay lắp ghép cũng tương đối phổ biến, đặc biệt là các làn điệu dân ca đồng bằng Bắc bộ. Với tổng số 42 bài, chúng ta có thể tham khảo bảng thống kê sau:

Điệu thức đan xen: số lượng 42 bài: Tỷ lệ 33,6 % (42/125 bài)

Trong đó: Dân ca Bắc bộ 28 bài: Tỷ lệ 66,67 %

Dân ca Trung bộ 11 bài: Tỷ lệ 26,19 %

Dân ca Nam bộ 3 bài: Tỷ lệ 7,14 %

Các điệu thức Oán và điệu thức có nửa cung tập trung nhiều ở các làn điệu dân ca Nam bộ, tổng số có 13/125 bài, tỷ lệ 10,4 %.

Trong đó: Dân ca Bắc bộ 0 bài: Tỷ lệ 0%

Dân ca Trung bộ 2 bài: Tỷ lệ 15,38%

Dân ca Nam bộ 11 bài: Tỷ lệ 84,62%

Như chúng tôi đã trình bày ở phía trên, 125 bài dân ca này chưa thể là đại diện cho toàn bộ các làn điệu dân ca của người Việt ở cả ba miền, tuy nhiên qua

phân tích, tổng hợp và thống kê, những con số đó đã một phần nào nói lên được những kết quả nghiên cứu cũng như những nhận định của chúng tôi về tính đa dạng của dân ca người Việt. Sau đây chúng tôi có một vài nhận xét và bước đầu đưa ra những nhận định về các dạng điệu thức năm âm trong cấu trúc làn điệu của dân ca người Việt.

1. Trong các làn điệu dân ca người Việt, nếu không tính đến các bài dân ca có 3 âm, 4 âm mà chỉ tính điệu thức năm âm, chúng ta thấy điệu thức năm âm đúng được sử dụng phổ biến nhất trong các làn điệu dân ca (với 70 bài chiếm tỷ lệ 56 %). Điều này cũng trùng hợp với kết quả nghiên cứu của các nhà nghiên cứu đi trước, mặt khác nó cũng khẳng định được rằng điệu thức năm âm nói chung và điệu thức năm âm đúng là cơ sở, là một trong những yếu tố quan trọng tạo nên tính “bản sắc” trong âm nhạc truyền thống rất phong phú của chúng ta.
2. Các bài dân ca người Việt có cấu trúc ở điệu thức năm âm đúng được phân bố theo thứ tự từ Bắc vào Nam theo hướng giảm dần. Đây có thể được coi là một yếu tố mang tính tương đồng với các diễn biến của một quá trình biến đổi chính trị, lịch sử và xã hội. Bắc bộ là “cái nôi” của người Việt với lịch sử tồn tại hàng vài ngàn năm, trải qua sự phát triển đất nước, những cư dân người Việt đã có sự di chuyển dần vào phía Nam. Đặc biệt là dưới triều đại phong kiến nhà Nguyễn, đã có sự mở mang bờ cõi nước Việt xuống vùng cực Nam, ở đó có sự giao thoa văn hóa mạnh mẽ với các dân tộc bản xứ như Chăm, Kh’me, trong đó có sự giao thoa về âm nhạc.
3. Trong 4 dạng điệu thức năm âm đúng, phân thống kê đã cho thấy điệu thức năm âm đúng dạng 1 – tương ứng với điệu Cung của Trung Hoa được sử dụng nhiều nhất (27 bài, tỷ lệ 38,5%). Theo thống kê thì như vậy dạng 1, dạng 5 và dạng 2 xuất hiện phổ biến trong cấu trúc làn điệu, trong

khi đó dạng 4 – tương ứng với điệu Truy của Trung Hoa lại chiếm một tỷ lệ khiêm tốn (5 bài, tỷ lệ 7,14). Đây là kết quả có phần trái ngược với một số ý kiến của các nhà khoa học đi trước cho rằng điệu thức năm âm dạng 4 được dùng phổ biến trong dân ca người Việt. Mặc dù đây là kết quả khách quan được rút ra từ phương pháp thống kê, nhưng chúng tôi vẫn cho rằng 125 bài chưa phải là con số lớn, càng không thể nói rằng nó đại diện cho toàn bộ dân ca ba miền. Chúng tôi chỉ dám coi kết quả này là điều đáng được quan tâm tham khảo.

4. Dân ca Bắc bộ so với các vùng Trung bộ, Nam bộ thường có cấu trúc cũng như điệu thức phức tạp hơn, nó được biểu hiện qua lối đan xen điệu thức theo kiểu pha trộn hoặc lắp ghép, với số lượng 42/125 bài dân ca có sự đan xen điệu thức (tỷ lệ 33,6%) thì riêng dân ca đồng bằng Bắc bộ đã có 28 bài (tỷ lệ 66,67%) đủ để chứng minh những quan điểm của chúng tôi đã trình bày ở trên.
5. Với điệu thức đan xen thường hay gặp sự kết hợp hai điệu thức năm âm đúng dạng 1 với dạng 4, hoặc dạng 2 với dạng 5. Sự đan xen điệu thức thường theo kiểu lắp ghép (sự xuất hiện lần lượt, kế tiếp từng điệu thức ở mỗi cơ cấu của làn điệu) hoặc theo kiểu pha trộn (cả hai điệu thức cùng xuất hiện trong tiến hành làn điệu, giai điệu). Nó thường diễn ra dưới các hình thức:
 - Cùng chủ âm khác tính chất
 - Khác chủ âm khác tính chất
 - Khác chủ âm cùng tính chất

Trong dân ca Nam bộ, mặc dù là các thể loại Hò, hay Lý có cấu trúc ngắn gọn nhưng cũng có hiện tượng đan xen điệu thức, có thể theo hai hướng sau:

- Đan xen một điệu thức Oán với một điệu thức năm âm đúng

- Đan xen một điệu thức Oán với một điệu thức Oán dạng khác
6. Các điệu thức Oán trong dân ca Nam bộ thể hiện tính đặc trưng của vùng miền, mặt khác nó có sự ảnh hưởng, pha trộn với các điệu thức của dân tộc Chăm. Qua phân tích 125 bài chúng tôi chưa thể có kết luận rằng điệu thức Oán có trong dân ca Bắc bộ. Tuy nhiên, cũng có một số ít bài có mang âm hưởng hoặc có một chút sự ảnh hưởng của điệu thức Oán mà chúng tôi đã phân tích từng bài trong chương III này.

CHƯƠNG IV

MỘT SỐ DẠNG ĐIỆU THỨC NĂM ÂM

TRONG CẤU TRÚC CHỦ ĐỀ ÂM NHẠC MỚI VIỆT NAM

4.1. Cơ sở lý luận.

Điều thức năm âm của người Việt không chỉ sử dụng trong dân ca mà nó còn được phát triển một cách rộng rãi trong các thể loại ca khúc, trong âm nhạc thính phòng và giao hưởng ở thế kỷ XX.

Đây là bước phát triển rất quan trọng cả lượng và chất trong việc mở rộng tư duy về những giá trị thẩm mỹ, giá trị tư tưởng của thời đại, của các nhạc sỹ Việt Nam trên nền tảng truyền thống văn hóa dân tộc.

Từ các dạng điệu thức năm âm chỉ sử dụng trong âm nhạc dân gian từ những thời kỳ xa xưa, dần dần đã hình thành và phát triển vào nền âm nhạc chuyên nghiệp để rồi đi đến những thành tựu của nền âm nhạc mới.

Đặc biệt sự khai thác các dạng điệu thức năm âm với nhiều biến thể khác nhau trong âm nhạc thính phòng giao hưởng ở thế kỷ XX được coi là một hiện tượng có tính bước ngoặt vô cùng lớn lao.

Việc đưa điệu thức năm âm vào trong âm nhạc mới không chỉ thể hiện niềm mơ ước và khát vọng của các thế hệ nhạc sỹ sáng tác mà nó còn là niềm tự hào về sự trưởng thành của một nền văn hóa nghệ thuật truyền thống với định hướng “dân tộc, khoa học, đại chúng” và ngày nay là “tiên tiến đậm đà bản sắc dân tộc”. Đó cũng là sự khẳng định những khả năng tiềm tàng của âm nhạc mới Việt Nam trong xu thế hội nhập với khu vực và quốc tế. Đây cũng là xu hướng văn hóa nói chung và nghệ thuật nói riêng trong bối cảnh của thời đại mới. Việc tạo dựng một bản sắc văn hóa riêng trong nghệ thuật cho đến nay lại trở nên cần thiết hơn bao giờ hết. Nó vừa tạo dựng cho âm nhạc Việt Nam những sắc thái đặc thù trong quá trình hội nhập, đồng thời vừa tạo ra chất liệu riêng biệt trong hoạt động sáng tác của nhạc sỹ. Điều đó đã làm nên vóc dáng của nền nghệ thuật âm nhạc Việt Nam với những bản sắc riêng.

Hay nói một cách khác, điệu thức năm âm trong âm nhạc dân gian vẫn đang sống trong dòng chảy âm nhạc dân tộc ở thời đại mới. Tuy nhiên đây không chỉ là quá trình vận động, biến đổi và tích hợp thuần túy của lịch sử mà nhìn rộng ra đó là một diễn trình của âm nhạc Việt Nam. Chính vì vậy, nó có những nét đặc thù, phức tạp riêng biệt của một lĩnh vực nghệ thuật vốn có bề dày trong lịch sử đời sống nhân loại.

Đây là một phạm vi quá rộng lớn đòi hỏi cần có nhiều công trình nghiên cứu của các nhà khoa học về những yếu tố của mọi thể loại âm nhạc khác nhau từ dân gian đến chuyên nghiệp rồi đến thời kỳ đương đại.

Đó là một nội hàm quá rộng lớn nên chúng tôi không đủ khả năng để giới thiệu trong phạm vi một chương của bản luận án này mà chỉ nêu ra một số diện mạo điệu thức năm âm đã được các nhạc sỹ Việt Nam sử dụng trong cấu trúc chủ đề qua một vài tác phẩm ca khúc và khí nhạc mới.

Mặt khác, cũng không thể giới thiệu sự phát triển của điệu thức năm âm trong một bài ca khúc hay một tác phẩm khí nhạc nào đó dù là ở quy mô nhỏ, bởi vì đây là giới hạn của chương này.

Do có sự vận động phát triển và đổi mới của điệu thức năm âm nên khi sử dụng vào các ca khúc mới và những tác phẩm khí nhạc đương đại đã có một quá trình diễn biến khá phức tạp. Từ những điệu thức năm âm đúng đến các điệu thức năm âm có nửa cung và những điệu thức Oán đã được kết hợp với ngôn ngữ hòa âm thời kỳ cổ điển rồi đến lãng mạn với nhiều thủ pháp chuyển điệu, nhảy điệu và so sánh khác nhau.

Đặc biệt là sự kết hợp giữa các dạng điệu thức năm âm trong dân ca người Việt với các thủ pháp của ngôn ngữ hòa âm mới ở thế kỷ XX trong các tác phẩm ca khúc, tác phẩm thính phòng và giao hưởng của Việt Nam là điều chúng tôi cảm nhận được rõ nét nhất.

* Về ca khúc mới: chúng tôi sẽ lựa chọn một số ca khúc ở ba thời kỳ khác nhau, đó là thời kỳ lãng mạn (hoặc thời Tân nhạc), thời kỳ chống Pháp và thời kỳ chống Mỹ.

Những ca khúc của ba thời kỳ này là những bài hát quen thuộc đã từng được phổ biến trên các phương tiện thông tin đại chúng, trong các chương trình biểu diễn từ nhiều thập kỷ qua.

* Về âm nhạc thính phòng giao hưởng: chúng tôi sẽ giới thiệu một số tác phẩm của các nhạc sỹ có tên tuổi vào giai đoạn nửa sau thế kỷ XX. Những tác phẩm khí nhạc này cũng đã từng được biểu diễn ở trong và ngoài nước và thường xuyên được giới thiệu trên các phương tiện thông tin đại chúng hoặc là giáo trình giảng dạy trong các nhạc viện.

4.2. Ca khúc mới.

Cũng như các quốc gia phương Đông, ở Việt Nam, các dạng điệu thức năm âm chỉ tồn tại trong âm nhạc dân gian, sau đó được các nghệ nhân đưa vào âm nhạc chuyên nghiệp thời hậu kỳ của chế độ phong kiến để rồi sau đó được các nhạc sỹ sử dụng làm chất liệu trong âm nhạc mới. Đó là cả một quá trình chuyển biến vừa mang tính bước ngoặt, vừa mang tính thẩm mỹ, nó đã tạo nên những dấu ấn sâu sắc trong nghệ thuật âm nhạc nói chung và thể loại ca khúc nói riêng.

4.2.1. Một số ca khúc trong thời kỳ lãng mạn.

Thời kỳ lãng mạn, gồm những ca khúc do chính các nhạc sỹ Việt Nam sáng tác ra đã được trải nghiệm qua thời kỳ “Lời ta điệu tây”. Đây là giai đoạn mà trong lịch sử Việt Nam gọi là “thời kỳ Pháp thuộc”. Khi người Pháp vào Việt Nam đặt ra hệ thống hành chính cai trị thì cũng chính là lúc văn hóa Pháp đã giao thoa mạnh mẽ với văn hóa truyền thống Việt Nam. Quá trình giao thoa trong khoảng gần trăm năm đã làm cho Việt Nam khi đó có nhiều thay đổi từ thượng tầng kiến trúc đến hạ tầng cơ sở. Từ một quốc gia mang đậm chất phương Đông truyền thống có thể nói là khá khép kín thì nay văn hóa phương Tây đã thổi đến một luồng sinh khí mới

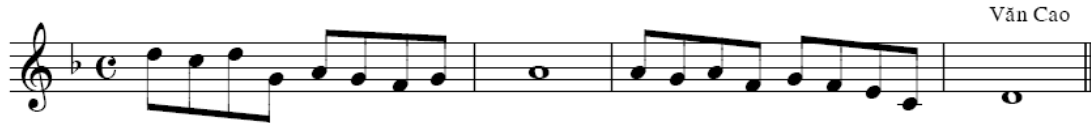
với hệ tư tưởng thoáng đạt, làm thay đổi cách nghĩ, nếp nghĩ của người Việt Nam. Tư tưởng “tự do, bình đẳng, bác ái” định hình từ các đô thị, rồi dần lan tỏa đến các làng quê Việt Nam vốn luôn có xu hướng đóng kín, tự trị. Từ đời sống của tầng lớp thị dân thời Pháp thuộc, những yếu tố nghệ thuật phương Tây được truyền bá đã tạo nên một xu thế giao thoa mạnh mẽ giữa Đông và Tây, giữa Việt và Pháp. Trong đó, âm nhạc cũng không nằm ngoài quy luật giao thoa văn hóa này. Âm nhạc phương Tây đã xuất hiện ở Việt Nam với hệ thống ký âm, thang âm khác biệt so với phương Đông. Đặc biệt là phương pháp đào tạo và giáo dục âm nhạc lại càng khác xa so với phương pháp truyền nghề của người Việt Nam đã tạo nên những thế hệ nghệ sỹ, nhạc sỹ ảnh hưởng trong mình hai dòng nhạc Đông – Tây. Thế hệ nhạc sỹ này, tuy đã nhận ra cái ưu việt của phương Tây nhưng vẫn luôn ý thức về dòng chảy của giai điệu, điệu thức phương Đông vốn có bản sắc riêng. Sự kết hợp đó đã trở thành trào lưu cho một dòng nhạc mới ra đời, được thể hiện rõ nét nhất trong giai đoạn này, đó là ca khúc.

Những ca khúc này có nhiều tên gọi khác nhau như: Nhạc cải cách, nhạc mới, tân nhạc, nhạc tiền chiến. Trong giai đoạn khởi đầu để có giai điệu mang tính dân tộc, các nhạc sỹ đã chọn cách tiến hành giai điệu “mang âm hưởng ngũ cung” với các thủ pháp tiến hành giai điệu, hòa thanh, tiết tấu và khúc thức theo kiểu phương Tây, thực ra họ không có chủ trương sử dụng hoàn toàn điệu thức năm âm trong sáng tác của mình. Người ta thường nhắc đến các bài hát thời kỳ này hay dùng điệu thức Re mineur naturel (Tiếng Pháp là Rê thứ tự nhiên) trong cách tiến hành giai điệu.

Bài “Thiên thai” của nhạc sỹ Văn Cao là một ví dụ trong cách tiến hành giai điệu của điệu thức Rê thứ tự nhiên với tiết nhạc thứ nhất là nét giai điệu đi xuống gồm 5 âm (F – G – A – C – D) sau đó là tiết nhịp thứ hai xuất hiện nét nhạc giai điệu tiếp tục đi xuống từ A về D chủ âm.

VD 181:

Thiên Thai



Tiếng ai hát chiều nay vang lừng trên sóng. Nhớ Lưu Nguyễn ngày xưa lạc tới Đào Nguyên

Bài “Ôn nghĩa sinh thành” của Dương Thiệu Tước do nhà xuất bản Diên Hồng số 66 đường Lê Lợi Sài Gòn ấn hành năm 1966.

VD 182:

Ôn nghĩa sinh thành

Andantino espressivo Dương Thiệu Tước

Uống nước nhớ nguồn. làm con phải hiếu.

Ai ơi hãy nhớ năm xưa những ngày còn thơ

Ở chủ đề này, nhạc sỹ Dương Thiệu Tước đã dùng điệu thức năm âm dạng 1 (d-e-f[#]-a-h-d²).

Cũng sử dụng điệu thức năm âm dạng 1 nhưng khác chủ âm, nhạc sỹ Lê Yên – Văn Chung đã dùng điệu thức Fa – dạng 1 (f-g-a-c²-d²) để cấu trúc chủ đề trong bài “Bẽ bàng” do nhà xuất bản Kê Sỹ ấn hành tháng 6 năm 1970 tại nhà in Đại Tân số 65 đường Nguyễn Thời Trung – Chợ Lớn.

VD 183:

Bẽ bàng

Moderato Lê Yên - Văn Chung

Tình duyên đời ta bẽ bàng. Đứng để muôn năm lỡ làng.

The musical score is written on a single staff in treble clef, 3/4 time signature, and B-flat major. It consists of 12 measures. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The second measure has a quarter note D5, quarter notes E5, and F5. The third measure has a quarter note G5, quarter notes A5, and Bb5. The fourth measure has a quarter note C6, quarter notes Bb5, and A5. The fifth measure has a quarter note G5, quarter notes F5, and E5. The sixth measure has a quarter note D5, quarter notes C5, and Bb4. The seventh measure has a quarter note A4, quarter notes G4, and F4. The eighth measure has a quarter note E4, quarter notes D4, and C4. The ninth measure has a quarter note Bb3, quarter notes A3, and G3. The tenth measure has a quarter note F3, quarter notes E3, and D3. The eleventh measure has a quarter note C3, quarter notes Bb2, and A2. The twelfth measure has a quarter note G2, quarter notes F2, and E2. The piece ends with a double bar line.

Lối xây dựng chủ đề trên điệu thức năm âm dạng 1 (c-d-e-g-a) chúng ta có thể tham khảo bài “Tình quê hương” nhạc Đan Thọ, thơ Phan Lạc Tuyên do nhà xuất bản Minh Phát – Sài Gòn – 1968.

VD 184:

Tình Quê Hương

Tempo di Tango - Habanera Nhạc: Đan Thọ
Thơ: Phan Lạc Tuyên

Anh về qua xóm nhỏ em chờ dưới bóng dừa.
Nắng chiều lên mái tóc, tình quê hương đơn sơ.

The musical score is written on two staves in treble clef, 2/4 time signature, and B-flat major. The tempo is marked 'Tempo di Tango - Habanera'. The melody consists of 12 measures. The first measure has a quarter note G4, quarter notes A4, and Bb4. The second measure has a quarter note C5, quarter notes Bb4, and A4. The third measure has a quarter note G4, quarter notes F4, and E4. The fourth measure has a quarter note D4, quarter notes C4, and Bb3. The fifth measure has a quarter note A3, quarter notes G3, and F3. The sixth measure has a quarter note E3, quarter notes D3, and C3. The seventh measure has a quarter note Bb2, quarter notes A2, and G2. The eighth measure has a quarter note F2, quarter notes E2, and D2. The ninth measure has a quarter note C2, quarter notes Bb1, and A1. The tenth measure has a quarter note G1, quarter notes F1, and E1. The eleventh measure has a quarter note D1, quarter notes C1, and Bb0. The twelfth measure has a quarter note A0, quarter notes G0, and F0. The piece ends with a double bar line. There are triplets in measures 6, 9, and 12.

Phương pháp xây dựng chủ đề trên điệu thức năm âm dạng 1 với âm kết bài nằm trên trục âm quãng 5 (b-c-d-f-g-b) chúng tôi thấy xuất hiện trong bài “Đêm tàn bến Ngự” của nhạc sỹ Dương Thiệu Tước do nhà xuất bản Tân Trung số 36/7 đường Đồng Khánh – Chợ Lớn ấn hành năm 1968.

VD 185:

Đêm Tàn Bến Ngự

Moderato Dương Thiện Tước

Ai về bến ngự cho ta nhắn cùng. Nhớ
chẳng non nước Hương Bình, có những ngày xanh lưu luyến bao tình.

The musical score is written on two staves in 2/4 time with a key signature of one flat. The melody is simple and expressive, with lyrics written below the notes.

Sử dụng điệu thức năm âm dạng 4 để cấu trúc chủ đề (c-d-f-g-a-c²) trong bài “Bình minh” của nhạc Nguyễn Xuân Khoát – thơ Thế Lữ do nhà xuất bản Kẽ Sỹ ấn hành tháng 6 - 1970 và in tại nhà in Đại Tân số 65 đường Nguyễn Thời Trung – Chợ Lớn.

Bình Minh

VD 186:

Andantino Nhạc: Nguyễn Xuân Khoát
Thơ: Thế Lữ

Chờ đợi bình minh, hồn non nước đang âm thầm sống trong gió sương.

The musical score is written on a single staff in 2/4 time with a key signature of one flat. The melody is slow and contemplative, with lyrics written below the notes.

Lối xây dựng chủ đề bài hát trên điệu thức năm âm dạng 5 (a-c-d-e-g). Chúng ta có thể tham khảo bài “Mùa đông binh sỹ” của nhạc sỹ Phan Huỳnh Điểu do nhà xuất bản Tinh Hoa ấn hành năm 1953.

VD 187:

Mùa đông binh sỹ

Lento Phan Huỳnh Điểu

Mùa đông gió lạnh lùng, gió lạnh lùng.
Chim thôi bay nhìn mưa gió hầy hùng.

The musical score is written on two staves in 2/4 time with a key signature of one flat. The melody is slow and evocative, with lyrics written below the notes.

Tác phẩm này do Kiều Miên và Nguyễn Hữu Thiết trình bày lần đầu tiên tại nhà hát Đại Chúng – Thuận Hóa mùa đông năm 1946.

Tương tự như lối xây dựng chủ đề trên điệu thức năm âm dạng 5 của Phan Huỳnh Điểu, chúng ta có thể tham khảo bài “Tình quê hương” của Việt Lang do nhà xuất bản Hiện Đại ấn hành năm 1964.

VD 188:

Tình Quê Hương

Việt Lang

Ngàn dâu xanh ngắt mấy nếp tranh xa mở tiếng sáo bay dập dìu đường về thôn xưa.

Cách xây dựng chủ đề trên điệu thức năm âm đúng dạng 5 (d-f-g-a-c²), chúng tôi thấy xuất hiện trong bài “Cây đàn bỏ quên” của nhạc sỹ Phạm Duy do nhà xuất bản trẻ và công lý văn hóa Phương Nam ấn hành năm 2006.

VD 189:

Cây đàn bỏ quên

Kể Lễ - Lưu Loát

Phạm Duy

Hôm qua tôi đến nhà em, Ra về mới nhớ rằng quên cây đàn

B^b Am Gm Dm F

Bài hát này được sáng tác sau bài “Cô hái mơ” (1942) là tác phẩm đầu tay của nhạc sỹ.

Cũng tương tự như cách xây dựng chủ đề trên điệu thức năm âm đúng như trong bài “Cây đàn bỏ quên” của nhạc sỹ Phạm Duy, bài “Tiếng đàn chiều” của

nhạc sỹ Phạm Duy Nhuận lại xây dựng chủ đề trên điệu thức năm âm dạng 5 với âm chủ là âm đô (c-es-f-g-b-c²).

Bài hát này do nhà xuất bản An Phú – Sài Gòn ấn hành năm 1954.

VD 190:

Tiếng Đàn Chiêu

Moderato marcato Phạm Duy Nhuận



Đêm dăng với ngọn triền, đô à đô kéo thuyền nhỏ neo.
Vi vu buồm lên cao đô à đô sóng reo dạt dào.

Chỉ qua phân tích phần điệu thức ở chủ đề của 10 bài ca khúc lãng mạn, chúng tôi đã thấy được sự phong phú và đa dạng của các điệu thức mà các nhạc sỹ đã sử dụng trong ca khúc của mình. Tuy không phân tích điệu thức của toàn bộ các bài ca khúc nhưng chúng tôi cũng đã phát hiện ra các điệu thức năm âm đúng và điệu thức năm âm có nửa cung được các nhạc sỹ đưa vào trong giai điệu của các ca khúc thời kỳ này.

Những điệu thức năm âm đã được kết hợp với điệu thức 7 âm châu Âu như điệu trưởng tự nhiên, điệu thứ tự nhiên và điệu thứ hòa thanh để tạo ra ngôn ngữ âm nhạc mới.

Ngoài ra, hiện tượng chuyển điệu theo lối hòa thanh cổ điển châu Âu cũng đã dần dần xuất hiện trong cơ cấu của một số bài. Điều này rất phù hợp với quy luật tự nhiên của sự phát triển điệu thức để tạo ra những nét mới cho ngôn ngữ hòa âm thời kỳ Tân nhạc.

4.2.2. Một số ca khúc trong kháng chiến chống Pháp.

Kể từ khi cách mạng tháng Tám thành công, truyền thống lịch sử văn hóa Việt Nam đã có nhiều thay đổi so với thời kỳ Pháp thuộc. Những nhân tố tư tưởng

mới, những lối sống mới và cả hệ thống cơ sở vật chất mới... đã tác động mạnh mẽ tới đời sống của người dân Việt Nam. Và cũng từ sau cách mạng tháng Tám lịch sử này, dân tộc Việt Nam đã bước vào giai đoạn kháng chiến thần thánh để bảo vệ độc lập, tự do của dân tộc. Sau lời kêu gọi toàn quốc kháng chiến của chủ tịch Hồ Chí Minh, theo chủ trương của Bác, chúng ta đánh giặc trên mọi mặt trận, từ quân sự, ngoại giao, kinh tế đến văn hóa tư tưởng. Người xác định “văn hóa nghệ thuật cũng là một mặt trận và các văn nghệ sỹ là chiến sỹ trên mặt trận đó”. Chính vì vậy, các văn nghệ sỹ nói chung và các nhạc sỹ nói riêng đã tham gia vào mặt trận của mình, tạo ra những ca khúc phục vụ cho sự nghiệp đấu tranh giải phóng dân tộc. Những bài hát đó đã tiếp lửa cho các chiến sỹ ngoài mặt trận, tạo niềm tin cho nhân dân hướng về cuộc kháng chiến, hướng về Đảng, về Bác. Những ca khúc thời kỳ này cũng được các nhạc sỹ khai thác, sử dụng các chất liệu dân gian, sử dụng điệu thức năm âm trong tác phẩm.

Trong tuyển tập “Những khúc quân hành vượt thời gian” do nhà xuất bản Quân đội nhân dân ấn hành năm 2004 chúng tôi đã tìm được một số ca khúc tiêu biểu cho những thời kỳ kháng chiến chống Pháp.

Bài “Phát cờ Nam tiến” sáng tác của đại tướng Hoàng Văn Thái năm 1944 có sử dụng điệu thức năm âm dạng 1 trong xây dựng hình tượng của chủ đề (f-g-a-c²-d²). Đây là bài do nhạc sỹ Nguyễn Mạnh Thường ghi qua băng thu thanh của đài tiếng nói Việt Nam.

VD191:

Phát Cờ Nam Tiến

Nhịp đi - mạnh Hoàng Văn Thái



Cờ giải phóng phát cao mau thắng tiến. Trời phía Nam dân chúng đang chờ ta.

Cờ giải phóng phát cao mau thắng tiến. Trời phía Nam dân chúng đang mong chờ

Trong bài “Nam Bộ kháng chiến” của nhạc sỹ Tạ Thanh Sơn sáng tác năm 1945 có lối cấu trúc chủ đề trên điệu thức năm âm dạng 5 (d-f-g-a-c²).

VD 192:

Nam Bộ Kháng Chiến

Nhịp đi Tạ Thanh Sơn



Mùa thu rồi, ngày hôm ba, ta đi theo tiếng kèn sơn hà nguy biến. Rền khắp
trời, lời hoan hô, đoàn quân Nam nhíp chân đi đến trận chiến.

Trong bài “Đoàn quân Trung Dũng” của nhạc sỹ Vũ Trọng Hối sáng tác năm 1948 đã sử dụng điệu thức năm âm dạng 1 trên chủ âm đô trong cấu trúc chủ đề của bài hát.

VD 193:

Đoàn Quân Trung Dũng

Nhịp đi Vũ Trọng Hối



Đoàn trung dũng hiên ngang hô va câu thề nguyện. Người trung
dũng đấu tranh cho non sông vẹn tuyền.

Phạm Duy là một nhạc sỹ rất thành công trong việc sử dụng các dạng điệu thức năm âm của người Việt vào trong sáng tác của mình. Ngay từ bài đầu tiên của Ông “Cô hái mơ” sáng tác năm 1942 rồi tiếp sau là bài “Cây đàn bỏ quên” đã thể hiện khá rõ điều đó.

Ngay từ phần chủ đề của bài “Tiếng hát Sông Lô” nhạc sỹ Phạm Duy sáng tác vào năm 1947 trong chiến dịch chiến thắng Sông Lô oai hùng của quân và dân ta. (Bài hát này do GS.TS Phạm Minh Khang đã ghi âm từ băng Cassette vào năm 1970 do ca sỹ Duy Quang trình bày).

VD 194:

Tiếng Hát Sông Lô

Phạm Duy

Trên nước sông Lô, tuyên tôi buông lái như xưa, Sau
lúc phong ba, thuyền trôi qua bến qua bờ

Chủ đề của bài hát này được xây dựng trên điệu thức năm âm dạng 5 (d-f-g-a-c²) và ở những phần sau điệu thức đã được phát triển một cách phong phú.

Một tác phẩm khác của nhạc sỹ Phạm Duy, đó là bài “Bà mẹ Gio Linh” sáng tác năm 1948 do nhà xuất bản Trẻ và công ty văn hóa Phương Nam ấn hành năm 2005, đã khẳng định một cách rõ ràng điệu thức năm âm dạng 5 ở ngay phần bắt đầu của chủ đề (d-f-g-a-c²-d²).

VD 195:

Bà Mẹ Gio Linh

Phạm Duy

Mẹ già cuốc đất trồng khoai nuôi con đánh giặc đêm ngày.
Cho dù áo rách sơn vai còn ăn bát với bát đây.

Chỉ trong một chủ đề âm nhạc, nhưng nhạc sỹ đã sử dụng sự đan xen giữa ba điệu thức năm âm đúng dạng 5, năm âm dạng 5 có nửa cung với điệu thức Oán 2 mà vẫn tạo được nét độc đáo và lối tiến hành giai điệu của chủ đề một cách tự nhiên (c-es-f-g-b-c²), (c-es-f-g-as) và (c-e-f-g-as). Đó là bài “Tình ca” của nhạc sỹ Phạm Duy sáng tác năm 1973 do nhà xuất bản trẻ và công ty văn hóa Phương Nam ấn hành năm 2005.

VD 196:

Tình Ca

Nông nàn

Phạm Duy

Tôi yêu tiếng nước tôi, từ khi mới ra đời người ơi! Mẹ hiền ru những câu xa
vời à à ơi tiếng ru muôn đời

Bài “Tây bắc vui giải phóng” của nhạc sỹ Nguyễn Văn Tý sáng tác năm 1952 đã xây dựng chủ đề trên điệu thức năm âm đúng (h-d-e-f[#]-a-h) với tính chất âm nhạc trung bình của toàn quân và dân hát mừng chiến thắng Tây Bắc.

VD 197:

Tây Bắc Vui Giải Phóng

Vừa phải - từng bừng

Nguyễn Văn Tý

Rộn ràng một trời Tây Bắc hát hò vang, Reo vang ơ vang, Nhân
dân chen nhau kéo về đây vui xóm cũ, Bao tay nắm tay

Lối xây dựng chủ đề rất độc đáo trên điệu thức năm âm đúng dạng 5 chúng ta có thể tham khảo bài “Đánh giặc tăng gia” của nhạc sỹ Văn Cận sáng tác năm 1953 trên chủ âm là âm Rê (d-f-g-a-c-d).

VD 198:

Đánh Giặc Tăng Gia

Hơi nhanh - Vui tươi Văn Cận



Hô hô! Ai lo tăng gia mà không ra sức mà không ra sức đánh giặc giữ làng.

Hô hô! Ai lo tăng gia mà không ra sức mà không ra sức đánh giặc giữ làng.

Tương tự như bài “Đánh giặc tăng gia” chúng ta có thể tham khảo thêm bài “Thời cơ đến” sáng tác của tập thể chiến sỹ sư đoàn 320 cũng có lối xây dựng chủ đề trên điệu thức năm âm đúng dạng 5 (d-f-g-a-c²-d²).

Lối tiến hành giai điệu đặc biệt trong chủ đề bài “Hành quân xa” của nhạc sỹ Đỗ Nhuận sáng tác năm 1953. Chỉ trong phạm vi của một chủ đề âm nhạc mà ông đã sử dụng nhiều quãng 4 nhắc đi nhắc lại để nhấn mạnh tính chất trầm hùng của ca khúc.

VD 199:

Hành Quân Xa

Nhịp đi - Trầm hùng Đỗ Nhuận



Hành quân xa đi qua nhiều gian khổ (ô).

Vai vác nặng ta đã đổ mồ hôi.

Chủ đề của bài hát này được nhạc sỹ xây dựng trên điệu thức năm âm đúng dạng 2 (d-e-g-a-c).

Trong chủ đề của bài “Giải phóng Điện Biên”, nhạc sỹ Đỗ Nhuận đã dùng thủ pháp đan xen hai điệu thức năm âm đúng dạng 4 và dạng 2 (g-a-c²-d²-e²) và (g-a-c-d-f).

VD 200:

Giải Phóng Điện Biên

Đỗ Nhuận

Giải phóng điện biên bộ đội ta tiến quân trở về giữa
mùa này hoa nở miền Tây Bắc ta mừng vui.

Chủ đề bài hát được xây dựng trên điệu thức năm âm đúng dạng 2 (d-e-g-a-c), chúng ta có thể tham khảo bài “Bộ đội về làng” nhạc Lê Yên, thơ Hoàng Trung Thông, sáng tác năm 1952 do nhà xuất bản Văn Hóa ấn hành năm 1977.

VD 201:

Bộ Đội Về Làng

Nhạc: Lê Yên
Thơ Hoàng Trung Thông

Largo

Các anh đi ngày ấy đã lâu rồi,
xóm làng tôi còn nhớ mãi

Tương tự như bài hát “Bộ đội về làng”, trong bài “Quê tôi giải phóng” chủ đề cũng xây dựng trên chủ âm là âm Rê nhưng ở điệu thức năm âm dạng 5 (d-f-g-a-c).

VD 202:

Quê Tôi Giải Phóng

Văn Chung

Allegretto con moto

Từ ngày giải phóng quê tôi mát tinh lại hạp a là hô hoan hô rợp trời cờ
đỏ a là hô hoan hô rợp trời cờ đỏ tung bay.

Qua tham khảo 12 ca khúc trong giai đoạn kháng chiến chống Pháp, chúng tôi nhận thấy việc sử dụng các dạng điệu thức năm âm để xây dựng chủ đề được xác định một cách rõ ràng hơn so với một số ca khúc thời kỳ lãng mạn.

Những ca khúc ở thời kỳ này cũng vẫn sử dụng một số dạng điệu thức năm âm đúng, năm âm có nửa cung, nhưng sự ảnh hưởng điệu thức trưởng thứ của âm nhạc châu Âu có phần ít đi, đặc biệt là điệu thứ hòa thanh. Mặt khác, các chủ đề âm nhạc đã thực sự gắn liền với cuộc sống chiến đấu gian khổ hy sinh của người lính Cụ Hồ. Tuy nhiên qua tham khảo chúng tôi cũng đã thấy xuất hiện một số ca khúc có sự đan xen từ hai đến ba điệu thức năm âm trong phạm vi của một chủ đề âm nhạc. Thí dụ bài “Giải phóng Điện Biên” của nhạc sỹ Đỗ Nhuận và bài “Tình ca” của nhạc sỹ Phạm Duy.

4.2.3. Một số ca khúc trong giai đoạn kháng chiến chống Mỹ.

Sau kháng chiến chống Pháp (1954), đất nước bị chia cắt thành hai miền, một lần nữa dân tộc Việt Nam lại phải lao vào cuộc chiến để “đánh cho Mỹ cút, đánh cho ngụy nhào”. So với kháng chiến chống Pháp, lần này chúng ta phải đương đầu với một kẻ thù hùng mạnh gấp bội lần về tiềm lực kinh tế lẫn sức mạnh

quân sự. Cuộc chiến tranh không cân sức kéo dài hai chục năm, trải qua năm đời tổng thống Mỹ. Bằng ý chí quật cường và truyền thống đánh giặc cứu nước của dân tộc, người Việt Nam đã tạo ra những ưu thế riêng trên mặt trận chiến tranh nhân dân là căn cốt trong nghệ thuật quân sự được kế thừa cả ngàn đời nay và chúng ta đã thành công, giành chiến thắng trong cuộc chiến.

Trong cuộc kháng chiến vĩ đại này, các văn nghệ sỹ cũng như các nhạc sỹ vẫn giữ vai trò quan trọng, góp phần đắc lực cho cuộc kháng chiến đi đến thắng lợi. Những tác phẩm của họ đã cổ vũ cho tinh thần, tạo niềm tin và ý chí cho quân dân Việt Nam đứng lên đánh Mỹ cứu nước.

Những ca khúc ở giai đoạn này đã thể hiện rõ sự tiến bộ về bút pháp sáng tác cũng như việc sử dụng phong phú và đa dạng các điệu thức năm âm. Đây có thể được coi là giai đoạn kế thừa và phát huy truyền thống của những ca khúc trong giai đoạn chống Pháp sang một thời kỳ mới. Sự phát triển này được thể hiện một cách rõ nét cả lượng và chất, cả về tính tư tưởng cũng như tính thẩm mỹ của thời đại. Cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước đã để lại một gia tài ca khúc khổng lồ với nhiều thể loại khác nhau. Đặc biệt đã hình thành những bản hợp xướng lớn có quy mô nhiều chương với những thủ pháp sáng tác ở trình độ cao hơn.

Trong giới hạn của một phần nhỏ của chương này, chúng tôi chỉ xin nêu ra một số bài ca khúc đã có sử dụng các dạng điệu thức năm âm trong quá trình cấu trúc chủ đề.

Bài “Anh vẫn hành quân” của nhạc sỹ Huy Du sáng tác năm 1964 đã xây dựng chủ đề trên điệu thức năm âm đúng dạng 5 (a-c-d-e-g).

VD203:

Anh Vẫn Hành Quân

Nhịp đi - trầm hùng Huy Du

Anh vẫn hành quân, trên đường ra chiến dịch.

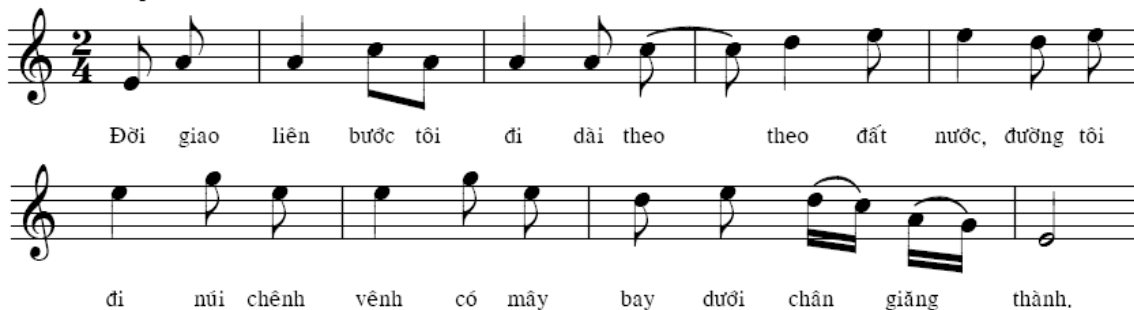
Mé đôi quê anh bước trắng non ló đỉnh rừng

Lời bài hát phỏng theo thơ của Trần Hữu Thung do nhà xuất bản Quân đội nhân dân in trong tập “Những khúc quân hành vượt thời gian” (2004).

Tương tự như lối cấu trúc chủ đề trên điệu thức năm âm đúng dạng 5 (a-c2-d2-e2-g2). Chúng ta có thể tham khảo bài “Đường tôi đi dài theo đất nước” của nhạc sỹ Vũ Trọng Hối in trong tập “Việt Nam trên đường chúng ta đi” nhà xuất bản Văn Hóa 1977.

VD204: Đường Tôi Đi Dài Theo Đất Nước

Moderato espressivo Vũ Trọng Hối




Đời giao liên bước tôi đi dài theo theo đất nước, đường tôi
đi núi chênh vênh có mây bay dưới chân giăng thành.

Lối cấu trúc chủ đề trên điệu thức năm âm đúng dạng 5 trên chủ âm (Si), (h-d-e-f[#]-a-h) chúng ta còn thấy trong ca khúc “Bài hát giải phóng quân” của nhạc sỹ Lưu Hữu Phước, tuyển tập “Những khúc quân hành vượt thời gian” do nhà xuất bản Quân đội nhân dân ấn hành năm 2004.

VD205: Bài Hát Giải Phóng Quân

Maricia Lưu Hữu Phước



Từ ruộng đồng từ bưng biền, từ rừng sâu, từ núi
cao. Nhân dân đứng lên cùng ta đứng lên.
Đoàn ta là giải phóng quân, là con em của nhân
dân, ngút trời chông chát biết bao căm hờn.

Bài “Nhớ anh giải phóng quân” do nhạc sỹ Nguyễn Đình Phúc sáng tác năm 1968 đã xây dựng chủ đề trên điệu thức năm âm đúng dạng 1 (d-e-f[#]-a-h-d²). Bài hát này được in trong tuyển tập “Những khúc quân hành vượt thời gian” do nhà xuất bản Quân đội nhân dân ấn hành năm 2004.

VD 206:

Nhớ Anh Giải Phóng Quân

Nguyễn Đình Phúc

Nhớ anh giải phóng quân một lòng vì nước vì dân ra đi diệt thù. Yêu
anh giải phóng quân ngày đêm chiến đấu vượt lên tuyến đầu, vượt lên tuyến đầu

Hoặc bài “Bão nổi lên rồi” do nhạc sỹ Trọng Bằng sáng tác năm 1968 có chủ đề được viết trên điệu thức năm âm đúng dạng 1 (f-g-a-c²-d²-f²).

VD 207:

Bão Nổi Lên Rồi

Nhịp đi - bùng bùng khí thế

Trọng Bằng

Bão nổi lên rồi từ miền Nam quê hương thân yêu. Từ Trị
Thiên băng qua Tây Nguyên lan tới Bưng Biền triệu người đồng lòng.

Bài hát này in trong tập “Những khúc quân hành vượt thời gian” do nhà xuất bản Quân đội nhân dân ấn hành năm 2004.

Trong bài “Đường yêu nhất đường ra mặt trận” của nhạc sỹ Trần Hoàn sáng tác năm 1967 đã có lối xây dựng chủ đề trên điệu thức năm âm đúng dạng 2 (d-e-g-a-c). Bài này in trong tuyển tập ca khúc của nhạc sỹ Trần Hoàn do nhà xuất bản Âm nhạc Hà Nội ấn hành năm 1995.

VD 208:

Đường Yêu Nhất Đường Ra Mặt Trận

Vừa phải Trần Hoàn



Đường yên nhất đường ra ngoài mặt trận.
Còn gì vui bằng vui lúc hành quân.

Vào năm 1963, nhạc sỹ Trần Hoàn đã sáng tác bài “Quê tôi miền Trung” với lời xây dựng chủ đề trên hai điệu thức năm âm dạng 4 (g-a-c-d-e) ở câu 1 và dạng 2 (g-a-c-d-f) ở câu 2.

VD 209:

Quê Tôi Miền Trung

Trần Hoàn



Quê tôi miền Trung Trường sơn mù mây khói.
Bên phía sông Cửa Tùng, đó là nhà mẹ tôi.

Trong kháng chiến chống Mỹ cứu nước, nhạc sỹ Xuân Hồng đã thành công với nhiều ca khúc nổi tiếng, không chỉ đậm chất dân ca người Việt mà còn sử dụng chất liệu dân ca của các dân tộc khác.

Trong “Bài ca may áo”, tác giả đã sử dụng chất liệu dân ca bài Lý vĩ chài để xây dựng chủ đề trên điệu thức năm âm đúng dạng 5 (d-f-g-a-c²-d²).

VD 210:

Bài ca may áo

Vừa phải, tha thiết Xuân Hồng



Chiến sĩ ta dầm mưa rải nắng, mưa rét run người nắng sẫm màu da,
Tắm vải ta làm ra mảnh áo, là chiến sĩ quyết tâm diệt thù.

Bài hát này in trong tập “Bài hát chọn lọc” 1960 - 1970 do nhà xuất bản Giải Phóng ấn hành năm 1970 và đã được giải thưởng văn học nghệ thuật Nguyễn Đình Chiểu 1960 - 1970.

Cũng trong tuyển tập này, nhạc sỹ Xuân Hồng có bài “Xuân chiến khu” có chủ đề viết trên điệu thức năm âm đúng dạng 5 với chủ âm mi (e-g-a-h-d²-e²).

VD 211:

Xuân Chiến Khu

Xuân Hồng



Mùa xuân về trên chiến khu, tiếng chim rừng vang hót khắp
nơi. Mùa xuân về trên chiến khu gió đưa cây rừng cành lá vi
vu ú u u chim hót mừng mùa xuân thắng lợi.

Thủ pháp xây dựng chủ đề trên điệu thức năm âm đúng dạng 1 (b-c-d-f-g), chúng ta có thể tham khảo bài “Hà Nội - Huế - Sài Gòn” của nhạc sỹ Hoàng Vân in trong tập “Miền Nam yêu dấu” (tập II) do nhà xuất bản văn nghệ Giải Phóng ấn hành năm 1974.

VD 212:

Hà Nội - Huế - Sài Gòn

Dịu dàng - đậm thắm Hoàng Vân

Trên đất mẹ nắng hồng như lửa,
Trái nghìn năm gắn bó miền ba miền.

Bài “Đường chúng ta đi” của nhạc sỹ Huy Du được coi như một bản anh hùng ca chống giặc ngoại xâm của dân tộc. Chủ đề bài hát đã sử dụng điệu thức năm âm đúng dạng 1 (c-d-e-g-a-c²) đã tạo ra tính chất hoành tráng cho chủ đề.

VD 213:

ĐƯỜNG CHÚNG TA ĐI

Andante Nhạc: Huy Du
Thơ: Xuân Sách

Việt nam, trên đường chúng ta đi. Nghe gió thổi đồng
xanh quê ta đó. Nghe sóng biển ầm vang xa tận tới chân trời.

Bài hát này phổ thơ của Xuân Sách và được in trong tuyển tập “Việt Nam trên đường chúng ta đi”, nhà xuất bản Văn Hóa, Hà Nội 1977.

Cũng trong tập bài hát này, bài “Những cô gái Quan Họ” của nhạc sỹ Phó Đức Phương đã sử dụng điệu thức năm âm đúng dạng 5 trong chủ đề (d-f-g-a-c²-d²).

VD 214:

Những Cô Gái Quan Họ

Allegato Phó Đức Phương

Trên quê hương quan i họ i. Một làn
nấng i cũng mang điệu dân ca

Một thí dụ khác trong tuyển tập này, nhạc sỹ Huy Thục cũng sử dụng điệu thức năm âm đúng dạng 5 để xây dựng chủ đề trong bài “Tiếng đàn ta lư” (c-es-f-g-b).

VD 215:

Tiếng Đàn Ta Lư

Allegretto Huy Thục

Đi chiến trường gửi trên vai nặng trĩu, đàn ta lư em
cất tiếng ca vang cùng núi rừng mừng thắng trận quê hương.

Cũng tương tự như bài “Đường chúng ta đi”, bài “Ta tự hào đi lên, ôi Việt Nam” trong tuyển tập này đã thể hiện rõ tính chất anh hùng ca của một dân tộc đứng lên chống giặc ngoại xâm với khí thế đầy tự hào. Hai ca khúc này được ví

như những bản giao hưởng của âm nhạc có lời với cấu trúc, sự phát triển và sắc thái âm nhạc rất phong phú.

Trên lời thơ của Hoàng Trung Thông, nhạc sỹ Chu Minh đã xây dựng chủ đề âm nhạc có sự đan xen của điệu thức năm âm dạng 4 có nửa cung (c-d-f-g-a-b-c²) (c-es-f-g-a) và điệu thức Oán 1.

VD 216:

Ta Tự Hào Đi Lên Ôi Việt Nam

Moderato gradioso Chu Minh

Ta đứng đầu ngọn sóng (ừ) giữa dòng thời đại thác
lũ cuộc đời. Ta đứng đầu ngọn sóng

Sự đan xen hai điệu thức trong một chủ đề âm nhạc chúng ta còn gặp trong bài “Người là niềm tin tất thắng” của nhạc sỹ Chu Minh trong tuyển tập “Hồ Chí Minh người sống mãi với non sông” gồm 115 bài của nhà xuất bản Thanh Niên bảo tàng Hồ Chí Minh năm 2004.

VD217:

Người Là Niềm Tin Tất Thắng

Chu Minh

Đất nước nghiêng mình đời đời nhớ ơn
tên người sống mãi với non sông Việt Nam

Qua âm hưởng của chủ đề, chúng ta nhận thấy có sự đan xen giữa điệu thức năm âm đúng dạng 5 với điệu thức Oán dạng 4 ($c^\#-d^\#-f^\#-g^\#-a^\#-c^{\#2}$) ($c^\#-e^\#-f^\#-g^\#-a^\#-c^{\#2}$).

So với hai dòng ca khúc trước đây, dòng ca khúc trong thời kỳ chống Mỹ vẫn duy trì được những nét đặc trưng của điệu thức truyền thống trong cấu trúc các chủ đề âm nhạc.

Tuy nhiên, ngoài những điệu thức năm âm đúng, năm âm có nửa cung và các điệu thức Oán như trước đây, các ca khúc ở giai đoạn này đã có sự bổ sung khá phong phú như: xuất hiện những nốt biến âm bất thường, kết hợp rộng rãi với các điệu thức trong âm nhạc châu Âu. Đặc biệt là sự đan xen các điệu thức được mở rộng cũng như tính chất phát triển các điệu thức đã có phần phong phú hơn.

4.3. Thể loại thính phòng, giao hưởng.

Trong hai thể loại khí nhạc này, khối lượng tác phẩm khá đồ sộ nên chúng tôi chỉ lựa chọn một số đã từng được trình diễn ở trong và ngoài nước hoặc đã và đang được dùng làm tài liệu giảng dạy tại các nhạc viện.

Từ điệu thức năm âm trong thể loại ca khúc chuyển sang ứng dụng và các tác phẩm thính phòng giao hưởng là cả một quá trình chuyển biến, sáng tạo của các nhạc sỹ Việt Nam. Sự kết hợp các điệu thức năm âm với điệu thức bảy âm trong âm nhạc châu Âu đã tạo ra những nét độc đáo và khả năng phát triển mới trong âm nhạc thính phòng và giao hưởng của Việt Nam. Bởi vậy, trong một giới hạn cho phép, chúng tôi chỉ lựa chọn một số tác phẩm giao hưởng và thính phòng có sử dụng các dạng điệu thức năm âm trong cấu trúc chủ đề.

4.3.1. Một số tác phẩm thính phòng.

Trong tác phẩm viết cho piano với tiêu đề “Khúc hát ru” nhạc sỹ Ngô Sỹ Hiện đã sử dụng điệu thức năm âm đúng dạng 1 với âm chủ là âm Sol để cấu trúc chủ đề ($g-a-h-d-e$), nhưng khi phát triển và tái hiện ông vẫn sử dụng điệu thức năm âm đúng dạng 1 nhưng trên âm chủ là nốt mi giáng ($es-f-g-b-es^2$).

VD 218



Nhạc sỹ Nguyễn Đình Lượng, trong bản Prelude số 1 viết cho piano, đã xây dựng chủ đề trên điệu thức năm âm dạng 5 (e-g-a-h-d²). Khi phát triển nhạc sỹ vẫn dùng điệu thức năm âm dạng 5 nhưng trên một chủ âm khác (h-d-e-f[#]-a) và khi tái hiện lại quay về điệu thức ban đầu.

VD 219:



Trong tác phẩm “Trở về đất mẹ” viết cho đàn Cello và piano, nhạc sỹ Nguyễn Văn Thương lại xây dựng chủ đề trên điệu thức năm âm đúng dạng 1 với âm chủ là Fa.

VD220:



Chúng ta có thể tham khảo tác phẩm “Hứng dừa” của nhạc sỹ Nguyễn Văn Nam.

VD221

Musical score for VD221, marked *Allegretto* in 2/4 time. The score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The melody in the upper staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The lower staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The piece continues with various rhythmic patterns and melodic lines in both staves.

Lối xây dựng chủ đề trên điệu thức năm âm đúng dạng 5 (g-b-c-d²-f²) chúng tôi thấy xuất hiện trong bản Tam tấu “Kể chuyện Sông Hồng” viết cho Violon - cello và piano của nhạc sỹ Huy Du, đoạn “Tiếng hát đò đưa”.

VD 222:
Andante Catabile

Musical score for VD 222, marked *Andante Catabile* in 3/4 time. The score consists of three staves. The upper staff is in treble clef, the middle staff is in bass clef, and the lower staff is in bass clef. The piece begins with a quarter rest in the upper staff, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The lower staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The piece continues with various rhythmic patterns and melodic lines in all three staves.

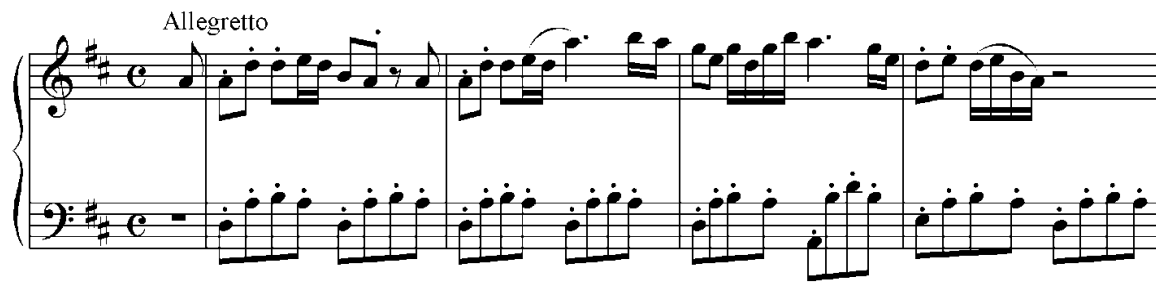
Điệu thức Oán là nét đặc trưng trong dân ca Nam Bộ, nhạc sỹ Đôn Truyền đã sử dụng điệu thức Oán 2 để xây dựng chủ đề trong bản Fuga (d-f[#]-g-a-h).

VD 223 :

Musical score for VD 223, in 2/4 time. The score consists of a single staff in treble clef. The piece begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piece continues with various rhythmic patterns and melodic lines.

Sử dụng chất liệu bài Trống cơm – dân ca Quan họ để cấu trúc chủ đề chương I trong bản sonatine của nhạc sỹ Nguyễn Thị Nhung trên điệu thức năm âm đúng dạng 4.

VD 224:



Cũng trong thể loại Sonatine viết cho đàn piano, nhạc sỹ Lê Yên đã kết hợp theo kiểu đan xen điệu thức năm âm dạng 4 (f-g-b-c²-d²) với điệu thức năm âm dạng 1 (f-g-a-c²-d²) trong cấu trúc chủ đề.

VD 225:



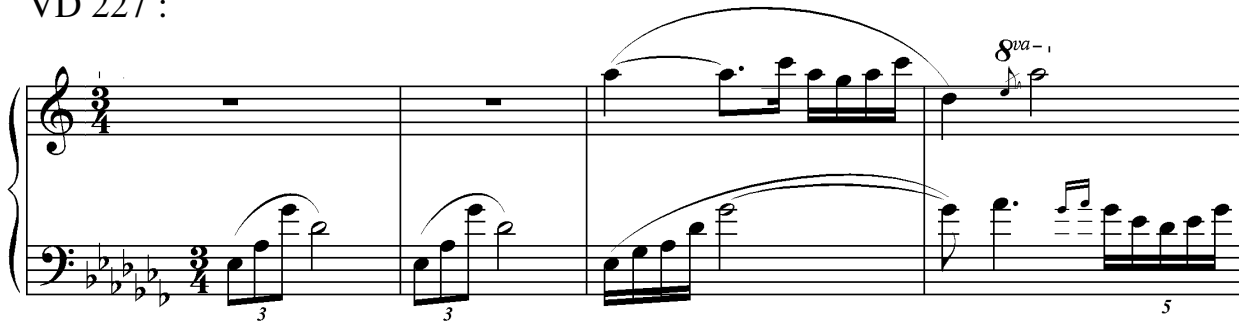
Với thủ pháp đan xen điệu thức trong cấu trúc chủ đề của phần B hình thức đoạn nhạc gồm hai câu, nhạc sỹ Ca Lê Thuần đã sử dụng đan xen điệu thức Oán 4 với điệu thức năm âm dạng 5 trong tác phẩm “Quê hương tôi trong máu lửa” viết cho đàn piano : a-c²-d²-e²-f² và a-c²-d²-e²-g². Câu 1 tính chất trữ tình, bi thương. Câu 2 là giai điệu du dương như câu hò sông nước.

VD 226 :



Trong tác phẩm “Chủ đề và biến tấu” viết cho đàn piano, nhạc sỹ Đỗ Hồng Quân đã sử dụng hai điệu thức năm âm dạng 5 khác nhau ở phần tay phải và tay trái đã tạo ra một màu sắc mới lạ (a-c-d-e-g-tay phải) và (es-ges-as-b-des...des tay trái).

VD 227 :



Trong bản Fuga của nhạc sỹ Nguyễn Đình Hùng viết cho piano, chủ đề bắt đầu được xây dựng trên điệu thức năm âm dạng 2 (g-a-c-d-f) sau đó lại kết thúc trên điệu thức năm âm dạng 5 (g-b-c-d-f).

VD 228:



4.3.2. Một số tác phẩm giao hưởng.

Trong những tác phẩm giao hưởng, sự kết hợp các dạng điệu thức năm âm trong các chủ đề cũng rất phong phú và đa dạng. Ở đây không chỉ đơn thuần kết hợp các dạng điệu thức năm âm với nhau mà nó còn kết hợp với các dạng điệu

thức trong âm nhạc châu Âu để tạo ra những sắc thái mới độc đáo cho âm nhạc giao hưởng Việt Nam. Sự kết hợp các dạng điệu thức năm âm trong những tác phẩm có quy mô lớn như giao hưởng đòi hỏi cần có nhiều thủ pháp về phát triển điệu thức, vấn đề hút dẫn, vấn đề các chông âm ngoài quãng.

Trong bản tổ khúc giao hưởng có tiêu đề “Miền Nam tuyển đầu” của nhạc sỹ Chu Minh đã dùng thủ pháp đan xen hai điệu thức năm âm đúng dạng 5 với thang âm 4 để xây dựng chủ đề ở chương III (c-es-f-g-b và g-b-c-d).

VD 229:



Hoặc chủ đề Mỹ Châu (cảnh 1 của màn 1) trong vở nhạc vũ kịch “Ngọc trai đỏ” của nhạc sỹ Ca Lê Thuần có xây dựng chủ đề trên điệu thức năm âm dạng 5 (a-c-d-e-g) với tính chất mềm mại, duyên dáng được thể hiện ở bè viola.

VD 230:



Trong bản Concertino viết cho piano và dàn nhạc giao hưởng của nhạc sỹ Ca Lê Thuần đã cấu trúc chủ đề trên điệu thức năm âm dạng 5 (g-b-c-d-f) mang âm hưởng dân ca Nam Bộ.

VD 231:



Trong bản giao hưởng thơ của nhạc sỹ Minh Khang với tiêu đề: “Việt Nam! đất nước của niềm tin và hy vọng”, sáng tác năm 1977 đã sử dụng đan xen hai điệu thức năm âm dạng 2 và điệu thức năm âm dạng 5 trong cấu trúc chủ đề chính (a-h-d²-e²-g²-a² và a-c²-d²-e²-g²).

VD 232:



Nhạc sỹ Hoàng Vân trong bản giao hưởng thơ của mình với tiêu đề “Thành đồng tổ quốc” đã sử dụng điệu thức năm âm dạng 1 để cấu tạo chủ đề (d-e-f[#]-a-h) với tính chất trữ tình, ca xướng.

VD 233:



Cũng trong tác phẩm này, trong giao hưởng Fantasy “Mở đất” của nhạc sỹ Đỗ Hồng Quân ở chủ đề 2 nhạc sỹ đã sử dụng thủ pháp đan xen hai điệu thức năm âm dạng 5 (c-es-f-g-b) và (g-b-c-d-g-f) mang tính chất trữ tình, dàn trải gắn với hình tượng mênh mang sông nước ở bè oboe.

VD 234:



Cùng thủ pháp dùng điệu thức năm âm dạng 5 (a-c-d-e-g) để cấu tạo chủ đề, chúng ta có thể tham khảo trong capriccio viết cho dàn nhạc giao hưởng của nhạc sỹ Nguyễn Văn Thương.

VD 235:



Tương tự như trong bản Capriccio của nhạc sỹ Nguyễn Văn Thương, nhạc sỹ Trần Trọng Hùng đã sử dụng loại điệu thức này để viết chủ đề chương II của bản giao hưởng “Trở về Điện Biên”.

VD 236:



Trong bản tở khúc giao hưởng “Non sông một dải”, nhạc sỹ Nguyễn Xinh đã sử dụng điệu thức năm âm dạng 2 (a-h-d-e-g) lấy âm hưởng bài Lý ngựa ô để cấu trúc chủ đề.

VD 237:



Hoặc trong bản giao hưởng “Tổ quốc”, nhạc sỹ Nguyễn Đức Toàn đã sử dụng điệu thức năm âm dạng 5 để xây dựng chủ đề 1 của chương I (c-es-f-g-b).

VD 238:



Bản giao hưởng “Quê hương” của nhạc sỹ Hoàng Việt đã sử dụng giai điệu bài Lên đàn của nhạc sỹ Lưu Hữu Phước để viết chủ đề 1 của chương I. Chủ đề này được xây dựng trên điệu thức năm âm dạng 1 (c-d-e-g-a-c²).

VD 239:

Musical score for Example 239, featuring a piano introduction in 2/4 time. The score is marked *Marcia* and *ff*. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat).

Sang chủ đề 2, nhạc sỹ Hoàng Việt đã sử dụng âm điệu của bài “Nam Bộ kháng chiến” trên điệu thức năm âm dạng 5 (d-f-g-a-c).

VD 240:

Musical score for Example 240, a single-line bass clef melody in 2/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked *contraparto*.

Ở bản giao hưởng “Trăm sông đổ về biển Đông”, nhạc sỹ Trần Ngọc Xương đã sử dụng điệu thức năm âm dạng 5 để xây dựng hình tượng của chủ đề ở chương II (d-f-g-a c).

VD 241:

Musical score for Example 241, featuring a piano introduction in 2/4 time. The score is marked *Andantino Moderato* and *p*. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The bass line is marked *Patetico* and *mp*.

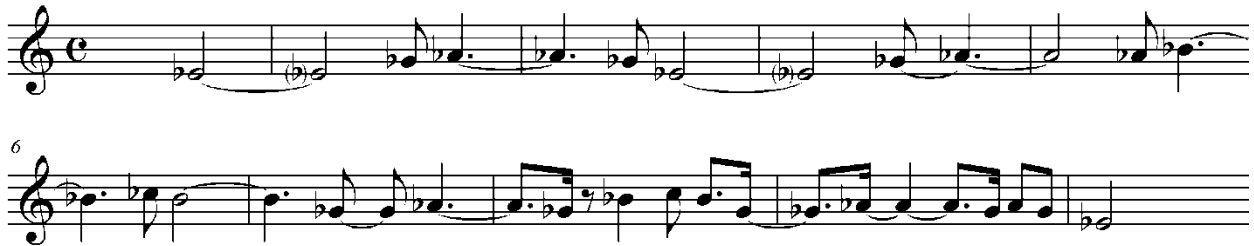
Năm 1972, nhạc sỹ Doãn Nho đã sáng tác bản giao hưởng thơ số 1 với tiêu đề “Tháng 8 lịch sử”. Chủ đề 2 đã sử dụng điệu thức năm âm dạng 1 (d-e-f[#]-a-h).

VD 242:



Trong việc sử dụng điệu thức Oán để xây dựng chủ đề chính trong chương IV bản giao hưởng số 3. Nhạc sỹ Nguyễn Văn Nam đã tạo ra màu sắc độc đáo cho chủ đề này.

VD 243:



Sự xuất hiện các âm đô giáng ở nhịp thứ 5, âm son bình và âm đô bằng ở nhịp thứ 7 đã tạo ra lối đan xen âm hưởng của hai điệu thức Oán 4, và Oán 1 (es-ges-as-b-ces) và (es-ges-as-b-c).

Nhạc thính phòng giao hưởng Việt Nam đã có một khối lượng tác phẩm lớn được viết bởi nhiều phong cách và thể loại khác nhau. Chỉ mới xét tới một số tác phẩm của một số tác giả mà chúng tôi đã cảm nhận được sự phong phú và đa dạng trong việc sử dụng điệu thức năm âm trong các chủ đề.

Những dạng điệu thức năm âm này đã có sự mở rộng, biến đổi để kết hợp với các loại điệu thức khác, tạo nên tính dân tộc và tính thời đại cho âm nhạc thính phòng giao hưởng Việt Nam vào giai đoạn nửa sau của thế kỷ XX.

TIỂU KẾT CHƯƠNG IV

Từ những điệu thức năm âm trong dân ca người Việt đến sự phát triển và sử dụng chúng trong ca khúc và âm nhạc thính phòng giao hưởng là cả một quá trình biến đổi to lớn.

Đây có thể được coi là bước ngoặt quan trọng trong việc hình thành và phát triển một nền âm nhạc mới mang đầy đủ ý nghĩa và vai trò của nó trong việc kế thừa và phát huy truyền thống văn hóa nghệ thuật dân tộc.

Bước ngoặt này là sự thay đổi cả lượng và chất, cả những tư duy về thời đại và những giá trị tư tưởng, giá trị thẩm mỹ của nó.

Đây còn là sự thể hiện tính kế thừa của thế hệ sau đối với thế hệ trước đây bằng một thái độ trân trọng và yêu quý đối với nền âm nhạc truyền thống Việt Nam đã tồn tại từ bao đời nay. Để rồi chúng được phát triển một cách có hiệu quả trong các ca khúc mới, các tác phẩm âm nhạc thính phòng và giao hưởng trong thời kỳ hội nhập và phát triển.

Sự hội nhập và phát triển này đã tạo ra một định hướng đúng đắn cho việc bảo tồn và phát huy những giá trị văn hóa phi vật thể của nước nhà với phương châm tiên tiến đậm đà bản sắc dân tộc.

Kết luận

Điệu thức năm âm trong nền âm nhạc dân gian của các nước trên thế giới nói chung và trong dân ca Việt Nam nói riêng là những đề tài nghiên cứu vô cùng quan trọng và rộng lớn của các nhà Âm nhạc học từ nhiều thập kỷ qua. Những quan điểm của các nhà sưu tầm, nghiên cứu, các nhà khoa học ở Châu Âu, ở các quốc gia phương Đông, đặc biệt là của các nhà nghiên cứu Việt Nam đã nói lên vai trò và ý nghĩa của điệu thức năm âm trong việc hình thành nên các giá trị nghệ thuật tiêu biểu, đặc sắc của nền âm nhạc dân gian ở mỗi vùng miền, mỗi dân tộc, mỗi quốc gia.

Trong tiến trình lịch sử, các quốc gia phương Đông vẫn lấy điệu thức năm âm làm nền tảng cho sự phát triển âm nhạc dân gian của dân tộc mình. Tuy nhiên việc sử dụng tên gọi và tính thực hành xã hội ở mỗi dân tộc, mỗi quốc gia lại có sự khác nhau rõ rệt. Sự khác nhau này được thể hiện ở bản sắc văn hóa, đặc tính dân tộc và những quan niệm về giá trị thẩm mỹ trong văn hóa nghệ thuật, trong cơ cấu của các thể loại âm nhạc dân gian. Đây là những vấn đề đã được nhiều nhà nghiên cứu phương Đông và phương Tây quan tâm trong các Hội thảo Khoa học, trong các bài báo, các công trình nghiên cứu chuyên khảo. Nhiều công trình của các nhà nghiên cứu trong và ngoài nước cũng đã trình bày những quan niệm của mình về loại điệu thức này và dần dần cũng đã đi đến những kết luận có giá trị mang tính thống nhất. Dù vậy, trong quá trình tiếp cận với thực tiễn, một số quan niệm về điệu thức năm âm vẫn cần được trao đổi và tiếp tục bàn bạc thêm

Tiếp thu những thành quả nghiên cứu của các nhà nghiên cứu đi trước, đặc biệt là của các nhà nghiên cứu của Việt nam, nghiên cứu sinh đã có dịp được học hỏi và vận dụng vào quá trình phân tích điệu thức năm âm và các dạng của điệu thức năm âm trong 125 bài dân ca người Việt.

Chúng ta đều biết dân ca Việt nam nói chung và dân ca người Việt nói riêng là vô cùng phong phú và đồ sộ không chỉ về số lượng mà còn bao hàm cả chất

lượng những giá trị của văn hóa truyền thống. Bởi vậy, việc lựa chọn 125 bài dân ca dùng để nghiên cứu, phân tích trong luận án này mới chỉ là những bài dân ca đại diện cho một số thể loại dân ca ở các vùng miền từ miền Bắc, đến miền Trung và miền Nam. Các bài dân ca này đều đã được các nhà nghiên cứu âm nhạc dày công sưu tầm, ghi âm từ nhiều năm nay, nó được xuất bản trong các Tuyển tập dân ca hoặc trong các công trình nghiên cứu của các tác giả, các nhà nghiên cứu.

Trong bất kỳ một làn điệu dân ca, dù ở thể loại nào đi chăng nữa thì vấn đề trực âm vẫn là một trong những nhân tố quan trọng, nó được coi là cái khung cơ bản là điểm tựa cho các âm của làn điệu luân chuyển xung quanh nó trong quá trình phát triển giai điệu. Để có cơ sở nghiên cứu điệu thức năm âm, cũng như các dạng của điệu thức năm âm trong dân ca người Việt ở các thể loại, các vùng miền, vấn đề nghiên cứu trực âm, xác định các âm tựa của trực âm sẽ là phương pháp hiệu quả nhất khi nghiên cứu về điệu thức năm âm cũng như các dạng của điệu thức năm âm trong dân ca người Việt.

Cách phân loại các dạng trực âm dựa trên cơ sở là các âm mang tính ổn định, là chỗ dựa cho các âm khác luân chuyển và có xu hướng bị hút về nó. Những âm để tạo thành trực âm với một âm tựa chính gọi là âm ổn định, nó kết hợp với một hoặc một vài âm tựa khác tạo thành các trực âm theo quan hệ quãng 4 hoặc quãng 5: Nếu xét về mặt chức năng thì âm ổn định của các trực âm quãng 4 sẽ là âm trên (âm ngọn của quãng 4) và âm ổn định của trực âm quãng 5 sẽ là âm ở dưới (âm gốc của quãng 5). Những âm còn lại của trực âm sẽ chỉ mang ý nghĩa là âm nửa ổn định, các âm không có trong thành phần của trực âm sẽ là các âm không ổn định.

Trong 125 bài dân ca người Việt, chúng tôi thấy có một số lượng lớn các bài dân ca ở các thể loại như Hò, Lý, Hát ru, Hát ví có cấu trúc ngắn gọn, giai điệu chỉ vận động trong phạm vi năm âm của điệu thức với tầm âm hẹp, không vượt ra ngoài khuôn khổ một quãng 8 đúng, những bài dân ca này chỉ có một trực âm gồm hai âm tựa theo quan hệ quãng 4 hoặc quãng 5.

Theo PGS Tú Ngọc nhận định, các dạng bài dân ca này thường ở tầng dân ca cổ, tuy nhiên trên thực tế chúng ta vẫn gặp các làn điệu dân ca ra đời ở tầng dân ca muộn hơn.

Đối với những bài dân ca có cấu trúc lớn hơn, có sự mở rộng làn điệu lên trên hoặc xuống dưới, vượt qua khuôn khổ của một quãng 8 đúng thì trục âm của nó sẽ tạo thành bởi ba âm tựa theo quan hệ quãng 4 – quãng 5 hoặc quãng 5 – quãng 4. Những bài dân ca này có tầm âm rộng, thường ra đời ở các tầng dân ca muộn. Sự mở rộng làn điệu thường theo quy luật là phần thứ nhất có sự mở rộng làn điệu ở phía trên của trục âm, phần còn lại là sự chuyển dịch hoặc mở rộng làn điệu ở phía dưới của trục âm

Nhưng bài dân ca có từ hai trục âm trở lên thường liên quan đến sự thay đổi, dịch chuyển tính chất, màu sắc của làn điệu nhằm đạt được những giá trị biểu cảm mới. Sự xuất hiện của các trục âm mới trong một bài dân ca thường diễn ra theo xu hướng sau:

- Giữ nguyên một âm tựa và đưa vào một âm tựa mới tạo thành trục âm mới
- Xuất hiện cả hai âm tựa mới tạo thành trục âm mới khác với trục âm cũ

Những âm kết của làn điệu thường là âm tựa chính – có ý nghĩa là âm chủ ổn định, đó là quy luật phổ biến của đa số các bài dân ca người Việt, ngoài ra cũng có một số bài kết ở âm nửa ổn định. Những bài kết ở âm không ổn định có số lượng rất ít, nó mang tính đặc thù của thể loại dân ca từng vùng miền, trong đó có thể thấy dân ca Nam bộ có những nét đặc trưng riêng, và một trong những nét đặc trưng đó chính là ở chỗ kết của bài rất có thể ở một âm cách âm chủ ổn định một quãng 4 đúng.

Những nghiên cứu về trục âm và các âm kết trong cấu trúc làn điệu là cơ sở để xác định các dạng của điệu thức năm âm trong 125 bài dân ca người Việt, được phân bố ở cả ba vùng miền từ Bắc bộ đến Trung bộ và Nam bộ, trong đó:

Dân ca Bắc bộ có 57 bài chiếm tỷ lệ 45,6%

Dân ca Trung bộ có 40 bài chiếm tỷ lệ 32%

Dân ca Nam bộ có 28 bài chiếm tỷ lệ 22,4%

Việc tìm ra những đặc điểm của các dạng điệu thức năm âm trong dân ca người Việt chỉ là bước đi ban đầu mà chúng tôi thực hiện trong một giới hạn hẹp. Đây chưa thể được coi là những nét tiêu biểu trong một tổng thể các làn điệu dân ca Việt Nam nói chung và dân ca người Việt nói riêng. Tuy nhiên, qua phân tích, tổng hợp và thống kê, bằng những con số đã một phần nào nói lên những kết quả nghiên cứu cũng như những nhận định của chúng tôi về tính đa dạng và đặc sắc của dân ca người Việt. Đó là:

- Điệu thức năm âm đúng được sử dụng phổ biến nhất trong các làn điệu dân ca người Việt (70 bài, chiếm tỷ lệ 56 %). Điều này cũng trùng hợp với nhiều kết quả nghiên cứu của các nhà khoa học đi trước, mặt khác nó cũng khẳng định được rằng điệu thức năm âm đúng là cơ sở, là một trong những yếu tố quan trọng tạo nên tính “bản sắc” trong âm nhạc truyền thống rất đa dạng và phong phú của chúng ta.
- Điệu thức năm âm đúng trong các làn điệu dân ca Bắc bộ có nhiều hơn so với Trung bộ và Nam bộ. Đây có thể được coi là yếu tố mang tính tương đồng với các diễn biến của quá trình biến đổi về lịch sử, chính trị và xã hội ở nước ta. Bắc bộ vẫn được coi là “cái nôi” của người Việt với lịch sử tồn tại hàng vài ngàn năm, sự di chuyển của các cư dân người Việt vào phía Nam đã có sự giao thoa văn hóa với các dân tộc Chăm, Khơ me, trong đó có sự giao thoa về âm nhạc.

- Phần thống kê đã cho thấy trong các dạng điệu thức năm âm đúng, điệu thức dạng 1 – tương ứng với điệu Cung (Trung Quốc) được sử dụng nhiều nhất (27 bài, tỷ lệ 38,57 %), sau đó là dạng 5 (20 bài, tỷ lệ 28,57%), dạng 2 (18 bài, tỷ lệ 25,72 %). Như vậy, theo thống kê thì dạng 1, dạng 5 và dạng 2 xuất hiện phổ biến trong cấu trúc làn điệu, trong khi đó dạng 4-tương ứng với điệu Truy (Trung Quốc) lại chiếm một tỷ lệ khiêm tốn (5 bài, tỷ lệ 7,14 %). Đây là kết quả có phần trái ngược với một số ý kiến của các nhà khoa học đi trước. Chúng tôi cho rằng kết quả này là điều đáng được quan tâm, tham khảo.
- Dân ca Bắc bộ so với dân ca Trung bộ và Nam bộ có cấu trúc cũng như hình thức phức tạp hơn, nó được biểu hiện qua lối đan xen điệu thức theo kiểu pha trộn hay lắp ghép, với 42 bài có sự đan xen điệu thức thì dân ca Bắc bộ đã có 28 bài, tỷ lệ 66,67 % đủ để chứng minh cho những quan điểm của chúng tôi đã trình bày ở trên. Kiểu đan xen điệu thức thường gặp trong dân ca người Việt là sự kết hợp hai điệu thức năm âm đúng dạng 1 với dạng 4 hoặc dạng 2 với dạng 5, nó thường diễn ra dưới các hình thức:
 - + Cùng chủ âm, khác tính chất
 - + Khác chủ âm, khác tính chất
 - + Khác chủ âm, cùng tính chất
 Trong dân ca Nam bộ, hiện tượng đan xen có thể theo hai hướng sau:
 - + Đan xen một điệu thức Oán với một điệu thức năm âm đúng
 - + Đan xen một điệu thức Oán với một điệu thức Oán dạng khác
- Các điệu thức Oán trong dân ca Nam bộ thể hiện đặc trưng của vùng, miền. Qua phân tích 125 bài, chúng tôi chưa thể có kết luận rằng điệu thức Oán có trong dân ca Bắc bộ. Tuy nhiên, cũng có một số ít bài có mang âm hưởng

hoặc có một chút sự ảnh hưởng của điệu thức Oán mà chúng tôi đã phân tích từng bài trong chương III này

Từ những dạng điệu thức năm âm chỉ sử dụng trong âm nhạc dân gian từ những thời kỳ xa xưa, dần dần đã hình thành và phát triển vào nền âm nhạc chuyên nghiệp, để rồi đi đến những thành tựu của nền âm nhạc mới Việt Nam. Đây là bước phát triển rất quan trọng cả về lượng và chất trong việc mở rộng tư duy về những giá trị thẩm mỹ, giá trị tư tưởng của thời đại, của các nhạc sỹ Việt Nam trên nền tảng truyền thống văn hóa dân tộc. Đặc biệt, sự khai thác các dạng điệu thức năm âm với nhiều biến thể khác nhau trong âm nhạc thính phòng, giao hưởng ở thế kỷ XX được coi là một hiện tượng có tính bước ngoặt lớn lao của nền âm nhạc mới Việt Nam.

Việc đưa điệu thức năm âm vào trong âm nhạc mới không chỉ thể hiện niềm mơ ước và khát vọng của các nhạc sỹ sáng tác mà nó còn là niềm tự hào về sự trưởng thành của một nền văn hóa nghệ thuật truyền thống với định hướng “Dân tộc – khoa học – đại chúng” và ngày nay là “Tiên tiến, đậm đà bản sắc dân tộc”. Đó cũng là sự khẳng định những khả năng, tiềm năng của âm nhạc mới Việt Nam trong xu thế hội nhập với khu vực và quốc tế.

Hà Nội 10.2012